

Medardo Rosso

Ecce Puer, 1906

Cera

Wax

45 × 38 × 27 cm

Comune di Verona, Galleria d'Arte Moderna

Comune di Verona, Galleria d'Arte Moderna

Ecce puer è la versione in cera di un'opera realizzata anche in bronzo e gesso patinato. Medardo Rosso spesso presenta il medesimo soggetto in più versioni matericamente differenti, per rimarcare la sostanziale indifferenza della natura del materiale con cui è definita un'opera; quest'ultima vive grazie ad altri elementi che stanno nella forza del suo portato concettuale, formale e spaziale. Contemporaneamente, l'artista nobilita materiali legati tradizionalmente ai processi di formatura e preparazione della scultura, come se la scultura stessa esistesse compiutamente già nel momento aprioristico al pari di quello finale. Da qui il suo interesse per il "non finito" della scultura di Michelangelo che confronta fotograficamente con le proprie opere. Anche le problematiche legate al frammento, presenti nella rilettura della scultura antica, sono affrontate da Rosso nella definizione sempre più "parziale" dei suoi soggetti umani che si presentano come frammenti di una realtà più completa e complessa. A differenza della statuaria coeva, anche di Rodin, le sculture dell'artista sono profondamente innovative, poiché non si definiscono "nello" spazio ma sono esse stesse definizione di una spazialità nuova, fatta di luce e volume, che anticipa, come sottolinea Jole de Sanna in un famoso saggio dedicato all'artista, le conquiste di quegli anni in campo scientifico.

A.I.

Ecce puer is the version in wax of a work also produced in bronze and patinated plaster. Medardo Rosso often presented the same subject in versions using different materials to point out how little importance attaches to the nature of actual substance used for the work, which lives through other elements inherent in the strength of its conceptual, formal and spatial qualities. At the same time, he thereby ennobled materials traditionally associated with the models and preparatory processes of sculpture, as though the work existed just as fully in the initial moment as the final stage. Hence his interest in the "unfinished" sculpture of Michelangelo, which he compared photographically with his own works. The problems connected with the fragment arising in the rereading of ancient sculpture were also addressed by Rosso through the increasingly "partial" definition of his human subjects, presented like fragments of a more complete and complex reality. Unlike the work of his contemporaries, including Rodin, the artist's sculptures are deeply innovative because they are not defined "in" space but rather define a new spatiality made up of light and volume. As Jole de Sanna pointed out in a well-known article on Rosso, this actually anticipated the scientific breakthroughs made in the same period.

A.I.





Edgar Degas

*Danseuse regardant la plante
de son pied droit (troisième étude),*

1896-1911

Bronzo patinato

Patinated bronze

49 x 31 x 22 cm

Collezione privata

Private collection

Attorno alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, Edgar Degas inizia a modellare con la creta e con la cera figure di cavalli e di ballerine. Tale interesse per la forma tridimensionale aumenta dopo il 1880 con l'aggravamento dei problemi di vista dell'artista e si ritiene che la maggior parte dei suoi lavori siano databili tra il 1896 e il primo decennio del Novecento. La fragilità delle opere in cera presenti nello studio alla morte dell'artista induce gli eredi a commissionare le fusioni di una settantina di soggetti, raggruppabili in differenti temi di cui il più ricorrente è quello della ballerina. La *Danseuse* appartiene a questo gruppo di piccole sculture e dimostra l'attenzione dell'artista per il nudo femminile. Degas supera la convenzionalità della posizione del corpo di tradizione monumentale e, come avviene spesso nelle sue pitture, e forse memore delle coeve ricerche scultoree, accentua l'aspetto spaziale dell'opera. La ballerina è ritratta in un'insolita posizione di torsione del busto mentre si rivolge a toccare con una mano il tallone di una gamba flessa. Il corpo ritrova in questo movimento sospeso nello spazio una nuova armonia, risultato di nuove proporzionalità anatomiche e luministiche.

A.I.

Degas began to model clay and wax figures of horses and female dancers in the mid-1860s. His interest in three-dimensional form increased as his eyesight deteriorated after 1880, and most of the works are thought to date from the period between 1896 and 1910. The fragility of the wax figures found in the artist's studio on his death prompted the heirs to cast about 70 pieces addressing different subjects, female dancers being the most recurrent items. The work here displayed belongs to this group of small sculptures and shows the artist's interest in the female nude. Degas went beyond the conventional pose of monumental tradition and, perhaps influenced by contemporary developments in sculpture, accentuated the spatial aspect of the work, as often happens in his paintings. The dancer is portrayed with her torso twisted into an unusual position as she seeks to touch the heel of her outstretched foot with one hand. The new bodily harmony of this movement suspended in space is the result of a new approach to light and anatomical proportions.

A.I.

Henri Matisse

Nudo, 1920-1925

Olio su tela

Oil on canvas

54,5 × 33 cm

Collezione Città di Lugano,

Donazione Milich-Fassbind

City of Lugano Collection,

Gift Milich-Fassbind

Nei primi anni Venti Henri Matisse è a Nizza e si dedica assiduamente al canottaggio. Lo sport “muscoloso” è scelto in opposizione alla rilassatezza nizzarda. Questa attività ha a che vedere con lo studio assiduo della scultura michelangiolesca, ma con lo sguardo rivolto alla scultura greca e in particolare – era anche il caso di Maillol – a quella del tempio di Delfi. Questa ricerca porta l’artista a dipingere corpi femminili in tensione, nudi coricati su un supporto in pendenza. Non è il caso di quest’opera, pur contemporanea, dove il corpo statuario, in riposo, mantiene una sua compostezza: la schiena in particolare è posta in verticale e il senso di abbandono melanconico si ritrova più nell’espressione del volto che nel rilassamento muscolare. Cattura lo sguardo la tridimensionalità del corpo rispetto allo spazio circostante, risucchiato in una decorazione alla superficie. La sua nudità in un interno borghese sottolinea, per contrasto, la familiarità del Maestro con il canone classico. Del resto Matisse si esercitava ogni giorno nel disegno con un testo classico prima di ritornare sul lavoro interrotto il giorno prima.

M.P.

Henri Matisse was in Nice in the early 1920s, where he devoted himself assiduously to rowing, a “muscular” sport chosen in opposition to the relaxation of the holiday resort. This activity also had something to do with his assiduous study of Michelangelo’s sculpture but looking also to Greek sculpture and in particular – like Maillol – the works at the temple at Delphi. As a result of these studies, the artist painted female bodies in a state of tension, nudes reclining on a sloping support. While this does not apply to the *Nude* here displayed, which was painted in the same period, the statuesque body, though at rest, maintains a degree of composure, the back in particular being vertical and the sense of melancholy abandonment deriving more from the expression of the face than muscular relaxation. The eye is caught by the three-dimensional quality of the body with respect to the surrounding space, which is flattened out into surface decoration. Its nakedness in a middle-class interior underscores, by contrast, the artist’s familiarity with the classical canon. It is worth noting that Matisse performed daily drawing exercises with a classical text before returning to the work interrupted the previous day.

M.P.



Hans Arp

Torse - Amphore, 1962

Bronzo

Bronze

90 × 30 × 20 cm

Città di Locarno, Servizi Culturali

City of Locarno, Cultural Services

Poeta, pittore e scultore, nella prima fase della sua produzione, allorché si trova in Svizzera nel ruolo di co-fondatore del movimento Dada, Hans Arp produce una copiosa serie di rilievi generantisi “secondo la legge del caso”, come ebbe a dichiarare l’artista stesso. Partecipe del movimento surrealista se ne distacca per aderire, nel 1931, a Abstraction-Création, di intendimenti astratti. In questa fase matura Arp propone forme sempre più biomorfiche – è il caso dell’opera in esame – come simboli della metamorfosi e del divenire dei corpi. Verranno infine rinominate “forme cosmiche”. E infatti il gioco costante tra astrazione ed evocazione poetica è caratteristico di tutta l’opera di Arp, un lavoro inclassificabile poiché dipende ampiamente anche dalla potenza della casualità. A proposito di Dada l’artista disse: “Dada è per i sensi infinito e per i mezzi definito”. Va sottolineato comunque il fatto che all’orizzonte di ogni conformazione è leggibile la questione del corpo, sia come tutto pieno che si espande sia come dialettica di vuoto e di pieno, come avviene in molte sculture in bronzo degli anni Cinquanta dove l’idea di massa è messa al servizio della struttura aperta e chiusa su sé stessa.

M.P.

A poet, painter and sculptor, Arp produced a large series of reliefs generated “in accordance with the law of chance”, as he put it, during an early phase as co-founder of the Dada movement in Switzerland. Initially involved in Surrealism, he broke away to join the Abstraction-Création movement of abstract artists in 1931. The works of this mature phase, like the one here displayed, were increasingly biomorphic forms presented as symbols of bodily metamorphosis and becoming, finally renamed “cosmic forms”. The constant interplay of abstraction and poetic evocation is indeed characteristic of all of Arp’s work, which is unclassifiable because it also hinges largely upon chance. As he once remarked, “Dada is infinite as regards the senses and definite as regards the means”. It should, however, be pointed out that the question of the body can be perceived on the horizon of every conformation, both as an expanding solid and as a dialectic of solid and void. This can be seen in many bronze sculptures of the 1950s, where the idea of mass is placed at the service of structure that is simultaneously open and closed upon itself.

M.P.



Alberto Giacometti

Femme qui marche, 1932-1934

Bronzo

Bronze

141 × 24,5 × 27,5 cm

Collezione privata

Courtesy Galleria Niccoli, Parma

Private collection

Courtesy Galleria Niccoli, Parma

Femme debout, 1954-1965

Bronzo

Bronze

27,3 × 12,3 × 6,3 cm

Collezione Poleschi, Milano

Poleschi Collection, Milan

Dopo il rientro a Parigi, alla fine degli anni Quaranta, Alberto Giacometti inizia a essere un artista riconosciuto e riceve importanti inviti a esporre in Francia, in Svizzera ma anche a New York; esponenti autorevoli della cultura, da Jean-Paul Sartre a Jean Genet, entrano in relazione con l'artista e con la sua opera. L'amicizia con Samuel Beckett produce, in un lungo lavoro di sintesi, l'albero della scenografia di *Aspettando Godot*. Il percorso di avvicinamento al vero prosegue con un accanito lavoro sul disegno, innumerevoli linee da cui appaiono il volto cercato come in una apparizione, le proporzioni del corpo e lo stesso corpo nello spazio; ciò che nella scultura equivarrà al movimento frenetico delle mani nel modellare superfici ruvide come pianeti ma sulle quali danza la luce. Le figure sono fissate allo spazio – è il caso della serie che porta il titolo di *Femme debout* – oppure camminano isolate, quando non si presentano raggruppate. In particolare la tipologia della *Femme debout* diverrà nel 1956 il modello per la serie esposta alla biennale veneziana su invito della Francia.

M.P.

After returning to Paris in the late 1940s, Giacometti began to be recognized as an artist and received invitations from illustrious bodies to exhibit works in France and Switzerland but also New York. At the same time, important cultural figures such as Jean-Paul Sartre and Jean Genet came into contact with the artist and his work. After a long process of synthesis, his friendship with Samuel Beckett led to the production of a stage set for *Waiting for Godot* in the form of a tree. The artist's return to life studies continued with unflagging work on drawing, where the searched-for face emerges like an apparition out of countless lines, along with the proportions of the body and the body itself in space. This corresponds in sculpture to the frenetic movement of the hands in shaping surfaces that are as rough as planets but on which the light dances. The figures are now embedded in space, as in the *Femme debout* series of female figures standing, walking alone or presented in groups. In particular, the *Femme debout* was the model for the series sent from France to the Venice Biennial in 1956.

M.P.





Yves Klein

Anthropométrie sans titre (ANT 94),

1960 ca

Pigmento puro e resina sintetica

su carta intelata

Pure pigment and synthetic resin

on mounted paper

139 x 42 cm

Collezione privata, Torino

Private collection, Turin

Il termine “anthropométrie” viene impiegato da Pierre Restany per designare le opere nelle quali Yves Klein non interviene né con pennelli né con spugne, ma con “pennelli viventi”. In una performance a Parigi nel 1960 l’azione, realizzata con tre modelle, è accompagnata dall’esecuzione di venti musicisti della sua *Symphonie monotone*, particolare composizione dall’armonia non articolata. L’interesse di Yves Klein per l’assolutezza, per la concettualità dell’opera, per la ritualità dell’evento e la centralità del pensiero umanistico è testimoniato in tutto il suo percorso fin dalla scelta dei colori usati soli, il rosa, l’oro e soprattutto il pigmento blu, e di canoni dai forti riferimenti alla tradizione classica. L’esemplarità della nudità ideale si trasforma nell’opera nella diretta presenza del corpo femminile che, come il tralasciato pennello, funge da elemento mediatico di collegamento tra il pensiero dell’artista e l’opera. L’artista impregna di sensibilità immateriale non solo le modelle, lo spazio espositivo, le spugne marine, le riproduzioni della Vittoria di Samotraccia e della Venere classica ma anche i calchi dei corpi degli amici Pascal, Arman e Raysse; questi, posti su fondo di foglia d’oro, pur mancanti della completezza degli arti inferiori, divengono novelli *kouroi* che alludono all’eterno avanzare del corpo nello spazio-tempo.

A.I.

The term *anthropométrie* was used by Pierre Restany to designate works that Yves Klein produced with “living paintbrushes” rather than any traditional tools. In a performance staged in Paris with three models in 1960, the action developed to the accompaniment of his *Symphonie monotone*, a single sustained chord played by twenty musicians. Klein’s interest in the absolute, conceptual nature of the artwork, the ritual quality of the event and the centrality of humanistic thought is attested throughout his career, starting with the choice of the colours used alone – pink, gold and above all blue pigment – and reference to canons strongly associated with the classical tradition. The exemplary nature of ideal nudity was transformed in the work into the direct presence of the female body serving – like the abandoned paintbrush – as a medium-like element of connection between the artist’s thoughts and the work itself. It was not only models, exhibition spaces, sponges and reproductions of the Winged Victory of Samothrace and the classical Venus that the artist impregnated with “immaterial pictorial sensibility” but also casts of the bodies of his friends Pascal, Arman and Raysse. Placed against a background of gold leaf, these became new *kouroi* (despite the absence of the lower limbs) alluding to the eternal advance of the body in space-time.

A.I.





Robert Mapplethorpe

Armpit / Livingston, 1988
Stampa alla gelatina sali d'argento
Gelatine silver print
61 × 50,8 cm
Collezione Gilberto Dante Rodella,
Genova
Gilberto Dante Rodella Collection,
Genoa

Nei lavori giovanili di Robert Mapplethorpe, tra il 1970 e il 1976, si rileva attivo un doppio statuto: secondo Germano Celant, “da un lato lo scandalo dell’amore omofilo e il culto della ‘diversità’ sessuale e razziale, le espressioni infuocate ed esplosive del vissuto e del quotidiano; dall’altro la sublimazione delle immagini attraverso la rigorosa composizione delle figure, la rappresentazione colta e costruita di una bellezza ideale, che trova il suo senso nell’antichità e nella storia”. L’artista si avvicina alla fotografia a partire dalla storia dell’arte, costringendo la fotografia stessa a scolpire i corpi, organizzando le pose secondo ordine e simmetria; e pare privilegiare dell’anima classica l’esemplarità della statuaria, forse intuita anche nell’opera fotografica di Wilhelm von Gloeden. Così che il contenuto delle immagini, rinviando a comportamenti sessuali estremi, da un lato non cede al voyeurismo perché lo sguardo del fotografo è partecipe, interno al contenuto stesso; ma dall’altro volge la durezza dell’impatto visivo alla sicurezza dell’ordine e di un ritmo classici. Da questa doppia fonte sorgono i cicli fotografici più noti, dedicati al corpo di *Lisa Lyon* o di *Derrick Cross*, ovvero corpi scolpiti nella tradizione michelangiolesca e poi ripresi come studi da Rodin, la cui pelle, negli occhi di Mapplethorpe, si erotizza in superficie lucida come il bronzo.

M.P.

Germano Celant suggests that two elements can be seen at work in Robert Mapplethorpe’s early works of the period from 1970 to 1976: “on the one hand, the scandal of homosexual love and the cult of sexual and racial ‘diversity’, the blazing, explosive expressions of everyday life and experience; on the other, the sublimation of images through the rigorous composition of figures, the cultured and constructed representation of an ideal beauty, which finds its meaning in antiquity and history”. The artist approaches photography from the starting point of art history, forcing the photograph itself to sculpt the bodies, organizing poses on the basis of order and symmetry. And what he appears to appreciate above all in the classical spirit is the exemplary nature of the statues, possibly glimpsed also in the photography of Wilhelm von Gloeden. As a result, the content of the images, which refer to extreme forms of sexual behaviour, does not fall into voyeurism because the photographer’s vision is involved in and internal to the content itself. At the same time, however, it steers the harshness of the visual impact toward the safety of classical order and rhythm. This is the twofold source of his best-known series of photographs, those devoted to *Lisa Lyon* and *Derrick Cross*, bodies sculpted in the tradition of Michelangelo’s works (the same Rodin studied), their skin erotically transformed by Mapplethorpe’s eye into a gleaming bronze-like surface.

M.P.

Marco Bagnoli

Torso II, 1995-1996

Bronzo, mercurio

Bronze, mercury

92 x 42 x 67 cm

Collezione privata

Private collection

Fin dai primi anni Ottanta, Marco Bagnoli è interessato al movimento dei corpi nello spazio e al loro rapporto con la luce e, di conseguenza, con l'ombra portata. Il corpo della scultura, come in *Torso II*, è originato dalla rotazione di una forma nello spazio inteso non più come semplice risultante delle dimensionalità della percezione fisica sensoriale. Questo conduce alla perdita di riconoscibilità sia delle entità che la generano sia degli assi e delle coordinate gravitazionali che la influenzano. La condizione prospettica rinascimentale si modifica in distorsioni pluridimensionali che inducono a inedite visioni e a concepire l'opera come derivata da uno sguardo concettuale e interiore. Materiali quali la ceramica, il legno, il mercurio, i pigmenti, il bronzo arricchiscono un linguaggio di echi alchemici, matematici, rinascimentali; le modalità esecutive si legano a tradizioni antiche e a preziose speculazioni filosofiche anche esoteriche e non occidentali. L'opera apre all'osservatore le soglie dell'invisibile e contemporaneamente lo introduce nel mondo dove scoprire e riconoscere novelli canoni che rinnovano i portati ideali della tradizione classica.

A.I.

Marco Bagnoli's interest in the movement of bodies in space as well as their relationship with light and hence with the shadow cast dates from the early 1980s. The body of the sculpture, as in *Torso II*, originates from the rotation of a shape in space, understood no longer as the simple outcome of the dimensional nature of sensory physical perception. This leads to the loss of recognizability both of the entities generating it and of the gravitational axes and coordinates influencing it. The condition of Renaissance perspective is altered in multidimensional distortions that lead to unprecedented visions and an idea of the work as derived from internal and conceptual perception. Materials like wood, ceramics, mercury, pigments and bronze enrich a vocabulary full of alchemistic, mathematical and Renaissance echoes. The working methods are linked to age-old traditions as well as precious philosophical speculations that are also esoteric and non-Western in character. The work brings viewers to the threshold of the invisible dimension while ushering them at the same time into a world where they can discover and recognize new canons that revitalize the ideal content of the classical tradition.

A.I.



Giuseppe Penone

Albero di 5 m, 2000
Legno di abete
Fir
15 x 505 x 35 cm
Proprietà dell'artista
Property of the artist

Il rapporto tra l'uomo e la natura è alla base dell'opera di Giuseppe Penone e questo si esplicita sin dalla fine degli anni Sessanta in opere nelle quali l'artista con il proprio corpo lascia impronte sulle foglie o sui tronchi di alberi o, per contro, la natura stessa assume le forme del corpo umano. Le leggi naturali, quali la crescita, lo scorrere, la gravità, entrano a far parte del processo creativo dell'opera individuandone e condizionandone gli esiti. L'indagine sulle leggi naturali si amplia negli anni Settanta con gli *Alberi* nei quali l'artista ritrova la memoria di un tempo perduto riportando il tronco a una sua condizione dimensionale del passato. La processualità del lavoro e il riferimento continuo al dualismo armonico tra uomo e natura rivelano l'impronta di un pensiero umanistico, in particolare leonardesco, riferito agli statuti naturali e artificiali del fare e del creare. L'artista ricorre a materiali sia poveri e antiartistici sia propri della tradizione come bronzo, pietra, gesso; nel contempo impiega tecniche della storia della scultura – lo scolpire, il calco, il disegno – per evidenziare l'energia della materia e analizzare i processi logici e naturali.

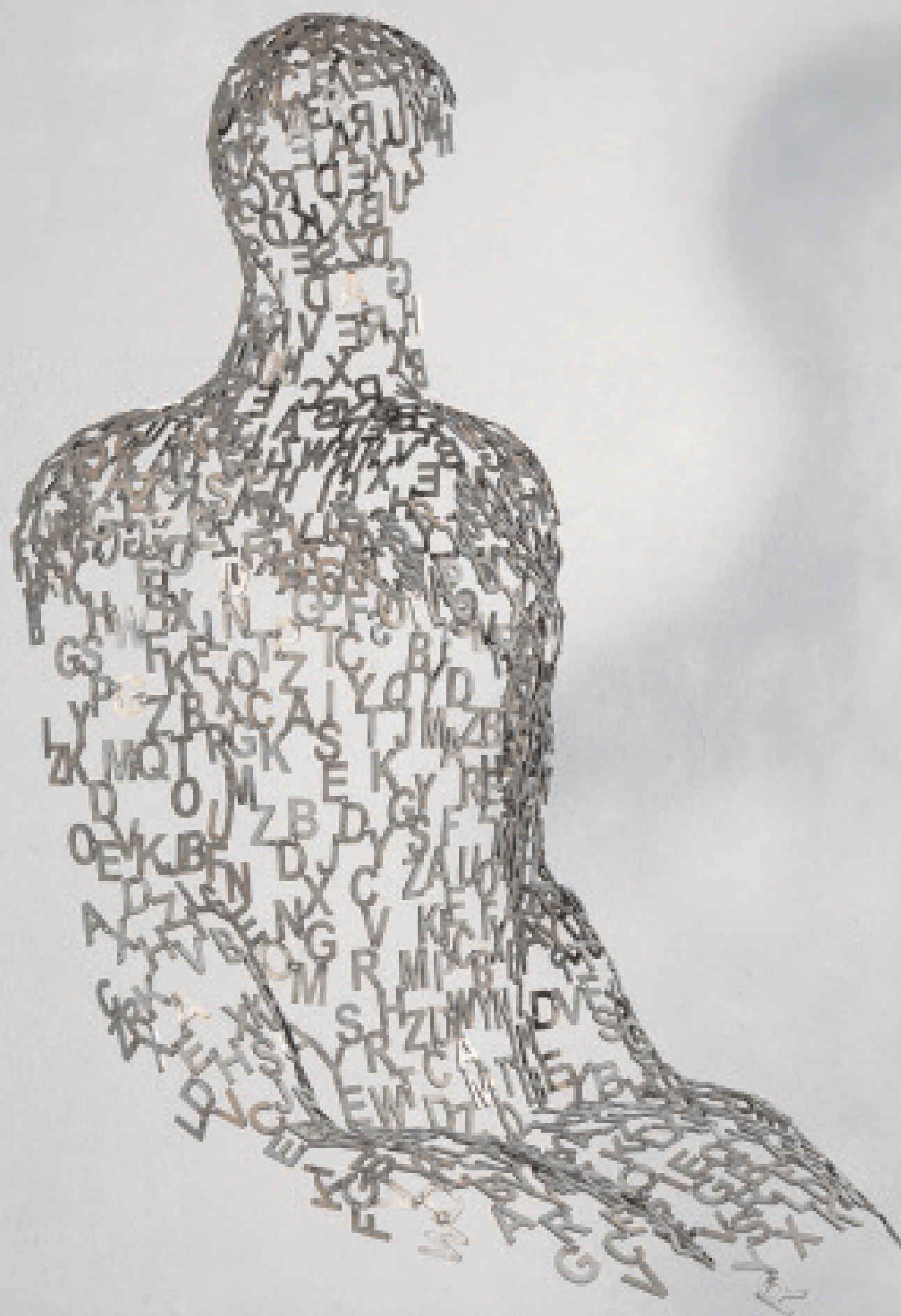
A.I.

The relationship between man and nature forms the basis of the works produced by Giuseppe Penone and this can be clearly seen from the end of the 1960s onwards. These are works in which his own body leaves an imprint on foliage and tree trunks, or, the contrary, in which nature itself takes on the form of the artist's body. The natural laws of growth, the passing of time and gravity become an integral part of the creative process, characterizing and conditioning the outcome. During the 1970s, Penone further developed his interest in natural laws with the *Alberi* series, in which he evokes the memory of time gone by, returning a tree trunk to a previous state and dimension in its past. The processes adopted in creating his works and his repeated references to the harmonious dualism between man and nature reveal his humanistic approach, in particular the influence of Leonardo da Vinci, in referring to the natural and artificial laws involved in the creative process. The artist makes use of both poor and ordinary materials, as well as more traditional ones such as bronze, stone and plaster. At the same time he adopts techniques deriving from the history of sculpture – carving, the making of casts and drawings – in order to accentuate the energy of the material itself and analyze the logical and natural processes.

A.I.







Jaume Plensa

Tel Aviv Man XVII, 2003

Ferro

Iron

180 × 125 × 92 cm

Galleria Gentili, Prato

Galleria Gentili, Prato

Il lavoro *Isole* (1995), consistente in 73 riferimenti a nomi di artisti storici, ha conosciuto varie modalità di formalizzazione. Alla Biennale di Gubbio del 1996 si trattava di corpi quadrati in cemento con un anello di ferro al centro: come se 73 pozzi avessero liberato la loro energia. Ed è chiaro che la scelta dei nomi costituiva allora una autobiografia poetica. L'anima umanista dell'opera di Plensa ha trovato recentemente riformulazione in una serie di sculture di corpi umani, in varie posizioni, costituiti interamente di lettere alfabetiche. La materia del corpo è il linguaggio e il linguaggio è il luogo di consistenza dell'umano – non si sa se in voluta convergenza con il pensiero lacaniano –. *Tel Aviv Man*, opera del 2003, evoca più che definire la corporeità, nel suo essere calco parziale di un corpo che si libra nell'aria, privo di piedi per calpestare il terreno, così che il suo profilo si moltiplica sulle pareti come ombra preziosa, trina traforata. Se Plensa è scultore del sogno, quest'opera è un sogno poetico e quest'uomo è antico e moderno.

M.P.

Consisting of 73 references to names of historical artists, the work *Islands* (1995) has been given formal expression in various ways. At the Gubbio Biennial of 1996 it was presented as square blocks of concrete with an iron ring in the middle, as though 73 wells had released their energy. And it is clear that the choice of names constitutes a poetic autobiography. The humanistic spirit of Plensa's work has recently been reformulated in a series of sculptures of human bodies in different positions made up entirely of alphabetical letters. The substance of the body is language and the language is the locus in which the human dimension resides (I do not know whether this convergence with Lacan's ideas is intentional). The *Tel Aviv Man* of 2003 does not so much define as suggest corporality, being a partial cast of a body poised in mid-air with no feet to tread on the ground, so that its profile is multiplied on the walls like a precious shadow of openwork lace. If Plensa is a sculptor of dreams, this work is a poetic dream and this man is both ancient and modern.

M.P.

Pablo Picasso

Tasse et paquet de tabac, 1922

Olio su tela

Oil on canvas

19 x 24 cm

Courtesy Galleria Tega, Milano

Courtesy Galleria Tega, Milan

Figura indiscussa dell'arte del XX secolo, Pablo Picasso dopo vari periodi caratterizzati dall'uso del colore dominante, blu e rosa, dall'attenzione al primitivismo e dopo il Cubismo, analitico e sintetico, nel 1917 è a Roma per lo spettacolo *Parade* di Satie e Diaghilev. Il viaggio in Italia diviene occasione per una riflessione sulla forma classica che stupisce l'artista, in visita ai monumenti architettonici, alle rovine e ai siti archeologici di Tivoli e Pompei, al pari delle bellezze femminili delle modelle della provincia. Già *L'italiana* del 1917 segna un cambiamento della pittura picassiana come anche la presenza del cavallo alato nel sipario di *Parade*. L'interesse per il classico si specifica meglio, negli anni seguenti, in corpi dalle potenti e robuste forme scultoree, che preannunciano il formalismo del periodo surrealista, nell'attenzione per alcune figure mitologiche e per un diverso atteggiamento compositivo. Nell'opera *Tasse et paquet de tabac* il tema della natura morta, sempre caro a Picasso, viene svolto su due differenti ma compenetrati livelli: il primo è prettamente grafico, mantiene memoria delle scomposizioni del periodo cubista e non presenta alcuna curva; il secondo articola piani geometrici monocromatici e bidimensionali a indicare il superamento della lezione cézanniana e l'appropriarsi di armonie, di forme e colori, propri della pittura astratta di quegli stessi anni.

A.I.

Undisputedly one of the pre-eminent artists of the 20th century, Pablo Picasso had already moved away from his Blue period, Rose period, Primitivism, and Analytic and Synthetic Cubism when, in 1917, he went to Rome for the ballet *Parade* (by Satie and Diaghilev), in the setting of which he was involved. His visit to Italy became a moment for reflection on the classical form, which he was struck by as he visited the architectural monuments, the archaeological ruins and sites of Tivoli and Pompeii, and witnessed the beauty of the female models he met throughout the area. Already in 1917, *L'italienne* signalled a change in the artist's style as did the presence of the winged horse on the curtain of *Parade*. His interest in the classical became more evident during the following years, through his depiction of bodies with powerful, robust sculptural forms (anticipating the formalism of his Surrealist period), his use of mythological figures and new compositional methods. In *Tasse et paquet de tabac* the theme of the still life, a genre which Picasso had always appreciated, is represented on two different yet intersecting levels. The first is purely graphic and reminiscent of Cubism with its broken up forms and lack of curves, whereas the second consists of monochromatic and two-dimensional geometric planes, which indicate that Picasso has moved on from the influence of Cézanne and adopted the harmonies, forms and colours typical of the abstract painting of that period.

A.I.





Kazimir Malevič

Suprematismo, 1916

Gouache su carta

Gouache on paper

27 x 14,3 cm

Collezione privata, Svizzera

Private collection, Switzerland

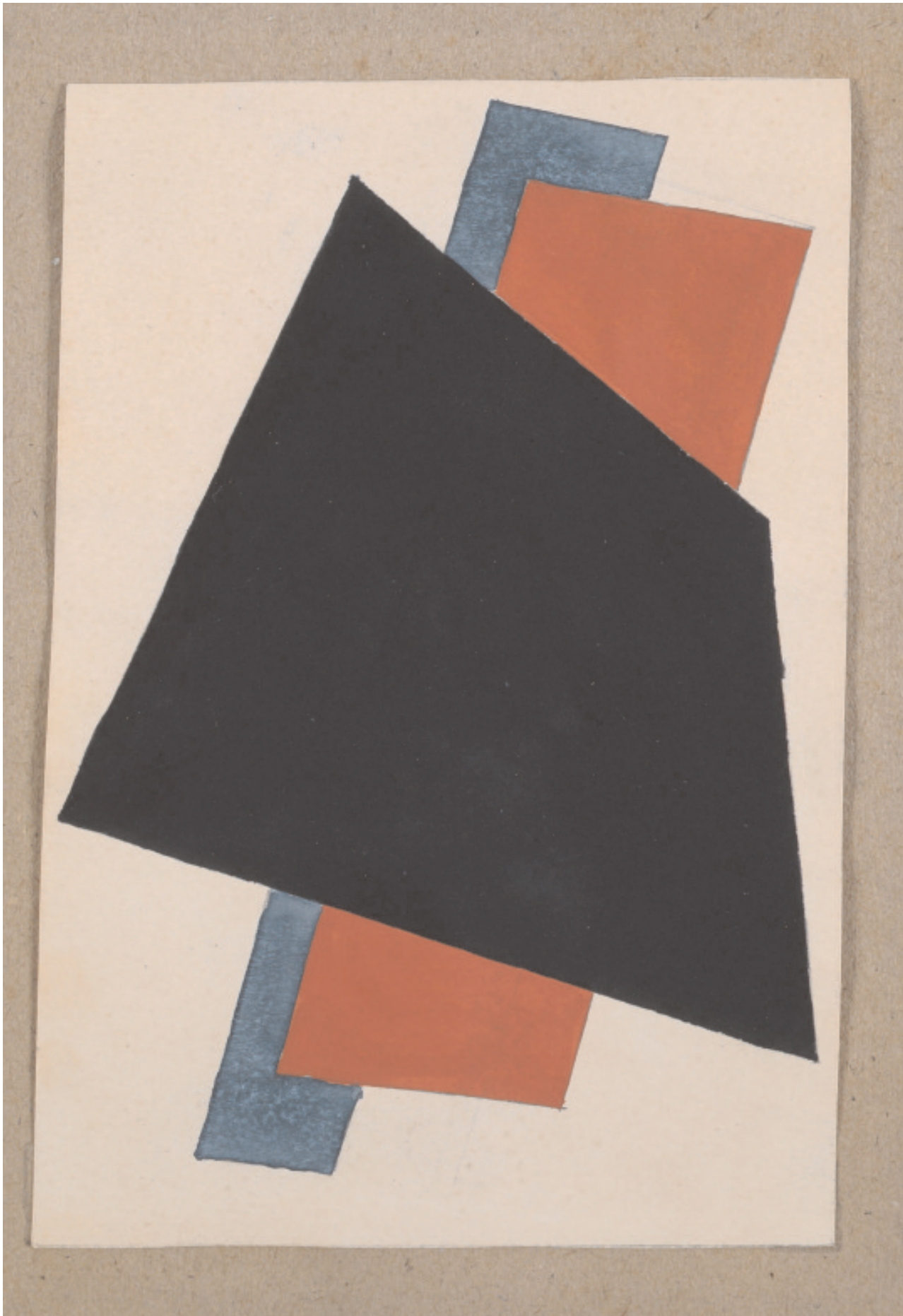
Nella "Ultima mostra futurista 0.10" a San Pietroburgo nel 1915, le opere di Kazimir Malevič furono poste sulle pareti una accanto all'altra e in alto, nell'angolo tra due pareti e il soffitto, posizione riservata all'icona votiva nelle isbe russe, fu presentato il *Quadrato nero*. Eliminato ogni riferimento al reale, ogni finalità legata a contingenze mondane, la pittura si articola nel quadro in forme geometriche pure con stesure cromatiche monocrome e piatte in spazi privi di connotazioni prospettiche tradizionali. Il Suprematismo segna una forte rottura con le poetiche precedenti, soprattutto con la tradizione accademica, e il *Quadrato nero su fondo bianco*, già anticipato nel lavoro teatrale *Vittoria sul sole* rappresentato nel dicembre 1913, diviene la summa del pensiero suprematista. La pittura, libera da fini pratici e da un'estetica legata a una rappresentazione oggettiva del mondo, è strutturata in rapporti tra elementi primari che la definiscono sempre più pura e assoluta. Lo spazio dell'immagine diviene luogo fisico e astratto nel quale i colori, inscritti in forme geometriche definite, sono posti in rapporto energetico, di contrasti e pacificazioni, definendo una situazione di forte armonia plastica. L'opera *Suprematismo* appartiene al periodo nel quale le forme si articolano dinamicamente rapportandosi le une alle altre; a questo fa seguito una ricerca più radicale con forme sempre più assolute fino alle forme bianche su fondo bianco.

