



**CUBO**  
Condividere Cultura

# TAKING CARE



**CUBO**  
Condividere Cultura





**ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA  
DAL PATRIMONIO DEL GRUPPO UNIPOL**

# ALL'OPERA!

Ricerche, riflessioni e proiezioni del Patrimonio d'arte moderna e contemporanea del Gruppo Unipol

Di **Ilaria Bignotti**

*Fate presto!* Così chiedeva, con un'opera nel 1982, Andy Warhol alla comunità italiana e internazionale, per risollevarlo Napoli dal terremoto devastante appena accaduto: lo faceva riproducendo il messaggio "Fate presto" che il quotidiano "Il Mattino" aveva pubblicato poco prima, chiedendo a sua volta aiuto alla comunità dei lettori<sup>1</sup>. Un appello con il quale l'artista provava a coinvolgere l'umanità tutta, in un'azione condivisa, collegata e di estesa collaborazione. Prendersi cura dell'altro attraverso la cura di tutti.

**"TAKE CARE. Arte moderna e contemporanea dal Patrimonio del Gruppo Unipol"** è, prima di tutto, proprio questo: un messaggio perentorio e senza esitazione, che si traduce in un progetto espositivo formato da una rigorosa selezione di opere d'arte del Patrimonio del Gruppo Unipol, finalizzato a presentare e riflettere sui valori condivisi dal Museo d'Impresa CUBO, proponendo un doppio percorso site-specific per le due sedi di Unipol di Milano e Bologna.

---

1 - Andy Warhol, *Fate presto*, 1982, Collezione Terrae Motus.

# GET TO WORK!

Research, reflections and projections of the modern and contemporary art heritage of Unipol Group

By **Ilaria Bignotti**

*Fate presto [Hurry!]* In 1982, that's how Andy Warhol asked the Italian and international community to support Naples after a devastating earthquake. He did it by reproducing the message "Fate presto!" that the Naples newspaper "Il Mattino" had published a little earlier, in turn asking for help from the readers' community<sup>1</sup>. An appeal with which the artist tried to involve the whole humanity in a shared action for an extended collaboration. Everyone's care to take care of everyone.

**"TAKE CARE. Modern and contemporary art from the Heritage of the Unipol Group"** is, first of all, just this: a strong, unhesitating message turned into an exhibition project consisting of a rigorous selection of artworks of the Heritage of the Unipol Group, aimed at presenting and considering the values shared by CUBO Business Museum, which proposes a double site-specific itinerary for the two Unipol offices in Milan and in Bologna.

---

1 - Andy Warhol, *Fate presto*, 1982, Collection Terrae Motus.



Partendo dal concetto di “CARE”, ovvero di “cura”, la mostra prova ad analizzarne le direzioni di senso: se implicito è il rimando alla curatela alla base di qualsiasi percorso espositivo ragionato e scientifico, il titolo suggerisce anche di riflettere sulla valenza sociale e culturale della parola stessa, mettendola in stretta relazione con i valori alla base del Museo di Impresa CUBO<sup>2</sup>: museo per il quale la raccolta e l’incremento di opere d’arte rappresentative della ricerca internazionale e italiana<sup>3</sup>, lo sviluppo di percorsi espositivi e culturali, la proposta didattica rivolta al pubblico di tutte le età sono aspetti fondamentali di una strategia di condivisione, collegamento e legame tra le persone, nel rispetto delle loro singolarità caratterizzanti e al contempo nel riconoscimento della loro potenzialità collettiva e della loro valenza di comunità sociale.

Valori, questi, che le opere, i percorsi e i progetti del Museo stesso negli anni visualizzano e trasmettono, nella potenza del loro impatto visuale e nella dialettica delle loro iconografie, distinte nella successione cronologica e intrecciate nella sincronia che inevitabilmente i movimenti artistici dimostrano di avere. Luogo di memoria e spazio di proiezione, fucina di domande e sistema di linguaggio, l’opera d’arte, se veramente tale, è al contempo prodotto dell’uomo e della sua capacità manuale, visualizzazione dei valori sociali e delle geografie culturali nelle quali è concepita e realizzata, manifestazione dell’inesprimibile e del trascendente che inevitabilmente continua a interrogare l’umanità stessa, e irrinunciabile contesto di sperimentazione del progresso scientifico e tecnologico. Nell’essere ponte e transito tra il passato, il presente e il futuro, medium tra la società, l’impresa e la cultura<sup>4</sup>, strumento per l’inclusione sociale, l’accessibilità e l’accoglienza, l’opera d’arte, conservata, studiata, promossa e divulgata dal Museo d’Impresa CUBO diventa mezzo

Starting from the concept of “CARE”, the exhibition tries to analyse its various meanings. If there is an implicit reference to the curatorship at the base of any reasoned and scientific exhibition, the title further suggests a reflection on the social and cultural value of the word, putting it in close relation with the values at the base of CUBO Business Museum<sup>2</sup>. In fact, this is a museum for which the collection and increase of artworks representative of international and Italian research<sup>3</sup>, the development of exhibition and cultural itineraries, the didactic proposal addressed to a public of all ages are fundamental aspects of a strategy for sharing, connecting and binding people, which respects their singularities and at the same time acknowledges their collective potential and their value as a social community.

These are the values that CUBO works, itineraries and projects propose and transmit over the years, with all the power of their visual impact and the dialectic of their iconographies, distinguished in chronological succession and synchronously intertwined as artistic movements inevitably are. Place of memories and space of projections, forge of questions and language system, the artwork, if this is indeed the case, is the product of man and of his manual dexterity, a visualization of the social values and of the cultural geographies where it has been conceived and made, a manifestation of the inexplicable and the transcendent that inevitably keeps questioning humanity, and an inalienable context of experimentation for the scientific and technological progress. Being a bridge and a passage between past, present and future, a medium between society, business and culture<sup>4</sup>, an instrument for social inclusion, accessibility and acceptance, the artwork preserved, studied, promoted and exposed by CUBO Business Museum becomes a fundamental means to

---

2 - Recente è l’ingresso di CUBO nella rete dei Musei d’Impresa, associazione italiana dei musei e degli archivi d’impresa, promossa da Assolombarda e Confindustria, cfr. [www.museimpresa.com](http://www.museimpresa.com).

3 - Per una attenta disamina delle opere della Collezione del Patrimonio del Gruppo Unipol rimando a C. Caliandro, a cura di, *Tracce di identità dell’arte italiana. Opere dal patrimonio del Gruppo Unipol*, Silvana Editoriale 2018.

---

2 - CUBO’s recent entry into the network of the Corporate Museums, an Italian association of museums and business archives, promoted by Assolombarda and Confindustria, see [www.museimpresa.com](http://www.museimpresa.com).

3 - For a careful examination of the works of the *Unipol Group Heritage Collection*, see C. Caliandro, curated by, *Tracce di identità dell’arte italiana. Opere dal patrimonio del Gruppo Unipol*, Silvana Editoriale 2018.

fondamentale per assicurare, attraverso il modello virtuoso dell'economia che produce cultura e che dalla cultura si fa ispirare, legame reale, attivo e proattivo, sociale e culturale, condiviso, espresso e non più solo visionario e utopico.

Di questa concretezza di intenti si nutrono del resto i motivi ispiratori di tutte le opere – e prima ancora dei loro fautori – selezionate per questo progetto: realizzate dalla fine degli anni Quaranta, ovvero quando, nell'immediato secondo dopoguerra, l'artista si chiede cosa, e come fare, per ricostruire dalle macerie fisiche e dalle rovine etiche la società e la città distrutte.

Si rileggono allora le avanguardie storiche, recuperandone il portato sperimentale e la sprezzante tensione al nuovo, inteso come spinta, anche, alla collaborazione con la scienza e le tecnologie prodotte dalle nuove aziende che sorgevano, stimolate dal bisogno di ricostruire e di riprogettare, dalle fondamenta, il Paese; si contaminano i linguaggi, stimolati, tra fine anni Cinquanta e anni Settanta, dalla comunicazione visuale integrata, dalle immagini incalzanti della nuova iconosfera, dalle collaborazioni anche rivoluzionarie tra mondo intellettuale, studentesco e operaio; si elaborano nuove sinergie che, coinvolgendo le industrie e i sistemi di produzione, provano ad immaginare una ricostruzione dal cucchiaio alla città, dall'opera unica al *town design*; si indagano le esigenze e le tensioni della collettività, intesa come popolo al lavoro, comunità da rieducare, composita società che può essere unita nel rispetto delle differenze.

Aspetti, tutti, che nonostante la crisi del Modernismo e il rimescolamento postmoderno, continuano ad animare il composito panorama umano e sociale del nostro presente, diversamente definito come anti-moderno, radicante,

ensure, through the virtuous model of an economy that produces culture and is inspired by culture, a real, active and proactive, social and cultural bond that is shared and expressed, no longer being just visionary and utopian.

This concreteness of intent, in fact, nourishes the inspiring motifs of all the artworks – and even before, of their supporters – selected for this project. They were all created by the end of the 1940s, namely when, immediately after the Second World War, the artist wonders what she/he can do and how a destroyed society and its destroyed cities can be rebuilt starting from physical wreckage and ethical ruins. The historical avant-gardes are then reinterpreted, recovering their experimental result and their contemptuous tension to the new, also meant as a push towards a collaboration with science and with the technologies produced by the new companies, stimulated by the need to rebuild and redesign a whole country starting from its foundations. Languages are contaminated, stimulated, between the end of the Fifties and the Seventies, by the integrated visual communication, by the pressing images of the new iconosphere, by revolutionary collaborations between intellectuals, students and workers. New synergies involving industries and production systems try to imagine a global reconstruction, from the spoon to the city, from the unique work to the town design. The needs and tensions of the community are investigated, said community being meant as people at work, a community to be re-educated, a composite society that can be united in the respect of differences.

These are all aspects that despite the crisis of Modernism and post-modern remixing continue to animate the composite human and social landscape of our present, differently

---

4 - Focalizzate su tali temi sono le due edizioni di *das* - dialoghi artistici sperimentali del 2018 e 2019 promosse da CUBO e dedicate appunto al dialogo artistico e culturale sui temi della contemporaneità, che nascono come territorio di confronto – di contenuti, tecniche, linguaggi – fra i maestri dell'arte contemporanea, già storicizzati, ed esponenti della new generation:

- *"IN BETWEEN - DIALOGHI DI LUCE"* PAOLO SCHEGGI, JOANIE LEMERCIER, FUSE\*, a cura di I. Bignotti e F. Patti, Spazio Arte CUBO, Bologna, 31 gennaio - 31 marzo 2018, con relativa pubblicazione;

- *"FANTOMOLOGIA"*. *Dal micro al macro ai fenomeni del reale*, a cura di M. Mancuso, D. Tozzi e I. Bignotti, Spazio Arte CUBO, Bologna, 31 gennaio-6 aprile 2019, con relativa pubblicazione.