A.I.

In "The Last Futurist Exhibition of Paintings: 0.10" (St Petersburg, 1915) Malevich's works were hung alongside one another on the walls with the *Black Square* above them in the corner formed by two walls and the ceiling, the position reserved for the votive icon in rural dwellings. Having eliminated any reference to reality and any aim connected with worldly contingencies, the painting develops in pure geometric shapes with flat, monochromatic expanses of colour in spaces devoid of traditional perspective. Suprematism marked a radical break with previous art and above all with the academic tradition, and the *Black Square on White Background* – already anticipated in the artist's sets for the opera *Victory Over the Sun* (first performed in December 1913) – became the epitome of Suprematist ideas. Free from practical functions and from any aesthetic connected with objective representation of the world, the painting develops through relations between primary elements toward art of ever-greater purity and absolute-ness. The space of the image becomes a physical and abstract place in which the colours, bounded by defined geometric forms, are placed in a dynamic relationship of conflict and resolution to create a situation of striking plastic harmony. The work *Suprematism* belongs to the period in which the forms were arranged dynamically in relation to one another, which then gave way to a more radical approach with increasingly absolute forms, leading ultimately to white forms on a white background.

A.I.





Ljubov Popova

Architectonique picturale, 1916

Gouache su carta

Gouache on paper

18 x 12 cm

Collezione privata, Svizzera

Private collection, Switzerland

La riscoperta dell'icona per gli artisti russi e per Ljubov Popova ha significato una ridefinizione di identità, tanto sul versante storico, della cultura d'immagine in Russia, quanto per una radice misticizzante, che convergerà nel pensiero suprematista di Malevič. La Popova fu attratta dal movimento all'altezza del 1915, dopo aver molto viaggiato e conosciuto, soggiornando a Parigi, il mondo artistico dell'avanguardia. Si tratta però di precisare il rapporto che intrattene l'artista con la pittura suprematista. La serie dei *Painterly Architectonics*, infatti, non va intesa quale imitazione, poiché essi mutuano anche dai piani di colore dell'antica architettura russa e islamica (è questa un'osservazione avanzata da Robert Hughes nella recensione alla mostra che il Museo d'Arte Moderna di New York organizzò nel 1991 per l'artista). Certamente l'opera della Popova allo scadere del secondo decennio del XX secolo si collocava a cavallo tra Suprematismo e soprattutto Costruttivismo, movimento più diffuso e radicato nella comunità artistica moscovita, dove il colore poteva esprimersi con più libertà, laddove invece il Suprematismo dipendeva esclusivamente dal fascino del pensiero di Malevič.

M.P.

For Lyubov Popova and the other Russian artists, rediscovery of the icon involved a redefinition of identity as regards the culture of the image in Russia in historical terms as well as a form of mysticism culminating in the Suprematism of Malevich. Having travelled and seen a great deal, having lived in Paris and mixed with the world of avant-garde art there, Popova was drawn to this movement in 1915. It is however necessary to examine the specific nature of her relationship with Suprematist painting. As Robert Hughes pointed out in his review of the Popova's exhibition held by the MoMA in 1991, the *Painterly Architectonics* series should not be seen as imitation because they also borrow from the planes of colour of ancient Russian and Muslim architecture. Popova's work at the end of the 1920s unquestionably occupied a position between Suprematism and above all Constructivism, a movement more widespread and deeply rooted in the artistic community of Moscow, where colour was allowed greater freedom of expression, whereas Suprematism depended exclusively on the fascination of Malevich's ideas.

M.P.

Arnaldo Pomodoro

Sfera n. 5, 1965

Bronzo

Bronze

Ø 80

Proprietà dell'artista

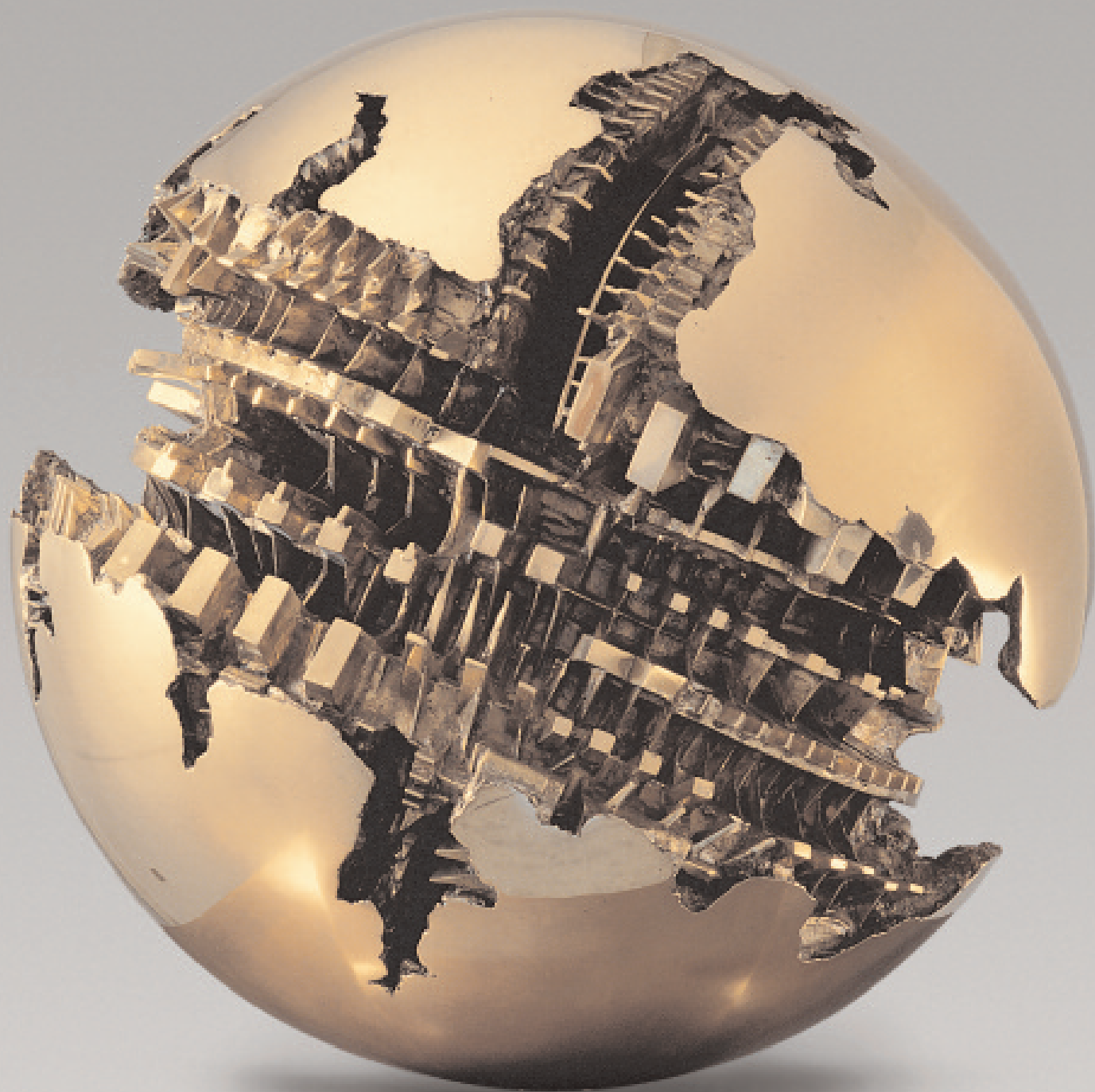
Property of the artist

Sfera n. 5, del 1965, appartiene al ciclo di opere più note di Arnaldo Pomodoro e ben esemplifica l'idea di scultura dell'artista legata a una rinnovata concezione classica. La forma diviene corpo tridimensionale e la questione, già sottolineata da Martin Heidegger, tra interno ed esterno propria dell'operare della disciplina scultorea viene affrontata nella dicotomia sincronica della differente lavorazione della materia costitutiva del corpo dell'opera. La superficie esterna della scultura, sulla quale la realtà si rifrange nel suo continuo mutare, alimenta la possibile metafora del mondo perfetto nella sua forma primigenia poi corrotta dalla complessità, tangibile in una visione più interna e prossima al reale operare umano. La forma perfetta si disgrega e le "ferite" permettono all'osservatore di porsi alla presenza di una memoria interna che contrasta con la forte monumentalità scultorea dell'opera e riconduce a un'idea di un microcosmo interiore insondabile e misterioso, dominato nella sua complessità da un rigore geometrico e da regole non pienamente evidenti.

A.I.

Sfera n. 5 (1965) belongs to the artist's best-known series of works and clearly exemplifies his idea of sculpture linked to a revitalized conception of classical art. The form becomes a three-dimensional body and the question of the relationship between inside and outside – already raised by Martin Heidegger and pertinent in particular to sculptural work – is addressed in the synchronic dichotomy of the different ways in which the constituent material of the body of the work is processed. The external surface of the sculpture, on which reality is reflected in its constant changes, fuels the possible metaphor of a perfect world in its primal form, then corrupted by complexity, as becomes tangible in a more internal vision closer to the real nature of human work. The perfect form disintegrates and the "wounds" admit the viewer to the presence of an inner memory that contrasts with the strong sculptural monumentality of the work and suggests the idea of an internal microcosm that is unfathomable and mysterious because it is dominated in its complexity by geometric rigour and by rules that are not wholly evident.

A.I.



Giulio Paolini

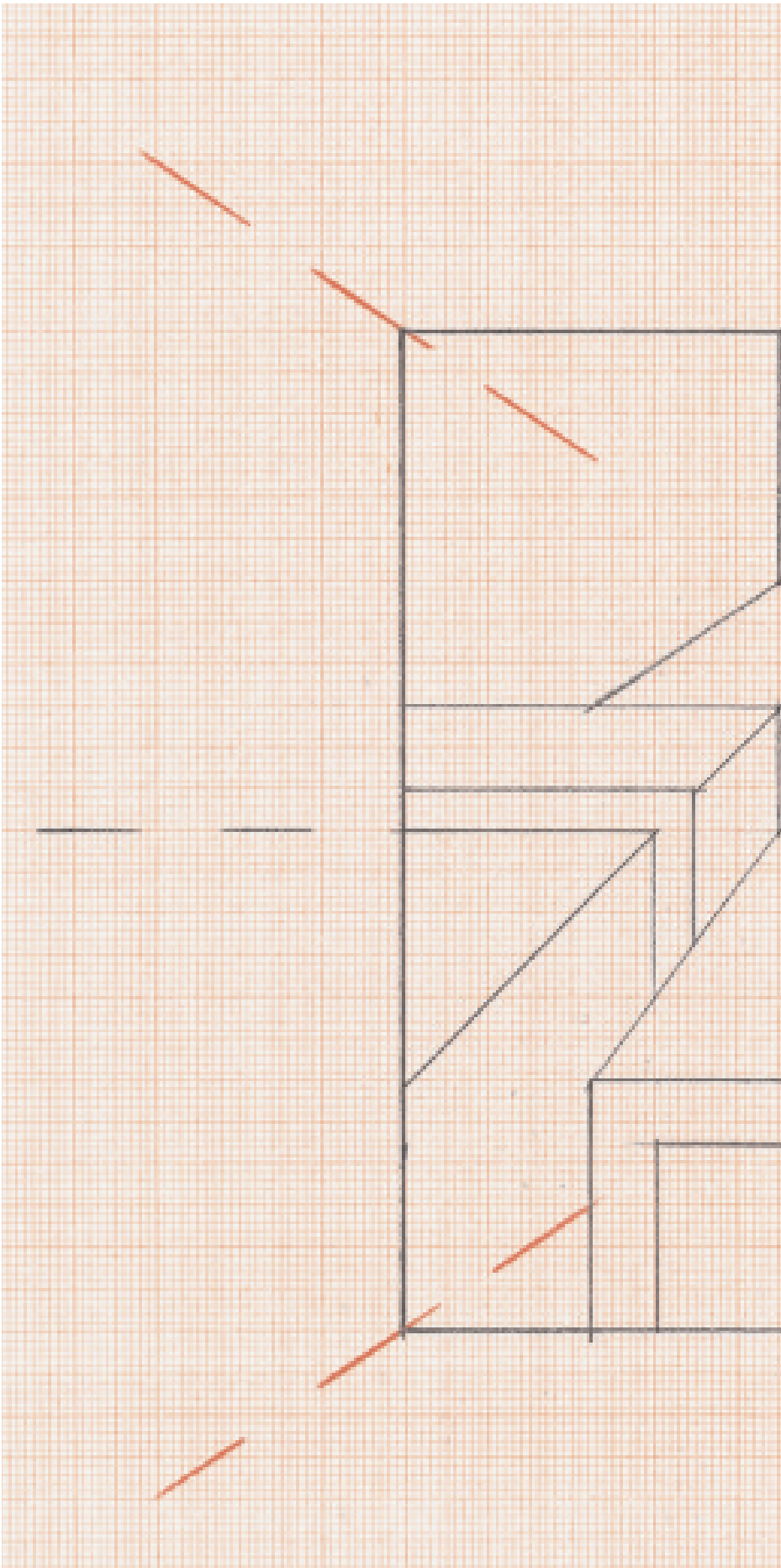
Aula di disegno, 2009
Matita su parete
Pencil on wall
350 x 500 cm ca
Proprietà dell'autore
Property of the artist

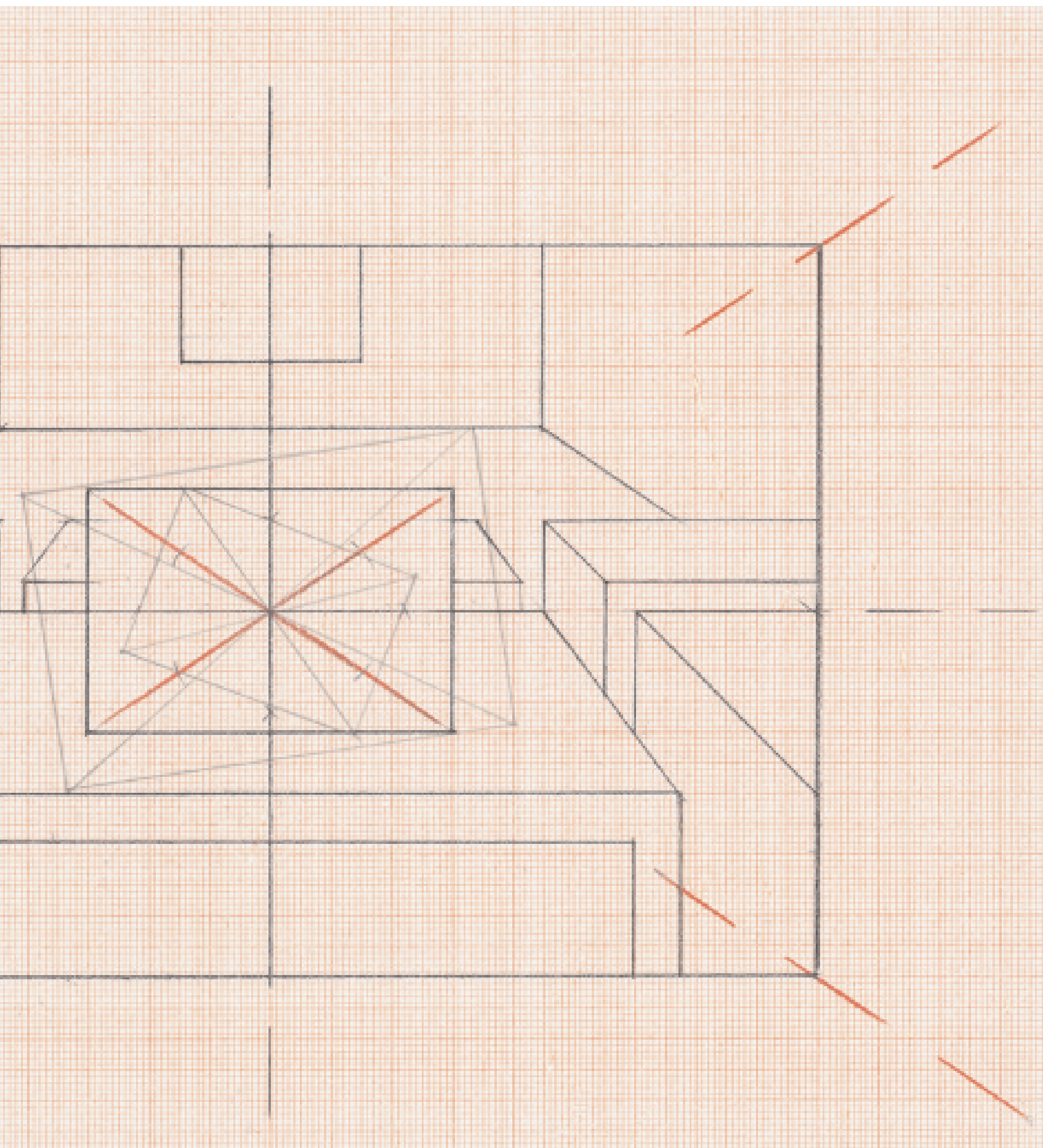
Tornando a riflettere, anni dopo, sulla propria opera prima, *Disegno geometrico*, Giulio Paolini osservava d'esser allora riuscito "a trasformare porzione in 'proporzione'". Pur nel cielo delle possibilità, l'artista immetteva così l'intera sua opera in un ordine classico. Proporzione infatti è nozione che rinvia a una concezione ordinata dello spazio, a una sua (possibile) misura; e si trascina appresso pensieri di equilibrio, armonia, geometria. Tutto ciò serve per fondare la possibilità di un universo della rappresentazione e, forse, per sfuggire alla drammaticità del presente disordinato. Qui il motivo, anche, di una insistita attenzione per la storia dell'arte e della mitologia, pur se collocate in un labirinto di specchi riflettenti l'immagine *ad libitum*. Con *Aula di disegno*, opera inedita ma che porta memoria di un precedente lavoro dal medesimo titolo e datato 2006, Paolini colloca un nuovo specchio che consente all'opera principe, in forma di citazione, di appropriarsi dell'intero luogo mentale, l'Accademia stessa. Nella conferma d'essere un luogo mentale ossessivo, l'opera stessa del 1960, come matrice-madre, si arricchisce di determinazioni pur restando nella formulazione pura. In questa dialettica risiede il mistero dell'arte.

M.P.

In talking many years later about *Disegno geometrico*, his first work, Giulio Paolini observed that he had succeeded "in transforming portion into 'proportion'". Within the range of possibilities, the artist thus placed his oeuvre as a whole in the category of classical order. The idea of proportion is in fact one associated with an orderly conception of space and its (possible) measurement, as well as aspects of equilibrium, harmony and geometry. All this serves as a basis for the possibility of a universe of representation, and perhaps a way to escape from the drama of the disorderly present. This is also the reason for his constant focus on the history of art and mythology, albeit located in a maze of mirrors where the image is reflected *ad libitum*. With *Aula di disegno* – a previously unexhibited work that recalls a previous work of the same title dated 2006 – Paolini sets up a new mirror enabling the primary work, in the form of citation, to take possession of the entire mental location, the Academy itself. In confirming its nature as an obsessive mental locus, the same work of 1960, as matrix-mother, is enriched with of indications while remaining in the state of pure formulation. The mystery of art lies in this dialectic.

M.P.





Piet Mondrian

s.t., 1921

Olio su tela

Oil on canvas

27 × 22 cm

Collezione privata

Courtesy Galleria Niccoli, Parma

Private collection

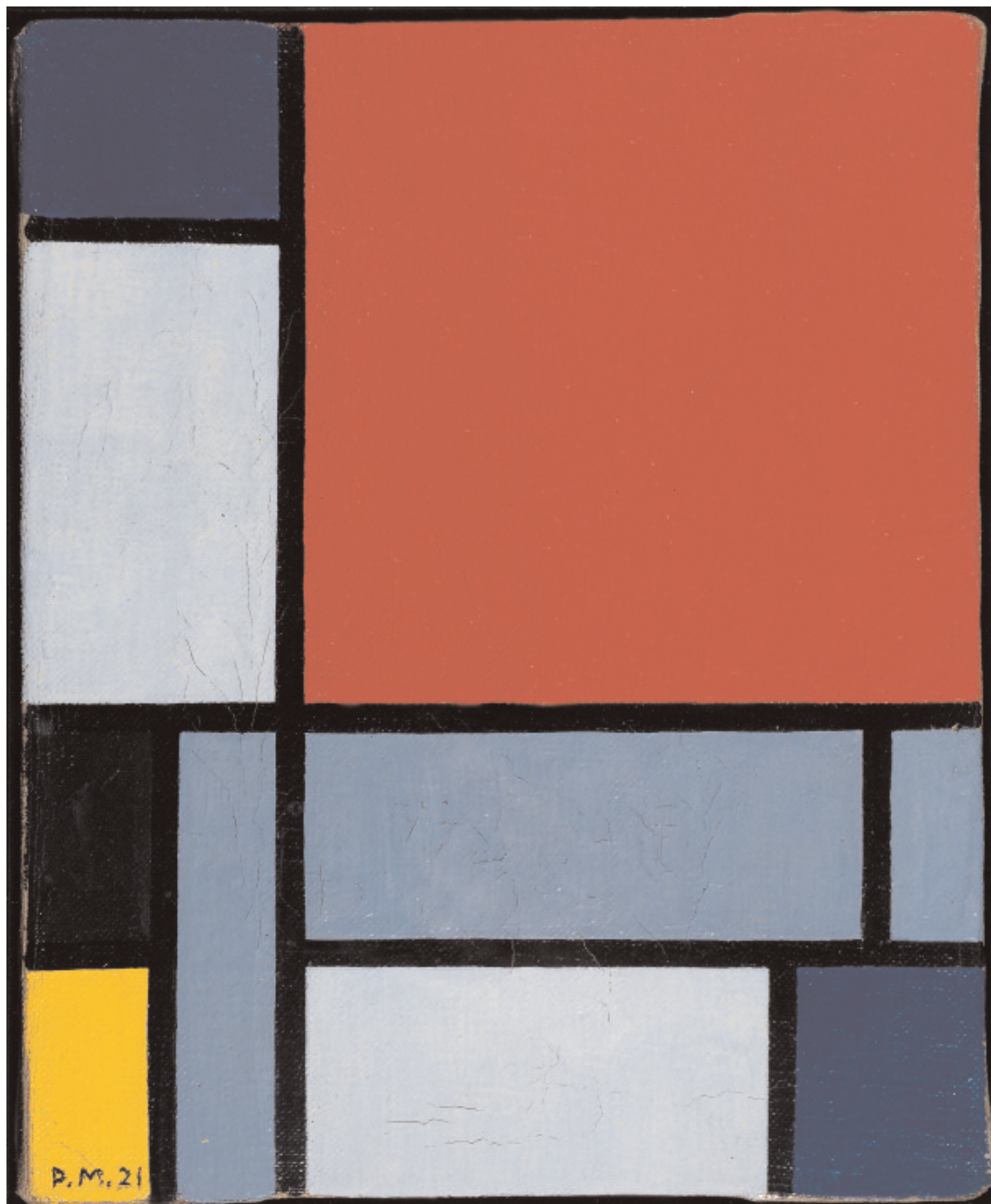
Courtesy Galleria Niccoli, Parma

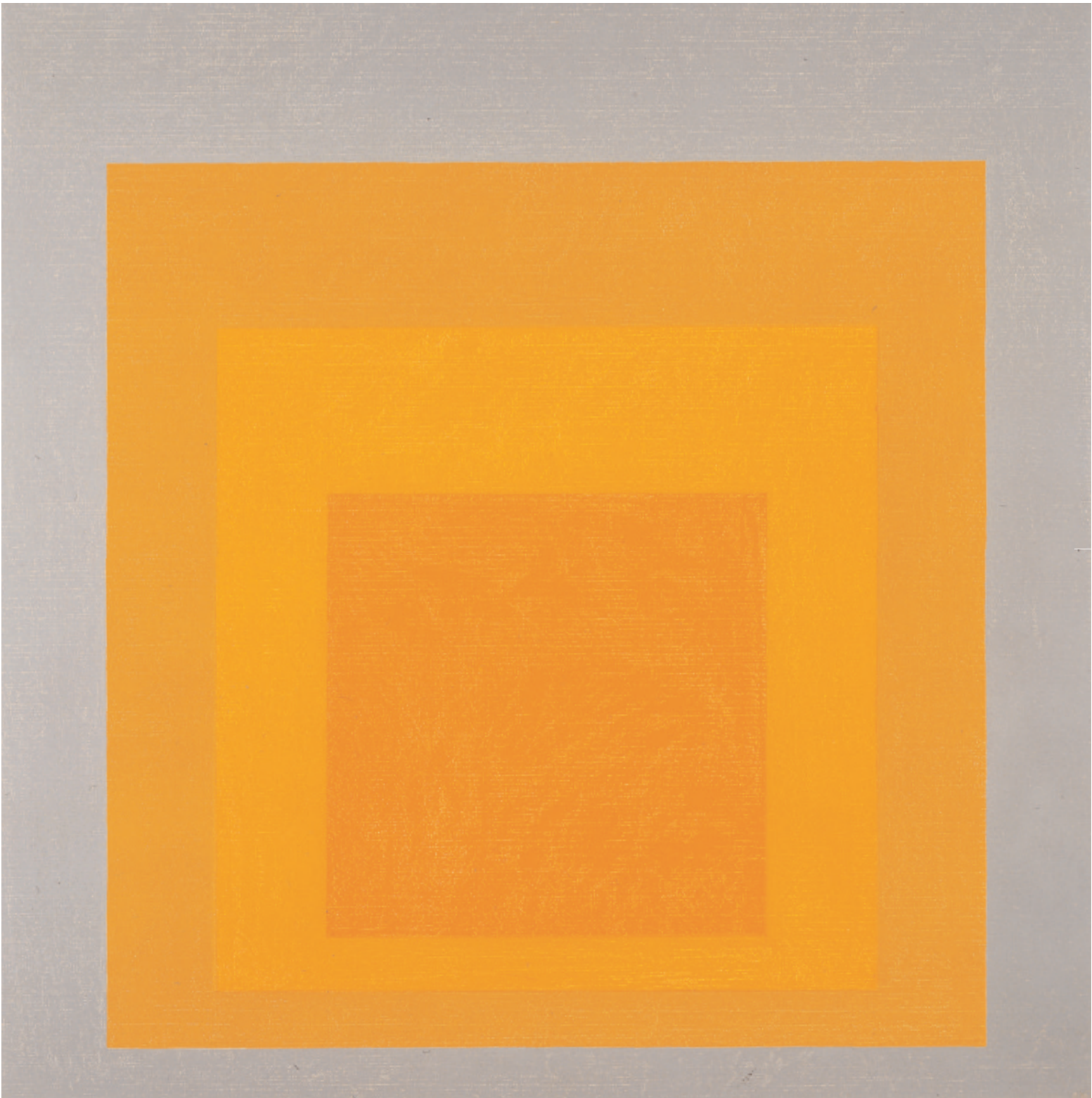
La via all'astrattismo di Piet Mondrian segna un passaggio decisivo nella cultura artistica europea. La dominanza delle due sole direzioni, orizzontale e verticale, è il frutto di una riflessione filosofica che, per tener fede alla purezza dell'umanesimo, deve escludere il dramma, quindi il tempo storico. Formalmente ciò ha implicato il ribaltamento, nel rapporto tra immagine e spettatore, della piramide visiva: la nuova immagine è la base il cui vertice si situa nell'occhio del riguardante. La classicità imperturbabile di un'opera di Mondrian è il frutto di un calcolo complesso e sottile tra superficie astratta e peso spaziale del colore: ma un calcolo tutto per via di intuizione e di visione, che non disdegna pentimenti e correzioni – come spesso le indagini spettrografiche hanno dimostrato –. Il ribaltamento della piramide ottica, frutto di una conoscenza profonda del fatto percettivo, segna l'abbandono della rappresentazione a favore di una concezione umanistica che pone lo spettatore al centro dell'atto visivo. La classicità del XX secolo dovrà rinunciare sempre più all'ancoraggio nella rappresentazione: si tratterà però di un atto liberatorio.

M.P.

Piet Mondrian's progress to abstraction marks a crucial turning point in European art. The predominance of just two directions, horizontal and vertical, is the result of a philosophical reflection that must exclude drama and hence historical time if it is to keep faith with the purity of humanism. In formal terms, this involves reversing the visual pyramid in the relationship between image and viewer. The new image is a base whose apex is situated in the eye of the beholder. The imperturbable classicism of a work by Mondrian is the fruit of complex and subtle calculations regarding the abstract surface and the spatial weight of colour, which are, however, all worked out through intuition and vision. As spectrographic examination has often demonstrated, rethinking and correction were not ruled out. Derived from a deep understanding of perception, the reversal of the optical pyramid marks the abandonment of representation in favour of a humanistic conception that assigns the viewer the central role in the visual act. The classicism of 20th-century art was increasingly obliged to forgo the safe anchorage of representation, but this proved a liberating experience.

M.P.





Josef Albers

Homage to the Square, Luminant, 1958

Olio su masonite

Oil on masonite

122 × 122 × 3,5 cm

Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop

Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop

La lezione di Josef Albers, sorta dalla koiné del Bauhaus tedesco e trasmigrata negli Stati Uniti dove ha influenzato certamente il movimento Minimal e Conceptual, si ancora saldamente a un sistema di regole, chiare metodologicamente ma da cui promana una ricchezza insospettabile. Esempio classico è il ciclo *Homage to the Square*, a partire dagli anni Cinquanta: un sistema rigoroso nelle quantità cromatiche ma ricchissimo per la varietà della tavolozza giacché, sosteneva Albers, “il colore è il mezzo più relativo che esista [...] faccio quello che voglio con il colore; esso si comporta come io mi aspetto, niente azzardo o buone o cattive sorprese, so dove vado, sono io che comando”. Così che il dipinto vive entro un complicato equilibrio tra partizione geometrica della porzione di superficie e peso spaziale specifico di ogni colore impiegato; equilibrio tuttavia sempre raggiunto e quindi di natura dinamica. Ogni opera del ciclo in oggetto ha il carattere del certo e del definitivo, del sicuro in sé; eppure ogni opera è una variante entro un sistema predeterminato secondo scienza. Ma classica è anche la forma della relazione, una oggettivazione, che lega l’artista-demiurgo all’esecuzione dell’opera stessa.

M.P.

Derived from the vocabulary of the German Bauhaus school and transplanted in the United States, where they certainly influenced Minimalism and Conceptual Art, the ideas of Josef Albers are firmly anchored to a system of rules combining methodological clarity with unexpected richness. One classic example is the *Homage to the Square* series initiated in the 1950s, a rigorous system as regards chromatic quantities but extraordinarily varied in terms of palette. Albers explained that “colour is the most relative medium there is” and that “I can do whatever I want with it; it behaves as I expect it to, nothing is left to chance, and there are no surprises, good or bad. I know where I am going and I am in control.” The painting thus exists in a state of complex balance between the geometric partition of the portion of surface and the specific spatial weight of every colour used. It is, however, a balance that is always attained and therefore of a dynamic nature. While every work in the series is certain, definite and self-assured in character, it is also a variant within a scientifically predetermined system. At the same time, the form of the relationship of objectivization connecting the artist-demiurge with the execution of the work itself is also classical.

M.P.

Mario Nigro

Pannello a scacchi gialli e blu, 1950

Olio su tela

Oil on canvas

147,5 × 110 cm

Comune di Pistoia,

Palazzo Fabroni, Arti Visive Contemporanee

Comune di Pistoia,

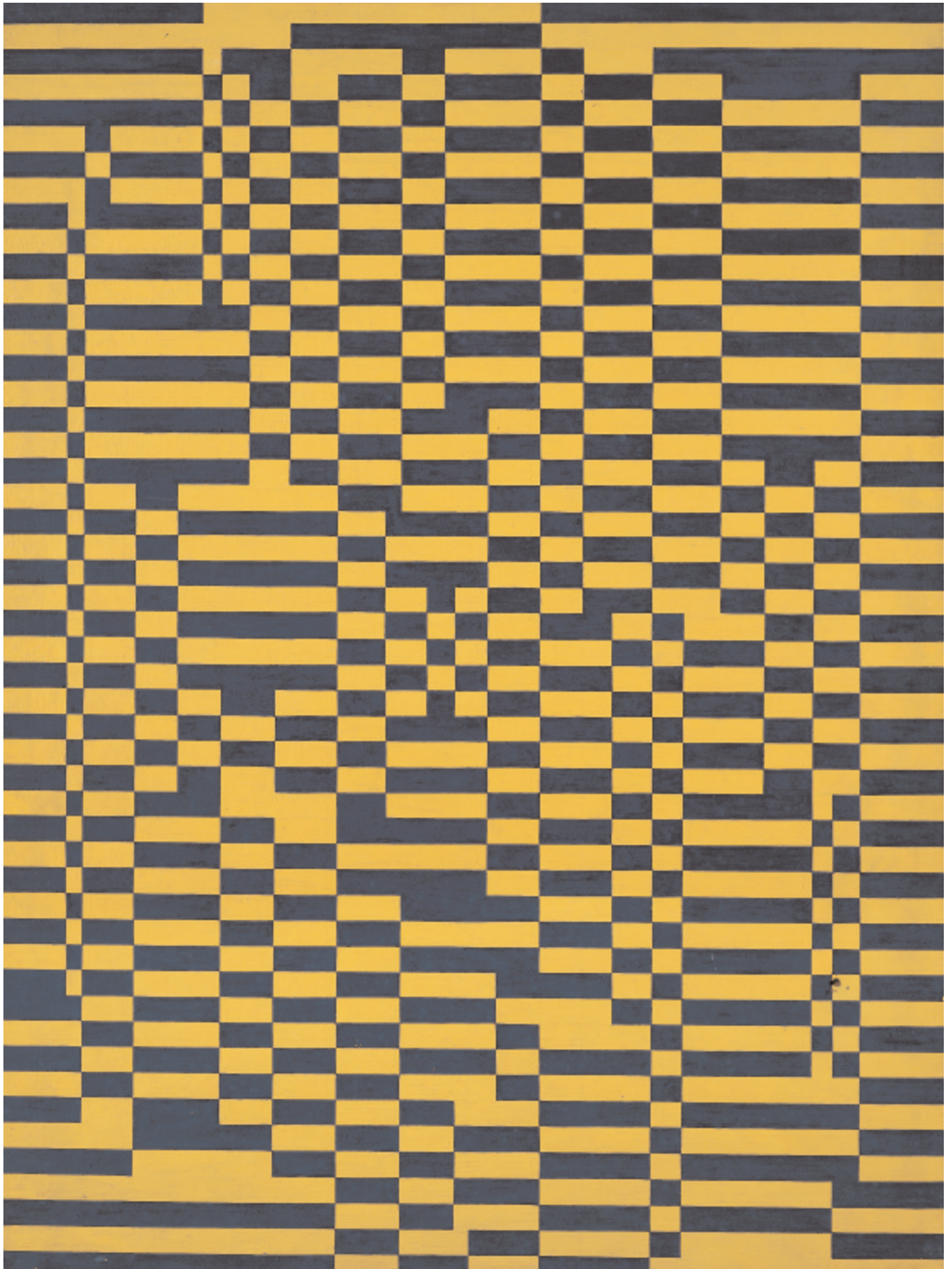
Palazzo Fabroni, Arti Visive Contemporanee

In quest'opera del 1950 si possono leggere in nuce, come in un precorrimiento, le soluzioni che vedranno piena attuazione nei cicli del *Tempo totale* e dello *Spazio totale*. Innanzitutto l'utilizzo del modulo, che permette di saturare lo spazio senza gerarchizzarlo; in secondo luogo, una drammatizzazione della sequenza, raccolta dall'universo musicale dei "modi" – arte quanto mai cara a Nigro –. Si tratta di una prima pronuncia autonoma dell'artista, abbandonata la dinamicità prossima all'esperienza futurista, ma anche lontano dalla cultura dell'astrattismo post-seconda guerra mondiale, tanto vicino al formalismo. Un esempio di intensificazione proficua della dialettica tra ordine (geometrico) e disordine (storico-culturale), che nel 1956 diverrà scontro incandescente tra piano di fondo infuocato e primo piano in un reticolo che a stento tiene unita la superficie pittorica. Classicità per Nigro non ha mai significato forma al di sopra e oltre ogni contenuto, ma lotta perché il nuovo autentico si affermi, eticamente e artisticamente.