---

4 - Focused on these themes are the two editions of *das* - experimental artistic dialogues 2018 and 2019 promoted by CUBO and dedicated precisely to the artistic and cultural dialogue on contemporary issues, which arise as a territory of confrontation - of contents, techniques, languages - among the masters of contemporary art, already historicized, and exponents of the new generation:

- *"IN BETWEEN - DIALOGHI DI LUCE"* PAOLO SCHEGGI, JOANIE LEMERCIER, FUSE\*\*, curated by I. Bignotti and F. Patti, Spazio Arte CUBO, Bologna, January 31 – March 31, 2018, with its publication;

- *"FANTOMOLOGIA"*. *Dal micro al macro ai fenomeni del reale*, curated by M. Mancuso, D. Tozzi and I. Bignotti, Spazio Arte CUBO, Bologna, January 31 - April 6, 2019, with its publication.



resiliente<sup>5</sup> e reso ancor più articolato dall'immissione del virtuale e del digitale, dai new media che ridisegnano le geografie fisiche e identitarie, individuali e collettive, chiedendo all'artista e all'intellettuale una capacità empatica di analisi sociale e di progettazione visuale aderente e coerente al mondo cui si riferiscono e nel quale operano. In questa rapida successione di fatti e linguaggi, dal 1945 e al ventennio del terzo Millennio, emerge allora come il concetto del prendersi cura coinvolga tutto e tutti, in una ossimorica "distinta osmosi" che chiede a ciascun attore di svolgere con profonda coscienza e consapevolezza il proprio lavoro; l'artista deve farlo, quale cartina di tornasole dei movimenti ancora tellurici della società culturale cui si riferisce e nella quale opera; ma anche l'impresa, sia essa museo o azienda, che appunto intraprende, con i mezzi che le sono propri, il compito di costruire, proteggere, e migliorare la società per la quale lavora. Se uniamo questi tre soggetti, l'artista con la sua opera, l'impresa con i propri prodotti e le proprie tecnologie, il museo con i propri sistemi espositivi e di comunicazione, e diamo loro il nome di Museo d'impresa CUBO, il risultato che otteniamo è un progetto virtuoso e rivolto all'altro: singolo e collettività.

*TAKE CARE* evidenzia perentoriamente questa complessità irrinunciabile, attraverso due temi cruciali del nostro tempo, dal Post-war all'epoca attuale: quello delle tecnologie applicate alla ricerca estetica, scegliendo quale contesto la città di Milano, e quello del lavoro ispirante l'indagine artistica, proponendo tale tema a Bologna. Una mostra che è visualizzazione e ulteriore laboratorio di riflessione e di ricerca. Messaggio, appunto, perentorio e incalzante. Facciamo presto: a scoprirlo, a leggerlo, a dividerlo.

---

5 - Tesi, rispettivamente, espresse da:

- B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris, 1991 (trad. it. *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia comparata*, Eleuthera, Milano, 1995);

- N. Bourriaud, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*, Éditions Denoël, Paris, 2009 (trad. it. *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, postmedia books, Milano, 2014);

- I. Bignotti, *Teoria e pratica della resilienza nell'arte contemporanea*, in I. Bignotti, et al. a cura di, *Resilienza italiana. Dialoghi e riflessioni*, Mimesis, Milano, 2014, e I. Bignotti, *Resilience*, in *Recycled Theory. Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*, a cura di S. Marini e G. Corbellini, Quodlibet, Macerata, 2016.

defined as anti-modern, rooting, resilient<sup>5</sup> and made even more articulated by the introduction of the virtual and the digital, by the new media that redesign physical, identitary, individual as well as collective geographies, asking the artist and the intellectual to have an empathic capacity of social analysis and a visual design adherent and coherent to the world they refer to and where they operate.

In this rapid succession of facts and languages, from 1945 to the first two decades of the third millennium, the concept of taking care turns out to be involved with everything and everyone, in an oxymoric "distinct osmosis", which asks each actor to perform her/his work with profound awareness. The artist must do it as a litmus test of the still telluric movements of the cultural society to which she/he refers and in which she/he operates. But also the enterprise, be it a museum or a company, undertakes with its own means the task of building, protecting and improving the society for which it works. By combining these three subjects, the artist with her/his work, the company with its own products and technologies, the museum with its exhibition and communication systems, and giving them the name of CUBO Business Museum, the obtained result is a virtuous project aimed at the other: the individual and the community.

*TAKE CARE*, in fact, peremptorily stresses this indispensable complexity through two crucial issues of our time, from the post-war period to the current era. The first are the technologies applied to aesthetic research, choosing the city of Milan as context, and the second is the work inspiring artistic investigation, proposing this theme in Bologna. An exhibition that is visualization and a further laboratory for reflection and research, sending indeed a peremptory and urgent message. Hurry, then, to discover, read and share it.

---

5 - Theses respectively expressed by:

- B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris, 1991 (Italian translation *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia comparata*, Eleuthera, Milan, 1995);

- N. Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalization*, Éditions Denoël, Paris, 2009 (Italian translation *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, postmedia books, Milan, 2014);

- I. Bignotti, *Teoria e pratica della resilienza nell'arte contemporanea*, in I. Bignotti, et al. curated by, *Resilienza italiana. Dialoghi e riflessioni*, Mimesis, Milan, 2014, and I. Bignotti, *Resilience*, in *Recycled Theory. Dizionario illustrato/ Illustrated Dictionary Resilience*, curated by S. Marini and G. Corbellini, Quodlibet, Macerata, 2016.

# Potere alla materia!

**La prospettiva umana e tecnologica**

**Il percorso espositivo a Milano.**

Una mitragliata fatta con un punteruolo fende e lacera, con spiralico moto, la tela grezza.

Il percorso milanese di *TAKE CARE* si avvia dal *Concetto spaziale* di Lucio Fontana: primo exemplum del tema espositivo milanese, assieme alle altre opere selezionate ci racconta dei nuovi materiali, delle nuove tecnologie e delle scoperte scientifiche che a partire dal secondo dopoguerra gli artisti riconoscono quali valori e stimoli plasmanti la loro indagine, sperimentandone l'interazione con i processi della visione, intesa come motore di esperienza e conoscenza, del pubblico, chiamato a diventare sempre più cosciente e consapevole fruitore e anche co-autore dell'opera stessa.

Il percorso si connota come stringente e dialettico anche rispetto alle vicende del capoluogo lombardo, che accolse le spinte della ricostruzione e della riconversione industriale, le prospettive della nuova pianificazione e della progettazione integrata, la visionarietà degli imprenditori e quella degli artisti che allora preferivano farsi chiamare operatori culturali, evidenziando con questo termine, divulgatosi soprattutto negli anni Sessanta, il loro compito di lavorare, operativamente, nella e per la società.

Proprio il tema del lavoro è cruciale dell'intero progetto espositivo, e viene analizzato in due diverse direzioni: a Milano, in quanto determinato dalle richieste e dalle esigenze tecnologiche, e determinate quindi nuove forme artistiche sperimentali; a Bologna, rivolto all'indagine sociale e sottoposto a una costante critica in base alle esigenze della collettività, e destinato a sollecitare nuove iconografie di profonda umanità.

# Power to materials!

**Human and technological perspective**

**The exhibition itinerary in Milan.**

A machine gun burst made with an awl splits and tears the coarse canvas with a spiralling motion.

The Milan itinerary *TAKE CARE* starts from Lucio Fontana's *Concetto spaziale [Spatial concept]*. It is the first example of the Milan exhibition theme that, along with other selected works, tells about new materials, new technologies and scientific discoveries that, starting from the second post-war time, the artists recognize as values and stimuli shaping their investigation, experimenting their interaction with the visionary processes meant as an engine of experience and knowledge for a public that is called to become an increasingly conscious user and even a co-author of the artwork.

The itinerary is characterized as stringent and dialectical also with respect to the events of the Lombard capital, which welcomed new thrusts of reconstruction and industrial reconversion, perspectives of new planning and integrated design, the visionary nature of the entrepreneurs and that of the artists, who then preferred to be called cultural operators, stressing with this term, especially spread in the Sixties, their task to work, operationally, in and for society.

Work is indeed the crucial theme of the entire exhibition, and is analysed in two different directions. In Milan, determined by the technological demands and needs and therefore by new experimental art forms. In Bologna, dedicated to social investigation and subjected to constant criticism based on the needs of the community, and destined to solicit new iconographies of profound humanity.



Intendendo il lavoro come instancabile e vulcanica sperimentazione dei materiali e delle tecnologie, Lucio Fontana è il primo interprete del valore propulsivo e rivoluzionario del lavoro applicato alle tecnologie e ai materiali: un tema ispiratore per decenni – sino ad oggi – generazioni e generazioni di artisti, di cui è testimonianza il suo *Concetto spaziale*, la cui datazione, 1949, è quanto mai importante. È il 5 febbraio di quello stesso anno, infatti, quando Lucio Fontana apriva a Milano le porte della Galleria del Naviglio a un pubblico attonito, meravigliato di non trovarsi di fronte ad opere alle pareti o su piedistalli, ma di immergersi in uno spazio completamente oscurato, nel quale perdere dimensioni e distanze, lasciandosi guidare dalla luce straniante di Wood che, mutando ulteriormente la percezione, rendeva fluorescente una forma vagamente organica che aleggiava sulle teste stesse dei visitatori<sup>6</sup>.

Tutto veniva allora rivoluzionato: la relazione tra il pubblico, lo spazio e l'opera, resa accidentale, immediata e flagrante anche dall'oscuramento dell'ambiente; la stessa modalità di fruizione dell'opera, come intanto dimostravano le tele violentate dal gesto assoluto dell'artista stesso, che stupiva per la sua misteriosa e baluginante consistenza materica, tra il lattiginoso smaterializzarsi e l'incombente calar dall'alto.

Arte, tecnologia, psicologia della percezione, e diremmo oggi studi sociali integrati alla fruizione espositiva: l'*Ambiente a luce nera di Wood*, come Fontana lo chiamava, chiedeva al pubblico di essere "solo colla sua ignoranza, colla sua coscienza, colla sua materia", come scriveva l'artista stesso a Enrico Crispolti, riflettendo qualche anno dopo su quell'esperienza, e precisamente nel 1961<sup>7</sup>: all'inizio di quel decennio che, come si vedrà proseguendo nella lettura delle opere esposte, seppe puntualizzare, ampliandola a 360 gradi, la sperimentazione delle tecnologie applicate alla ricerca visuale.

---

6 - Sugli ambienti di Fontana rimando alla recente mostra *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí, Milano, Hangar Bicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2018. In collaborazione con Fondazione Lucio Fontana.

7 - Lettera di Lucio Fontana a Enrico Crispolti, 1961, pubblicata in Enrico Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Carucci, Assisi-Roma, 1971, p. 99.

Intending work as a tirelessly and volcanic testing of materials and technologies, Lucio Fontana is the pioneer of the propulsive and revolutionary value of work applied to technologies and materials: a theme inspiring for decades, until now, generations and generations of artists, testified by his *Concetto Spaziale* whose date, 1949, is extremely relevant. In fact, on February 5th of that year, Lucio Fontana opened in Milan the doors of the Galleria del Naviglio to a stunned public, surprised not to be in front of artworks on the walls or on pedestals, but to be immersed in a completely darkened space, thus losing proportions and distances, guided by the alienating Wood light that further changed perceptions and made fluorescent a vaguely organic form hovering over the heads of the visitors<sup>6</sup>.