M.P.

Elements fully developed in the *Tempo totale* and *Spazio totale* series can be seen in embryonic, precursory form in this work of 1950. First, there is the use of the module, which makes it possible to saturate space without imposing a hierarchical structure upon it. Second, a dramatization of the sequence, something drawn from the "modes" of music, an art that Nigro loved. It constitutes an early expression of his artistic autonomy, having abandoned the Futurist focus on dynamism but also distant from post-war abstract art and its close ties with Formalism. An example of fruitful intensification of the dialectic between order (geometric) and disorder (historical and cultural), which developed in 1956 into a red-hot clash between blazing background and foreground in a grid that barely manages to hold the pictorial surface together. Nigro never saw classicism as the elevation of form above and beyond all content but rather as a struggle for the assertion of the authentically new in both ethical and artistic terms.

M.P.





Nuvolo

Scacco matto, 1953
Collage di carta dipinta su tela
Collage of painted paper on canvas
116 × 160 cm
Proprietà Ascani, Città di Castello
Property of Ascani, Città di Castello

Nuvolo, interessato alla sperimentazione tecnica in tutta la sua vita, si avvicina giovanissimo alla serigrafia, tecnica meccanica che permette la riproduzione seriale della medesima immagine, di cui diviene da subito completo artefice e fine conoscitore. L'artista ribalta la processualità serigrafica tradizionale che vuole l'impiego di un colore alla volta, realizzando particolari serigrafie a molti colori con una sola battuta. Nel 1952 nascono le prime *Serotipie*, così battezzate dall'amico poeta Emilio Villa che tra i primi le nota e ne scrive in presentazioni e riviste. Lo *Scacco matto* del 1953 è tra le opere nelle quali risulta più evidente il rapporto, sempre cercato, di equilibrio tra le due entità di caos e armonia. Il gesto apparentemente informale si sostanzia nei piccoli brani pittorici, ognuno un universo pittorico a sé, poi composti in questa ideale scacchiera il cui allineamento è determinato dai margini di ogni elemento cartaceo di differenti misure. Si attenua così la rigida definizione cartesiana dello spazio per assumere la connotazione fisica di campo spazio-temporale. In esso, grazie all'orizzontalità dell'esecuzione serigrafica e come in analoghe opere a questa contemporanee, si perdono i riferimenti dell'alto e del basso e i lati indicano piuttosto punti cardinali, segnalando una visione frontale solo al momento del compimento dell'opera.

A.I.

Interested throughout his life in technical experimentation, Nuvolo took up silkscreen printing when still very young and soon developed a complete mastery and understanding of this technique, which makes it possible to reproduce series of the same image. Dispensing with the traditional use of one colour at a time, he produced very particular multicolour prints with a single pressing. The first *Serotipie* – a term coined by his poet friend Emilio Villa, one of the first to take note of them and write about them in catalogues and magazines – appeared in 1952. *Scacco matto* (1953) is one of the works showing most clearly the constant striving for a relationship of balance between the two entities of chaos and harmony. The gesture of an apparently Art Informel nature takes shape in small pieces of work, each constituting a pictorial universe in itself, which are then assembled to form this ideal chessboard, its alignment determined by the edges of all the different-sized sheets of paper. The rigid Cartesian definition of space is thus attenuated to take on the physical connotations of the spatiotemporal field. As in similar works of the same period, the horizontal nature of the silkscreen process causes the loss of top and bottom as points of reference and the sides come rather to indicate cardinal points, a frontal vision emerging only when the work takes final shape.

A.I.

Jan Jedlička

Maremma VIII, 1993-1994

Pigmenti su carta giapponese su tela
Pigments on Japanese paper on canvas

180 x 360 cm

Collezione privata

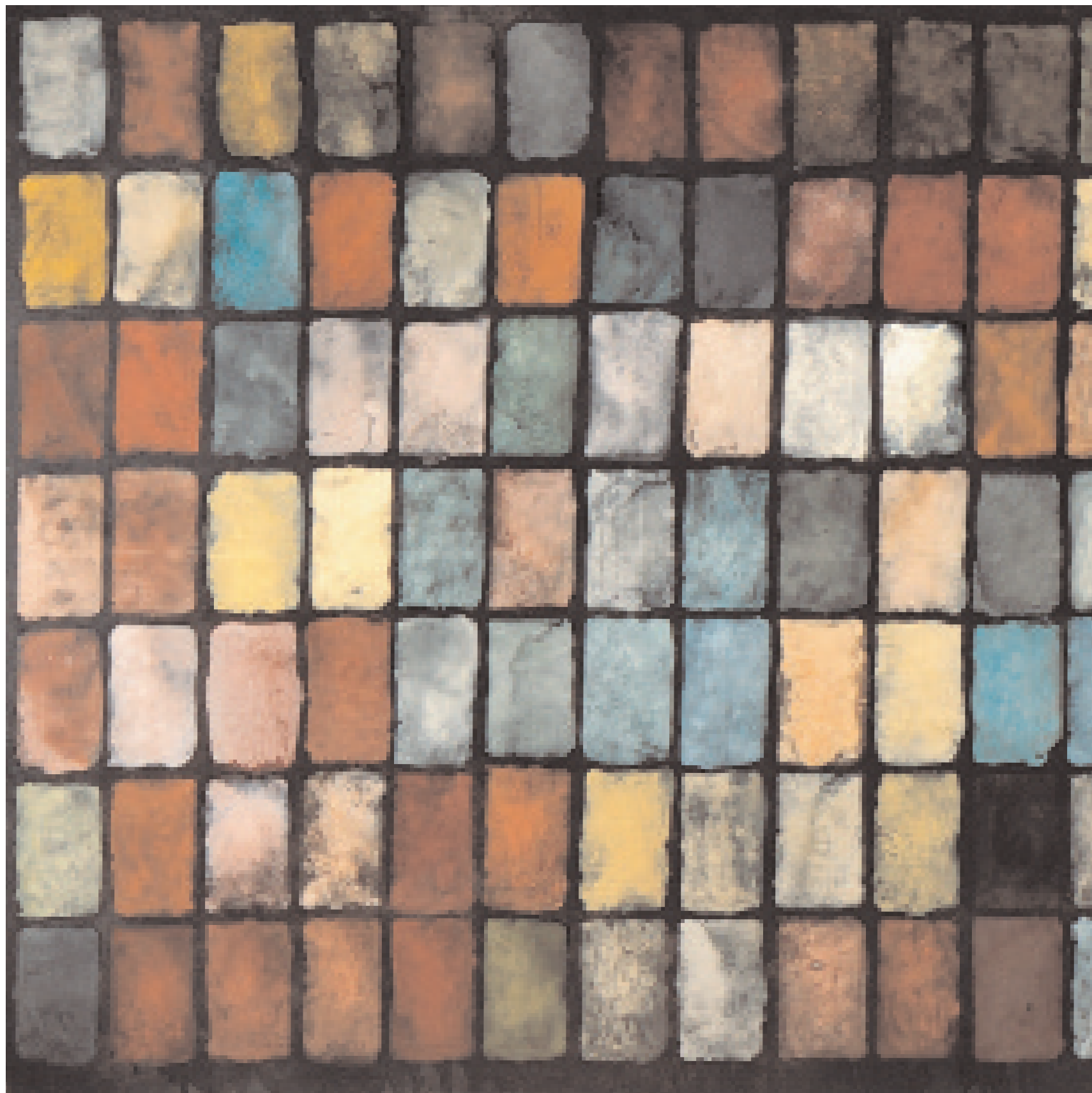
Private collection

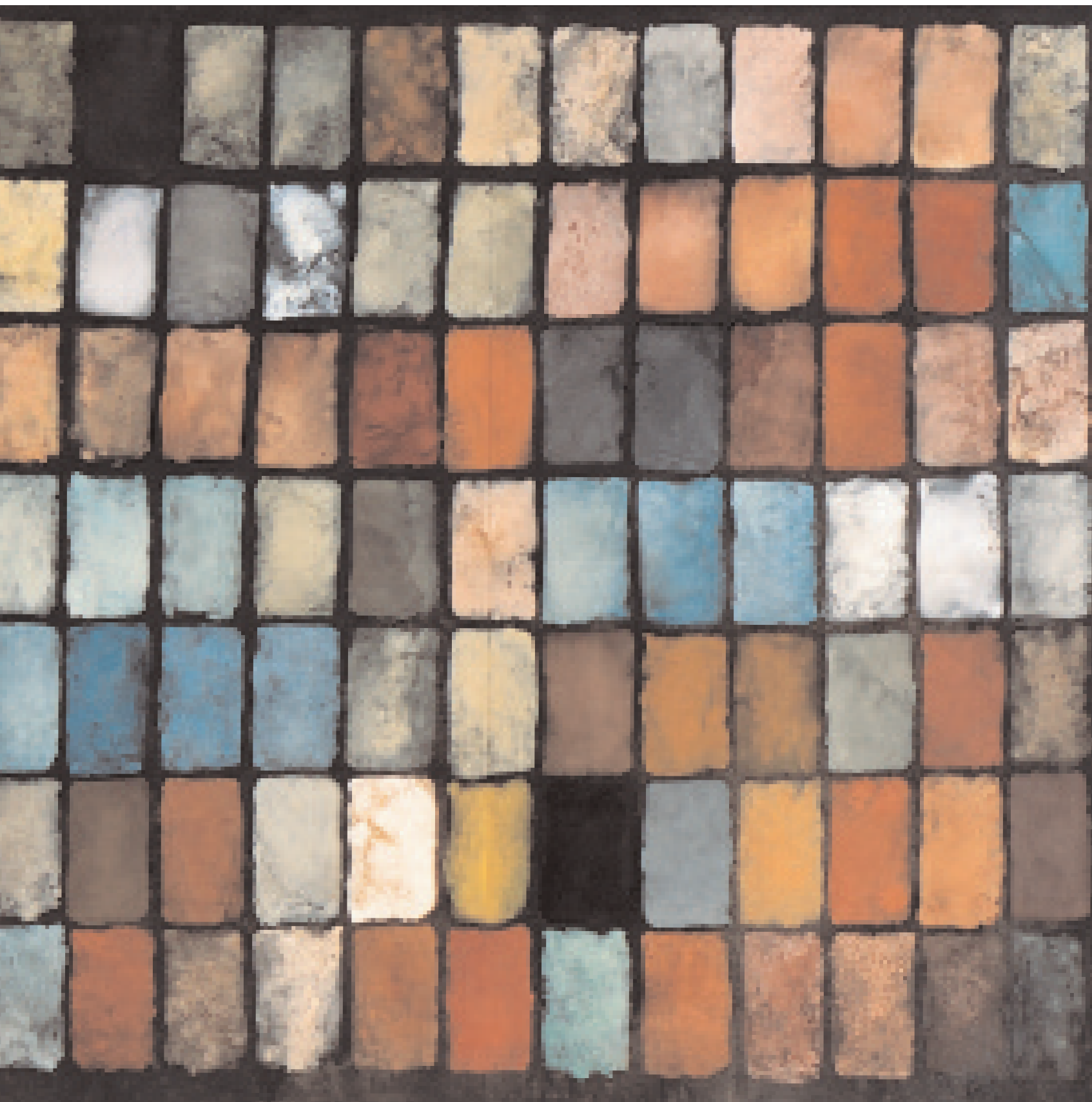
Maremma VIII, realizzato da Jan Jedlička nel 1993-1994, è l'opera conclusiva di un ciclo che pare il racconto e il ritratto di un luogo, la Maremma appunto. Frequentata, indagata, assorbita dall'artista durante un quarto di secolo, questa terra è restituita in una sorta di esperienza empatica: i suoi colori con la sua stessa natura. I pigmenti utilizzati dall'artista, infatti, sono tutti prodotti con materiali naturali e vegetali del luogo. E che il tema non sia peregrino lo dimostra l'intera opera di Jedlička che, con tecniche diverse, indaga il medesimo soggetto. Così che, come ha osservato Bruno Corà, "il 'luogo' che l'opera di Jedlička è riuscita a instaurare [...] è qualcosa che non è più suscettibile di cambiamenti; l'opera infatti consegna all'immaginario e alla memoria un respiro atemporale incorruttibile e solenne di quelle terre". In relazione al lavoro di Jedlička si pone il tema del paesaggio nell'arte e in uno la questione circa l'appartenenza di una tale tematica all'universo del classico; è ben noto infatti che bisognerà attendere il '600 per incontrare i maestri nella pittura di paesaggio. Ma va notato al proposito che con Jedlička scompare qualsivoglia intenzione rappresentativa e l'universo cromatico di quel paesaggio solamente accede alla forma espressiva.

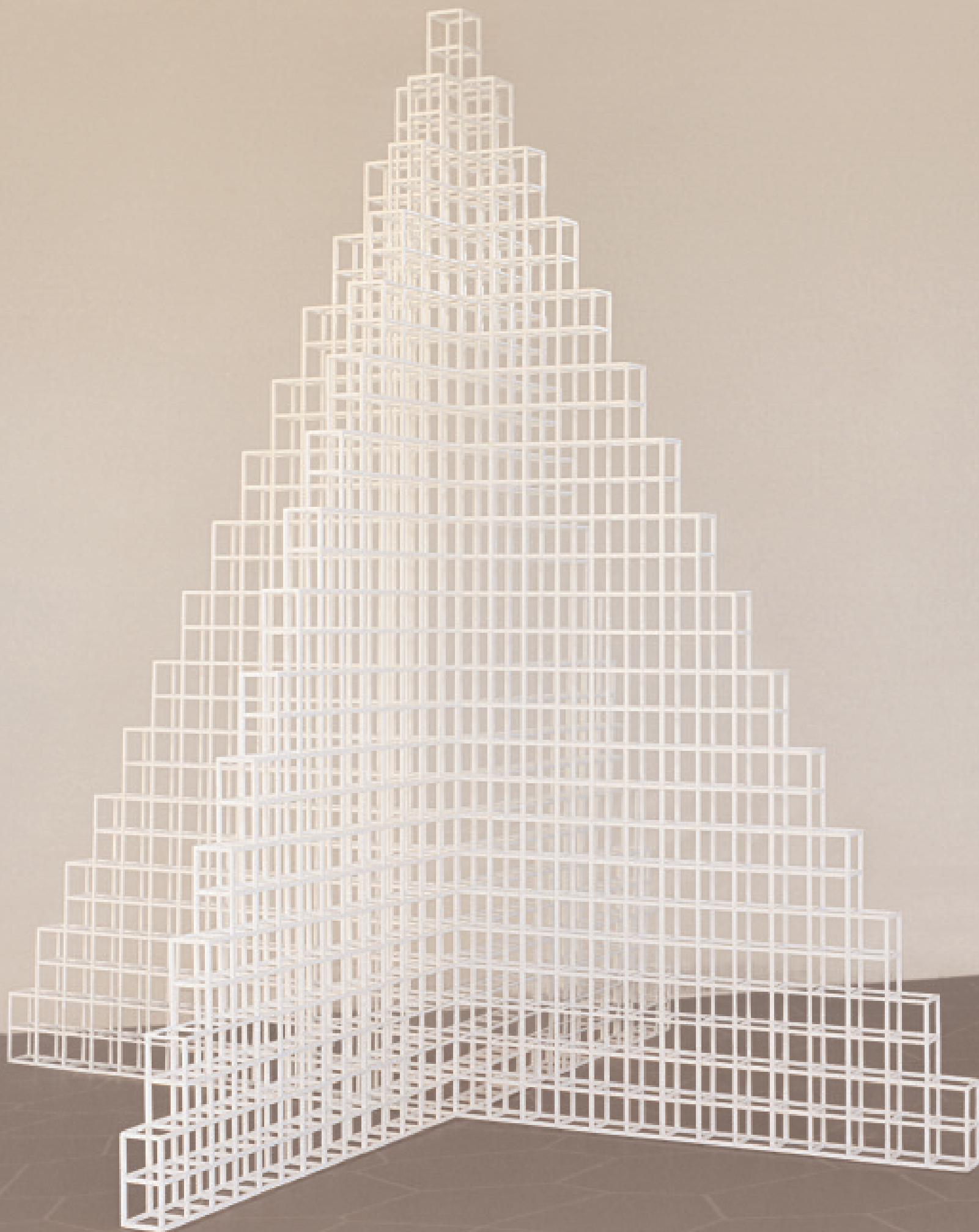
M.P.

Maremma VIII (1993-94) is the closing work of a series that can be seen as the story and portrait of a place, namely the Maremma area of Tuscany, visited, explored and absorbed by the artist over a quarter of century. Its colours and nature are captured in a sort of empathetic experience, the pigments used by Jedlička being in fact all produced with natural materials and plants from the area. And proof that there is nothing unusual about this is provided by the entire oeuvre of the artist, who used a variety of techniques to investigate the same subject. As Bruno Corà points out, "the 'place' that Jedlička's work has succeeded in establishing [...] is something no longer susceptible of change. What the work presents to memory and the imagination is in fact a solemn, imperishable and timeless breath of that land". Jedlička's work addresses the theme of the landscape in art and raises the question of whether it belongs to the classical universe. It is known that it was not until the 17th century that masters of landscape painting made their appearance. It should be noted in this connection, however, that any drive for representation disappears in Jedlička's work and it is only the chromatic universe of the countryside that attains expressive form.

M.P.







Sol LeWitt

Irregular Tower, 2005

Acciaio smaltato

Enamelled iron

231,14 × 163,83 × 163,83 cm

Associazione culturale Longo, Cassino

Longo Cultural Association, Cassino

L'opera *Irregular Tower* del 2005 riprende analoghe composizioni, le *Open Geometric Structures*, di anni precedenti nelle quali il modulo del cubo bianco prolifera in progressioni nello spazio. Il singolo elemento modulare, il cubo vacuo caro alla tradizione rinascimentale italiana, viene coniugato nello spazio secondo propri principi e una determinata sintassi che ne definiscono il dettaglio come la complessità totale. Pur distinguendo la fase concettuale da quella ideativa, il fare artistico di LeWitt si dimostra come sommatoria di differenti momenti di cui quello progettuale è tra i più importanti poiché quelli "che mostrano il processo del pensiero dell'artista sono a volte più interessanti del prodotto finale". Il progetto contiene già in sé il risultato che, rispetto al primo, possiede una esemplare fisicità comprensiva dell'errore e delle imperfezioni, sempre possibili, ma esente da emozionalità esecutiva. I concetti di pittura e scultura sono superati mettendo in discussione l'idea stessa della rappresentazione e fornendo riflessioni sugli elementi costitutivi dell'essenza dell'arte nella contemporaneità. Quest'opera, come recita il titolo, si sviluppa da una base rigidamente quadrata e nel suo elevarsi nello spazio diviene irregolare poiché la parziale perdita di razionalità è già prevista dal progetto iniziale.

A.I.

LeWitt's *Irregular Tower* (2005) marks a return to the analogous *Open Geometric Structures* of previous years, where the module of the white cube proliferated in progressions in space. The one modular element of the hollow cube dear to the Italian Renaissance tradition is developed in space in accordance with its own principles and with a specific syntax defining both details and overall complexity. While the conceptual and ideational stages are distinguished, the artistic act is displayed as the combination of different phases, with planning as one of the most important. As LeWitt pointed out, those elements "that reveal the artist's thought processes are sometimes more interesting than the end product". The plan already contains the result within itself, and the latter is distinguished from the former by the fact of possessing physicality that comprehends error and imperfections (which are always possible) but is free from emotionality of execution. The concepts of painting and sculpture are superseded, calling into question the very idea of representation and offering ideas about the constituent elements of the essence of art in the contemporary era. This work develops from a rigidly square base and becomes irregular, as its title indicates, on rising in space because the partial loss of rationality is already envisaged in the initial plan.

A.I.

Marisa Merz

Senza titolo, 2008

Untitled, 2008

Carboncino e gessetti su carta

Charcoal and chalk on paper

150 x 100 cm

Galleria Christian Stein, Milano

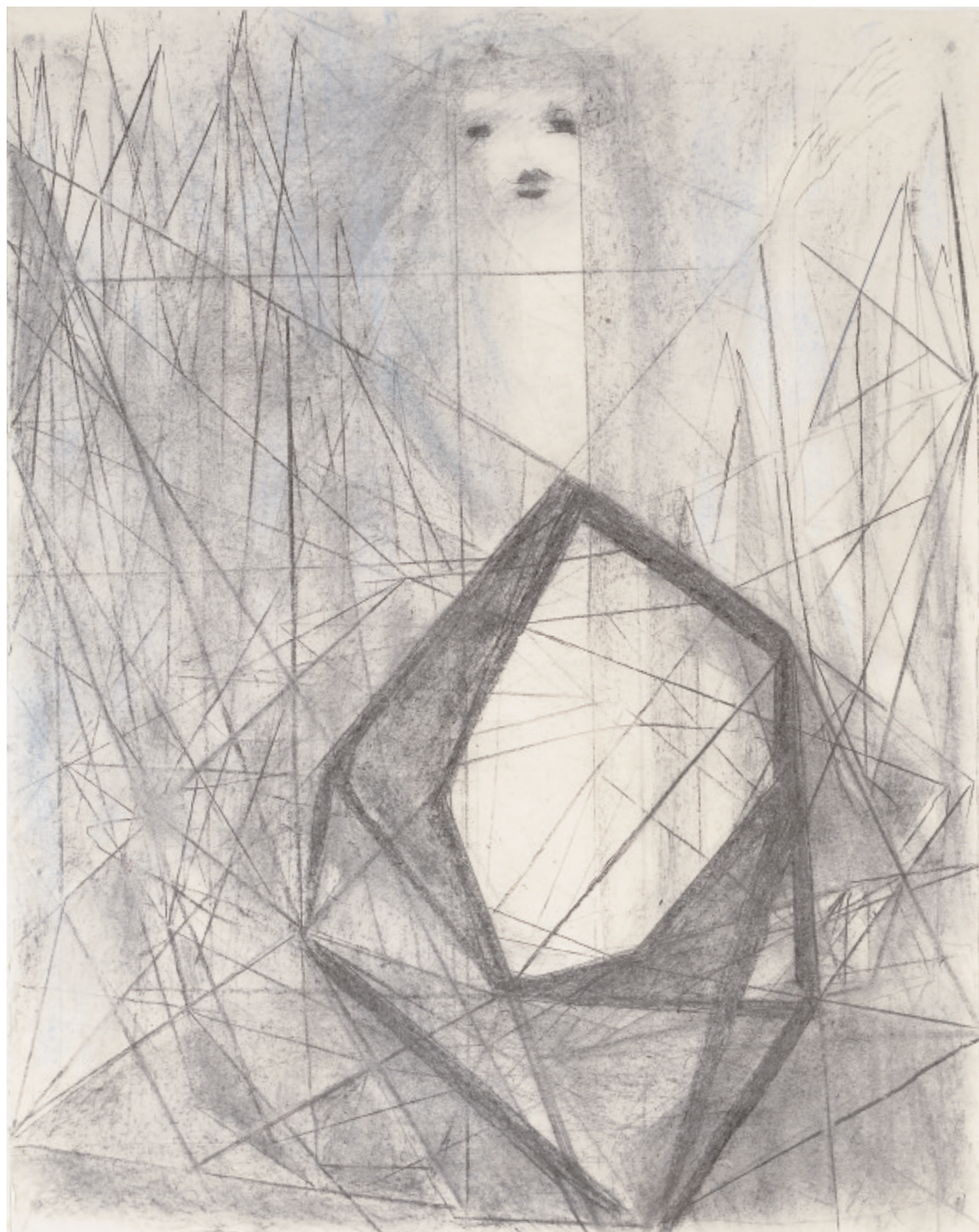
Galleria Christian Stein, Milan

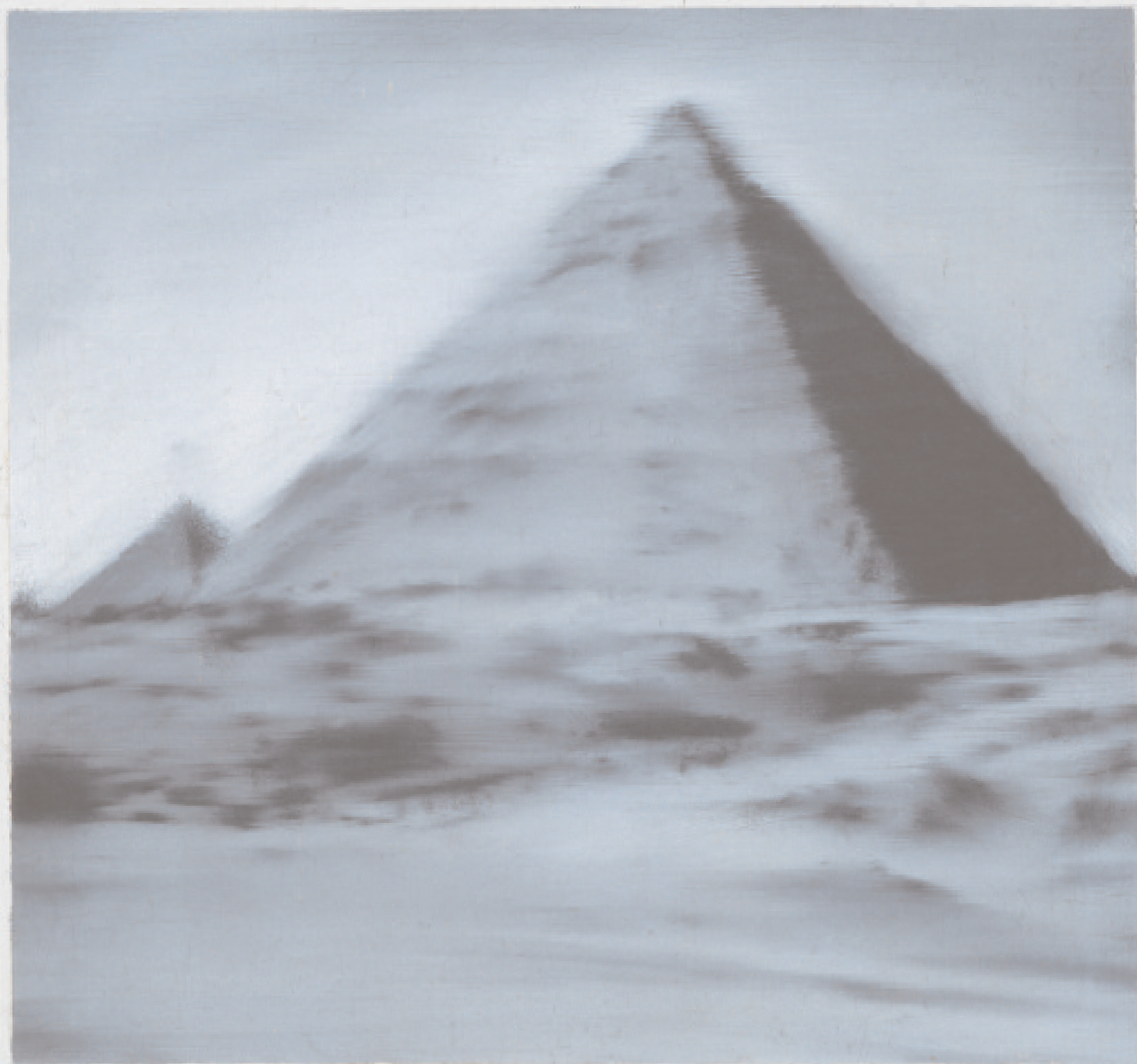
Marisa Merz ha collocato recentemente questo sontuoso disegno, in una galleria d'arte, molto in alto, oltre il tradizionale orizzonte umano. L'immagine così cade dall'alto e il riguardante deve volgere lo sguardo al cielo. La provenienza, e l'esperienza che la sostanza, è di natura mistica. Da uno spazio illimitato un reticolo di linee dà corpo a un solido cavo; oltre e al di sopra di questa scena appare un volto o un muso se fosse di natura animale. Un ente e un corpo: entro questa dialettica, afferrabile solo su un piano poetico, l'artista si interroga, e interroga l'universo mondo. Lo spazio evocato sfugge all'ordine classico, ha più dimensioni e dunque è più aperto di quanto non possa concepire il sapere logico. Eppure quel solido proietta una lunga ombra che risale ai luoghi classici della storia dell'arte: il pensiero corre all'invenzione düreriana della *Malinconia* e oltre ai solidi platonici. Ma qui saremmo allora in presenza di un'ulteriore invenzione, giacché il presunto solido è cavo, è una sorta di ispessimento provvisorio della luce, una sua fenomenologia. Ciò giustificherebbe ulteriormente la scelta dell'artista circa la posizione dell'opera sulla parete, ben sapendo che nell'arte di Marisa Merz nulla è mai definitivo.

M.P.

Marisa Merz recently hung this splendid drawing in an art gallery very high above the traditional human horizon. The image thus looks down from on high and the viewer must look up to see it. The origin of this work and the experience in which it takes shape are mystical in nature. From boundless space, a grid of lines gives shape to a hollow solid. Above and beyond this scene, a face of human or animal nature appears. An entity and a body: within this dialectic, which can be grasped only at a poetic level, the artist questions herself and questions the entire universe. The space conjured up eludes classical order. It has more dimensions and is therefore more open than logical thinking can conceive. At the same time, however, this solid casts a long shadow that stretches back to the loci classici of the history of art. We recall Dürer's *Melancholy* and the Platonic solids. But the presence of yet another invention can also be detected here, since the presumed solid is hollow like a temporary thickening or phenomenon of light. This would provide further justification for the artist's decision as regards the position of the work on the wall, although we are well aware that nothing in the art of Marisa Merz is ever definitive.

M.P.





Die Pyramiden von Gizeh

Gerhard Richter

Kleine Pyramide, 1964 (48-1)
Olio su tela
Oil on canvas
36 x 36 cm
Collezione privata
Courtesy MaxmArt, Mendrisio
Private collection
Courtesy MaxmArt, Mendrisio

Alla tavola 5 dell'*Atlas* di Gerhard Richter, in alto a sinistra, si trova una fotografia, ritagliata da un giornale, che riproduce un paesaggio sul cui fondo si vedono la Sfinge e una piramide. Il foglio raccoglie materiale dal 1962 al 1966. Nel catalogo pittorico dell'artista si trovano tre opere desunte da quella fotografia: *La Sfinge di Giza*, *La Sfinge* e questa *Piccola Piramide* datata 1964 (nel 1966 vi sarà una versione *Grande Piramide*). Lo studio delle fonti iconografiche è importante per capire il rapporto che lega Richter con la fotografia. Da un lato la ritiene decisiva: "La fotografia ha cambiato il nostro modo di pensare, è stata una grande cosa"; dall'altro però dichiara: "M'interessa quello che vedo, non le fotografie. Le fotografie sono un mezzo, mi aiutano...". L'artista ha mantenuto questa posizione anche nell'ambito pittorico, rifondando la nozione di stile e minandone alla base la configurazione in uso. Vale allora la pena di indicare nella difesa a oltranza dell'arte pittorica il contributo più radicale dato da Richter all'arte contemporanea, rivelando la continuità sempre rinnovantesi della forma – e qui viene alla luce un legame con ciò che si intende per classico –. Citando John Cage, l'artista motivò il ciclo delle pitture grigie con la sentenza: "Non ho niente da dire e lo dico".

M.P.

The photograph cut from a newspaper in the top left corner of plate 5 of Gerhard Richter's *Atlas* shows a landscape with the Sphinx and a pyramid in the background. The material in this plate refers to the period 1962-66. There are three works drawn from that photograph in the catalogue of the artist's paintings, namely *The Sphinx of Giza*, *The Sphinx* and this *Small Pyramid* dated 1964 (as against the *Great Pyramid* of 1966). The study of iconographic sources is important in order to understand Richter's relationship with photography. On the one hand, he regards it as crucial: "Photography has changed the way we think. It has been a great thing." On the other, "I am interested in what I see, not photographs. Photographs are a means, they help me..." The artist adopts the same position also in the pictorial sphere, revitalizing the idea of style while undermining the configuration in use at the very base. It is therefore well worth pointing out that Richter's most radical contribution to contemporary art in his unflagging defence of painting in his indication of the constantly renewed continuity of form. It is here that we find a link with what is meant by classical art. Quoting John Cage, the artist explained his series of grey paintings with this statement: "I have nothing to say and I say it".

M.P.



Vasilij Kandinskij

Rot in Spitzform, 1925

Acquerello e inchiostro su carta

Watercolour and ink on paper

48,5 × 32,5 cm

MART 2178

Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
di Trento e Rovereto, MART

Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
di Trento e Rovereto, MART

L'opera di Vasilij Kandinskij si è sempre accompagnata a una profonda riflessione sulla forma e sul colore. L'acquerello su carta *Rot in Spitzform* ("colore rosso nella forma aguzza") è una delle più interessanti trasposizioni pratiche della riflessione sugli elementi che costituiscono la composizione visiva e che trovano teorizzazione in *Punto, linea, superficie* del 1926. Lo spazio determinato dalla pittura è privato di elementi prospettici strutturali e vi sono collocati elementi monocromi, definiti da contorni geometrici di figure elementari, sovrapposti e giustapposti sul medesimo piano. La scelta della tecnica e l'esecuzione puntuale mantengono alto il richiamo alla sensibilità pittorica, controbilanciando sia il deciso controllo razionale della composizione sia l'attenzione ai risultati raggiunti dagli elementi posti in campo nel loro rapportarsi gli uni agli altri. Ne è prova la forte presenza della forma rossa triangolare posta con il vertice verso l'alto: la sua diagonalità, accanto all'ortogonalità di altri elementi, è ritenuta dall'artista fondamentale nel ricomporre l'armonia e l'equilibrio del tutto. Kandinskij sembra riconquistare una spaziosità compositiva che, attraverso la lezione dell'icona della tradizione ortodossa, affonda le radici nel pensiero occidentale più antico e classico.