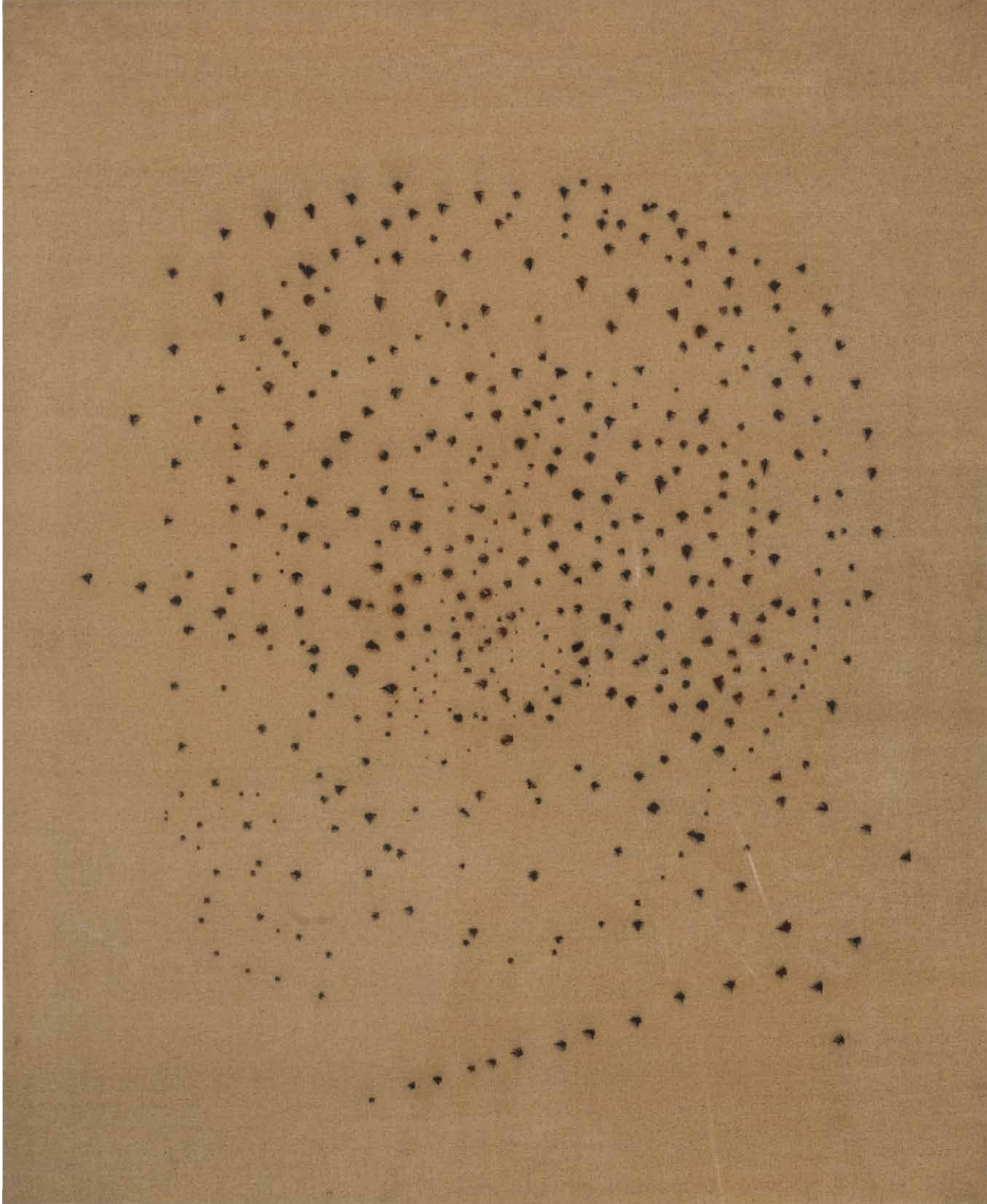
Everything changed: the relationship between public, space and work, made accidental, immediate and flagrant even by the darkening of the environment; the mode of use of the artwork, as showed in the meantime by the canvases raped by the artist's absolute gesture, which surprised for its mysterious and shiny material consistency, between the milky dematerialization and the impending descent from above.

Art, technology, psychology perception and social studies integrated with the exhibition: the *Ambiente a luce nera di Wood [Spatial environment with Wood light]*, as Fontana called it, asked the public to be "alone with its ignorance, its consciousness, its matter", as the artist wrote to Enrico Crispolti, reflecting a few years later on that experience, and precisely in 1961<sup>7</sup>. It was the beginning of that decade which, as shown by further reading the list of the exhibited works, was able to point out, expanding to 360 degrees, the experimentation of technologies applied to visual research.

---

6 - On Fontana environments, I refer to the recent exhibition *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, curated by Marina Pugliese, Barbara Ferriani and Vicente Todolí, Milan, Bicocca Hangar, 21 September 2017 - 25 February 2018. In collaboration with Fondazione Lucio Fontana.

7 - Letter from Lucio Fontana to Enrico Crispolti, 1961, published in Enrico Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Carucci, Assisi-Rome, 1971, p.99.



Lucio Fontana, **Concetto Spaziale**, 1949 © Fondazione Lucio Fontana, Milano by SIAE 2019





Due anni dopo, nel 1951, Lucio Fontana puntualizzava tali riflessioni nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, leggendolo alla IX Triennale milanese, nel convegno *De divina Proportione*, al quale assieme al grande artista partecipavano, tra gli altri, Le Corbusier, Siegfried Giedion, Max Bill, Rudolf Wittkower, Pier Luigi Nervi e Ernesto Nathan Rogers: architetti, intellettuali e teorici, studiosi e artisti chiamati a riflettere, tra continuità e nuovo, sulle relazioni tra arte, scienza, cultura e nuove tecnologie: chiamando, ancora, sempre, al centro l'uomo e la sua capacità di astrazione concettuale e di intervento plasmatore della società.

*"[...] L'uomo tende a vivere sulla base di una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte della scienza gravitano su ogni organizzazione della vita. La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia [...]"*<sup>8</sup>, e che concorrevano, proseguiva Fontana, a *"[...] una trasformazione sostanziale del pensiero"*<sup>9</sup>, per la quale diventava fondamentale elaborare *"[...] un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la 4a dimensione ideale dell'architettura"*<sup>10</sup>.

A questa dimensione, rivolta allo spazio nel quale l'uomo vive, architettonico e urbano, si dedica anche la ricerca di Maria Helena Vieira da Silva, che nello stesso anno in cui Fontana fende la tela, firmava il suo monumentale *Halle de gare*. Portoghese di origine, dopo una breve esperienza brasiliana, si trasferì sin dal 1947 a Parigi, per assorbire e rielaborare, con peculiarissimo linguaggio, le istanze che ivi si respiravano, tra preesistenze futuriste e tensioni lirico- astratte, sopravvissute al lavacro della guerra.

Two years later, in 1951, Lucio Fontana pointed out these reflections in *Manifesto tecnico dello Spazialismo [Technical Manifesto for Spatialism]*, reading it at the IX Milan Triennale, at the conference *De divina Proportione*, which, besides Fontana, was also attended by Le Corbusier, Siegfried Giedion, Max Bill, Rudolf Wittkower, Pier Luigi Nervi and Ernesto Nathan Rogers, among others. They were architects, intellectuals and theorists, scholars and artists called upon to reflect, between continuity and novelty, on the relationship among art, science, culture and new technologies, always keeping at the centre Man and his ability of conceptual abstraction and his capability of a shaping intervention on society.

*"[...] Man tends to live on the basis of an integral organization of work. The discoveries of science gravitate towards every organization of life. The discovery of new physical forces, the domain of matter and space gradually impose conditions on man that never existed in his previous history [...]"*<sup>8</sup>, and that contributed, Fontana further stated, to *"[...] a substantial transformation of thought"*<sup>9</sup>, such that it became fundamental to elaborate *"[...] an art based on new techniques and means; space art, now, neon, Wood's light, television, the 4th ideal architecture dimension"*<sup>10</sup>.

Also the research of Maria Helena Vieira da Silva is devoted to this dimension, relating to the architectural and urban space where man lives. In fact, Vieira da Silva signed her monumental *Halle de gare* in the same year when Fontana cut his canvases. Of Portuguese origin, after a brief Brazilian experience, she moved to Paris in 1947 to absorb and reprocess with her peculiar language the demands existing there, between futurist pre-existences and lyrical-abstract tensions that had not been washed away by the war.

8 - Discorso di Lucio Fontana al Convegno della Triennale di Milano, 1951, in *Lucio Fontana*, a cura di E. Crispolti e R. Siligato, Electa, Milano, 1998, pp. 174-175.

9 - Ibidem.

10 - Ibidem.

8 - Speech by Lucio Fontana at the Triennale di Milano convention, 1951, in *Lucio Fontana*, edited by E. Crispolti and R. Siligato, Electa, Milan, 1998, p. 174-175.

9 - Ibid.

10 - Ibid.

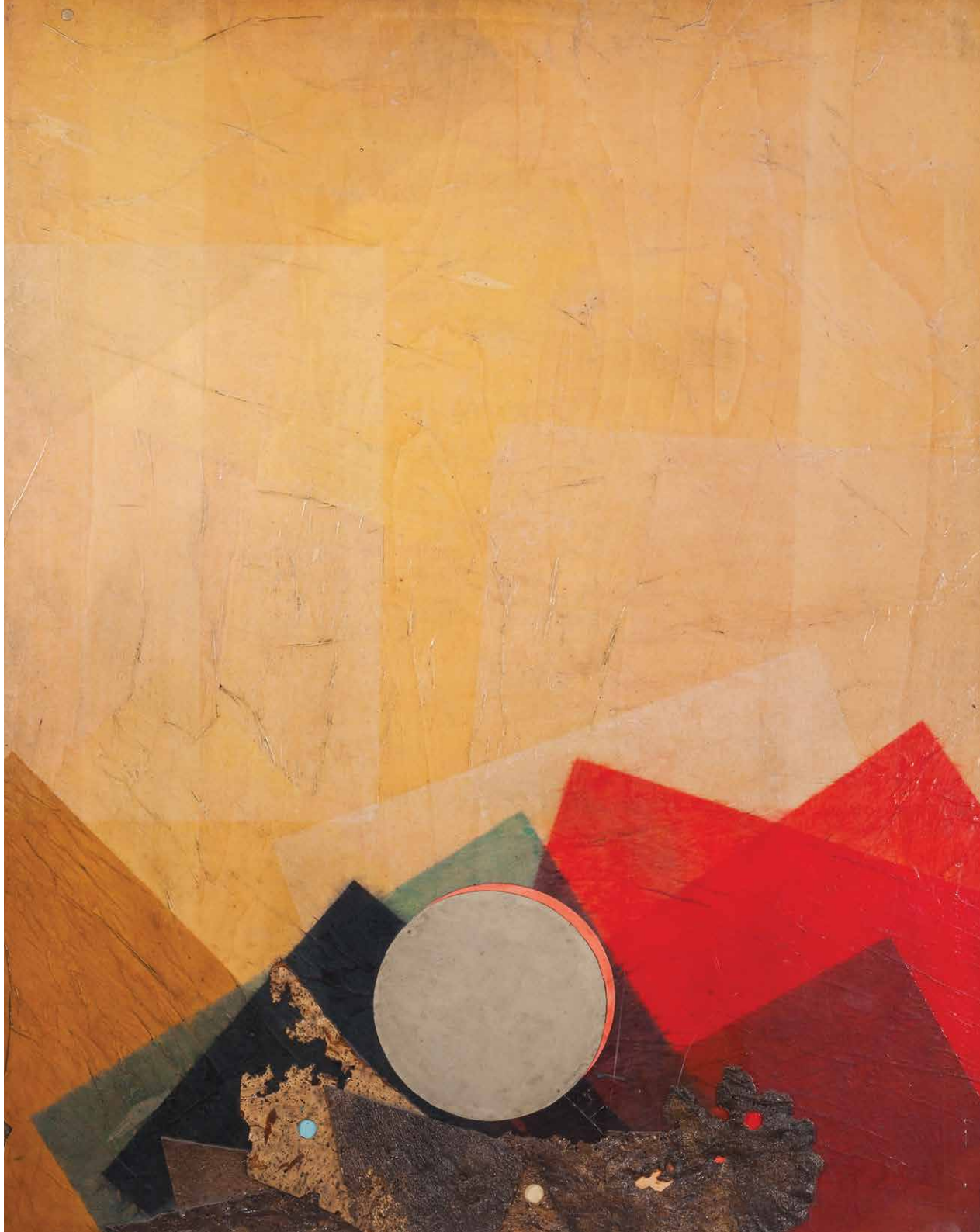




*Halle de gare* è un lavoro in cui la trama pittorica si dipana in tutte le direzioni del campo visuale: partendo da una visione urbana, l'artista intreccia una rigorosa composizione di ritmi e contrappunti cromatici, restituendo allo sguardo una tumultuosa percezione del movimento che perturba la fissità dell'immagine, muovendola virtualmente in un reticolo di intenso coinvolgimento. Opera di altissima valenza estetica, vicina a *The corridor*, realizzata in scala di grigi nel 1950 e conservata alla Tate Modern, *Halle de gare* è un lavoro che in sé rilancia la grande sfida dell'artista nel Post-war period: saper raccontare la trasformazione tecnologico-scientifica, culturale e sociale nel quale lei stessa è immersa e opera, senza, tuttavia, perdere la libertà della propria peculiare direzione di ricerca.