A.I.

The work of Wassily Kandinsky was always combined with deep thinking about form and colour. The watercolour on paper entitled *Rot in Spitzform* ("red in pointed shape") is one of the most interesting practical transpositions of his reflections on the constituent elements of visual composition as theorized in *Point and Line to Plane* (1926). The space determined by the painting is devoid of structural components of perspective and contains monochromatic elements set in the geometric contours of elementary figures superimposed and juxtaposed on the same plane. The choice of technique and precise execution maintain a high degree of pictorial sensitivity, counterbalancing both the marked rational control of the composition and the focus on the results attained by the elements deployed in their relations with one another. Evidence of this is provided by the strong presence of the triangular red shape pointing upward. Alongside the perpendicular nature of the other elements, its obliquity was regarded as essential by the artist to ensure the harmony and balance of the whole. Kandinsky appears to regain a breadth of compositional space whose roots stretch back, through the icon of the Orthodox Church, into the most ancient and classical depths of Western thought.

A.I.

Ettore Colla

Agreste, 1955

Assemblaggio di ferri di recupero
rielaborati e saldati

Assemblage of scrap metal
reworked and welded

224 × 100 × 92 cm

Collezione privata, Svizzera

Private collection, Switzerland

L'opera, già intitolata *La Terra*, è molto cara all'artista che così la descrive: "Su una base cilindrica ho posto una canna di ferro e, intorno ad essa, quasi a incrocio, tre arpioni di una solcatrice e una ruota di un seminatore; in alto, sorretto da una mensola reggitelone, un cerchio. Un tridente su cui si erge un altro arpione completa l'*Agreste*, simbolo del lavoro e della fecondità della terra." Il richiamo alla classicità di Colla si concretizza negli anni Cinquanta non solo nei riferimenti ai miti antichi presenti nelle titolazioni delle opere, ma nella volontà di definire una nuova idea di scultura. La figurazione tradizionale è sostituita da elementi provenienti direttamente dal vissuto, assemblati, mai casualmente, secondo regole compositive e proporzionali; i centri propulsivi, gli assi di simmetria e le masse sono evidenziati e si giustappongono in equilibri tendenti alla stabilità statica e all'armonia visiva del tutto. L'esattezza e la solennità dell'enunciato formale si legano al recupero della lezione della statuaria classica, rivissuta e modificata lontano dalle citazioni iconografiche, spesso presenti nella scultura prebellica alla quale Colla vuole fin dall'inizio contrapporsi. Il riferimento all'antico rapporto dell'uomo con la Madre Terra muta in interrogazione diretta sui presupposti costitutivi dell'idea classica di scultura, resa stavolta tramite l'ostentazione di un reale, povero, recuperato, trasformato, qui scarto della tradizione contadina, e sublimato in altro da sé nell'opera.

A.I.

Previously entitled *La Terra*, this work is a great favourite of the artist, who describes it as follows: "I have placed an iron rod on a cylindrical base and around it, almost forming a cross, three blades of a coulter and a wheel of a sowing machine. Above this is a hoop resting on a tarpaulin bracket. A three-pronged fork surmounted by another spike completes *Agreste*, a symbol of working the land and of its fertility." Colla's interest in classicism took shape in the 1950s not only in the references to ancient myths present in the titles of his works but also in his efforts to develop a new idea of sculpture. Traditional figuration gave way to elements drawn directly from real life and experience assembled in accordance with compositional and proportional rules, never haphazardly. The points of thrust, axes of symmetry and volumes are highlighted and juxtaposed in states of equilibrium contributing to the static stability and visual harmony of the whole. The precision and solemnity of the formal statement are connected with a return to the methods of classical sculpture experienced anew and altered in a way that is far removed from the iconographic citations often present in pre-war sculpture, to which Colla was opposed from the very outset. The reference to mankind's age-old relationship with Mother Earth changes into direct probing of the constituent assumptions of the classical idea of sculpture, developed this time through the display of a humble, salvaged and transformed reality, a remnant of the peasant tradition, sublimated into something other than itself in the work.

A.I.





Fausto Melotti

Scultura n. 21, 1935

Inox

Stainless steel

150 × 100 × 100 cm

Galleria Christian Stein, Milano

Archivio Fausto Melotti, Milano

Galleria Christian Stein, Milan

Archivio Fausto Melotti, Milan

Scultura n. 21 appartiene alla produzione di Fausto Melotti della metà degli anni Trenta quando, abbandonata la tradizione simbolista e novecentista degli anni precedenti, l'artista si avvicina alla stagione dell'astrattismo lombardo. La scultura di Melotti manifesta le idee nuove di un'arte priva di mimetismo naturalista, di "modellato" realista, di ogni riferimento al sociale e basata sulle leggi dell'armonia e della composizione desunte dai modelli dell'arte classica. Gli elementi lineari e geometrici vengono composti in una proporzionalità che riconduce all'unità del tutto secondo una purezza formale che richiama anche i rapporti armonici, dovuti alla conoscenza dell'artista della musica e della poesia. La volontà di creare un'arte impersonale, universale e assoluta deriva inizialmente dall'idealismo crociano e, lontana da ogni tentazione romantica, ribadisce l'idea dell'arte come intuizione mentale, che prescinde dalla manualità. Questo pensiero trova inoltre interessante rispondenza nelle opere degli amici e colleghi di quegli anni, in particolare Lucio Fontana, con i quali Melotti espone alla Galleria Il Milione di Milano, e negli scritti teorici del cugino Carlo Belli che pubblica proprio nel 1935 il suo libro *Kn*.

A.I.

Scultura n. 21 is a work of the mid-1930s, when Melotti had abandoned the Symbolist and Novecento Italiano tradition of previous years for the Lombard school of abstract sculpture. Melotti's work displays the new ideas of an art devoid of naturalistic mimesis, realistic shaping and any reference to social issues, based solely on the laws of harmony and composition drawn from the models of classical art. The linear and geometric elements are composed in proportional balance to ensure the unity of the whole in accordance with an idea of formal purity and harmonic relations stemming from the artist's knowledge of music and poetry. The drive to create an impersonal, universal and absolute art derived initially from the idealist philosophy of Croce and, far removed from any romantic temptations, emphasizes the idea of art as mental intuition divorced from manual dexterity. This idea is also interestingly reflected both in the works of Melotti's friends and colleagues of those years – especially Lucio Fontana, with whom he exhibited at Galleria Il Milione in Milan – and in the theoretical writings of his cousin Carlo Belli, whose book *Kn* came out precisely in 1935.

A.I.

Alberto Burri

Sacco, 1953 (n. 262)

Sacco, stoffa, olio, vinavil su tela

Sacking, fabric, oil and Vinavil on canvas

86 × 100 cm

Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri,

Città di Castello

Fondazione Palazzo Albizzini, Burri Collection,

Città di Castello

Già alla fine degli anni Quaranta, Alberto Burri presenta lavori pittorici con una nuova concezione materica dell'opera. Lungi da suggestioni dadaiste, persegue la volontà di rigenerare la pittura all'interno di una sua consequenzialità storica: il ritorno alle origini viene sottolineato da un linguaggio non figurativo, materico e apparentemente minimale e povero con una forte accezione esistenziale. Inizialmente le tele di sacco, tese sulla struttura del quadro, sono supporto al colore; già nel 1952 la pittura è strutturata compositivamente in zone di colore alternate a zone di tessuto grezzo. La bellezza classica del colore puro, il nero catrame, il rosso magenta, il bianco calce, viene messa in relazione con quella del materiale presentato semplicemente come sé stesso. La tela, come nel lavoro *Sacco* del 1953, presenta cuciture, rammendi e strappi, nei quali occhieggia il colore, testimonianze dell'azione dell'artista sul materiale. In seguito Burri lascerà la modalità segnica della cucitura a mano o a macchina intervenendo direttamente con il fuoco, soprattutto su altri materiali come i ferri, i legni e le plastiche. I segni del tempo, dell'azione umana, del vissuto si contrappongono a un solido impaginato dell'opera la cui spazialità ha un immediato riferimento alla proporzionalità e alla dimensione aurea proprie della pittura rinascimentale centroitaliana da cui Alberto Burri sembra discendere direttamente.

A.I.

Alberto Burri began presenting paintings with a new matterist conception of the work as early as the end of the 1940s. Far from any Dadaist intent, he was endeavouring to regenerate painting within the framework of its historical consequentality. A return to the origins was strongly emphasized by a vocabulary of a non-figurative, material, apparently minimal and humble character with marked existential overtones. While the burlap sacks stretched over the structure of the work served initially as supports for paint, the painting was compositionally structured as early as 1952 in areas of colour alternating with areas of bare fabric. A relationship was established between the classical beauty of pure colour – pitch black, magenta red, lime white – and that of the material, simply presented as itself. As in *Sacco* (1953), the work displays stitches, mending and rips affording glimpses of colour, traces of the artist's action on the material. Burri later abandoned signs in the shape of stitching by hand or machine for direct exposure to fire, especially with other materials like iron, wood and plastic. The signs of time, human action and life are juxtaposed with the solid formulation of the work, whose spatial dimension has an immediate point of reference in the golden section and the proportional balance of central Italian Renaissance painting, of which Alberto Burri appears to be a direct descendant.

A.I.



Giuseppe Uncini

Cementarmato, 1960 (60-36)

Ferro e cemento

Iron and concrete

141 × 132,5 cm

Collezione privata

Courtesy Galleria Fumagalli,

Bergamo

Private collection

Courtesy Galleria Fumagalli,

Bergamo

Fin dal suo esordio Giuseppe Uncini è interessato al superamento dell'esperienza dell'informale nonostante ne riprenda alcune importanti conquiste. La materia, non più metafora di una condizione esistenziale, si affranca sempre più anche da una connotazione mimetica ancora presente nel ciclo delle *Terre* del 1957. L'anno successivo Uncini realizza il primo *Cementarmato* nel quale muta il proprio registro formale adottando un'idea compositiva legata al rigore, alla geometria e alla proporzionalità spaziale. Il cemento, il tondino di ferro, le lamiere o il segno di carbone diventano parti di un alfabeto elementare nel quale la materia principale richiama l'idea costruttiva, riportando spesso, come in edilizia, l'impronta delle casseformi. La materia si definisce in uno spazio-tempo nel quale il vissuto, il reale legato all'uomo si assolutizzano in un ideale dello spazio che anticipa straordinariamente ricerche successive. Il cemento diventa volume e corpo stesso dell'opera e i ferri indicano il passaggio tra interno ed esterno dell'opera contrapponendo la linea alla superficie in una nuova dimensione culturale legata al tempo presente.

A.I.

While drawing upon some important advances of Art Informel, Giuseppe Uncini was concerned from the very outset with moving beyond this movement. No longer a metaphor of an existential condition, matter attained ever-greater freedom, also from the mimetic connotation still present in the *Terre* cycle of 1957. The following year saw a change in formal register with the first work in reinforced concrete (*Cementarmato*), where the artist adopted a compositional approach based on rigour, geometry and spatial proportionality. Concrete, iron rods, sheet metal and marks made with coal became parts of an elementary alphabet in which the primary material recalls the idea of construction, often bearing the imprints of formwork, as in building. Matter is defined in a space-time in which the real world of lived experience linked to mankind becomes absolute in an ideal of space that proves extraordinarily indicative of later developments. The concrete becomes the very body and volume of the work and the iron rods indicate the passage between its interior and exterior, opposing line to surface in a new cultural dimension linked to the present.

A.I.



Lucio Fontana

Concetto spaziale, Attesa, 1965

Idropittura su tela

Hydropainting on canvas

145 x 114 cm

Comune di Firenze, Raccolta Museo

Internazionale Arte Contemporanea

Comune di Firenze, Raccolta Museo

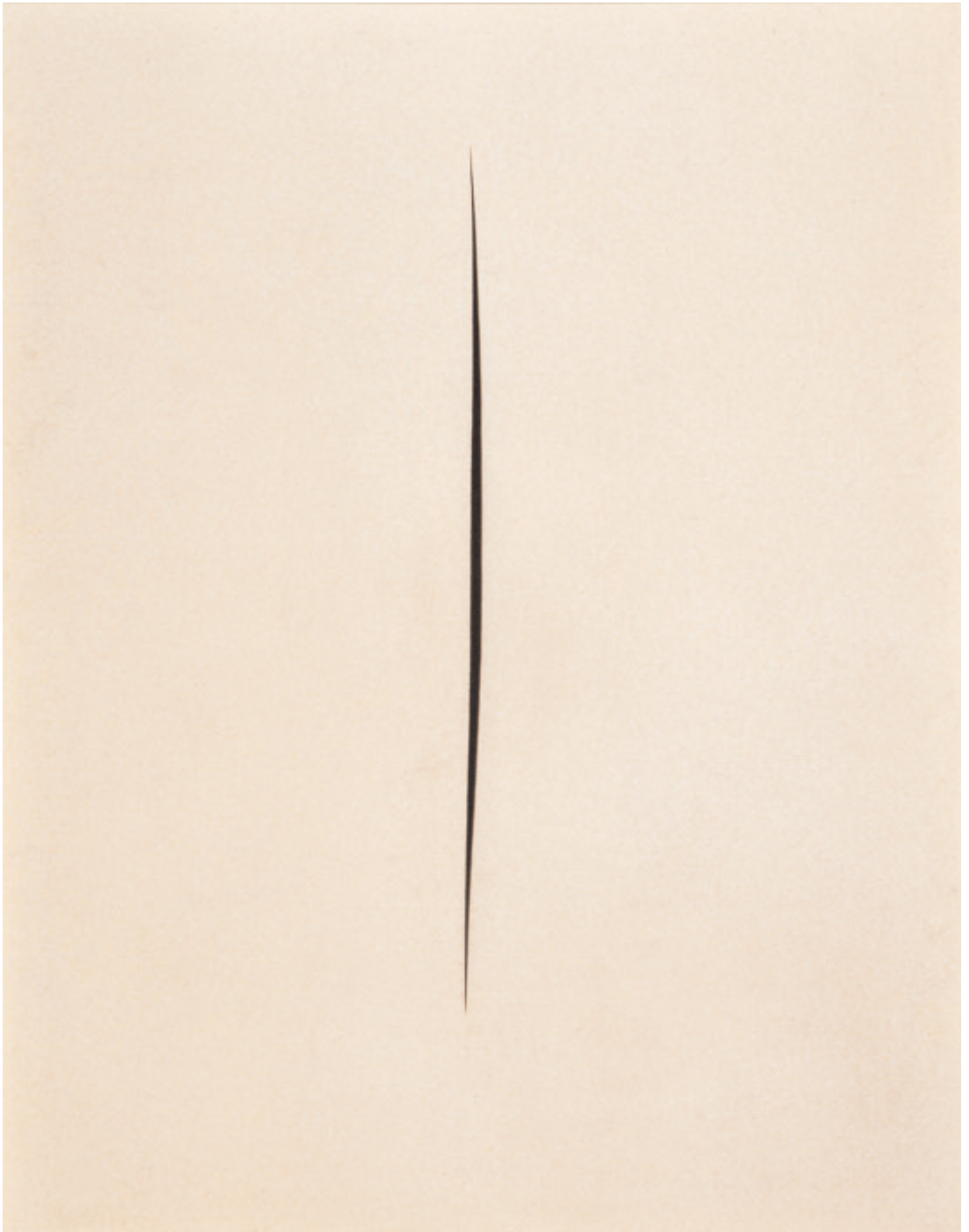
Internazionale Arte Contemporanea

È il 1958 quando Lucio Fontana introduce, nella sua pur già ricca e variata serie di invenzioni artistiche, la modalità del “taglio” sulla tela. La dizione corretta però recita: *Concetto spaziale, Attesa* e l'intenzione, esplicita nella titolazione, è di formulare una sintesi tra la gestualità e il movimento, di provenienza futurista, da un lato e la proiezione verso il futuro dall'altro, carattere dell'intera sua opera. Il tratto definitivo dell'intervento, la dimensione spirituale, di energia raccolta in vista del gesto collocano l'intero ciclo in una prospettiva di ribadita classicità per l'arte italiana. In particolare l'opera che qui si presenta, nella sua purezza d'immagine, un unico taglio centrale su una superficie bianca, ribadisce la ricchezza infinita dell'atto pittorico, riaffermando la centralità del gesto quale nucleo originario del fare arte. Come se, a un solo anno di distanza dalla scomparsa di Pollock, Fontana raccogliesse la fiaccola per proseguire un cammino che altri artisti ritenevano impossibile se non volto in direzione dell'happening e della performance. L'eredità dell'opera di Pollock marcherà lungo tutti gli anni Sessanta un intenso dibattito a cui si accompagnerà il tema della (presunta) morte della pittura.

M.P.

It was in 1958 that Lucio Fontana added the slashed canvas to his already rich and varied series of artistic inventions. The correct title is, however, *Concetto spaziale, Attesa* (“Spatial Concept. Wait(s)”), explicitly stating the intention to attain a synthesis of Futuristic origin between gestuality and movement on the one hand and projection toward the future – the characteristic of all his work – on the other. The definitive character of the work and its spiritual dimension of energy gathered with a view to gesture place the entire cycle within a perspective of asserted classicism for Italian art. In its purity of image, the work presented here – a single slash in the middle of a white surface – serves in particular to underscore the never-ending richness of the pictorial act, reasserting the centrality of gesture as the original nucleus of art making. It is as though, just one year after Pollock's death, Fontana had picked up the torch to continue along a path that other artists believed impracticable without turning in the direction of happenings and performance. Together with the (presumed) death of painting, the legacy of Pollock's work was to be the subject of intense debate all through the 1960s.

M.P.







Luciano Fabro

Io (l'uovo), 1978

Bronzo, fusione dorata e patinata

Gilded and patinated cast bronze

64 x Ø 56 cm

Collezione privata

Private collection

Fin dalle sue prime opere Luciano Fabro rivela una specifica attenzione al pensiero della classicità antica; prima attraverso la rivisitazione della speculazione rinascimentale e poi nella sempre più puntuale volontà a dispiegare un'idea del classico come applicazione di un pensiero razionale e umanistico alla forma e alla norma operativa. Scevro dalla considerazione che la classicità debba essere sterile modello formale o distante polo di attrazione ideale, egli pone sempre attenzione all'opera come elaborato generante, anche nella sua estrema semplicità, di evocazioni, echi e di forme della conoscenza. L'artista con il proprio pensiero, la propria fisicità, storia ed esperienza elabora una teoria e una personale prassi esecutiva attraverso la quale l'opera diviene presenza di un essere nel mondo e di riverberarlo continuamente. L'opera *Io (l'uovo)*, esposta per la prima volta nel 1978 e collocata all'interno della romana *Fontana delle api* di Gian Lorenzo Bernini, è esemplificativa di questo pensiero. Una forma ovoidale realizzata in bronzo riporta l'estensione dimensionale del corpo dell'artista collocato in serrata posizione fetale. Una parte è troncata e mostra una cavità interna sulla cui parete sono impresse le impronte delle mani dell'artista rivelando che la dimensione della circonferenza è quella dell'abbraccio. Il corpo ancora una volta diviene misura, non più secondo un canone vitruviano, ma quale elemento rigeneratore di una possibile forma originaria che trova la perfezione nel suo contestualizzarsi nel presente.

A.I.

A specific focus on the ideas of the ancient classical world can be seen in Luciano Fabro's works from the very outset, first revisiting Renaissance philosophy and then in increasingly precise efforts to develop an idea of the classical as the application of rational and humanistic thinking to form and standard working techniques. Far from regarding classicism as a sterile formal model or distant pole of ideal attraction, his focus is always on the work as a development capable, also in its extreme simplicity, of generating echoes, evocations and forms of knowledge. It is the artist with his ideas, physicality, history and experience that develops a theory and a personal form of working practice through which the work becomes the constantly reverberating presence of a being in the world. First exhibited in 1978 inside Gian Lorenzo Bernini's *Fountain of Bees* in Rome, *Io (l'uovo)* exemplifies this approach. An egg-shaped form cast in bronze corresponds to the physical extension of the artist's body in a foetal position. One part is cut to reveal an inner cavity with imprints of the artist's hands on the wall, thus showing that the measurement of the circumference corresponds to his embrace. The body once again becomes a yardstick, no longer in accordance with a canon of Vitruvius but as the regenerating element of a possible original form that finds perfection in its contextualization in the present.

A.I.

Hidetoshi Nagasawa

Oro di Ofir, 1971

Oro (24k), due elementi

Gold (24k), two elements

3,5 × 3,5 × 8 cm ciascuno

3.5 × 3.5 × 8 cm each

Proprietà dell'artista

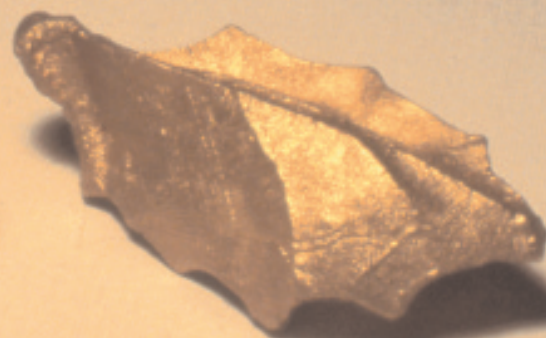
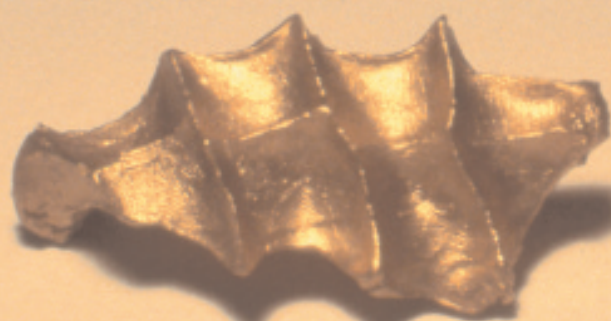
Property of the artist

La produzione artistica di Hidetoshi Nagasawa è caratterizzata dalla costante compresenza di due poli, oriente e occidente, non contrapposti ma compartecipi della definizione dell'opera in una esattezza dovuta all'equilibrio tra le parti che la costituiscono. In questo restituisce all'arte il ruolo paradigmatico della forma del pensiero del mondo ma anche di generatore di armonia all'interno della complessità del vivere umano, diviso costantemente fra tradizione e innovazione. Nel 1971 Nagasawa realizza l'*Oro di Ofir*, il cui titolo fa riferimento al prezioso metallo che da lontano giunse al re Salomone per i rivestimenti del tempio, richiamato nei libri di Giobbe e Isaia come elemento legato sia alla preziosità interiore dell'uomo sia alla natura divina. Opera esemplare di una personale riflessione sul rinnovato rapporto tra idea e fare, presenta due elementi in oro che sono il calco dell'interno dei pugni dell'artista. Un gesto semplice carico di idealità che riconduce alla centralità dell'uomo: modello primario di ogni inizio ed elemento misuratore del tutto. Nel contempo l'opera richiama la naturale fisicità dell'atto creativo in una forma che ricorda anche l'amigdala, bifacciale preistorica o porzione più interna del cervello. L'oro e la spiritualità della luce che cattura riuniscono le tradizioni occidentali e orientali, antiche e contemporanee, riproponendo l'idea dell'opera come dono e come propagatore di preziosa immaterialità.

A.I.

Hidetoshi Nagasawa's artistic output is characterized by the constant concomitance of two poles, East and West, which are not in conflict but participate jointly in the definition of the work with a precision due to the balance of its constituent parts. He thus restores to art its paradigmatic role as the form of the thought of the world but also a generator of harmony within the complexity of human life, constantly torn between tradition and innovation. It was in 1971 that he produced *L'oro di Ofir*, whose title refers to the gold delivered to King Solomon from faraway Ophir to cover the temple, also recalled in the books of Job and Isaiah as an element connected both with the inner preciousness of mankind and with divine nature. Exemplifying the artist's personal reflections on the renewed relationship between idea and creation, the work presents two pieces of gold that are casts of the insides of the artist's clenched fists: a simple gesture laden with ideality referring to the centrality of man, the primary model for every beginning and the measure of all things. At the same time, the work refers to the natural physicality of the creative act in a shape that also recalls a prehistoric flint tool and the amygdale or innermost portion of the brain. The gold and the spiritual quality of the light it captures reunite the Western and Eastern traditions, both ancient and contemporary, presenting the idea of the artwork once again as a gift and as something transmitting precious immateriality.

A.I.





Claudio Parmiggiani

Che cos'è la tradizione, 1998

Calco di orecchio in piombo,
coltello, libro e ferro

Ear cast in lead, knife, book and iron

34 × 20 × 14 cm

Collezione privata

Courtesy Claudia Gian Ferrari, Milano

Private collection

Courtesy Claudia Gian Ferrari, Milan

In quest'opera – forse stimolata al parto dalla ristampa adelphiana del testo di Elémire Zolla – Claudio Parmiggiani mette a fuoco un campo poetico complesso. Da un lato si situa ciò che è eterno, la cultura orale, il pre-logico; dall'altro l'atto violento, l'uccisione del vento. La ferita è sigillata in oro, ma la cassa armonica di un pianoforte fa risuonare questo silenzio. La memoria del vissuto, le immagini fissate per emozione, questo è il ricco materiale che è divenuto opera – come ha recentemente ribadito Parmiggiani nel testo *Didascalìa*, pubblicato nel catalogo relativo alla mostra "Apocalypsis cum figuris," a Palazzo Fabroni, Pistoia. Per questa via *Che cos'è la tradizione* è certamente un gesto verso la qualità intellettuale dell'autore; ma è soprattutto un indice puntato – non una interrogazione – verso la fonte generatrice di poesia, la classicità fuori dal tempo storico ma ben dentro la storia dell'umanità; un indice accusatore, anche, contro la contemporaneità che induce falsi immaginari. Nel testo citato, *Didascalìa*, Parmiggiani rievoca ricordi e immagini di una civiltà contadina, gesti veri e semplici, cose concrete, un vocabolario della realtà, un vissuto che per lui, artista, si è costituito come immaginario, ossessione che chiede di essere formulata poeticamente.

M.P.

It is a complex poetic field that Claudio Parmiggiani addresses in this work, possibly under the incidental stimulus of a new edition of Elémire Zolla's book of the same name published by Adelphi. On the one hand, we have what is eternal, the oral culture, the pre-logical dimension; on the other, violent action, the killing of the wind. The wound is sealed in gold but the soundboard of a piano causes this silence to reverberate. The memory of lived experience and images captured through emotion constitute the rich material that has become a work of art, as Parmiggiani recently noted in an article entitled "Didascalìa" published in the catalogue of the exhibition "Apocalypsis cum figures" (Pistoia, Palazzo Fabroni). In this way, while *Che cos'è la tradizione* is unquestionably a gesture toward the intellectual quality of the author, it is also and above all a finger pointed – "what tradition is": an assertion, not a question – at the generating source of poetry, namely classicism standing outside historical time but very much inside the history of mankind. At the same time, it is also pointed in accusation against contemporary culture and the false images it conjures up. In the above-mentioned article, Parmiggiani evokes memories and images of a rural civilization, genuine and simple gestures, concrete things, a vocabulary of reality, an experience of life that have become a realm of the imagination for him as an artist, an obsession that demands to be poetically formulated.

M.P.



Carla Accardi

Tre triangoli, 1972
Vernice su sicofoil
Paint on sicofoil
150 × 110 cm
Collezione privata
Private collection

Nel corso degli anni Sessanta Carla Accardi si interessa sempre più alla poetica del segno coniugato al colore in innovative e azzardate soluzioni; la pittura si radicalizza in opere realizzate con un nuovo supporto, non più tela ma sicofoil trasparente, e in rapporto nuovo con l'ambiente. *Tenda*, del 1965-1966, e la successiva *Triplice tenda*, del 1969-1971, definiscono il proprio spazio come veri e propri habitat in cui lo sguardo e la luce attraversano gli elementi pittorici che li compongono. L'opera *Tre triangoli* del 1972 è indicativa della ricchezza del portato innovativo della pittura di Carla Accardi di quegli anni. L'artista mette in stretta relazione due componenti già presenti nel proprio agire: da una parte la pittura libera nella sua volontà compositiva segnica e gestuale, seppur ridotta a una gamma limitata di grigi, e dall'altra il richiamo alla razionalità geometrica presente nella struttura ortogonale del supporto ligneo a vista e nella ripetizione della forma triangolare dei fogli di sicofoil. Il raggiungimento di un equilibrio magistrale tra questi due elementi risulta essere proprio il fine della ricerca dell'armonia e della bellezza, quale compimento estetico.

A.I.

Accardi became increasingly interested in the arrangement of sign and colour in daring and innovative combinations in the 1960s, when her painting adopted a radically new approach with works on a new support, no longer canvas but transparent Sicofoil, and in a new relationship with the environment. *Tenda* (1965-66) and *Triplice tenda* (1969-71) define their space as authentic habitats in which the gaze and light move through the constituent pictorial elements. The work *Tre triangoli* of 1972 exemplifies the innovative richness of Carla Accardi's painting in that period. She brings two components already present in her work into a close relationship: on the one hand, painting that is free in terms of compositional expression through sign and gesture despite being confined to a limited range of greys; on the other, reference to the geometric rationality present in the orthogonal structure of the exposed wooden support and the repetition of the triangular shape of the Sicofoil sheets. The masterly attainment of balance between these two elements proves to be the precise goal of the pursuit of harmony and beauty as aesthetic fulfilment.

A.I.

Daniel Buren

Photo-souvenir: *Peinture*, 1972

Acrilico su tela

Acrylic on canvas

150 × 140 cm

Collezione Andrea e BiancaMaria

di Marsciano

Andrea and BiancaMaria

di Marsciano Collection

In occasione della Biennale di Parigi del 1967, Buren, Mosset, Parmentier e Toroni propongono unitariamente una rifondazione della pittura. A partire da questa posizione teorica, Daniel Buren ha tradotto il proprio lavoro pittorico in uno strumento (o dispositivo) visivo. Dapprima si assiste a una sorta di autoaffermazione dello strumento stesso e l'opera si presenta come una porzione di tela stampata a bande verticali della larghezza di 8,7 cm ciascuna, le due estremità dipinte di bianco dall'artista; in seguito in forma di manifesto affisso illegalmente, come avvenne a Berna in occasione della mostra "When Attitudes become Form", e a Parigi (in quell'occasione l'artista venne arrestato e imprigionato per una notte). Quindi lo strumento mostra la propria potenza euristica divenendo misuratore dello spazio espositivo stesso, dell'architettura, come avvenne a Palazzo Reale a Parigi, del reale stesso. Infine nella serie delle *Cabanes éclatées* si propone direttamente come pensiero architettonico dialogante con l'ambiente mediante anche l'uso di specchi. Tutto ciò senza mai perdere la propria natura puramente "decorativa", nella scia e nel senso dell'opera matissiana.

M.P.

Buren, Mosset, Parmentier and Toroni called for the recommencement of painting on new foundations at the Paris Biennial of 1967. Taking this theoretical stance as his basis, Daniel Buren has turned his pictorial work into a visual tool (or device). The process began with a sort of self-assertion of the tool itself, with the work presented as a piece of awning canvas printed with stripes 8.7 cm in width and painted white at the ends by the artist. It then took the shape of an unauthorized poster in Bern, on the occasion of the exhibition "When Attitudes become Form", and in Paris (which led to the artist being arrested and spending a night in the cells). The tool then displayed its heuristic power as a yardstick of the exhibition space, the building or reality itself, as at the Palais Royal in Paris. Finally it was presented directly as architectural idea in the series of *Cabanes éclatées*, establishing dialogue with the environment also by means of mirrors. And all this without ever losing its purely "decorative" nature in the sense exemplified by Matisse's work.

M.P.



Alighiero Boetti

Mettere al mondo il mondo, 1972-1973

Penna biro su carta intelata, due elementi

Ballpoint on mounted paper, two elements

160 × 165 cm ciascuno

160 × 165 cm each

Courtesy Tornabuoni Arte, Firenze

Courtesy Tornabuoni Arte, Florence

Numerose opere di Alighiero Boetti degli anni Settanta sono realizzate con la tecnica del disegno a penna biro su carta e presentano il ricorso alla scrittura anche se celata in modo da poter essere decodificata visivamente solo attraverso l'osservazione dell'opera stessa. Il grande spazio dell'opera è determinato da una paziente tessitura di tratti e linee contigue di penna che giungono a saturarlo tutto, tranne in alcuni punti dove il bianco del foglio rivela in alto le lettere maiuscole dell'alfabeto e, sparsi nello spazio blu pittorico, piccoli apostrofi o virgole. Mettendo in relazione, dall'alto verso il basso, gli apostrofi-virgole con le ventisei lettere si giunge alla decodificazione e lettura della frase celata che recita: *mettere al mondo il mondo*. L'impostazione iconografica è minimale, regolata da assi cartesiani, come in una funzione trigonometrica, mentre la pittura segna un lungo tempo esecutivo, comune ad altri lavori dell'artista, come gli arazzi o le opere catalogatorie. La frase rivela tautologicamente l'atto stesso della creazione e indica l'artista quale parte del processo naturale in una dualità sottolineata dalla presenza duplice della parola "mondo" e nella congiunzione, presente nella firma "Alighiero e Boetti", delle sue diverse identità. L'assolutezza e contemporaneamente la semplicità dell'enunciato si coniugano con il grande spazio blu intenso. L'unione dei singoli punti, gli apostrofi-virgole, rivela all'osservatore un ordine in un apparente disordine: come in tempi antichi nello studio del cielo si cercava fantasticamente la presenza di un disegno sulla volta celeste, così la logica determina una novella ed esemplare costellazione.

A.I.

Many of Alighiero Boetti's works of the 1970s take the form of drawings in ballpoint on paper and involve writing, even though concealed so as to be visually decipherable only through close observation of the work itself. The vast space of the work is built up through a patiently created pattern of contiguous lines and dashes in pen that eventually cover everything except for some places left blank with capital letters at the top and small apostrophes or commas scattered throughout the blue pictorial space. By proceeding from top to bottom and connecting the apostrophes-commas with the 26 letters of the alphabet, we can identify and read the hidden phrase *mettere al mondo il mondo*: "bring the world into the world." While the iconographic formulation is minimal, governed by Cartesian axes as in a trigonometric function, the painting took a long time to produce, just like the artist's tapestries and catalogue works. The phrase tautologically reveals the very action of creation and indicates the artist as part of the natural process in a condition of duality underscored by the double presence of the word "world" and in the conjunction of his different identities present in the signature "Alighiero e Boetti": Alighiero and Boetti. The simultaneously absolute and simple character of the utterance is combined with the large space of intense blue. The viewer discovers an order in apparent disorder by connecting the individual points, the apostrophes-commas. Just as those examining the heavens in ancient times searched imaginatively for the presence of a pattern in the celestial vault, logic brings forth a new and exemplary constellation.