*Halle de gare* [Station hall] is a work in which the pictorial plot unfolds in all directions of the visual field. Starting from an urban vision, the artist weaves a rigorous composition of rhythms and chromatic counterpoints, showing to the eye a tumultuous perception of the movement that disturbs the fixity of the image, moving it virtually in a network of intense involvement. A work of the highest aesthetic value, close to *The corridor*, made in a greyscale in 1950 and kept at the Tate Modern, *Halle de gare* is a work that revives the great challenge of the artist in the post-war period: knowing how to tell the technological-scientific, cultural and social transformation in which she is immersed and operates, without however losing the freedom of her peculiar direction of research.





Roberto Crippa, **Composizione sughero**, 1971, Crippa, Courtesy Roberto Crippa J

Un tema fondamentale, quello della libertà della ricerca artistica rispetto ai compromessi e alle richieste sociali, economici, ideologici e tecnologici, che Umberto Eco analizzava contrapponendo artisti apocalittici e integrati<sup>11</sup>: ovvero riconoscendo due opposte direzioni creative, la prima destinata a rinchiudersi in se stessa e in una ricerca solipsistica e isolata, convinta della nullità della propria azione nel mondo; quella "integrata" invece risoluta, nel suo voler intervenire effettivamente nella società, attraverso il potere dialettico della operazione estetica in dialogo con i mezzi di comunicazione di massa e la società industriale e tecnologica. Era il 1964: Eco suggeriva ovviamente questa seconda via, ritenendola possibile e anzi necessaria. In mezzo, tra ricostruzione del secondo dopoguerra e anni Cinquanta, erano passate le istanze esistenzialiste, tra rifiuto nichilista e aperture umanistiche, con i relativi appelli all'engagement dell'intellettuale e artista; la riflessione fenomenologica da Merleau Ponty a Herbert Marcuse, gli studi antropologico-culturali e di prossemica applicata alle arti visive, l'eredità di Warburg nella scuola di Panofsky e Saxl, la psicologia della percezione e della Gestalt. E in tutto questo, magmatico ed eccitante laboratorio di indagini, gridavano ancora le istanze ribelli espresse da Albert Camus ne *L'Uomo in rivolta*, quando nel 1957 dichiarava: "si deve lottare a viso scoperto contro l'istinto di morte sempre presente nella nostra storia"<sup>12</sup>, ovvero contro quell'istinto che per strade segrete e meno segrete spingeva perennemente alla distruzione e all'autodistruzione. Nell'impossibilità di rifare il mondo, bisognava allora rivendicare la necessità di agirvi: il compito della sua generazione, scriveva Camus alla fine degli anni Cinquanta, era allora di impedire che il mondo si distruggesse<sup>13</sup>, e di "riconciliare lavoro e cultura", essere sino in fondo "consci dei nostri errori"; superando quell'atteggiamento estremo, di suicidato della società, che invece usciva dalle grida di Antonin Artaud.

11 - U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964.

12 - G. Cintioli, *Albert Camus*, in Albert Camus, *Il Teatro*, Utet, Torino, 1960, p. XI.

13 - Ivi, p. XII.



Beverly Pepper, *In Virgo Rectangle Twist*, 1967-68 Courtesy artista



Beverly Pepper, **Prismi S.I.**, 1967-68 Courtesy artista

The freedom of artistic research with respect to compromises and social, economic, ideological and technological demands is a basic theme that Umberto Eco analysed by juxtaposing apocalyptic and integrated artists<sup>11</sup>, namely recognizing two opposite creative directions. The one is destined to be closed in itself in a solipsistic and isolated search, convinced of the nullity of its action in the world. The other, the “integrated” one, is instead rather resolute in its desire of an actual social intervention through the dialectic power of the aesthetic operation in dialogue with mass media and industrial and technological society. It was 1964. Eco obviously suggested this second itinerary, deeming it possible and indeed necessary. In the middle, between the reconstruction of the post-war period and the Fifties, the existentialist elements had passed between nihilistic refusal and humanistic openings, with their appeals to the engagement of the intellectual and of the artist, with the phenomenological reflection from Merleau Ponty to Herbert Marcuse, the anthropological-cultural and proxemics studies applied to visual art, Warburg’s legacy in the school of Panofsky and Saxl, psychology of perception and Gestalt. And in all this magmatic and exciting investigation lab, there were still the screams of the rebellious demands expressed by Albert Camus in *L’Homme révolté* [*The rebel in English translation of the book*], when in 1957 he declared: “we must fight against the instinct of death always present in our history”<sup>12</sup>, or rather against that instinct that perpetually and secretly pushes to destruction and self-destruction. Since a new making of the world was impossible, it was then necessary to claim the need to act. The task of his generation, Camus wrote in the late Fifties, was then to prevent the world from being destroyed<sup>13</sup>, and to “reconcile work and culture”, be “fully aware of our mistakes”, thus overcoming that extreme attitude of social suicide, which instead came out of the cries of Antonin Artaud. Francesco Lo Savio was the spokesperson of these powerful, dramatic demands.

11 - U. Eco, *Apocalyptic and integrated. Mass communications and theories of mass culture*, Bompiani, Milan, 1964.

12 - G. Cintioli, *Albert Camus*, in Albert Camus, *Il Teatro*, Utet, Turin, 1960, p. XI.

13 - Ivi, p. XII.