A.I.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

Dadamaino

Sein und Zeit, 1998
Mordente su poliestere
Mordant on polyester
505 × 122 cm
A arte Studio Invernizzi, Milano
A arte Studio Invernizzi, Milan

L'opera *Sein und Zeit* ("essere e tempo") del 1998 è realizzata su uno speciale supporto plastico con inchiostro per – come era solita dichiarare l'artista – "cercare di fare un lavoro che fosse il meno possibile materiale e avesse il minor coinvolgimento del mezzo, cioè del pennino, del colore". L'opera segna la quotidiana verifica di un metodo e di un'attenzione al rapporto spazio-temporale nel quale l'artista è posto al centro, non con la propria autobiografia antropologica, ma con il pensiero razionale che si fonde con la manualità ripetitiva. *Il movimento delle cose*, primo ciclo di questo tipo di opere, fa riferimento al "termine cartesiano, cioè le cose che si muovono come ci muoviamo noi", e ciò permette di conquistare lo spazio nel quale l'opera si dispiega come forma pittorica. L'azione dell'artista si concretizza in continui e minimi elementi segnici, organizzati numericamente nel loro formarsi, su di un supporto che li rende attraversabili dalla luce e dallo sguardo. Ne risultano delle mappe che definiscono una strana topografia temporale che registra umori e tensioni presenti nell'intenso rapporto tra artista e opera. L'opera viene collocata nello spazio appesa a un filo o a dei ganci, ormai libera e distante dal supporto murario, condizionata solo dalla luce e dal proprio peso.

A.I.

Entitled "Being and Time", this work of 1998 was created in ink on a special plastic support in order, as the artist puts it, "to obtain the smallest possible degree of physicality and involvement of the means used, namely the pen-nib and colour". It bears witness to the day-to-day verification of a method and a focus on the spatiotemporal relationship in which the artist is placed at the centre, not with her anthropological autobiography but with rational thought blended with repetitive manual dexterity. The point of reference of *Il movimento delle cose* ("the movement of things"), the first series of works of this type, is what the artist described as the "Cartesian term, namely things that move as we do", which enables her to conquer the space in which the work unfolds as pictorial form. The artist's action takes concrete shape in a constant stream of minimal signs, numerically organized in their process of formation, on a support transparent to light and vision. The results are maps that define a strange temporal topography recording moods and tensions present in the intense relationship between artist and work. The work has to be placed hanging from a wire or hooks, free and distant from the masonry support, conditioned only by light and its own weight.

A.I.





Bizhan Bassiri

Dadi della sorte, 1999

Ferro, grafite, acciaio e fotografia

Iron, graphite, steel and photography

Base 120 x 30 x 30 cm,

fotografia 100 x 70 cm

Base 120 x 30 x 30 cm,

photography 100 x 70 cm

Gallerja, Roma

Gallerja, Rome

L'innesto della cultura mediorientale in quella europea genera, nel lavoro artistico di Bizhan Bassiri, un'interessante definizione dell'opera quale elemento metafisico, posto al di là del tempo e della storia, collocato in una condizione di assolutezza indipendente da condizioni mondane e psicologiche: una possibilità per l'osservatore di ulteriore indagine attraverso uno sguardo parallelo rivelatore di comuni valori fondanti. Al diciassettesimo punto del *Manifesto del Pensiero Magmatico* l'artista fa riferimento ai *Dadi della sorte* che "portano il 6 su 6 lati e aprono la partita a una combinazione immutabile, come l'arte e le sue regole fondamentali che non cambiano mai, da sempre." L'opera del 1999 è emblematica di questa situazione di assolutezza e fortunato modello di un'inalienabile necessità di superamento dell'oggettualità materiale. Una base prismatica sorregge i due dadi che si rispecchiano nella fotografia che li ritrae e nel vetro sovrastante creando così continue combinazioni di rimandi e varianti, immutabili poiché in condizione non più solamente visiva. Si determina così una triangolazione spazio-temporale nella quale il rispecchiamento cede il passo alla rivelazione della luce trascendente che l'opera emana dal suo interno; trascendenza non di conformazione misterica o religiosa, ma legata per contro a uno stato che, come nel π greco antico, oltrepassando il razionale mantiene il suo fondamento di essenzialità.

A.I.

The grafting of Middle Eastern culture onto European in the artistic work of Bizhan Bassiri gives rise to an interesting definition of the work as a metaphysical element located beyond time and history in an absolute state independent of all worldly and psychological conditions: a possibility for the viewer of further investigation through a parallel vision capable of revealing common basic values. The seventeenth point of the artist's *Manifesto of Magmatic Thought* refers to *Dadi della sorte* (the "dice of fate"), which "have sixes on all their six sides and open up the game to an immutable combination, like art and its fundamental rules, which have never changed from the very beginning." The work here displayed is emblematic of this situation of absoluteness and a felicitous model of the indispensable need to move beyond material objecthood. A prismatic base supports two dice that are mirrored in a photograph of the same and in a sheet of glass placed above so as to create never-ending combinations of references and variants that are immutable because they are in a condition that is no longer solely visual. A spatiotemporal triangulation is thus determined in which reflection gives way to the revelation of the transcendental light emanated from within the work. This transcendence is not mystical or religious in character but instead linked to a state that, as with the ancient Greek π , remains fundamentally essential while stretching beyond the rational sphere.

A.I.



Giorgio Morandi

Natura morta, 1950

Olio su tela

Oil on canvas

35 x 45 cm

Courtesy Galleria d'Arte

Maggiore G.A.M., Bologna

Courtesy Galleria d'Arte

Maggiore G.A.M., Bologna

Giorgio Morandi in figura di “nuovo ‘incamminato’” esce dalla prolusione longhiana al corso 1934-1935 e verrà accolto e confermato dalla miglior parte della critica d'arte italiana del secondo dopoguerra. Ma il legame con la classicità bolognese è anche attenzione rinnovata per il reale nella sua variegata ricchezza. La monotematicità morandiana lascia il posto a un'analisi pittorica delle opere, alla rinnovata ricchezza delle differenze di luce, a quell'aria “polverosa” intorno ai bricchi e ai vasi ricomposti ogni volta come se fossero società. Così che a emergere semmai nell'opera di Morandi è una dimensione mentale lucidissima e ogni natura morta è un haiku. Ma la dimensione temporale, la coscienza del tempo si insinuavano già nel suo sguardo: sia nei mesi estivi, trascorsi in collina, sia in città, quando da via Fondazza vedeva sorgere antenne televisive sui tetti e le registrava fedelmente nei radi paesaggi.

M.P.

Giorgio Morandi as a “new ‘initiate’” emerged from Roberto Longhi's introductory lecture to his 1934-5 course and was received and acclaimed by the most important Italian art critics of the post-war period. Yet his connection with Bolognese classicism was also revealed in his renewed interest in the real world and in all its rich variety. From a pictorial point of view, Morandi's earlier monothematic approach was abandoned for a renewed study of the contrasts of light and for the creation of that “dusty” aura around his pots and vases, which in every new work were rearranged in a different way as if they formed a community. So, what emerges in Morandi's oeuvre is an extremely lucid mental dimension, and each still life can be read as a haiku. Yet the temporal dimension and the awareness of time were never far from the artist's eye – both during the summer months, when he lived in the hills near Bologna, and in the city, where from his home in Via Fondazza he observed the television aerials on the rooftops and faithfully reproduced them in his rarefied landscapes.

M.P.

Mark Rothko

Nr. 16, 1961

Olio e acrilico su tela

Oil and acrylic on canvas

92 x 82 cm

Collezione privata

Courtesy Galleria Niccoli, Parma

Private collection

Courtesy Galleria Niccoli, Parma

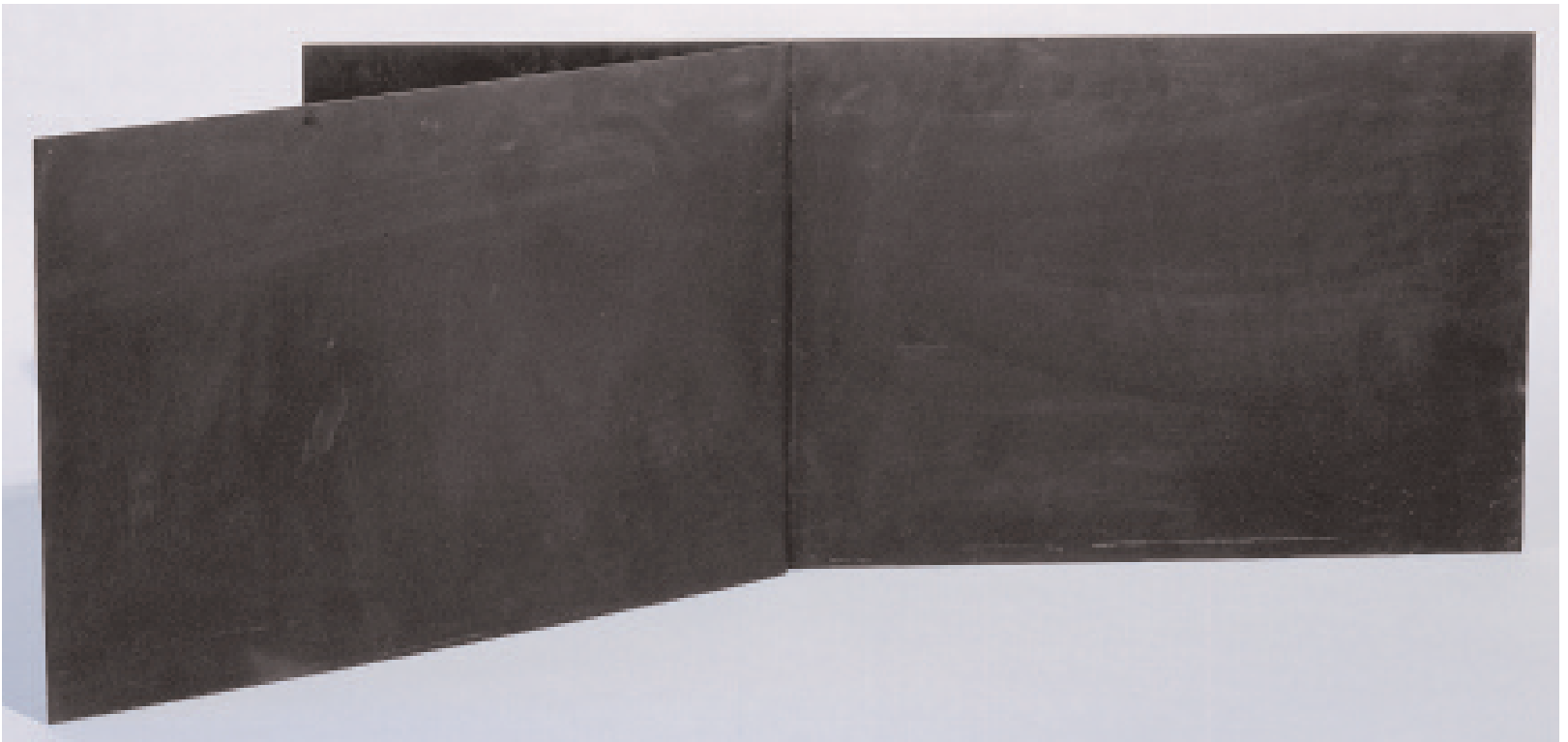
In preparazione della personale all'Art Institute di Chicago, per il settembre 1954, Mark Rothko intrattiene una lunga corrispondenza con la curatrice Katharine Kuh e per rispondere a questioni cui veniva sollecitato a proposito della propria pittura l'artista stende alcune riflessioni della massima importanza. Ne emerge la centralità di un'opera quale *Nascita della tragedia* di Nietzsche e quindi il tema del tragico e la relazione che gli uomini della civiltà greca classica intrattenevano con gli dei. A poca distanza di tempo, nel 1958, Rothko interviene al Pratt Institute e ritorna con insistenza sui temi della morte e della tragedia quali componenti essenziali per comprendere i propri dipinti. Dice: "I miei dipinti attuali hanno a che fare con la scala dei sentimenti umani, con il dramma umano, per quanto riesca a esprimerlo". Un ulteriore tratto classico nel pensiero di Rothko lo si coglie in questa dichiarazione: "Non ho mai pensato che dipingere abbia niente a che vedere con l'espressione di sé. È una comunicazione sul mondo a qualcun altro". L'opera in esame propone in schema classico, tripartito, una scala appunto dei sentimenti umani. Lo spazio pittorico di Rothko va letto in direzione della profondità, che per l'artista "designa uno svelamento, che corrisponde all'emergere della profondità a livello della comprensione diretta, o alla rimozione delle apparenze che hanno oscurato quanto si nascondeva dietro di loro".

M.P.

During preparations for the exhibition of his work at the Art Institute of Chicago in September 1954, Mark Rothko entered into lengthy correspondence with the curator Katharine Kuh. It was in order to answer questions put forward about his painting that the artist wrote down some observations that are of the greatest significance to us. One thing that emerges is the crucial importance attached to Nietzsche's *Birth of Tragedy* and hence to the subject of tragedy and the relationship between the classical Greek civilization and their gods. Shortly afterward, in a lecture delivered at the Pratt Institute in 1958, Rothko insisted on the themes of death and tragedy as essential to any understanding of his paintings: "My current pictures are involved with the scale of human feeling, the human drama, as much of it as I can express". Another classical strand in Rothko's thinking can be seen in his assertion that he had never thought of painting as connected in any way with self-expression but rather as a way of communicating with someone else about the world. It is precisely a scale of human feeling that the work here displayed presents in a canvas classically divided into three parts. Rothko's pictorial space is to be read in terms of what he described as an unveiling, the emergence of depth at the level of direct understanding or the removal of appearances concealing what was hidden behind them.

M.P.





Francesco Lo Savio

Metallo nero opaco uniforme, 1959
Lamiera in ferro, vernice industriale
Sheet metal, industrial paint
38 x 106 x 25 cm
Collezione La Gaia, Busca
La Gaia Collection, Busca

Il *Metallo* del 1959 testimonia il fondamentale passaggio operato in quell'anno dalla bidimensionalità degli *Spazio-luce*, ove le forme pure del quadrato e del cerchio controbilanciano razionalmente l'energia che emanano, e dei *Filtri*, nei quali la luminosità è derivata dalla sovrapposizione delle precedenti forme geometriche alla tridimensionalità di corpi metallici. Due superfici monocrome, due quadrilateri quasi quadrati, sono accostate con diversa inclinazione: una parallela alla parete e una che se ne discosta. L'incidenza della luce sull'opera e la posizione dell'osservatore nello spazio permettono di coglierne la variazione e il rimando all'assolutezza degli assunti che fondano il concetto stesso di prodotto artistico. L'opera si caratterizza allora come presenza che l'artista stesso definisce come "un dispositivo mediante il quale interagire con i fenomeni luminosi, modificandoli ed evidenziandone le coordinate spaziali" e come "un'idea-oggetto: dove l'oggetto sia il minimo contatto dell'idea con la realtà esteriore". La concezione che il lavoro si fonda sul rapporto tra il fenomeno e l'agire ideale umano marca la differenza e la distanza della produzione di Lo Savio dal contemporaneo pensiero minimalista statunitense e ne segna una profonda derivazione dal pensiero umanista rinascimentale.

A.I.

Metallo bears witness to the crucial transition that took place in 1959 to the three-dimensionality of metal bodies from the two-dimensionality of the *Spazio-luce* ("space-light") works, where the pure forms of the square and the circle rationally counterbalanced the energy they emanate, and the *Filtri* ("filters"), where luminosity was derived from superimposing the previous geometric shapes to metal three-dimensional bodies. Two monochromatic surfaces, two nearly square rectangles, are brought together at different angles, one parallel to the wall and the other diverging from it. The way the light strikes the work and the position of the observer in space make it possible to perceive the variation and the reference to the absolute of the assumptions underpinning the very concept of the artwork. The work is characterized as a presence that the artist describes as "a device through which you can interact with luminous phenomena, modifying them and highlighting their spatial coordinates" and as "an idea-object, where the object is the minimal contact between the idea and external reality". The idea of the work being based on the relationship between the phenomenon and ideal human action marks the difference and the distance of Lo Savio's art from contemporary American Minimalism and his deep roots in Renaissance humanism.

A.I.

Pier Paolo Calzolari

Senza titolo, 1985

Untitled, 1985

Sale, legno calcinato, piombo

Salt, limed wood, lead

250 x 100 x 8 cm

Galleria Christian Stein, Milano

Galleria Christian Stein, Milan

La modalità del rivestire cose e strutture è stata spesso utilizzata da Pier Paolo Calzolari: ne fanno fede le molte opere ghiaccianti. Ma la pellicola candida rinvia poi al percorso della luce e alla simbologia alchemica. Nel caso di quest'opera del 1985, un *Senza titolo*, siamo in presenza di una superficie che si offre con modalità "pittoriche", ma che di fatto è un contenitore in piombo di sale e legno calcinato. I materiali dispongono la lettura in una direzione antropologica. Ha scritto Denys Zacharopoulos che Calzolari è un artista che si è impegnato a "integrare e mettere in valore l'esperienza sensibile al quotidiano, la vita umana di tutti i giorni nella sua maggiore semplicità". Alla luce di tali osservazioni, il materiale dell'opera risale a forma di uno scambio sociale, di una memoria ancestrale. Ma emerge anche la cultura dell'umanesimo che Calzolari ha assorbito dalla tradizione e ha riversato nella propria opera antiretorica e intimamente poetica – si pensi solo alle numerose installazioni con luce al neon dove sovrana è la parola, un suono di luce –.

M.P.

Calzolari has often used the method of covering things and structures, as attested by many of his works, but the white film refers instead to the path of light and alchemistic symbolism. In the case of this untitled work of 1985, the surface presents itself "pictorially" but is in fact a container made of lead, salt and calcined wood. The materials orient interpretation in an anthropological direction. Denys Zacharopoulos has described Calzolari as an artist seeking to "integrate and make the most of everyday sense experience, day-to-day human life at its simplest". In the light of such observations, the material of the work can be seen as a form of social exchange and ancestral memory. What also emerges, however, is the humanistic culture that Calzolari has absorbed from tradition and channelled into his anti-rhetorical and intimately poetic work. Suffice it to mention the numerous installations with neon light where it is the word, a sound of light, that reigns supreme.

M.P.



Ettore Spalletti

Colonna persa per amore, ombra, 2000

Tempera su centina di legno

Tempera on wood

150 x 14 x 293 cm

Proprietà dell'artista

Property of the artist

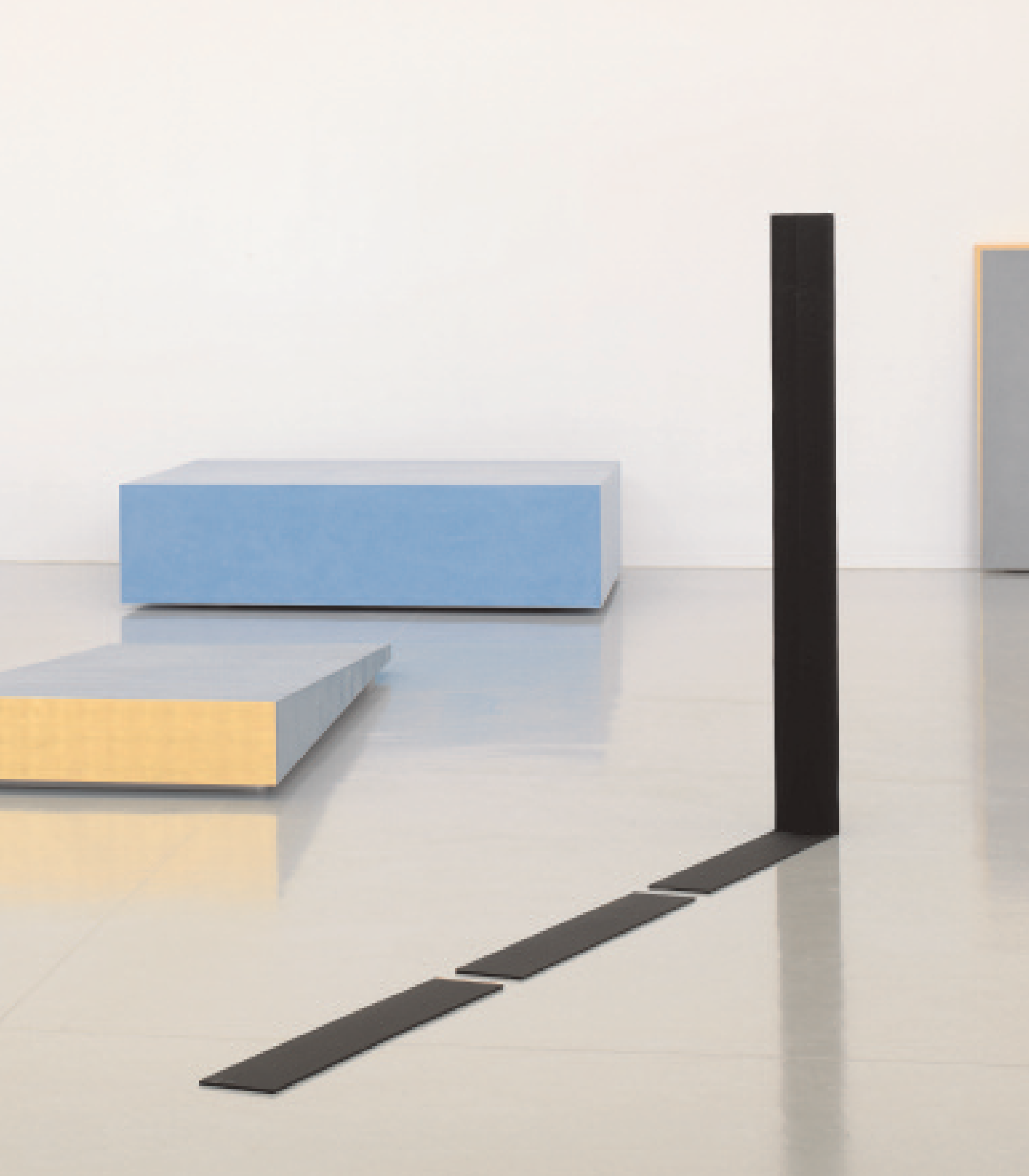
La bellezza è il principio d'ordine cui Ettore Spalletti ha sempre voluto sottostare. E poiché solo nelle sue qualità è afferrabile, l'artista ne ha indagato la natura tattile-polverosa delle superfici pittoriche, la cornice quale linea delicata di confine tra la finzione e il reale; infine i corpi geometrici quali espressione di una aspirazione alla perfezione, solitaria e silenziosa. Così facendo ha tradotto la propria opera in un simulacro della sacralità che si contempla e da cui si viene soggiogati. Si direbbe che per Spalletti l'artista visivo debba muovere dalla percezione e tramutarla in visione – esattamente come è accaduto nella sua opera *Gruppo della fonte* –. È il luogo stesso di vita che diviene elettivo e si carica della natura necessaria dell'essere. Vi è un esplicito risalire alle forme pure, al platonismo dei corpi perfetti; vi è anche un riferirsi al momento storico del neoclassicismo quale prima forma consapevole della necessità per l'arte di rifarsi a canoni, modelli che la storia ripropone reinterpretandone la funzione storica transeunte. L'atto fondante per la poetica di Spalletti è la sostituzione di una porzione di pavimento in un luogo di dolore storico – un carcere – con un grumo di pigmento azzurro, sua materia fondamentale.

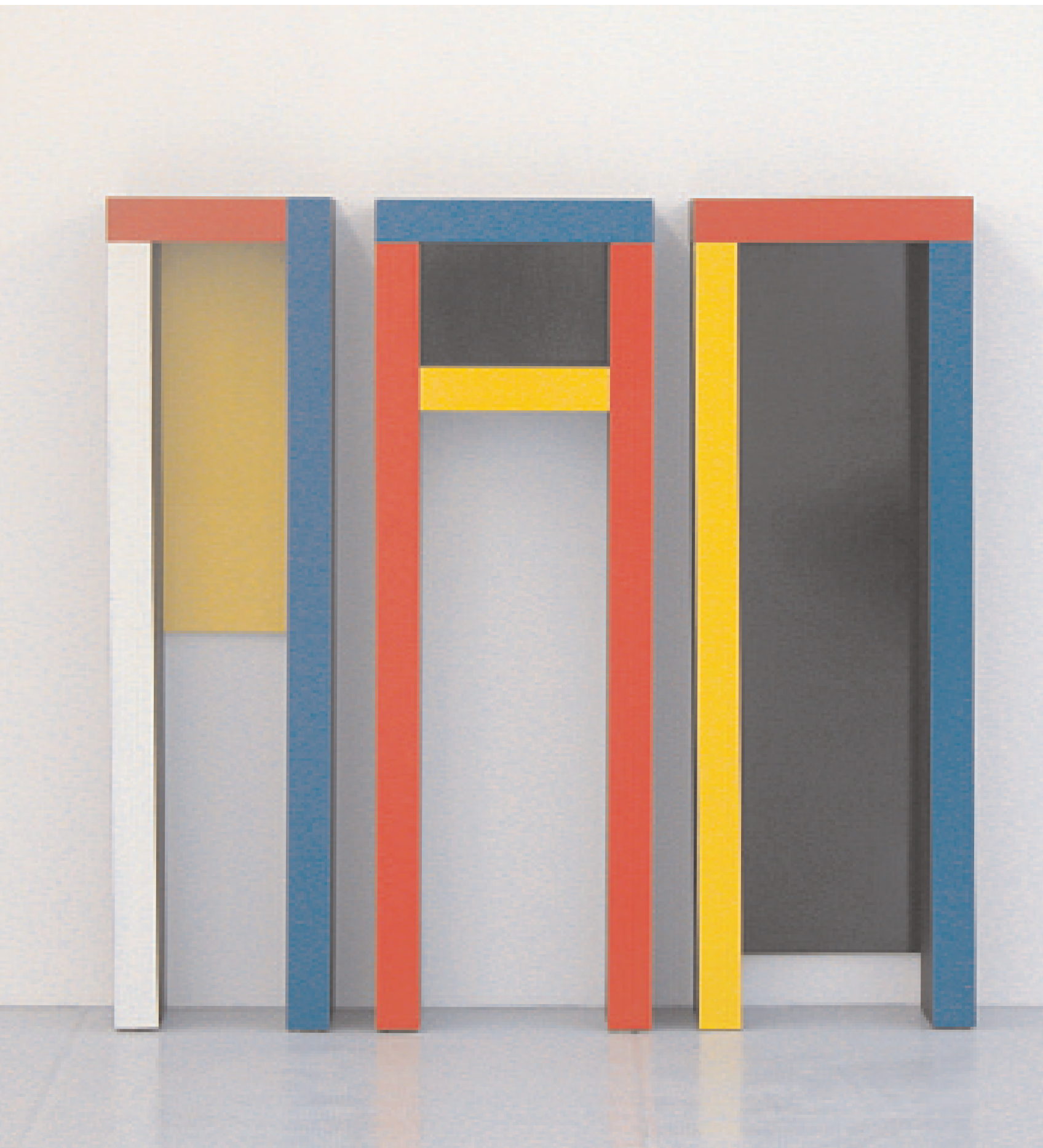
M.P.

Beauty is the ordering principle that Ettore Spalletti has always chosen to obey. And since beauty can only be grasped in its qualities, the artist investigates the powdery, tactile nature of pictorial surfaces, the frame as a delicate borderline between simulation and reality, and geometric bodies as an expression of the drive for solitary and silent perfection. By doing so, he has turned his work into a simulacrum of sacrality, which we contemplate and are enthralled by. Spalletti's view appears to be that the visual art must take perception as its starting point and transmute this into vision, which is precisely what happens in his work *Gruppo della fonte*. It is the very locus of life that becomes elective and charged with the nature essential to being. There is an explicit return to pure forms and the Platonism of perfect bodies. There is also a reference to the historical period of Neoclassicism as the first form aware of the need for art to adopt the canons and models offered by history and reinterpret their transient historical function. Spalletti's work hinges on the crucial act of replacing part of the floor in a historical place of suffering – a prison – with the blue pigment that constitutes his fundamental material.

M.P.







Jan Vercruysse

Tombeaux, 1988

Legno, pigmento, lacche, trittico

Wood, pigment, lacquers, triptych

150 x 50 x 24 cm ciascun elemento

150 x 50 x 24 cm each element

Collezione Lisa e Antonio Tucci Russo,
Torre Pellice

Lisa e Antonio Tucci Russo Collection,
Torre Pellice

Tombeau è termine la cui semantica spazia dall'indicazione di luogo concreto di sepoltura a omaggio artistico verso il sepolto, modalità questa ricorrente tanto in campo poetico che musicale – si ricordi al proposito l'omaggio a Couperin di Ravel –. Nel caso di Vercruysse però bisogna volgersi all'universo della parola, giacché l'artista stesso ha coltivato soprattutto la poesia fino alla metà degli anni Settanta e giochi linguistici hanno continuato a mostrarsi nelle opere d'arte visiva successivamente. Il ciclo dei *Tombeaux* si dispone su un lungo arco di tempo e il manufatto si presenta come una struttura architettonica arcaica, una porta, un transito il cui attraversamento è parzialmente o totalmente impedito. "Luoghi per la memoria" secondo l'indicazione dell'artista, i *Tombeaux* si presentano come strutture severe, perfettamente eseguite, ma vuote; rinviano a una situazione di assenza, metaforicamente offerta nella figura della morte. Nell'opera in esame, un trittico, il silenzio pare la risposta all'investigazione intorno alla possibilità stessa dell'arte; ma dentro il cui spazio avviene la relazione, come meditazione, al mondo del vero.

M.P.

Tombeau is a term that can mean both a concrete place of burial and an artistic tribute to the deceased in poetry and music, as in the case of Ravel's *Tombeau de Couperin*. In the case of Vercruysse's work, however, we must take into consideration the entire semantic universe of the word, since the artist devoted himself primarily to poetry until the mid-1970s and linguistic games appear constantly in his subsequent works of visual art. The series of *Tombeaux* covers a long span of time and the object presents itself as an archaic architectural structure, a doorway, a passageway that is partially or totally obstructed. Described by Vercruysse as "places for memory," the *Tombeaux* are perfectly executed, austere structures that, being empty, indicate a situation of absence, metaphorically suggested in the figure of death. In the triptych here displayed, silence appears to be the response to an investigation into the very possibility of the art. It is, however, within its space that the relationship with the real world takes place as meditation.

M.P.

Jannis Kounellis

Senza titolo, 1997

Untitled, 1997

Ferro

Iron

200 x 80 x 80 cm

Proprietà dell'artista

Property of the artist

Nel cortile interno di Palazzo Valle, a Catania, Jannis Kounellis ha installato un'opera che, come ripensando la *Colonna senza fine* di Constantin Brâncuși, ha saputo far precipitare il pensiero spaziale, la verticalità del pensiero e la ciclicità del tempo che dialoga con la storia umana e si svolge con essa. Intorno alla struttura a sezione quadrata della colonna – archetipo architettonico – corre una fascia elicoidale ascensionale: si instaura allora una dialettica tra la ferma solidità, il sorreggere, e lo scorrere che impone una direzione verso l'alto. L'essenzialità e la purezza del modulo brancusiano, il suo condurre in alto, sono confermati dal pronunciamento di Kounellis, a cui però si aggiungono la forza della dialettica e la coscienza della storicità dell'essere. Non diversamente accadeva con il quintale di carbone ammucchiato in un angolo della stanza, tra le primissime pronunce artistiche di Kounellis: il suo depositarsi si costituiva in scultura – e vi si poteva ravvisare una sottile polemica con il minimalismo americano –; ma come materia era direttamente energia ed entrava nella storia industriale dell'Occidente. Nell'opera in esame è come se l'artista lanciasse uno sguardo visionario alla colonna classica.

M.P.

The work installed by Jannis Kounellis in the courtyard of Palazzo Valle (Catania), like a rethinking of Brâncuși's *Endless Column*, engenders the collapse of spatial thinking, the verticality of thought and the cyclical nature of a time that in any case establishes a dialogue with human history and unfolds with it. A spiral band runs upward around the architectural archetype of a square column, thus establishing a dialectic between motionless solidity, support and upward direction of thrust. The austerity and purity of Brancusi's module and its rising movement are confirmed by the artist's utterance, to which the force of the dialectic and awareness of the historicity of being are, however, also added. The same was true for the 100 kilos of coal piled up in a corner of a room in one of Kounellis's first artistic statements: the act itself of piling up became sculpture. While it is possible to discern a subtle polemical gibe at American Minimalism here, the material was also a direct form of energy and bound up with the industrial history of the West. The work here displayed can be described as the artist taking a visionary look at the classical column.

M.P.



Nunzio

Quarto ponte, 1980
Gesso e tempera
Plaster and tempera
Misure ambiente
Room measurements
Proprietà dell'artista
Property of the artist

Quarto ponte del 1980 è opera fondativa dell'artista. Presentata alla prima occasione espositiva a Bolzano, alla Galleria Spazia, è stata riproposta a Palazzo Fabroni, a Pistoia, in occasione della mostra "Oltreluogo", un progetto firmato da Bruno Corà. Se ne hanno due documentazioni fotografiche: una di Elisabetta Catalano nella prima occasione, in duplice versione, in allestimento e definitiva, con punto di vista frontale; l'altra di Carlo Chiavacci, per l'occasione pistoiese, con punto di vista diagonale. L'esame delle due riproduzioni consente di cogliere il doppio movimento suggerito dalle nove parti di cui l'opera si compone: i corpi infatti si estendono sulla superficie, con indicazioni verticali in doppia direzione, ma muovono anche verso l'uscita, verso lo spettatore e in senso contrario, oltre la parete stessa. A tutto ciò si sovrappone un movimento cromatico, presentandosi questi corpi gessosi immersi in tempere ora tendenti al cupo ora al grigio opaco più chiaro. Resti di un naufragio (Nunzio ha evocato per questi corpi il referente dell'ombra) alla deriva che ora si inabissano ora sporgono dalla linea dell'acqua – e l'acqua è elemento comune per materia e per visione –.

M.P.

Quarto ponte (1980) is one of the artist's key works. First presented at the Galleria Spazia in Bolzano, it was then shown at the Palazzo Fabroni, Pistoia, in the exhibition "Oltreluogo" organized by Bruno Corà. We have two sets of photographic documentation, one by Elisabetta Catalana showing a frontal view of the preparation and the definitive version on the first occasion and the other by Carlo Chiavacci from a diagonal viewpoint during the show in Pistoia. Examination of the photographs makes it possible to discern the dual movement suggested by the nine constituent parts of the work. While the bodies extend on the surface with vertical indications in two directions, they also move toward the exit, toward the spectator and in the opposite direction toward the other side of the wall itself. Superimposed on all this is a chromatic movement, the plaster bodies being painted with tempera in dark and lighter shades of matte grey. The drifting remnants of a shipwreck (Nunzio suggests shadow as the point of reference for these bodies) sink below and rise above the waterline, and water is a common element as regards both material and vision.

M.P.





Marco Tirelli

Senza titolo, 2008

Untitled, 2008

Tecnica mista su carta, trittico

Mixed media on paper, triptych

211 × 47,5 cm

Proprietà dell'artista

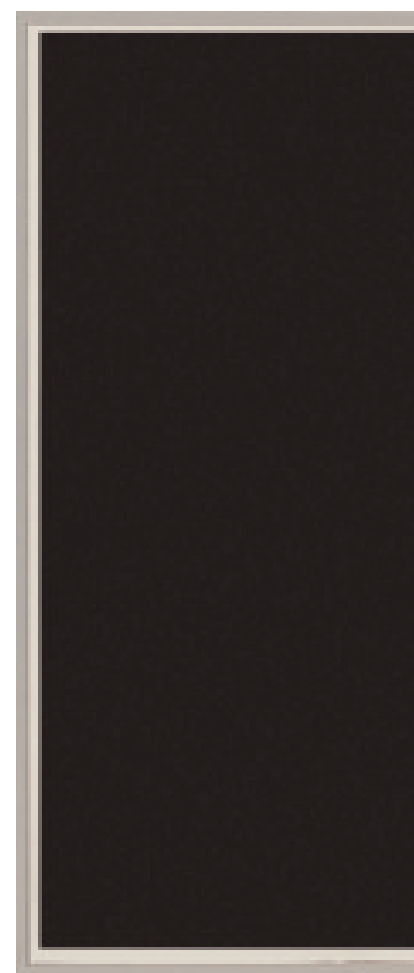
Property of the artist

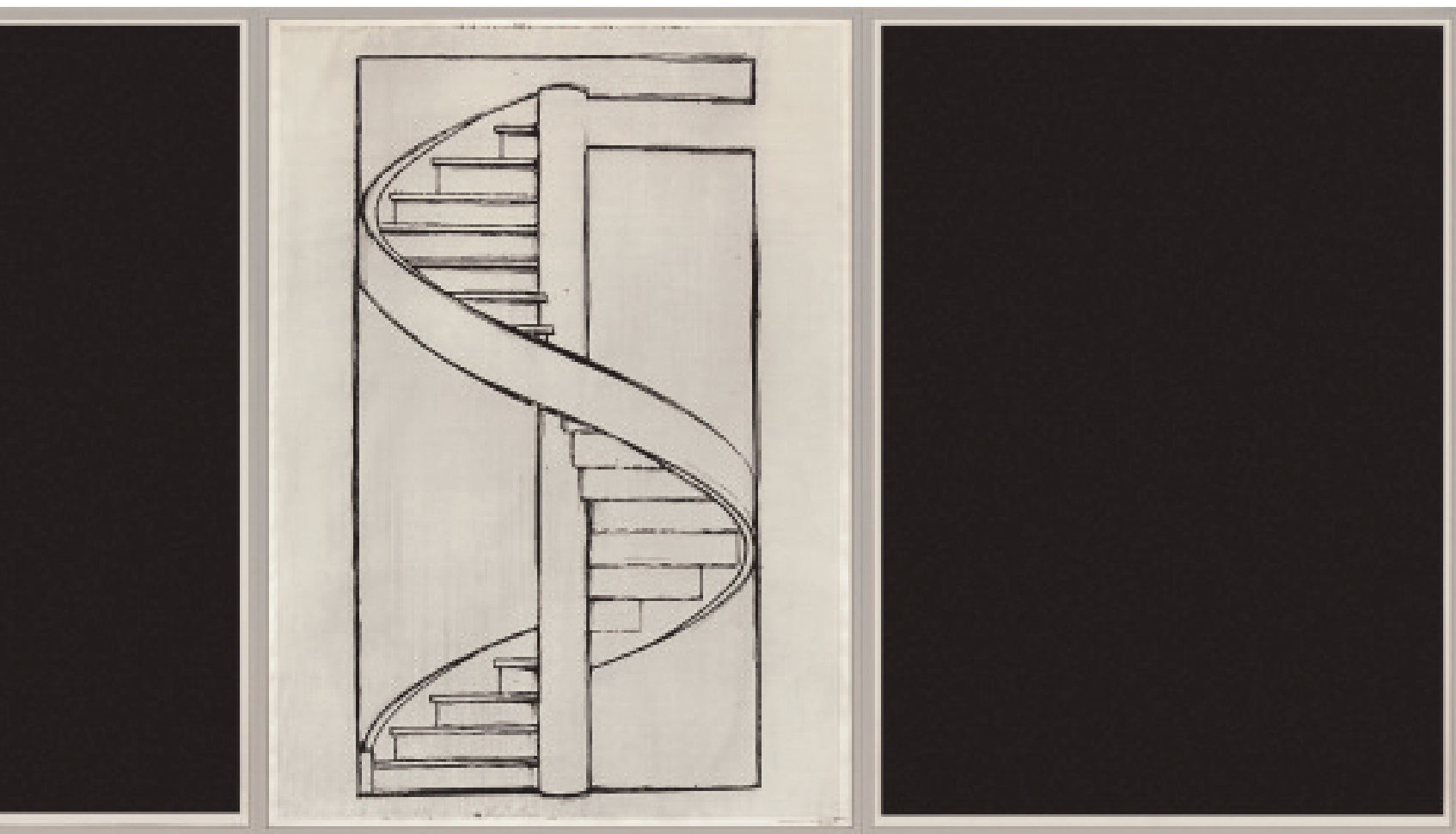
Nell'opera di Marco Tirelli le forme sembrano rispondere alla necessità di un loro apparire alla mente, prima che allo sguardo, come definizione di un'idea del mondo che molto deve alla filosofia classica. Elementi dalla geometria perfetta, novelli solidi ideali, si presentano spogliati di una loro qualunque fenomenologia epifanica di carattere scientifico. L'opera *Senza titolo* del 2008 fa parte della recente produzione dell'artista e sottolinea nuovamente le problematiche relative all'apparire della forma nell'incerta soglia tra visibile e invisibile. Strutturato come un tradizionale trittico, esso presenta due parti laterali oscurate da un nero profondo e insondabile dal quale l'osservatore si trova mentalmente e fisicamente coinvolto, alle quali si affianca, non contrapponendosi, il disegno frontale della verticalità di una scala elicoidale realizzato secondo i dettami euclidei di una proiezione ortogonale. Il semplice segno progettuale in nero richiama le restituzioni grafiche delle colonne coelidi romane della trattatistica storica, discostandosene tuttavia per il tratto e per l'indeterminatezza dell'inizio e della fine. La condizione umana priva di ogni connotazione narrativa, legata alla consapevolezza della continuità storica, diviene parte integrante di un tutto, sondabile solo attraverso lo status estremo e profondo della pittura.

A.I.

The forms in Marco Tirelli's art seem to respond to the requisites of how they appear to the mind more than the eye, as the definition of an idea of the world that owes a great deal to classical philosophy. Elements drawn from perfect geometry (new ideal solids) present themselves stripped of any epiphanic phenomenology of a scientific character. The untitled work of 2008 forms part of the artist's recent output and again highlights the problems regarding the appearance of form on the uncertain boundary between visible and invisible. Structured as a traditional triptych, it presents two side panels of deep and unfathomable blackness, in which viewers find themselves mentally and physically involved. The third, which creates no contrast, is a vertical, frontal view of a spiral staircase drawn in accordance with the Euclidean rules of orthogonal projection. The simple plan in black recalls the drawings of freestanding Roman columns with spiral reliefs in historical treatises but differs from them as regards line and the indeterminacy of the beginning and the end. The human condition devoid of any narrative connotation, linked to the awareness of historical continuity, becomes an integral part of the whole, fathomable only through the deep and extreme status of the painting.

A.I.





Giorgio de Chirico

Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie), 1924

Olio su tela

Oil on canvas

60 x 73 cm

MART 2173

Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
di Trento e Rovereto, MART

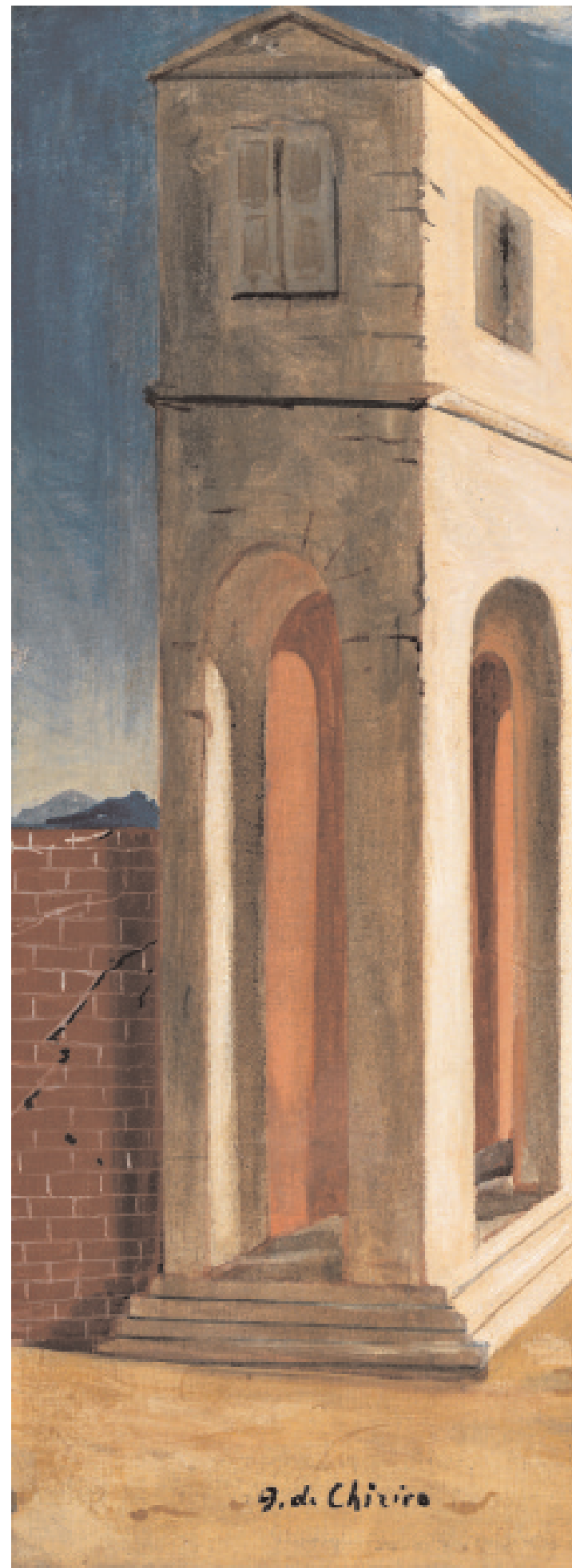
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
di Trento e Rovereto, MART

Nel ciclo pittorico che potrebbe essere indicato con la denominazione di "riprese neometafisiche" va collocata l'opera *Piazza d'Italia*, del 1925 circa, che appartiene a una ristretta cerchia di opere del 1924-1926. Per tecnica pittorica si differenzia tanto dalle riprese dei primi anni Trenta quanto dal ciclo del 1938-1940 e si colloca a ridosso della seconda splendida stagione parigina di Giorgio de Chirico, dal 1925 al 1929, caratterizzata da un recupero del mondo classico e un ritorno al mestiere pittorico. Ma vi è in atto anche un concetto caro all'artista, quello dell'eterno ritorno di provenienza nietzschiana: infatti la dizione stessa, *Piazza d'Italia*, rinvia al ciclo dei primi anni Dieci, dipinto quasi interamente a Parigi ma memore di luoghi storici reali, dalla critica ben individuati ora in piazza Santa Croce o Santo Spirito a Firenze ora nella tipologia stessa della piazza torinese tanto cara allo stesso Nietzsche. Da osservare in quest'opera la stesura pittorica del cielo, con ricchezza di lumi, e il fondale, che evoca un paesaggio collinare, in contrasto con l'architettura classica e severa della piazza; una imperturbabilità segnata da una temporalità si direbbe atmosferica del giorno.

M.P.

One of the paintings produced in the period 1924-26, the work here displayed belongs to what could be called a Neo-Metaphysical series, differing in terms of technique both from the works of the early 1930s and from those of 1938-40. It was painted very close to De Chirico's splendid second period in Paris, from 1925 to 1929, which he himself described as characterized by a return to the classical world and the painter's trade. A concept cherished by the artist is, however, also at work, namely Nietzsche's eternal return. The title *Piazza d'Italia* can in fact be seen as an allusion to the series of the early 1910s, nearly all painted in Paris but recalling real historical places now identified by critics either as Piazza Santa Croce or Piazza Santo Spirito in Florence or the typical squares of Turin, whose layout Nietzsche loved so much. Attention should be drawn in this work to the richly luminous rendering of the sky and the hilly landscape in the background in contrast with the austere, classical architecture of the piazza, an imperturbability marked by what could be called the atmospheric temporality of the day.

M.P.





Alberto Savinio

Les philosophes, 1927

Olio su tela

Oil on canvas

59 x 80 cm

Collezione Sergio Tomasinelli, Torino

Sergio Tomasinelli Collection, Turin

La produzione artistica di Alberto Savinio si presenta sempre vicina alle suggestioni di un pensiero colto, non certo in una visione elitaria limitante, in un periodo di grandi fermenti e mutamenti linguistici che egli sa ben interpretare e tradurre nelle sue opere. *Les philosophes*, esposto alla personale parigina del 1927, richiama nella titolazione altre opere dal medesimo soggetto presenti nella sua produzione come nella storia dell'arte. Presenta tre figure di cui una sola è individuabile come Socrate, mentre le altre sono, la seconda, una possibile rivisitazione della ritrattistica giovanile di Raffaello, la terza ignota. Realizzate con la tecnica del disegno con tre stesure cromatiche che accennano a una spazialità per piani, poi ripresa ampiamente negli anni Trenta, le tre figure sono profondamente evocative della cultura filosofica dell'artista. Il suo riferimento al pensiero classico abbraccia un orizzonte speculativo che attraversa il pensiero occidentale mettendo sullo stesso piano temporale riferimenti ideali che, tramite la pittura, vengono posti in una prossimità amicale con il proprio essere nella contemporaneità. La pittura per Savinio diviene così, nell'essere indagine del possibile, non nella sua ideale apparenza ma piuttosto nella sua essenza come ciò che giace e si nasconde dietro le cose e le immagini, momento di profonda conoscenza intellettuale del reale.

A.I.

Alberto Savinio's art is always closely related to cultured ideas (albeit certainly not in any restricting elite vision), in a period of great change and upheaval in terms of artistic vocabulary, which he addressed and interpreted masterfully in his works. Exhibited in Paris at a solo show in 1927, *Les philosophes* recalls in its title other works on the same subject in the history of art as well as those by Savino himself. It presents three figures, one of which can be identified as Socrates, the second possibly drawn from an early portrait by Raphael and the third unknown. Produced by means of a drawing technique whereby space is suggested in planes through the application of three layers of colour, which was taken up on a larger scale in the 1930s, the work deeply reflects the artist's philosophical culture. His reference to classical ideas embraces a speculative horizon that runs all through Western thought, ideal references being placed through the painting in amicable proximity with their contemporary counterparts on the same temporal plane. As investigation of the possible world (not in terms of ideal appearances but rather in its essence as what lies hidden beneath things and images), painting thus serves Savinio as a tool for deep intellectual knowledge of reality.

A.I.



Man Ray

Target (Mire universelle), 1933-1971

Gesso, legno, carta ottica

Plaster, wood and optical paper

66 × 50 × 23 cm

Courtesy Fondazione Marconi, Milano

Courtesy Fondazione Marconi, Milano

L'avventura artistica di Man Ray si dipana tra la New York di Alfred Stieglitz e Marchel Duchamp, la Parigi dei surrealisti e, dopo il 1940, la California e il definitivo ritorno parigino. Ray esercita ancora la pittura quando Stieglitz lo introduce alla fotografia che diviene il suo linguaggio principale e caratteristica del suo operare artistico. *Mire universelle* è una delle numerose opere risultato dell'assemblaggio di differenti oggetti e in essa, nei due elementi "ottici" sul fondo, si mantiene memoria della fotografia. Diversamente dal *ready made* duchampiano, l'artista preleva gli oggetti da molteplici contesti per ricomporli con un senso differente: il corpo della Venere classica viene legato con lo spago, il ferro da stiro acquisisce chiodi diventando "inutile" secondo un concetto non più dadaista ma già pienamente surrealista. In questo caso a un calco di un frammento antico, che riproduce le tre grazie, si contrappongono tre solidi geometrici lignei e un braccio di un manichino di moda, altrettanto frammentario del reperto classico. Il titolo ("mira universale") richiama lo sguardo e quindi le carte ottiche di fondo, elementi simili ai registri tipografici; nel contempo la parola "universelle" costituisce un preciso rimando ai valori eterni e universali della bellezza che Aglaia, Eufrosine e Talia propagavano nel mondo, valori che nella contemporaneità sembrano essere affidati solo ai tre solidi geometrici e a un antropomorfismo incompleto e anonimo.

A.I.

Man Ray's artistic career developed in the New York of Alfred Stieglitz and Marcel Duchamp and the Paris of the Surrealists, followed after 1940 by a spell in California before the artist's definitive return to the French capital. He was still a painter when Stieglitz introduced him to photography, which became his primary and characteristic medium of artistic expression. *Mire universelle* is one of the numerous works produced by assembling different objects, and it contains a reference to photography in the two "optical" elements in the background. Unlike Duchamp's ready-mades, the artist's objects are taken from various contexts and assembled so as to take on a different meaning. The body of a classical Venus is tied up in string. Nails are attached to an iron so that it become "useless" in a sense that is no longer Dadaist but wholly Surrealist. In the work here displayed, a cast of an incomplete ancient sculpture of the Three Graces is juxtaposed with three wooden geometric solids and the disembodied arm of a dummy, just as fragmentary as the classical piece. The title (universal aim) recalls sight and hence the optical charts in the background, which also resemble sets of typographical characters. At the same time, the word *universelle* constitutes a precise reference to the eternal and universal values of beauty that Aglaea, Euphrosyne and Thalia spread through the world, which appear to be entrusted in the contemporary world solely to the three geometric solids and the incomplete and anonymous anthropomorphic forms.

A.I.



Mark Ray
"Target", 1988-1991



Arturo Martini

La Forza e gli Eroi, 1934

Bronzo

Bronze

71 x 71,5 x 48 cm

Collezione privata

Courtesy Claudia Gian Ferrari, Milano

Private collection

Courtesy Claudia Gian Ferrari, Milan

La Forza e gli Eroi del 1934 denota una concezione della scultura che, pur memore della lezione dei maestri delle avanguardie, si muove in un contesto lontano sia da quello ottocentesco sia dal coevo classicismo novecentista. L'allegoria diviene occasione per Arturo Martini di definire la descrizione mitica in una complessità ove il corpo animale diviene cardine separatore tra due differenti figurazioni. Gli eroi, seminudi e privi di connotazioni ostentatamente atletiche, sono contrapposti in differente posizione: l'uno trattiene per un corno la bestia alata e si apre in posizione combattiva, l'altro semidisteso ha una tensione più meditativa. La dualità narrativa trova riscontro in una doppia compresenza: di elementi arcaici di marca italica, quali il modellato del crine taurino di evidente derivazione etrusca, l'anatomia resa per articolazioni che seguono linee disarmoniche, e la continua frammentazione della luce, tra un distendersi e un serrarsi sui corpi, e per contro il richiamo a modelli classici nella morbidezza del drappeggio, nel modellato di alcune parti anatomiche, umane e quasi equine della bestia, e nell'intensa idea di monumentalità lontana dal superficiale trionfalismo spesso richiesto dalla committenza politica di quegli anni. Soprattutto la resa spaziale generale, per piani contrapposti con simmetrie che si controbilanciano, con proporzionalità, che si definiscono rispetto all'essere totale dell'opera nello spazio, sono elementi che la rendono un interessante esempio di rivisitazione dell'idea classica della scultura.

A.I.

La Forza e gli Eroi (1934) attests to a conception of sculpture that, while recalling the work of the avant-garde masters, developed in a context far removed both from the 19th-century one and from the contemporary classicism of the Novecento Italiano movement. Allegory offered Martini the opportunity to develop mythological description in a complex situation where the animal body serves as the dividing line between two different forms of figuration. The Heroes, half-naked and devoid of any ostentatiously athletic connotations, are juxtaposed in different positions, one holding the winged beast by a horn and adopting a combative stance, the other semi-recumbent and more contemplative in character. The narrative duality is reflected in a twofold concomitance. On the one hand, we have archaic Italian elements such as the taurine hair of evident Etruscan derivation, the rendering of anatomy through articulation along discordant lines and the constant fragmentation of light through dilation and contraction on the bodies; on the other, reference to classical models in the soft folds of the drapery, the shaping of some anatomical details, both human and the nearly equine parts of the beast, and an intense idea of monumentality far removed from the superficial triumphalism often requisite for politically commissioned works in that period. Above all, the general handling of space in juxtaposed planes, with counterbalancing symmetries and proportions defined with respect to the total presence of the work in space, is an element making this a very interesting example of a revisitation of the classical idea of sculpture.

A.I.

Mario Sironi

Neoclassico, 1922-1923

Cementite su carta riportata su tela

Cementite on paper transferred to canvas

146,5 × 106 cm

Collezione privata

Courtesy Claudia Gian Ferrari, Milano

Private collection

Courtesy Claudia Gian Ferrari, Milan

La sensibilità per la dimensione architettonica, unita a un disegno di grande forza dei corpi, letti quasi con occhio di scultore, consentono a Mario Sironi di riproporre pensieri classici scevri d'ogni traccia neoclassica. Se lo spazio rivela ascendenze "metafisiche" disse bene Margherita Sarfatti, a proposito della figura, sostenendo che l'artista "circonda [...] le sue donne nude e pensose da un alito di mistico splendore". Vi è un'intima tensione tra il corpo di gesso, statuario, e lo sguardo della donna fisso su un suo orizzonte: la stessa lontananza che vive lo spettatore inseguendo quella fuga prospettica degli archi; ed è ciò che segna la modernità dell'immagine, la sua dialogicità con lo spettatore – un pensiero non percorribile di fronte a una scultura classica del IV secolo a.C.–. Uscito dalla scuola di Balla, Sironi ha vissuto l'esperienza futurista e poi "metafisica" costruendo con severità gli spazi del reale, periferie vissute o piazze immaginate, in cui architettura e corpo umano sempre intrattengono un rapporto umanistico anche se non allegramente quattrocentesco.

M.P.

Sensitivity to the architectural dimension coupled with a sculptor's eye for the rendering of bodies in drawing enabled Mario Sironi to reuse classical ideas free of any trace of Neoclassicism. If his handling of space reveals the influence of Metaphysical painting, Margherita Sarfatti acutely draws attention to the way he surrounds his pensive female nudes with an aura of mystical splendour. There is an intimate tension between the woman's statuesque body of plaster and her gaze toward the horizon, the same distance as the viewer experiences in following the perspective vista of arches. And this is what makes the image modern: its dialogue with the spectator, an idea inapplicable to a classical sculpture of the 4th century BC. A pupil of Balla involved in Futurism and then Metaphysical painting, Sironi is distinguished by his stark depiction of places, both urban outskirts of real experience and imaginary squares in which architecture and the human body always enter into a relationship that is humanistic even though devoid of 15th-century light-heartedness.

M.P.



Mimmo Paladino

Senza titolo, 1988

Untitled, 1988

Olio su tela

Oil on canvas

220 × 300 cm

Collezione privata, Bruxelles

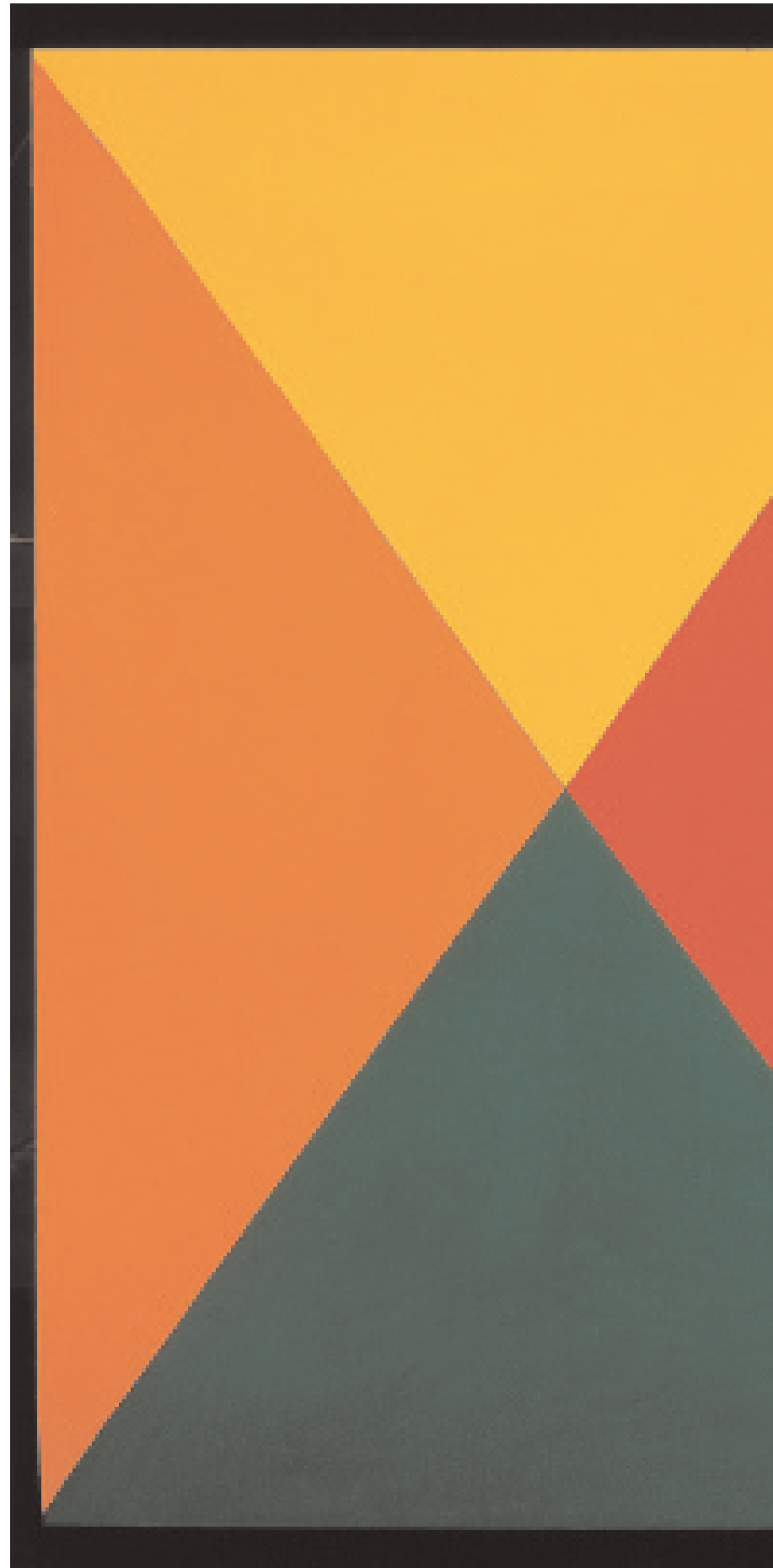
Private collection, Brussels

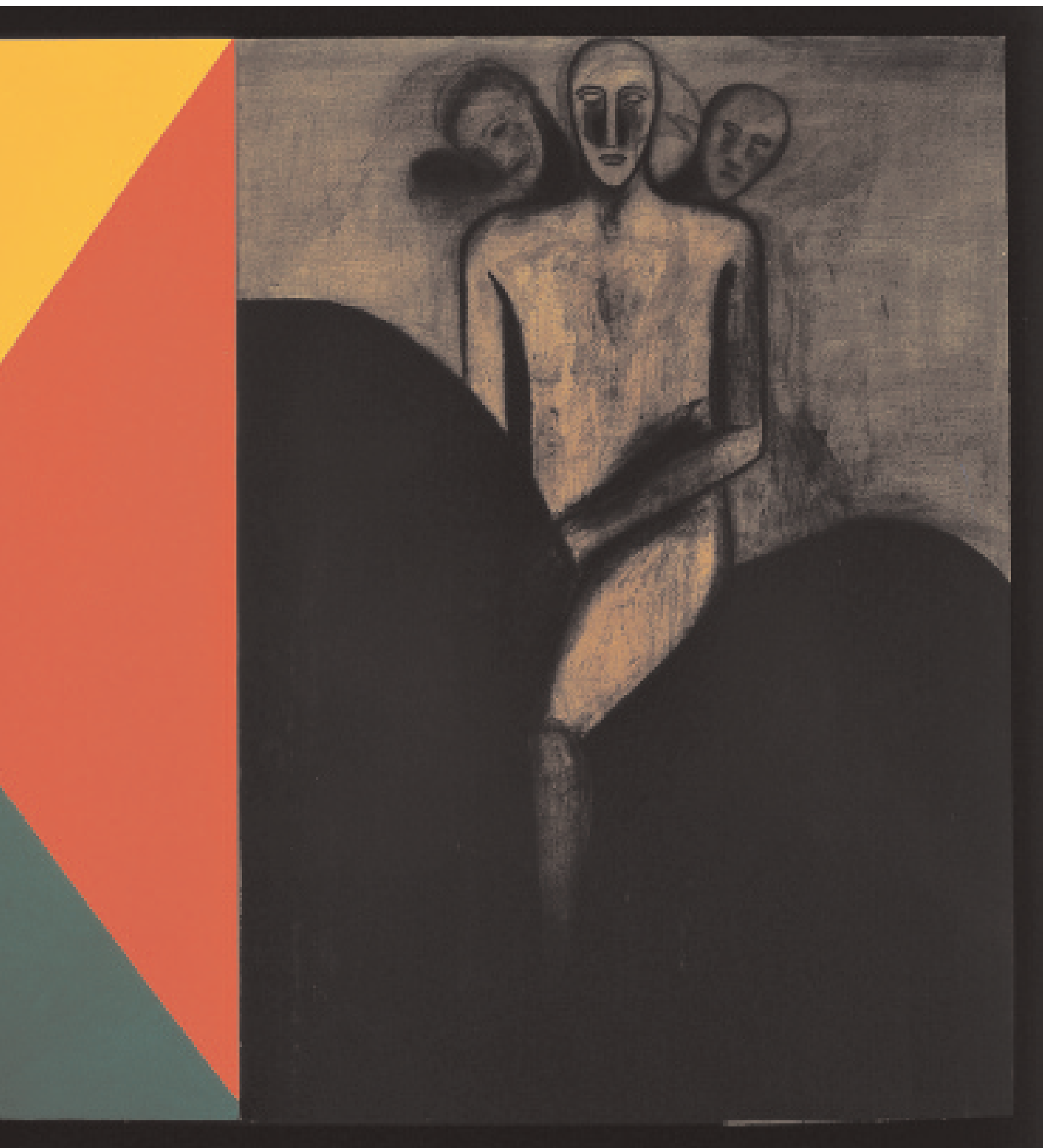
Il movimento Transavanguardia, al quale l'artista aderisce fin dalla sua prima definizione nel 1979, è caratterizzato da un marcato recupero di una tradizione pittorica espressionista e di un universo iconografico lontano o contrapposto all'idealità e alla canonicità tipici del classico. Tuttavia nell'opera di Mimmo Paladino spesso vi è la sottaciuta volontà di recuperare, con rigore filologico piuttosto che con la spregiudicatezza tipica di quel movimento, alcuni elementi della classicità, individuabili nella partizione geometrica dello spazio, nei rapporti armonici dei colori, nella canonica assolutezza di forme antropomorfe. Ciò indica, nella visione complessiva del suo lavoro, e più che in altri autori, la presenza di interessanti costanti e attenzioni ai richiami e ai canoni dell'arte classica. L'opera *Senza titolo* del 1988 ne è prova. Il vasto spazio pittorico del quadro è suddiviso in due parti, ognuna apparentemente indipendente dall'altra: una è caratterizzata da forti campiture cromatiche relazionate secondo una ripartizione in quattro, non cartesiana ma determinata dalle diagonali del quadrilatero; l'altra da un'arcaica figura di cavaliere che si accampa all'interno di un monocromo richiamando l'epicità iconografica della storia antica. La pittura di Paladino assume qui un respiro dalla valenza antica e tra le due parti si genera un equilibrio che il linguaggio fortemente espressivo, invece di contrastare, rafforza. Testimonianza di una sottesa volontà di confronto con l'inalienabile richiamo della propria cultura più profonda.

A.I.

The Transavanguardia movement, which the artist joined at the very outset in 1979, is characterized by a marked return to an expressionistic tradition of painting and an iconographic universe often distant from or indeed opposed to the ideal nature and canons typical of classical art. Mimmo Paladino's work is, however, often informed by the implicit desire to recover some elements of classicism through scholarly rigour rather than the uninhibited attitude typical of that movement. These elements can be identified as the geometric division of space, harmonious relations of colour and the absolute canonical quality of anthropomorphic forms. Within the overall vision of his work, and to a greater extent than in other artists, this indicates the presence of interesting constants and attention to points of reference and canons of classical art. The untitled work of 1988 is proof of this. The vast pictorial space of the painting is divided into two parts, each apparently independent of the other. One is characterized by bold expanses of colour related to one another through a four-part division that is not Cartesian but based on the diagonals of the rectangle. The other presents the archaic figure of a mounted figure against a monochromatic background recalling the iconographic epic quality of ancient history. Paladino's painting takes on the breadth of antiquity here and a balance is generated between the two parts that the strongly expressive language does not conflict with but rather strengthens. The work bears witness to the artist's implicit desire to confront with the inalienable call of his culture at the deepest levels.

A.I.





Henry Moore

Warrior with Shield, 1972

Bronzo

Bronze

h 155 cm

The British Institute of Florence

The British Institute of Florence

Guerriero con scudo, scultura “fiorentina” di Henry Moore – e si vorrebbe così rammentare la memorabile mostra del 1972 allestita al Forte del Belvedere da cui proviene –, partecipa formalmente, per caratteri, del capolavoro *King and Queen* dell’anno precedente: stessa posizione seduta, stesso sguardo verso l’orizzonte. Ma la figura qui è incompleta: priva di un braccio e di una gamba, e anche del piede dell’altra gamba, l’unica. Eppure non bisogna pensare ai busti greci, ma semmai alla scultura come luogo in cui le forme confliggono; e proprio a partire dalla fenditura che scende fino in mezzo al cranio. È sempre utile tener presente il valore attribuito da Moore all’arte primitiva, di cui l’artista parla in un articolo del 1941 proprio in occasione della chiusura del British Museum. Scrive: “Uno dei principi fondamentali dell’arte, chiaramente evidente in quella primitiva, è la fedeltà al materiale: l’artista dimostra una comprensione istintiva del materiale di cui si serve, del suo uso ottimale e delle sue possibilità.” Questa osservazione vale al fine di interrogarsi circa una possibile riproposizione del classico che non sia puramente (formalmente) citazionista.

M.P.

Moore’s “Florentine” sculpture of a warrior with shield, presented in 1972 in a memorable exhibition at the Belvedere fortress (where the work still belongs to), shares some formal characteristics with the masterpiece *King and Queen*, produced the previous year. While the seated position and the gaze toward the horizon are the same, the figure is incomplete here, missing an arm and a leg as well as the foot of the leg it does have. We should not, however, think of Greek torsos but rather of sculpture as a place in which forms come into conflict, starting precisely from the cleft that splits the head down to the middle. It is also useful to bear in mind the value that Moore attributed to primitive art, about which he spoke in an article of 1941 on the occasion of the closing of the British Museum. Describing fidelity to material, something clearly evident in primitive art, as one of the fundamental principles of art in general, he observed that the artist demonstrates an instinctive understanding of the material employed, the best way to use it and its possibilities. This observation is highly pertinent to any consideration of the possibility of a return to classical art that is not purely citationist (in formal terms).

M.P.



L'EVOLUZIONE È STORIA DIMENTICATA A MEMORIA

Vincenzo Agnetti

*L'evoluzione è storia
dimenticata a memoria*, 1968
Bachelite nera incisa a mano
con colore bianco nitro
Black Bakelite hand engraved
with white nitre
70 x 70 cm
Collezione privata
Private collection

Nei primi anni Sessanta Vincenzo Agnetti si colloca in prossimità di artisti quali Enrico Castellani e soprattutto Piero Manzoni, condividendo l'idea di essere in presenza di una crisi della visione classica dell'opera d'arte. Scrive testi per Manzoni e partecipa al primo numero della rivista "Azimuth" con il testo 1°: *NON COMMITTERE ATTI IMPURI*. Nel 1967 pubblica *Obsoleto*, testo letterario elaborato a partire dal 1962, al centro del quale pone la questione del possibile rapporto tra l'immagine e il testo. Di qui si giustifica la ripresa di produzione di opere, in particolare il ciclo degli *Assiomi*, dal 1968 al 1974, incentrate sulla crisi dell'elaborato artistico e collocate sul fronte della decostruzione del linguaggio scientifico: nell'apparente rigore formale (immagine) si propongono frasi dal tono veggente e sostanzialmente illogiche. Va tenuto tuttavia in considerazione lo spirito antidadaista del lavoro di Agnetti, che lungi dal voler puramente distruggere, ritiene l'arte necessaria al mondo; e infatti sempre attive figurano nella sua mente le grandi categorie dello spazio e del tempo, come ben testimoniato da quest'opera. Si vorrebbe dire in conclusione della esemplarità della traiettoria segnata da questo artista nel corpo stesso della crisi artistica e della ricchezza della sua pronuncia, subito riconosciuta dallo stesso mondo artistico e fondativa della presenza italiana al dibattito internazionale sulla contemporaneità.

M.P.

The early 1960s saw Vincenzo Agnetti in close contact with artists such as Enrico Castellani and above all Piero Manzoni, with whom he shared the conviction that the classical idea of the work of art was in a state of crisis. He wrote texts for Manzoni and contributed to the first issue of the magazine *Azimuth* with an article entitled "1°: NON COMMITTERE ATTI IMPURI". Published in 1967 but begun in 1962, the literary work *Obsoleto* addresses the question of the possible relationship between image and text. This accounts for his return to artistic creation, in particular the series of *Axioms* (1968-74) focusing on the crisis of the artwork and primarily concerned with the deconstruction of scientific language. Apparent formal rigour (image) provides a setting for essentially illogical phrases with oracular overtones. It should, however, be borne in mind that Agnetti's work is anti-Dadaist in spirit. Far from being purely intent on destruction, he regards art as necessary to the world, and the great categories of space and time are ever-present and active in his mind, as demonstrated by the work here displayed. Attention should finally be drawn to the exemplary nature of the trajectory described by this artist within the state of artistic crisis and the richness of his work, something immediately recognized by the world of art and playing a key role in Italy's contribution to international debate on the contemporary situation.

M.P.

Piero Manzoni

Linea m. 7,37, ottobre 1959
Inchiostro su carta, tubo di cartone
Ink on paper, cardboard tube
23,5 × Ø 6 cm

Linea m. 3,54, novembre 1959
Inchiostro su carta, tubo di cartone
Ink on paper, cardboard tube
23 × Ø 6 cm

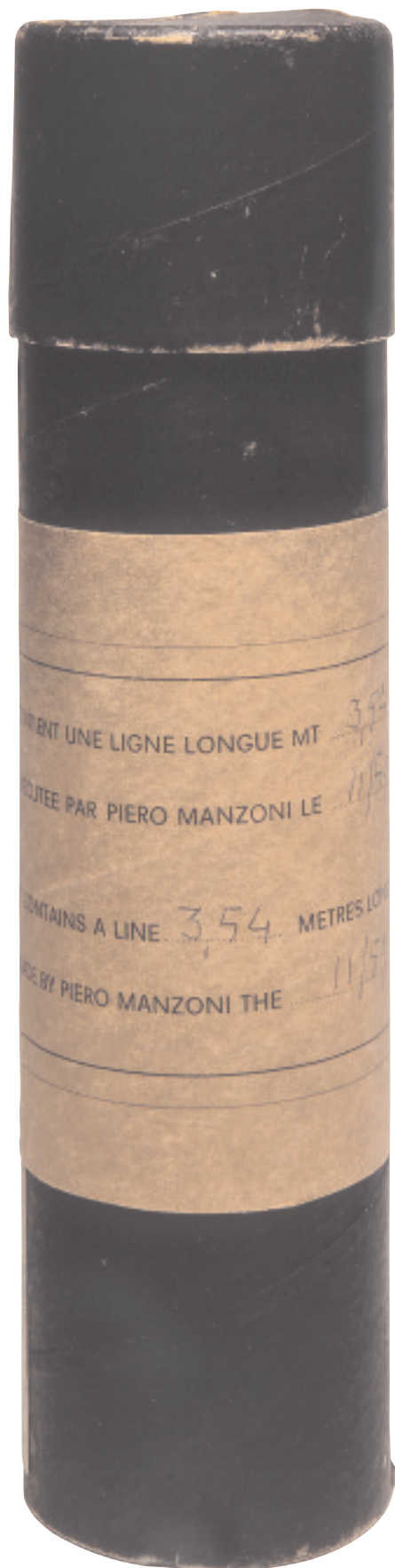
Collezione Paolo Consolandi, Milano
Paolo Consolandi Collection, Milan

Nel testo *Libera dimensione*, apparso sul n. 2 della rivista "Azimuth", Piero Manzoni rigettava la pratica pittorica per la sua incapacità di mantenere aperta alle infinite possibilità quella porzione di spazio generalmente rettangolare noto come quadro. Ne salvava però un elemento essenziale della sua grammatica, la linea: "Una linea si può solo tracciarla lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni", scriveva appunto Manzoni. La riflessione teorica dell'artista affianca con precisione la sua produzione artistica: dopo le prime prove del 1959, generalmente serigrafiche, la linea diviene un capitolo principe dell'opera e si struttura in cilindri che la contengono su supporto cartaceo di varie lunghezze. Del 1960 è appunto *Linea di lunghezza infinita*, che si presenta come un cilindro di legno nero. Non vi può più essere il corpo materiale dell'opera: e si ha allora la perfetta coincidenza di enunciato linguistico e corpo materiale. Da qui in avanti l'opera per Manzoni è proiezione immaginaria e il pubblico è chiamato a partecipare alla realizzazione mentale dell'opera d'arte stessa. Nel pensiero forma e contenuto coincidono.

M.P.

In an article ("Libera dimensione") published in the second issue of the magazine *Azimuth*, Piero Manzoni rejected pictorial practice as incapable of keeping the generally rectangular portion of space known as the painting open to all the endless possibilities. He did, however, spare one essential element of his artistic grammar, namely the line: "A line can only be drawn very long, to infinity, above and beyond any problem of composition or dimension: there are no dimensions in total space". The artist's theoretical writings run precisely parallel to his artistic production. After the early works of 1959, mostly screenprints, the line attained key importance, with specimens of various lengths drawn on paper and placed in cylinders. His *Linea di lunghezza infinita* ("line of infinite length") of 1960 took the form of a cylinder of black wood. As the physical body of the work can no longer be there, we thus have a perfect coinciding of linguistic utterance and material body. From then on, Manzoni saw the artwork as an imaginary projection and the public was called upon to take part in its mental creation. Form and content coincide in thought.

M.P.



Enrico Castellani

Superficie rossa, 2007

Acrilico su tela estroflessa, introflessa

Acrylic on rippled canvas

150 × 150 cm

Collezione privata

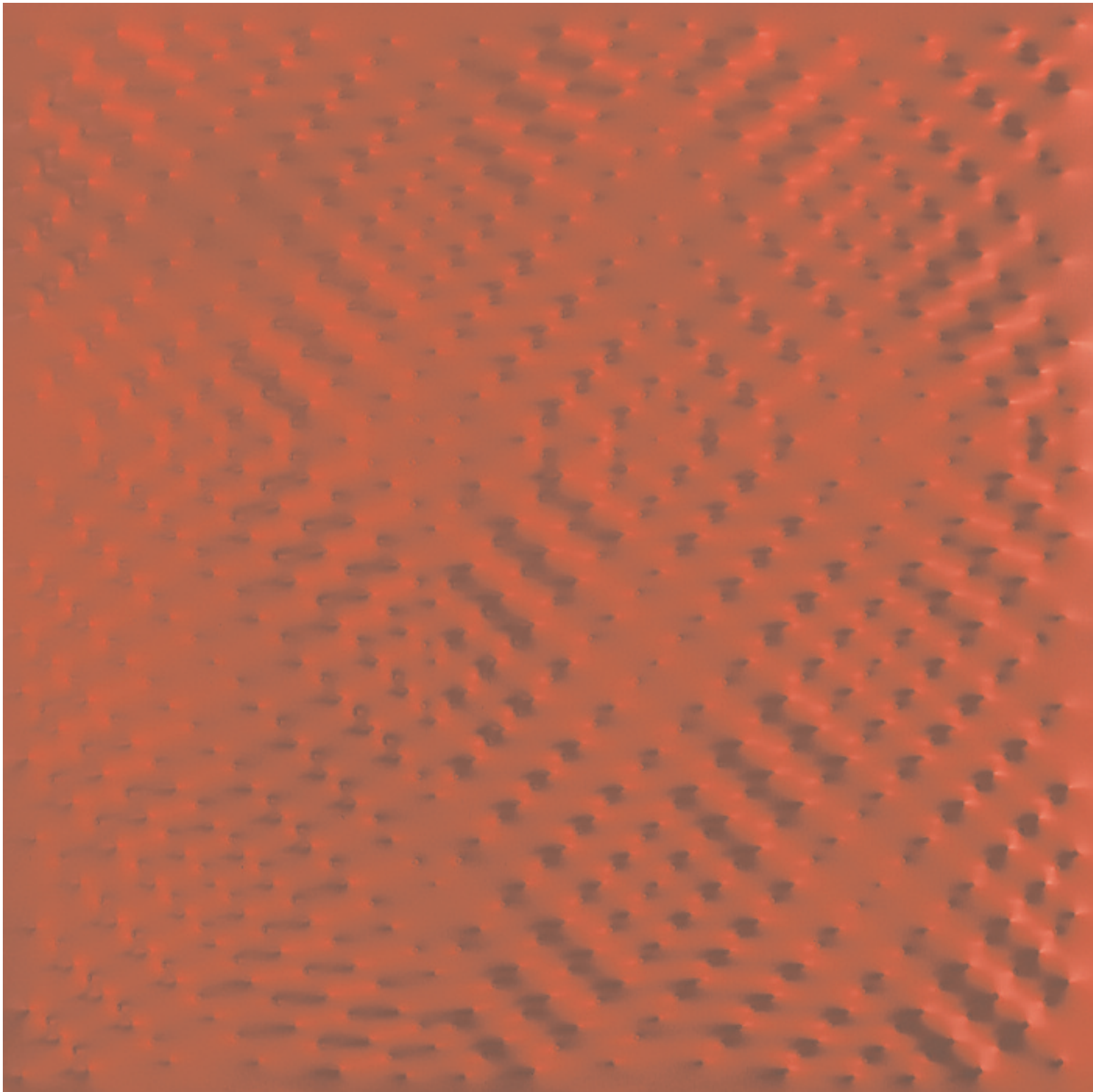
Private collection

Nei primissimi anni Sessanta Enrico Castellani elegge a proprio linguaggio una nuova modalità esecutiva del quadro che tralascia ogni elemento non essenziale allo sviluppo dell'arte. La tela diviene sempre più rigorosamente monocroma e posta in una condizione di estroflessione e introflessione. L'incidenza della luce rivela la partitura geometrica del tutto in una continua variazione della visione lontana da qualunque aspetto gestaltico. Le lezioni del Neoplasticismo e dello Spazialismo sono positivamente acquisite per dare vita a qualcosa che trascende la mondanità dell'opera e la pone in una condizione di assolutezza nella quale il modello è continuamente riverificato nella costanza del metodo. Come in una composizione musicale bachiana, l'idea della geometria sovrintende il tutto e definisce le infinite variazioni possibili all'interno di una limitatezza del contesto spaziale, con un ritmo che si coniuga con il tempo. La *Superficie rossa*, del 2007, è esemplare della condotta dell'artista nel corso della sua lunga carriera: seguendo i postulati inizialmente formulati, egli analizza e definisce l'opera, che sembra essere un continuo divenire e una costante elaborazione e variazione del medesimo quadro ideale. Lo spazio, ontologico e privo di elementi narrativi, viene quotidianamente articolato e messo a punto grazie a una tensione poetica che ha come riferimento l'assolutezza della tradizione più classica.

A.I.

It was in the early 1960s that Enrico Castellani adopted a new approach to the painting, dispensing with every element that is not essential to the development of art. The canvas became more and more rigorously monochromatic and placed in a condition of projecting and recessing elements. The play of light upon it reveals the geometric pattern of the whole in a situation of continuous visual variation far removed from any form of Gestalt. The ideas of Neo-Plasticism and Spatialism are positively absorbed so as to give birth to something that transcends the worldly nature of the work and places it in a condition of absoluteness in which the model is continually verified in the constancy of the method. As in a composition by Bach, the idea of a geometric pattern governs the whole and defines the endless possible variations in a limited spatial context with a rhythm that is wedded to time. The "red surface" painted in 2007 exemplifies the approach of an artist who has followed the postulates initially formulated throughout his long career to analyze and define the artwork, which can be seen as the unending development and variation of the same ideal painting. Ontological in character and devoid of narrative elements, the space is built up and organized day by day through a poetic tension whose point of reference is the absolute quality of the most classical tradition.

A.I.



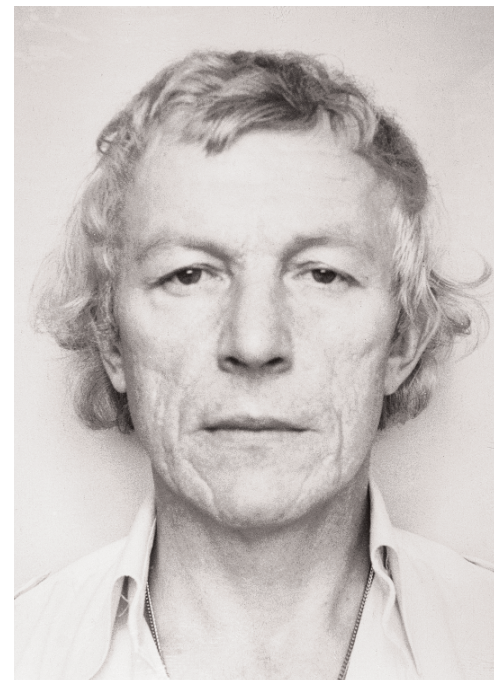


Roman Opalka

OPALKA 1965 / 1 - ∞
Détail 3065461 - 3083581
(particolare / detail)
Acrilici su tela
Acrylics on canvas
196 × 135 cm

OPALKA 1965 / 1 - ∞
Détail 2563876
Fotografia (stampa unica)
Photograph (unique print)
30,5 × 24 cm

Galleria Melesi, Lecco
Galleria Melesi, Lecco



1965 / 1 - ∞. Con questa dizione si rinvia all'opera di Opalka; per l'individuazione del singolo quadro bisogna aggiungere *Détail* seguito dal primo e dall'ultimo numero che compare. Vi sono però altri caratteri che possono aiutare a collocare nel tempo l'opera: innanzitutto il colore di fondo della superficie scritta, che progressivamente nell'opera dell'artista tende inesorabilmente al bianco; e poi i numeri, dipinti di colore bianco: progressivamente si andrà verso la illeggibilità. Inoltre vi è la voce di Opalka che recita i numeri mentre li dipinge; ma la voce è difficile da periodizzare, giacché è componente umana che sfida il tempo. Infine c'è il ritratto fotografico dell'artista che mostra impietosamente sul volto i segni del passare del tempo. L'essere integralmente nel tempo è il progetto artistico che Opalka ha avviato nel 1965 e che avrà termine con la scomparsa fisica dell'artista. È un progetto che coinvolge tutti gli aspetti della sua vita ma che implica che la vita abbia una sola dimensione maniacalmente vissuta e condivisa. Ora, la speculazione sul tempo aderisce totalmente alla vita cosciente dell'umanità, non solo esistenzialmente ma anche nella sua dimensione scientifico-speculativa. È questione di cui non si viene a capo. La posizione di Opalka pare andare nella direzione dell'annientamento del tempo e si avvicina alle imprese mitiche dell'antichità, raccontate dalla mitologia.

1965 / 1 - ∞ is the title of Opalka's work as a whole, each individual painting being a *Détail* identified by the first and last numbers appearing in it. There are, however, also other elements that can help to pinpoint the painting's position in time, first of all the background colour of the written-on surface, which is becoming gradually and inexorably whiter. Since the numbers are painted in white, the whole is moving gradually toward illegibility. Then there is the recording of Opalka saying each number aloud as he paints it, but this is difficult to pin down in periods, as the voice is a human component that defies time. Finally, there is the photographic portrait of the artist, with the passing of the time mercilessly recorded on his face.

Complete and utter involvement in time is the artistic project which Opalka embarked on in 1965 and that will end with his death. It is an undertaking that involves all the aspects of the artist's life but suggests that life has a single dimension maniacally experienced and shared. Speculation about time is an integral part of mankind's conscious life, not only existentially but also in its scientific and philosophical dimension. It is a never-ending riddle. Opalka's approach appears to be aimed at the annihilation of time and recalls the legendary feats of antiquity as related in mythology.

M.P.

M.P.

Joseph Beuys

Diagramma terremoto, 1981
Matita su carta millimetrata
per elettrocardiogramma
Pencil on electrocardiogram paper
10 x 3400 cm
Mimmo Scognamiglio, Napoli
Mimmo Scognamiglio, Naples

È noto il profondo legame che legava Joseph Beuys all'Italia, e al 1971 risale la sua prima presenza nel paese: a Capri, invitato da Lucio Amelio, realizza la partitura *La Rivoluzione siamo noi*. In seguito al terremoto del 1980 lo stesso Amelio lancia un appello agli artisti che prontamente Beuys raccoglie, realizzando un'opera-azione in cui la forza distruttiva del terremoto viene trasformata nell'energia vitale del gesto artistico. *Terremoto in Palazzo*, questa l'installazione proposta, procede dal seguente assunto: "Ogni uomo possiede il Palazzo più prezioso del mondo nella sua testa, nel suo sentimento, nella sua volontà". Si tratta della raccolta di vecchi tavoli da lavoro disposti casualmente nello spazio espositivo, con l'aggiunta di elementi che evocano la fragilità, l'equilibrio precario e anche la frattura (i vetri rotti sparsi per terra). L'installazione interpreta con puntualità l'assunto dell'artista come Beuys l'ha formulato: essere il "catalizzatore della creatività degli individui, per la realizzazione della scultura sociale" ovvero la capacità dell'energia di ciascuno di rivitalizzare l'ambiente che lo circonda.

M.P.

As is known, Joseph Beuys had strong ties to Italy, which he first visited in 1971, when Lucio Amelio invited him to Capri and he produced the work *La Rivoluzione siamo noi*. After the earthquake of 1980, Amelio launched an appeal to artists and Beuys responded promptly with *Terremoto in Palazzo*, an installation-action in which the destructive force of the earthquake is transformed into the vital energy of the artistic act. Based on the assertion that "everyone possesses the most precious palace in the world in their heads, feelings and wills", the work consisted of old work benches placed at random in the exhibition space along with broken glass scattered on the floor to suggest fragility, precarious balance and breakage. It precisely encapsulated the view of the artist's task formulated by Beuys, namely to act as a "catalyst of the creativity of individuals for the creation of social sculpture", to be understood as the capacity of each person's energy to revitalize their environment.

M.P.





Michelangelo Pistoletto

Metrocubo d'infinito (Oggetti in meno),
1966

Specchio e corda

Mirror and rope

120 × 120 × 120 cm

Collezione Cittadellarte,

Fondazione Pistoletto, Biella

Cittadellarte Collection,

Fondazione Pistoletto, Biella

Tra la fine del 1965 e i primi mesi dell'anno successivo, Michelangelo Pistoletto è impegnato nella realizzazione di un gruppo di opere definite *Oggetti in meno*. Per l'artista "ogni azione che uno fa è una liberazione da una necessità. In questo senso una cosa fatta è una cosa in meno, considerandola energia spesa, uscita, consumata". Ne risulta una serie di opere dal marcato carattere antistilistico che esplorano differenti modalità esecutive. *Metrocubo d'infinito* fa parte di questo gruppo ed è tra quelle più legate alla poetica dell'artista. L'opera è formata da sei superfici di specchio, semplicemente legate da uno spago a formare un cubo. "L'oggetto è visto solo dall'esterno e si comunica con esso solo a livello immaginativo" dichiara l'artista. Gli specchi si rifrangono l'uno nell'altro creando un'estrema proliferazione visiva nelle sei direzioni, una sorta di aleph spaziale di borgesiana memoria. Questo comporta, e il titolo e la forma lo sottolineano, la costituzione di un prototipo, di un luogo archetipico nel quale la rifrazione è massima e nella cui molteplicità spaziale l'infinito è presente e assoluto ma non verificabile se non alterando la natura stessa del lavoro. Il pensiero razionale del cubo si lega al carattere segreto dell'infinito che qui allude alla dimensione spirituale della creatività: a ciò che l'uomo, pur non vedendo, può tuttavia immaginare.

A.I.

Michelangelo Pistoletto produced a group of works that he described as *Oggetti in meno* or "objects less" at the end of 1965 and over the early months of the following year. As he put it, "every action you make frees you from a need. In this sense, something done is something less if we regard it as energy spent, used, consumed". The result was a series of works of a markedly anti-stylistic character that explore different methods of execution. *Metrocubo d'infinito* belongs to this group and is one of those most closely linked to the artist's vision. It consists of six mirror surfaces simply tied with string to form a cube. "The object is seen only from the outside and can be communicated with only at the imaginative level" said the artist. The mirrors reflect one another so as to create extreme visual proliferation in all six directions, a sort of visual counterpart of Jorge Luis Borges' aleph. As underscored by the title and the form, this involves the creation of a prototype, an archetypal place of maximum reflection and spatial multiplicity in which infinity is present and absolute but cannot be ascertained without altering the very nature of the work. The rational idea of the cube is connected with the secret character of infinity, which alludes here to the spiritual dimension of creativity, to what mankind cannot see but can imagine.

A.I.



Vittorio Messina

La Muraglia cinese, 1979-2009

Gesso, apparecchio tv, sedia da giardino

Plaster, television set, garden chair

Misure ambiente

Room measurements

Collezione privata

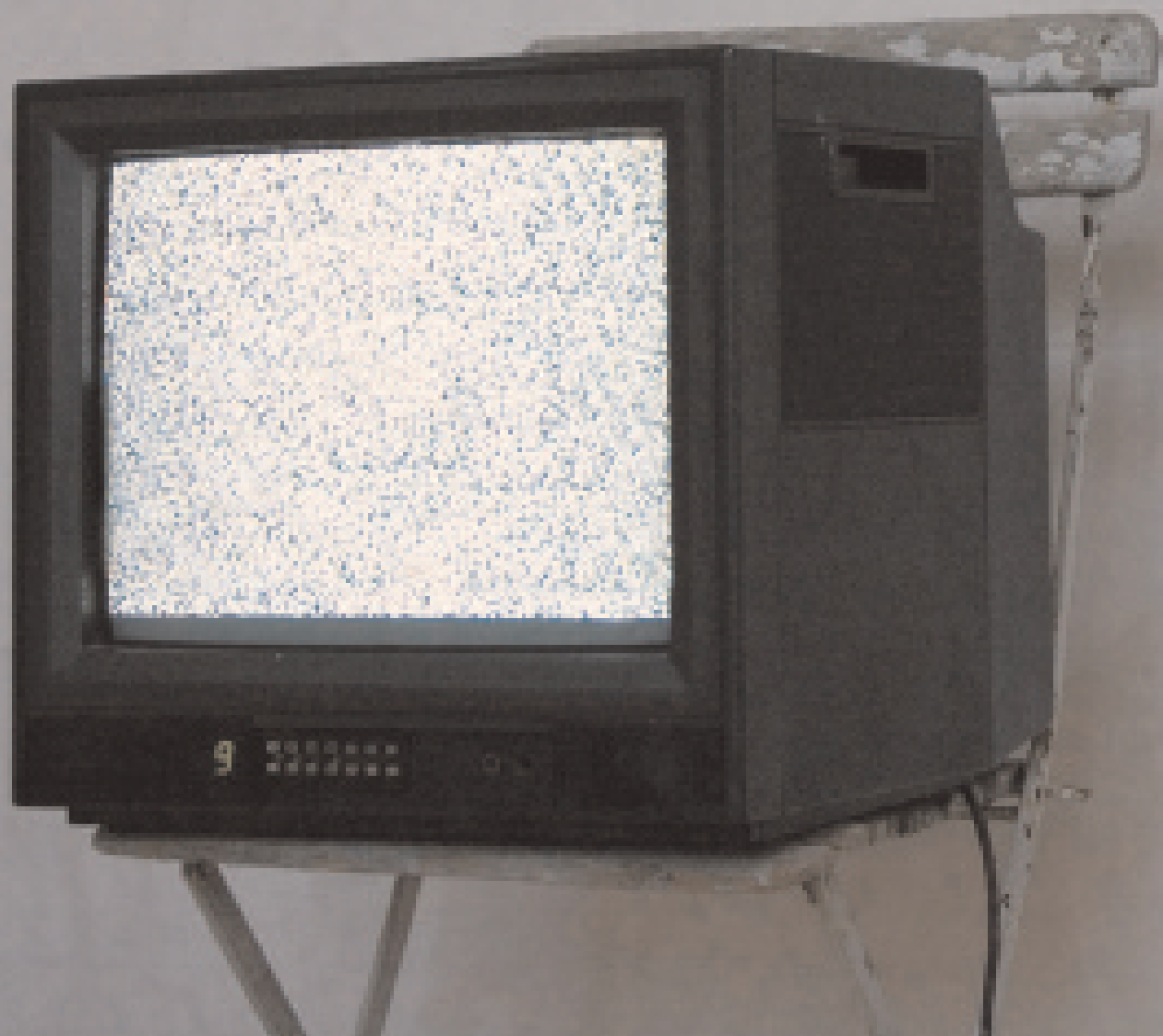
Private collection

Fin dagli anni Settanta le opere di Vittorio Messina paiono ergersi alla vista come elementi costitutivi di un luogo esemplare, ogni volta ridefinito in forme e soluzioni inedite: la cella, il naos e lo spazio del sacro e dell'uomo divengono emblematici del rapporto spaziale con l'altrove, il paesaggio inteso come sguardo su una natura antropizzata. I costanti riferimenti a Eraclito e Heisenberg, presenti nei pronunciamenti dell'artista, forniscono le coordinate spazio-temporali di un pensiero nel quale le opere trovano giustificazione dell'essere nelle loro identità e relazioni. I materiali impiegati sono impregnati dell'incertezza dovuta alla questione della temporalità del passaggio da una condizione a un'altra, essendo essi spesso comuni alla fase costruttiva dell'opera, intesa anche come monumento: gesso, piombo, marmo, materiali edili, neon, video, carta da parati, elementi d'arredamento anonimo sono proposti nella loro frammentarietà. *La Muraglia cinese* del 2009, ma che riprende idealmente un lavoro del 1979, presenta due elementi che si contrappongono: un residuo di una precedente muratura che porta in sé il segno di una lunga e continua frattura e una sedia a terra sulla quale un televisore fuori sintonia diffonde un continuo brusio tecnologico. L'opera, qui scevra da elementi narrativi o retorici, evoca lo stato precario e duale dell'uomo diviso tra la memoria della catarsi antica e la visionarietà entropica della contemporaneità.

A.I.

From the 1970s on, Vittorio Messina's works seem to present themselves as constituent elements of an emblematic place that is constantly redefined in unprecedented shapes and arrangements. The naos and the cell, the space of religion and mankind, become emblematic of the spatial relationship with elsewhere, the landscape understood as a view of anthropized nature. The constant references to Heraclitus and Heisenberg in the artist's statements provide the spatiotemporal coordinates of thinking in which the works find existential justification in their identities and relations. The materials used are steeped in uncertainty due to the question of the temporal nature of the transition from one condition to another, being often common to the constructive phase of the work, understood also as monument. Plaster, lead, marble, building materials, neon, video, wallpaper and anonymous furnishings are put forward in a fragmentary state. Dated 2009 but ideally picking up from a work of 1979, *La Muraglia cinese* presents two contrasting elements: the remains of an old wall bearing the mark of a long and continuous crack and a chair on the ground supporting a mistuned television set that emits a constant electronic buzz. Devoid here of any narrative or rhetorical elements, the work expresses the precarious and dual state of mankind, divided between the memory of ancient catharsis and the entropic visionary dimension of the contemporary world.

A.I.





Mario Merz

Senza titolo, 1979

Untitled, 1979

Tecnica mista su tela, neon

Mixed techniques on canvas, neon

300 x 242 cm

Collezione privata, Svizzera

Courtesy Galleria Christian Stein, Milano

Private collection, Switzerland

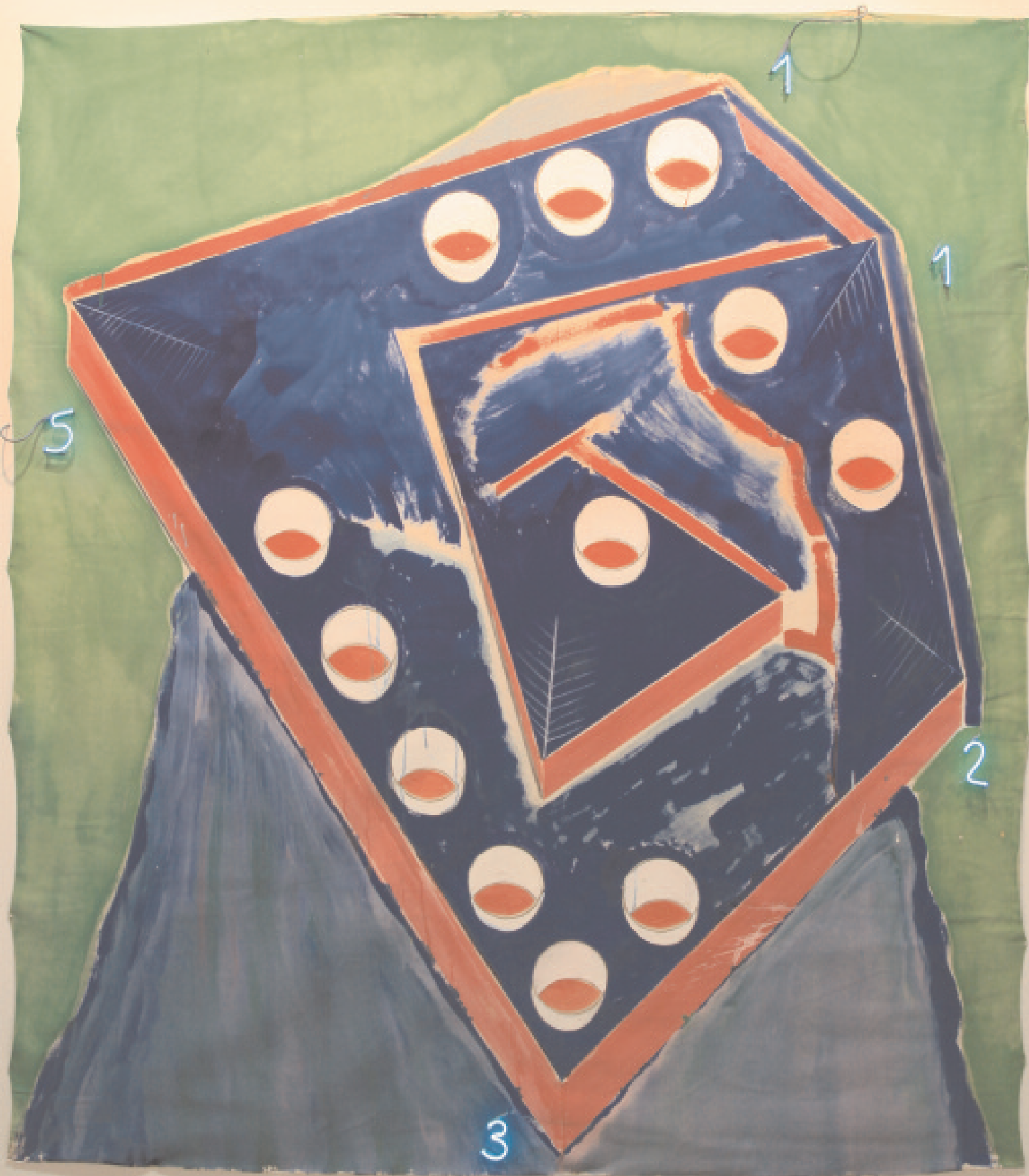
Courtesy Galleria Christian Stein, Milan

Negli anni Sessanta Mario Merz, dopo una pittura gestuale, sperimenta le sculture polimeriche sulle quali interviene con tubi o scritte al neon, e nel 1968 inizia a realizzare strutture archetipiche dello spazio dell'uomo, gli igloo, che divengono elemento caratteristico della sua produzione. Dal 1970 colloca, sulle proprie opere e negli ambienti espositivi, la numerazione al neon che riprende la sequenza di Fibonacci. In tale sequenza, che prende il nome dal matematico pisano del XIII secolo, ogni numero naturale intero che vi compare è il risultato della somma dei due che lo precedono: quindi 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Presente in natura nella crescita organica e nella forma della spirale, la sequenza diviene emblematica dell'energia insita nella materia. Mario Merz indaga e dà ragione dei fenomeni del mondo sensibile facendo convivere elementi, quali la pittura gestuale, la tecnologia, la logica matematico-geometrica, il pensiero umanistico e l'eterogeneità di materiali naturali e artificiali, in opere nelle quali essi trovano armonia ed equilibrio, con ciò ribadendo il suo interesse per le forme primigenie e fondanti del mondo e della sua forma.

A.I.

After painting of a gestural character, Mario Merz experimented in the 1960s with mixed-media sculptures including neon tubes and writing. It was in 1968 that he began producing igloos, archetypal structures of human space that were to become a characteristic element of his work. The neon numbers that made their appearance in his works and exhibition spaces in 1970 are based on the Fibonacci sequence, named after the 13th-century mathematician from Pisa, in which every natural whole number is the sum of the two preceding it: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Present in nature processes of organic growth and the spiral shape, this was seen by Mario Merz as emblematic of the inherent energy of matter. The artist investigated and accounted for the phenomena of the world of sense experience by making elements such as gestural painting, technology, mathematical and geometric logic, humanistic ideas and the heterogeneity of natural and artificial materials coexist in works in which they find a state of harmony and balance. He thus asserted his interest in the primal forms underpinning the world and its form.

A.I.





Remo Salvadori

Continuo infinito presente, 2000

Acciaio

Steel

8,5 x Ø 187 cm

Galleria Christian Stein, Milano

Galleria Christian Stein, Milan

La geometria, la proporzione, l'armonia sono per Remo Salvadori preziosi richiami alla profondità del pensiero rinascimentale visti in una nuova prospettiva nella quale la storia non è più successione di eventi ma contemporanea presenza. L'artista è interessato alla definizione poetica dello spazio e alla percezione intensa nella sua compiutezza, quindi non solo nei suoi aspetti puramente visivi. Le sue opere segnano l'intrecciarsi di problematiche relative all'alchimia, alle riflessioni filosofiche del colore, alla forma e alle possibilità di rappresentare e di guardare. L'uomo, in quanto osservatore, è posto in condizione autoriflessiva al cospetto dell'opera in modo da instaurare con essa un inedito rapporto di necessità dalle particolari caratteristiche empatiche. Baricentro del mondo in un rapporto armonico con esso egli ha coscienza di questo in un rispecchiarsi nel pensiero poetico che sostiene l'immagine. *Continuo infinito presente*, del 2000, è un'opera la cui titolazione diviene parte integrante e inalienabile del tutto. Un cavo d'acciaio, simile a quello che sostiene le teleferiche montane, viene intrecciato da mani sapienti in modo da comporre la perfezione del cerchio e posto a terra nello spazio tangibile dell'osservatore quale recinto ideale, materialmente attraversabile. Non essendo più visibile alcuna soluzione di continuità delle innumerevoli parti che lo compongono esso diviene un novello "oroburus", non più simbolico, che segna l'attualità, la continuità ciclica e lo spostamento del limite all'infinito dello spazio-tempo del quale tutti noi siamo parte.

A.I.

Geometry, proportion and harmony are for Remo Salvadori precious references to the depth of Renaissance thinking in a new perspective where history is no longer a succession of events but contemporary presence. His interest lies in the poetic definition of space and in perception as fully understood rather than confined to its purely visual aspects. Elements of alchemy and philosophical reflections on colour, form and the possibilities of representation and vision interweave in his works. As viewer, the human being is placed in a self-reflective condition vis-à-vis the work so as to establish an unprecedented relationship of necessity with particular empathetic characteristics. Man is the centre of the world in a harmonious relationship with it and attains awareness of this on being mirrored in the poetic thought that underpins the image. The title of the work here displayed ("continuous infinite present") becomes an integral and inseparable part of the whole. A steel cable, like those used for ski lifts, is deftly coiled to attain the perfection of the circle and placed on the ground in the tangible space of the viewer as an ideal but physically negotiable enclosure. With no visible break in the continuity of its innumerable constituent elements, it becomes a new and no longer symbolic oroburus (the serpent swallowing its own tail) marking the present relevance, cyclical continuity and the shifting to infinity of the boundary of the space-time of which we are part.

A.I.



Diego Esposito

Dualitudine, 1989-1993

Acciaio inox, plexiglas e acciaio corten

Stainless steel, plexiglas

and weathering steel

129,5 × 33,5 × 33,5 cm

Proprietà dell'artista

Property of the artist

Dualitudine nasce da una profonda riflessione dell'artista sugli assunti propri dell'opera e della visione. È composta da un parallelepipedo in acciaio corten al quale sono sovrapposti uno spessore di plexiglass e un articolato corpo in acciaio inox. La forma di quest'ultimo è derivata dalla compenetrazione di cinque solidi: il centro di una sfera è raggiunto dai vertici di due coni contrapposti dalla cui concavità interna fuoriescono altri due coni. Un vertice di questi si libra spazialmente nell'aria sovrastante e l'altro si immerge nella densità trasparente del plexiglass, segnando un ideale *axis mundi*. Gli statuti armonici e proporzionali della pittura trovano qui una loro definizione spaziale inedita in un rapporto duale, antinomico e simmetrico tra le forme geometriche. La colorazione, presente solo nella base che testimonia l'ossidazione nel tempo, è esonerata dalla sua funzione costitutiva per lasciare il campo alla riflessione del reale che entra nell'opera deformato nella sua continua mutevolezza. Ne risulta un novello solido ideale che, rispetto ai suoi illustri antenati, assolve nuove funzioni poetiche legate alla concezione spazio-temporale dell'uomo contemporaneo.

A.I.

Dualitudine is the result of the artist's deep reflections on vision and the work of art. It consists of a block of Cor-ten steel supporting a layer of plexiglass and a complex element in stainless steel. The shape of the latter is derived from the interpenetration of five solids. The centre of a sphere can be reached from the tips of two juxtaposed cones, each with another cone emerging from its concave interior. While one tip rises spatially into the air above, the other plunges into the transparent density of the plexiglass, thus forming an ideal axis mundi (or world axis). The canons of harmony and proportion in painting are given unprecedented spatial definition here in a dual, antinomic and symmetrical relationship between the geometric forms. Present only in the base, which bears witness to the oxidation of time, colour is relieved of any constituent function and makes way for reflection of the real world, which enters into the work distorted in its constant changeability. The result is a new ideal solid that, with respect to its illustrious ancestors, performs new poetic functions connected with contemporary mankind's conception of space-time.

A.I.

Eliseo Mattiacci

Microcosmo, 1993-2000

Disco di ferro, Ø 220 cm; pallini di piombo;

sfera di marmo nero d'Africa, 23 cm

Metal disc, Ø 220 cm; lead shot;

sphere of black African marble, 23 cm

Proprietà dell'artista

Property of the artist

Alba Giorno Tramonto Notte, un'opera del 1975 consistente in quattro lastre rispettivamente di acciaio, cristallo, rame e ferro, introduce nel mondo artistico di Eliseo Mattiacci il pensiero della ciclicità e insieme la figura circolare. Da un lato la fuoriuscita dal tempo storico, dall'altro la presenza costante di un pensiero cosmico: ecco la fase artistica che più lo avvicina al pensiero classico. *Microcosmo*, opera che ha conosciuto evoluzioni formali dal 1993 a oggi, deriva anche da un'altra opera del 1986, *Scultura stratosferica*, a testimonianza di una tenace persistenza del tema umanistico delle relazioni tra micro e macrocosmo per una giusta comprensione del reale. Nuovo è ora il corpo in marmo nero che, nella logica del simbolismo della materia, starebbe a indicare la terra, accolta nella notte cosmica da miriadi di corpi celesti. La conca accogliente come un abbraccio è un colpo d'occhio sull'idea di universo attraverso una fessura della sfera. La figura della sfera non solo rinvia alla speculazione matematica classica, ma simboleggia la perfezione chiusa in sé, indiscutibile come poeticamente indicibile. L'opera è la visione dell'origine, quando il cosmo era solo musica delle sfere e silenzio e notte.

M.P.

Alba Giorno Tramonto Notte, a work of 1975 consisting of four slabs – one steel, one crystal, one copper and one iron – introduced the idea of cyclicity and the circular figure into Mattiacci's artistic world. With a departure from historical time on one side and the constant presence of a cosmic idea on the other, it is in this artistic phase that he came closest to classical thought. *Microcosmo*, a work undergoing internal formal evolution from 1993 to the present, also emerges from another work, namely *Scultura stratosferica* (1986), thus bearing witness to the stubborn persistence of the humanistic theme of the relations between microcosm and macrocosm as essential to any true understanding of the real world. The new element now is the black marble body, which, in accordance with the logic of material symbolism, would serve to indicate the Earth, enfolded in the cosmic night by countless heavenly bodies. As welcoming as an embrace, the basin is a glimpse of the idea of the universe through a crack in the sphere. In turn, the figure of the sphere not only refers to classical mathematical speculation but also represents self-enclosed perfection, as unquestionable as it is poetically inexpressible. The work is the vision of the origin, when the cosmos was nothing but the music of the spheres and silence and night.

M.P.



Renato Ranaldi

Joie de mourir, 2007

Bronze e legno

Bronze and wood

350 x 500 x 12 cm

Proprietà dell'artista

Property of the artist

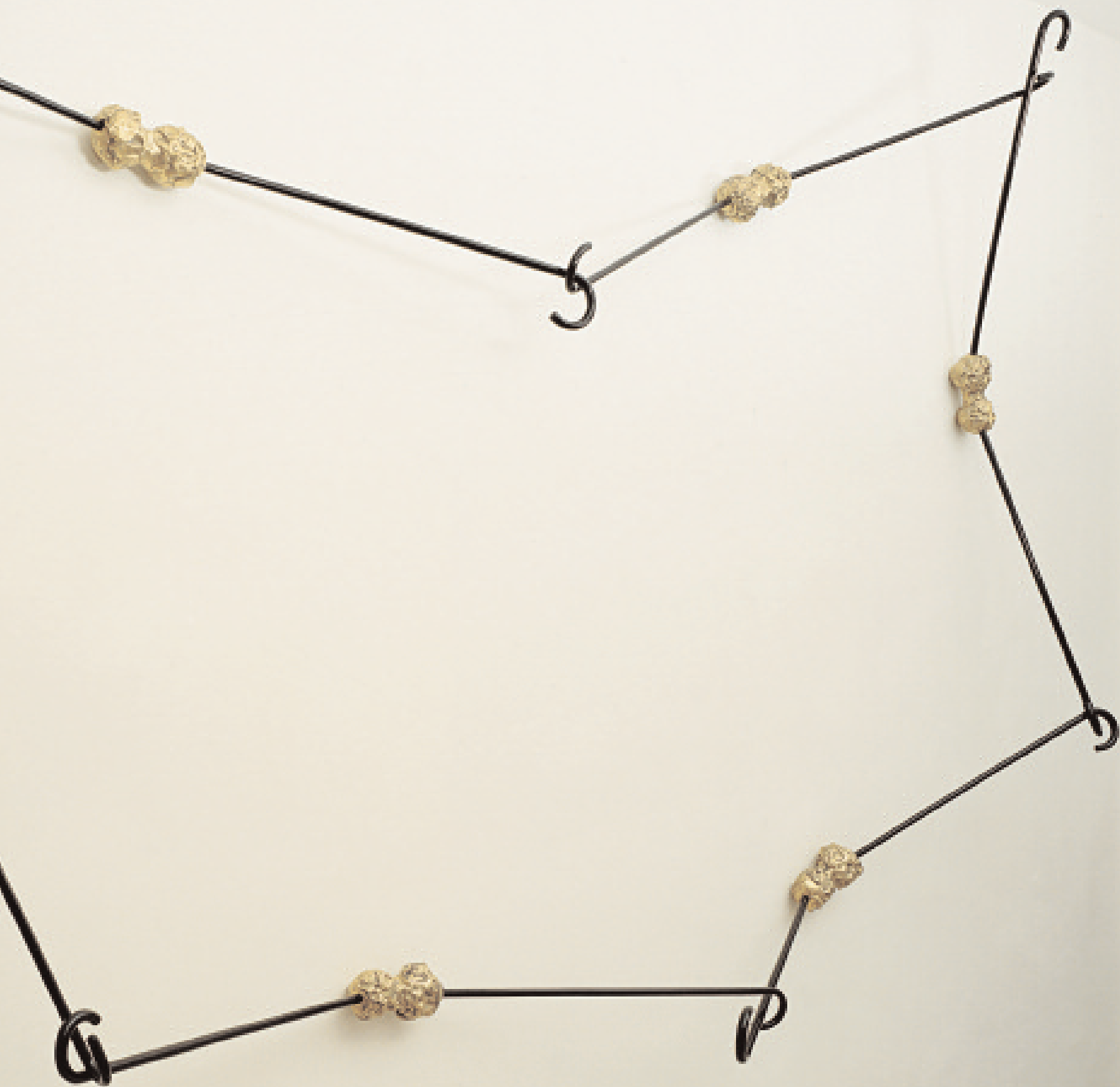
L'umorismo è da sempre il tessuto connettivo nel lavoro di Ranaldi: un meccanismo molto preciso capace di assumere il reale, il proprio tempo, l'esistenza stessa, proiettandoli in un cielo diverso, metaforico e autoreferenziale. Così opera l'arte. Sei corpi doppi, tra loro simili, alla deriva – bisogna immaginarli in moto centrifugo – agganciati, e con ciò viene loro restituita una forma, tramite bastoni da passeggio, a loro volta sostegno al passo malcerto. Il titolo, *Joie de mourir*, dichiara uno sguardo sornione alla matissiana *Joie de vivre*, a quasi un secolo di distanza – una umoristica celebrazione, ma seriamente una misurazione di distanza, temperamentale innanzitutto. Come se Ranaldi collocasse il capolavoro matissiano in posizione classica e ne misurasse la distanza, il decadimento delle arti, una *lamentatio* ricorrente nella cultura fiorentina. E a ben vedere è proprio questo atteggiamento, falsamente prossimo alla classicità, ma in verità nemico acerrimo di ogni innovazione formale, proprio della cultura fiorentina del suo e del nostro tempo, il bersaglio costante del graffiante umorismo di Ranaldi, così che la sua opera, letta sotto questa luce, guadagna una pronuncia prossima all'invettiva politica.

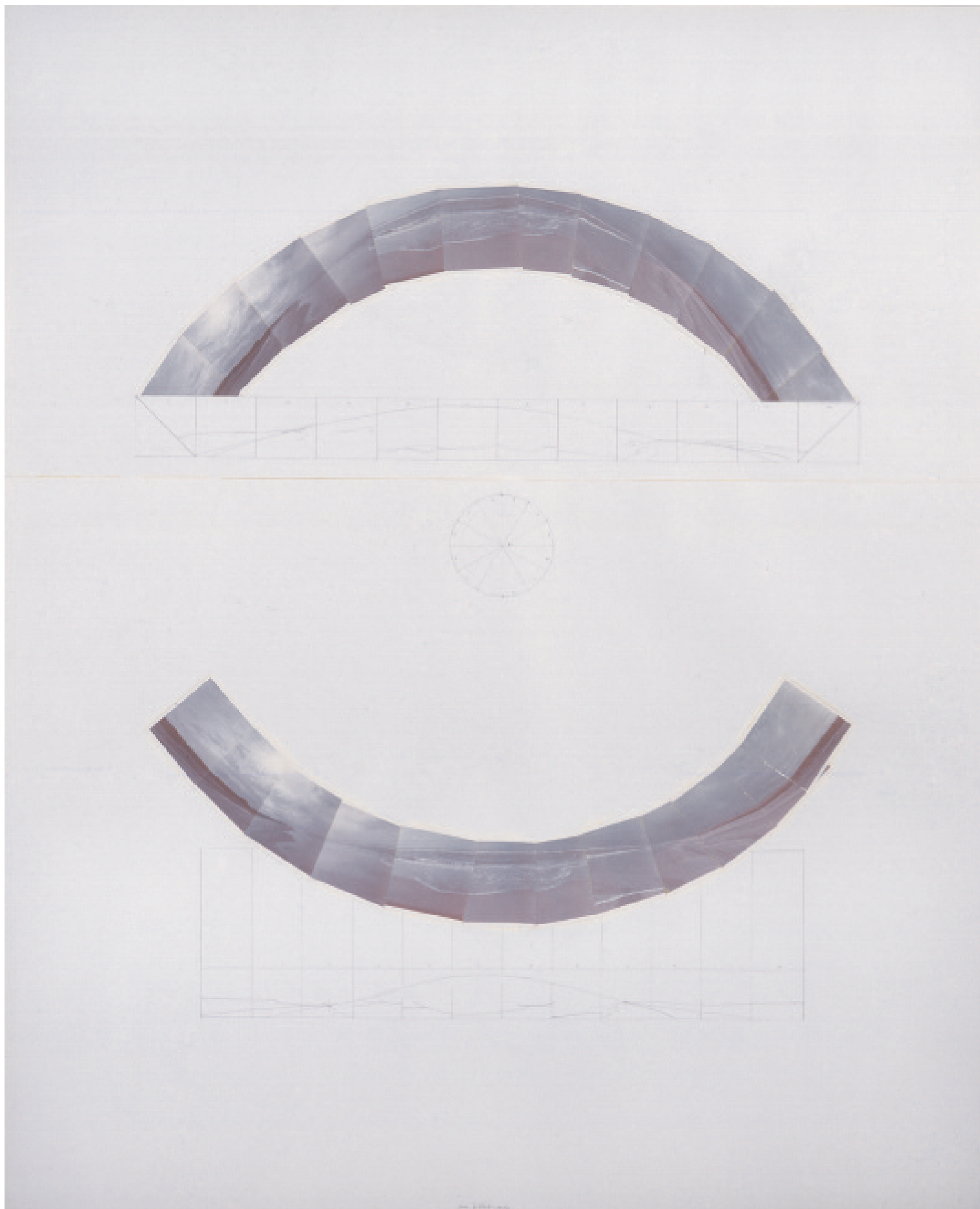
M.P.

Humour has always constituted the connecting fabric in Ranaldi's work: a very precise mechanism capable of accepting reality, its era and its own existence but projecting them at the same time into a different dimension of a metaphorical and self-referential nature. This is how art works. Six pairs of similar bodies adrift, to be imagined in centrifugal motion, which regain form by being hooked with walking sticks, which serve in turn to support those unsteady on their legs. The title *Joie de mourir* is a sly reference to Matisse's *Joie de vivre* almost a century later, a humorous celebration but also a serious measuring of distance, above all in terms of temperament. It is as though Ranaldi had set Matisse's masterpiece up as a classic and used it to show the distance and the decline of the arts, a recurrent lament in Florentine culture. Closer examination shows, however, that the constant target of the artist's scathing humour is precisely this attitude, peculiar to the Florentine culture of his and our time, of feigning a love for classical art but being in reality bitterly opposed to any formal innovation. Seen in this light, his work takes on overtones of political invective.

M.P.







Jan Dibbets

Double Dutch Mountain - Sea, 1972

Matita e collage di stampe fotografiche
su carta

Pencil and collage of photographic prints
on paper

122 x 99 cm

Collezione Paolo Consolandi, Milano

Paolo Consolandi Collection, Milan

“Cosa c’è di più bello al mondo di una linea retta? E l’orizzonte, è una linea retta a tre dimensioni: è un fenomeno pressoché incredibile”: è una frase di Jan Dibbets, che ha dedicato all’orizzonte molte opere, soprattutto nei primi anni Settanta. *Double Dutch Mountain - Sea*, del 1972, si inserisce in una serie particolarmente importante per lo sviluppo del suo pensiero artistico. E in particolare unisce al montaggio fotografico gli schemi disegnati sul supporto di carta. Poiché l’orizzonte è tanto circolare che rettilineo, l’uso sofisticato della macchina fotografica e soprattutto delle altezze del cavalletto, dipinge un nuovo paesaggio. Da osservare a margine il fatto che con questa serie di opere Dibbets torni a indicare territori geograficamente definiti, abbandonando l’anonimato dell’internazionalismo delle neo-avanguardie. All’origine del pensiero artistico di Dibbets c’è un’acuta conoscenza delle teorie percettive e un uso dell’obiettivo fotografico in funzione antiprospectica: una rivisitazione dei miti della visione.

M.P.

“What is there in the world that is more beautiful than a straight line? And the horizon is a straight line with three dimensions, an almost incredible phenomenon.” Dibbets, who made this observation, is the author of numerous works devoted to the horizon, above all in the early 1970s. *Double Dutch Mountain - Sea* (1972) forms part of a series that is particularly important for the development of his artistic ideas. In particular, it combines photographic montage with patterns drawn on the paper support. Since the horizon is both circular and rectilinear, the sophisticated use of the camera and above all of the height settings of the tripod give rise to a new landscape. It should be noted in passing that this series marked the artist’s return to the indication of geographically defined territories and abandonment of the anonymous internationalism of the new avant-garde movements. His idea of art is based on acute understanding of theories of perception and an anti-perspective use of the camera lens in a new exploration of the vision myths.

M.P.

Richard Long

Vesuvio Circle, 1984
52 pietre di lava
52 lava stones
Ø 220 cm
Palazzo Reale, Caserta
Collezione Terrae Motus
Palazzo Reale, Caserta
Terrae Motus Collection

“Camminare è arte, anche se non produce un oggetto, anche se lascia orme che poi scompaiono”: in questa sentenza Richard Long indica la natura del proprio partecipare all’arte. L’opera *Vesuvio Circle* nasce all’interno del progetto Terrae Motus, voluto dal gallerista Lucio Amelio in risposta al terremoto che colpì Napoli e la Campania nel 1980. “È stato molto interessante – dice Long – prelevare e usare la lava. Ho scelto istintivamente soltanto le pietre e i blocchi che mi piacevano”. Il rapporto individuo-natura si configura in chiave antropologica, come arcaici sono i segni che l’artista lascia sul terreno o riproduce negli spazi espositivi. Alla sua prima presenza in Italia, in occasione della mostra “Arte povera + azioni povere” tenutasi nell’ottobre del 1968 ad Amalfi, presso gli Arsenali dell’Antica Repubblica, Long segnò la sua presenza e quindi la sua posizione nel mondo dell’arte con un’azione che consisteva nello stringere la mano a chiunque incontrasse entro il campo eletto ad arte. Emerge anche, nel rapporto non violento che l’artista intrattiene con la natura, un’adesione alla cultura orientale di ascendenza buddista: un tratto che ha coinvolto molta parte della cultura artistica contemporanea.

M.P.

Richard Long’s statement that “walking is art even if it produces no object, even if it leaves traces that then disappear” pinpoints the nature of his artistic activities. The work here displayed developed within the framework of the Terrae Motus project, launched by the gallery owner Lucio Amelio in response to the earthquake that struck Naples and the Campania region in 1980. The artist tells us that “it was very interesting to collect and use lava, instinctively choosing only the blocks and stones that I liked”. The relationship between individual and nature is examined in anthropological terms, just as the signs the artist leaves on the land or reproduces in exhibition spaces are archaic in nature. On first taking part in an exhibition in Italy (“Arte povera + azioni povere”, Amalfi, Arsenali dell’Antica Repubblica, October 1968), Long marked his presence and hence his position in the world of art with an action that consisted in shaking hands with everyone he encountered within the area set aside for art. What also emerges in the artist’s non-violent relationship with nature is the influence of Eastern culture of Buddhist ancestry, a feature shared by many other figures in contemporary art.

M.P.







Robert Morris

Untitled (Black Felt), 1993

Feltro

Felt

310 × 233 × 48-54 cm (tre elementi)

310 × 233 × 48-54 cm (three elements)

Collezione Gori, Fattoria di Celle, Pistoia

Gori Collection, Fattoria di Celle, Pistoia

Morris inizia la serie dei *Feltri* nell'estate del 1967 ad Aspen, Colorado. Questi lavori sono in prevalenza di grandi dimensioni, alcuni appesi al muro, altri poggiati a terra. Pur affermando le origini geometriche, confermandosi così la poetica minimal, sembrano nello stesso tempo sconfiggerla, giacché il nuovo interesse che ne emerge pare essere quello della creazione di forme non stabilite in anticipo. Il risultato infatti consiste in forme del tutto casuali, anche se l'ordine è guidato dalla legge dei gravi in relazione alla natura del materiale omogeneo impiegato, il feltro appunto. In queste opere nulla è nascosto e nulla è contenuto; ciò che si offre è la fisicità stessa, ossia la modalità più semplice per conoscere, così che l'esperienza dell'opera precede la sua comprensione. Annoverato tra i padri del movimento minimalista, Robert Morris aveva in corso di pubblicazione sulla rivista "Artforum" una serie di testi teorici dal titolo *Notes on Sculpture*, destinati a riformulare il verbo minimal. Il ciclo dei *Feltri* si colloca quindi in un momento di evoluzione della poetica dell'artista, intenzionato a intensificare il rapporto fenomenologico tra il corpo che fa esperienza, l'intenzione e il significato, nella distinzione sempre più netta tra comprensione e percezione.

M.P.

Morris began his series of works in felt at Aspen, Colorado, in the summer of 1967. They are mostly large-sized, some hanging on the wall and others lying on the ground. While asserting their geometric origins and hence their Minimalist character, they seem to deny this at the same time, since the new interest that emerges here appears to lie in the creation of forms that are not predetermined. The result consists in fact of wholly random shapes, even if the order is governed by the law of gravity in relation to the nature of the homogeneous material used, namely felt. Nothing is hidden and nothing is contained in these works. What is presented is physicality itself, the simplest channel of apprehension, and so the experience of the work precedes its comprehension. Numbered among the fathers of Minimalism, Robert Morris was then publishing a series of theoretical essays entitled *Notes on Sculpture*, which were to reformulate the Minimalist gospel, in the magazine *Artforum*. The series of works in felt thus marks an evolutionary phase in which the artist was intent on intensifying the phenomenological relationship between the body as the subject of experience, intention and meaning, with an increasingly sharp distinction drawn between comprehension and perception.

M.P.

Marcel Duchamp

Roue de bicyclette, 1913, 1964

Ruota di bicicletta su sgabello

dipinto di bianco

Bicycle wheel on white painted stool

h 130 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome

Roue de bicyclette di Marcel Duchamp si presenta come un assemblaggio: una ruota nera di bicicletta con forcella fissata sopra uno sgabello bianco di cucina. Lo sgabello assolve ancora alla sua mansione di sostegno, come un basamento antico, mentre la ruota, persa ogni sua funzionalità ciclistica, è rovesciata e diviene elemento semovibile nello spazio. Il diretto riferimento è a *Broyeuse de chocolat* ("macinatrice di cioccolato"), presente anche in *Le Grand Verre*, e, come quella, si può definire "macchina celibe" poiché non legata a una produzione. Marcel Duchamp opera sia la critica alla massificazione dei prodotti e alla perdita di centralità dell'artista, in un'epoca di forte progresso industriale, sia la volontà a competere con una forte concettualizzazione dell'opera e a superare la perfezione e la bellezza della tecnologia. In quest'opera, preceduta dai collage cubisti, ove il reale sulla tela possiede ancora un'attitudine mimetica, ribadisce la sua autorevolezza a creare senza elementi risultanti dalla propria diretta manualità. Primo *ready made*, *Roue de bicyclette* diviene capostipite di una genia di opere polimateriche, oggettuali e cinetiche che attraversa tutto il secolo aprendo nuove vie alla speculazione sulla forma, sulla materia e sul ruolo stesso dell'artista. Realizzata nel 1913 per il suo studio, viene esposta solo due anni più tardi. Nel 1964 Duchamp replica in più copie l'originale perduto.

A.I.

Duchamp's *Roue de bicyclette* is an assemblage consisting of a black bicycle wheel with forks mounted on a white kitchen stool. While the stool still performs its function of providing support, like an ancient base, the wheel has lost any connection with cycling, turned upside-down to become an element moving by itself in space. The direct reference is to the *Broyeuse de chocolat* ("chocolate grinder"), present also in *Le Grand Verre*, like which it can be described as a "celibate machine", being connected with no form of production. Marcel Duchamp develops not only a critique of the mass production of goods and the artist's loss of centrality in an age of marked industrial progress but also manifests a drive to compete through strong conceptualization of the artwork and surpass the beauty and perfection of technology. Preceded by the Cubist collages, where the real components placed on the canvas still perform a mimetic function, this work proclaims the artist's power to create without manually producing any of the elements himself. *Roue de bicyclette* is the first ready-made in a long line of multi-media, objectual and kinetic works stretching all through the century and opening up new horizons for investigations of form, matter and the role of the artist. Created in 1913 for his studio, it was not exhibited until two years later. Duchamp produced various copies of the lost original in 1964.

A.I.



Colombo Manuelli

Luce e Notte, 2006
Proiezione luminosa
e installazione sonora
Luminous projection
and sound installation
Misure ambiente
Room measurements
Proprietà dell'artista
Property of the artist

Luce e Notte del 2006 segna un interessante momento della riflessione dell'artista umbro intorno ai principi universali e dell'esperienza umana nella storia. Gli interessi per la geometria, per la proliferazione della forma e per i processi formulativi dell'opera, propri della produzione di Manuelli nei primi anni Sessanta, ritornano accompagnati da un'attenzione critica alle nuove tecnologie e alla scrittura come mezzo analitico dei nodi fondamentali della speculazione filosofica, soprattutto del mondo classico antico. Non più dunque un sapere desunto in parte dal fare, dall'essere nel reale, ma un sapere che comprende il presente e il passato in una nuova prospettiva critica. L'opera è strutturata in due parti, una visiva e una sonora. Nella prima, un faro proietta a terra il quinto frammento del *Poema sulla natura* di Parmenide di Elea del VI secolo a.C.; in forma perfettamente circolare la luce scrive: "Indifferente è per me il punto da cui devo prendere le mosse; là, infatti, nuovamente dovrò fare ritorno." Nella seconda, una registrazione riporta in modalità continua nel buio il suono della risacca del mare. Le due parti si compenetrano una con l'altra fondendosi in un'unica esperienza sensoriale e dando corpo e sostanza all'enunciato. La resa esplicita della possibile unione di due opposti è un indubbio richiamo anche alla ciclicità infinita, alla geometria perfetta del cerchio e all'assolutezza etica e morale del pensiero.

A.I.

Luce e Notte (2006) marks an interesting stage in Manuelli's reflection on universal principles and human experience in history, namely a return to the interest in geometry, the proliferation of form and the formulative processes of the artwork that characterized the Umbrian artist's work in the early 1960s. These were accompanied by a critical focus on new technologies and on writing as an analytical tool to address the fundamental issues of philosophical speculation, above all of the ancient classical world. It is therefore no longer a question of knowledge partly derived from making, from being in the real world, but knowledge that encompasses the present and the past in a new critical perspective. The work here displayed is divided into two parts, one visual and the other acoustic. In the first, a spotlight projects the fifth fragment of the poem *On Nature*, written by Parmenides of Elea in the 6th century BC, onto the ground in a perfectly circular form. Parmenides' words in Italian translate into: "Wherever I begin, it is all one to me, for there I shall return again." In the second, a recording of the sound of breaking waves is played continuously in the darkness. The two parts meld with one another to create a single sensory experience giving shape and substance to the utterance. In making the possible union of two opposites explicit, there is an unquestionable reference also to cyclical endlessness and the perfect geometry of the circle as well as the absolute moral and ethical dimension of thought.

A.I.

Rebecca Horn

Watching the Sea, 2007

Teschio in ghisa, specchi, binocolo,
vetro, piuma, acciaio, lampade,
congegno meccanico

Cast iron skull, mirrors, binoculars, glass,
feather, steel, lamps, mechanical device

160 x 30 x 80 cm

Collezione Lucio Cappelli, Napoli

Lucio Cappelli Collection, Naples

Invitata a realizzare un'installazione in piazza del Plebiscito a Napoli tra il Natale 2002 e il Capodanno 2003, Rebecca Horn inserisce nel selciato del vasto spazio urbano 333 "capuzzelle", teschi in ghisa, al di sopra dei quali sospende 66 cerchi al neon, quali ipotetiche aureole, e un canto di voci bianche preregistrato. In quella come in altre opere, elemento caratteristico diviene l'armonia raggiunta tra elementi contrastanti: il naturale e l'artificiale, la staticità e il movimento, la luce e il buio, la meccanicità e la naturalezza del corpo. Nell'opera *Watching the Sea* sono presenti il teschio, emblema della caducità del mondano, lo specchio, luogo ove verificare lo stato della bellezza, e le fonti luminose, che riflettono altrove, che proiettano ombre sulle pareti circostanti: un vetro, un binocolo e una piuma. Tutto è in movimento, cosa che rende l'opera un ulteriore "meccanismo celibe". Pur essendo presente il portato allegorico e simbolico di una moderna *memento mori*, l'opera si lega allo spazio specifico e, libera da sovrastrutture e ambiguità umane, richiama la purezza dei valori fondanti dell'arte.

A.I.

Commissioned to create an installation in Piazza del Plebiscito, Naples, between the Christmas of 2002 and New Year's Day, Rebecca Horn embedded 333 cast-iron skulls (*capuzzelle*) into the paving of the huge urban space with 66 neon circles suspended above them as hypothetical haloes to the recorded accompaniment of a children's choir. As in other works, the key element was the harmony achieved between contrasting elements: natural and artificial, immobility and movement, light and darkness, the mechanical and natural aspects of the body. The elements of *Watching the Sea* are the skull, an emblem of the transient nature of worldly things; the mirror, an object that serves to ascertain the state of beauty and reflects elsewhere; sources of light, which cast shadows on the surrounding walls; a sheet of glass, binoculars and a feather. The whole is in motion, which makes the work yet another "celibate machine". Though endowed with the allegorical and symbolic significance of a modern *memento mori*, the work is linked to the specific space and, free from human ambiguities and superstructures, recalls the purity of the basic values of art.

A.I.





Giovanni Anselmo

*Verso oltremare a nord in basso
e a est sud-est in alto*, 1979

Pietra, ago magnetico, vetro, blu oltremare
Stone, magnetic needle, glass, ultramarine
70 x 100 x 15 cm (pietra)
70 x 100 x 15 cm (stone)

Courtesy Tucci Russo Studio per l'Arte
Contemporanea, Torre Pellice
Courtesy Tucci Russo Studio per l'Arte
Contemporanea, Torre Pellice

Fin dall'opera prima *La mia ombra verso infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*, Giovanni Anselmo ha posto le "situazioni di energia" al cuore della propria ricerca artistica. E l'energia è forza e direzione: forza come in *Torsione*, del 1968, per cui Anselmo nota che "è necessario [...] che l'energia di una torsione viva con la sua vera forza, non vivrebbe certo con la sola sua forma". Direzione, come in quest'opera *Verso oltremare a nord in basso e a est sud-est in alto* in cui la pietra porta con sé una bussola che indica la doppia direzione verso oltremare. È ancora la forza che oltrepassa i limiti murari dello spazio espositivo, verso l'infinito, identificato in un "colore teorico" il cui campo semantico si arricchisce di esotismi. In Anselmo risulta con chiarezza una caratteristica dell'artista contemporaneo, rispetto al tema del classico, che non considera in partenza una forma ma ricerca una radice che abbia la capacità di produrre pensiero e immagine. Questa posizione ha il vantaggio di mostrarci la natura dinamica del classico, il suo segnare sempre il momento alto dell'espressione nel momento dato, il luogo del sorgere del nuovo sguardo sul mondo.

M.P.

Ever since his first work, *La mia ombra verso infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*, Giovanni Anselmo has placed "situations of energy" at the heart of his artistic explorations. Energy is force and direction: force as in *Torsione* (1968), for which Anselmo points out that "the energy of torsion exists by virtue of its real force, its form alone would certainly not be enough"; and direction as in this work (whose title would translate into "heading overseas, northward at the bottom and east-south-east at the top"), where the stone is equipped with a compass indicating the two directions. It is also force that extends beyond the confining walls of the exhibition space toward infinity as identified in a "theoretical colour" whose semantic field is enriched with exotic elements. Anselmo is clearly a contemporary artist in terms of his approach to the subject of classical art, which he does not regard as form from the outset, preferring to seek out roots capable of generating thought and image. This stance has the advantage of showing us the dynamic nature of the classical, the way it always pinpoints the high point of expression at any given moment, the place where a new vision of the world appears.

M.P.