Di queste potentissime, drammatiche istanze, si fa portavoce Francesco Lo Savio. Si tolse la vita nel 1963 a Marsiglia, lasciando un'eredità complessa, al contempo metafisica e concettuale, scientifica e percettiva, personalissima ed esatta. Opera aurorale della sua ricerca, la grande tela *Senza titolo* del 1958 testimonia il rapido scorrere, superandole, nelle tensioni informali: il fondo, grigio, è solcato da pastose pennellate che già giocano con quell'avanzare e arretrare della trama pittorica, tra guizzi luministici e affondamenti spaziali illusori, come di lì a poco egli stesso avrebbe puntualmente dimostrato con i suoi lavori dedicati allo *Spazio-Luce*.

Un binomio ossessivamente indagato tra fine anni Cinquanta e primi passi del nuovo decennio, in opere coerenti e tragicamente interrotte dalla scelta fatale di un artista che " [...] *dissentì e si discostò dalle vecchie avanguardie, ché non cercò nella scienza un'uscita di sicurezza all'arte in crisi, ma offrì alla scienza un contributo che poteva darsi soltanto con i mezzi dell'arte*"<sup>14</sup>.

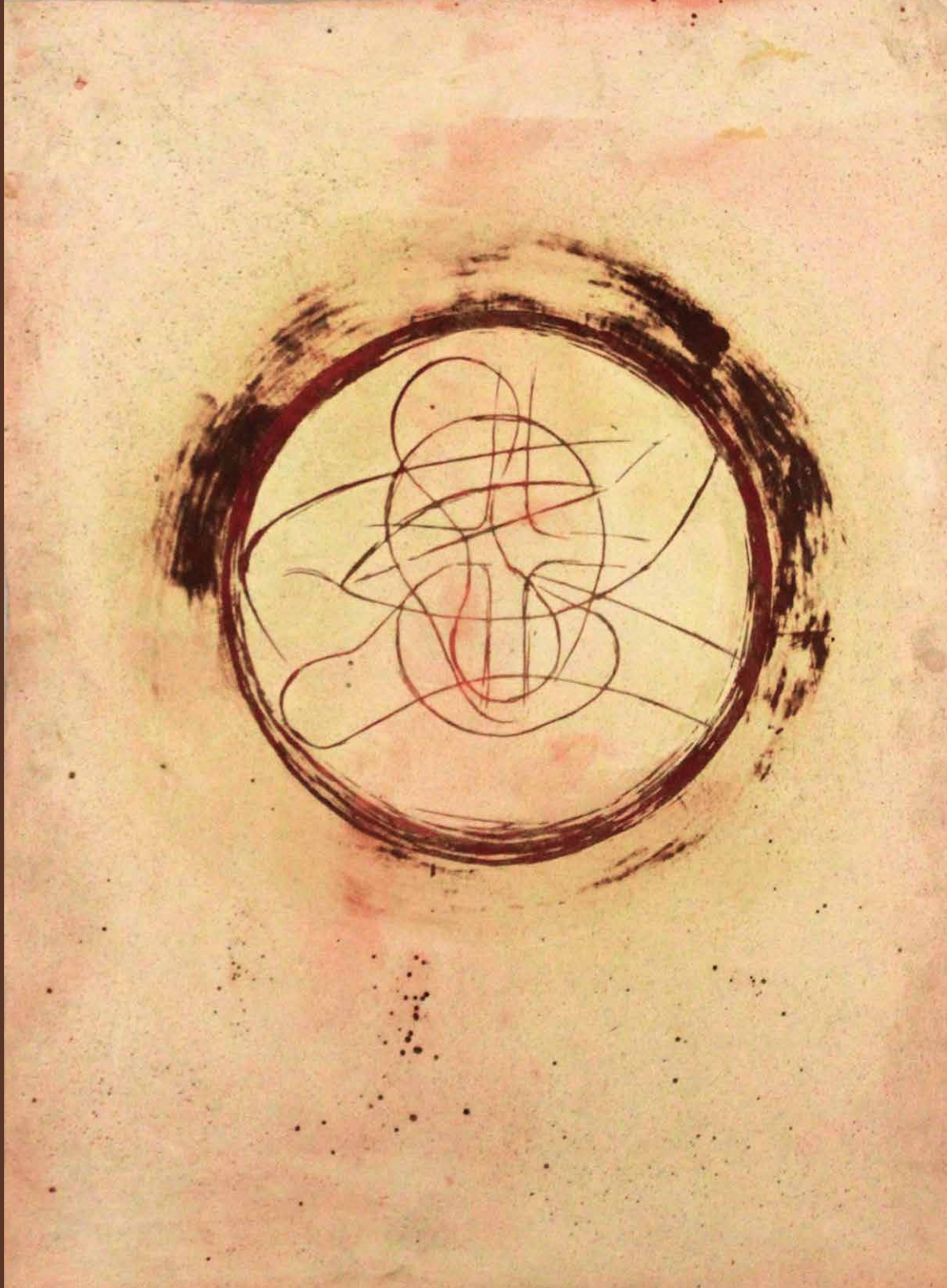
He took his own life in 1963 in Marseilles, leaving behind a complex legacy, both metaphysical and conceptual, scientific and perceptive, very personal and exact. An early work in his research, the large *Untitled* canvas of 1958, testifies to the rapid flowing into informal tensions and of their overtaking. The grey background is furrowed by pasty brushstrokes already playing with that advance and retreat of the pictorial texture, between flashes of light and illusory spatial plunges, as he would have punctually shown with his works dedicated to *Space-Light*. A combination obsessively investigated in the late Fifties and the early years of the new decade in coherent works, tragically interrupted by the fatal choice of an artist who "[...] *disagreed and took distance from the old avant-garde, because he did not seek in science an emergency exit from an art in crisis, but offered science a contribution that could only be made by means of art*"<sup>14</sup>.

---

14 - G. C. Argan, *Francesco Lo Savio*, in "Flash Art", A. XIX, n. 134, estate 1986, p. 72.

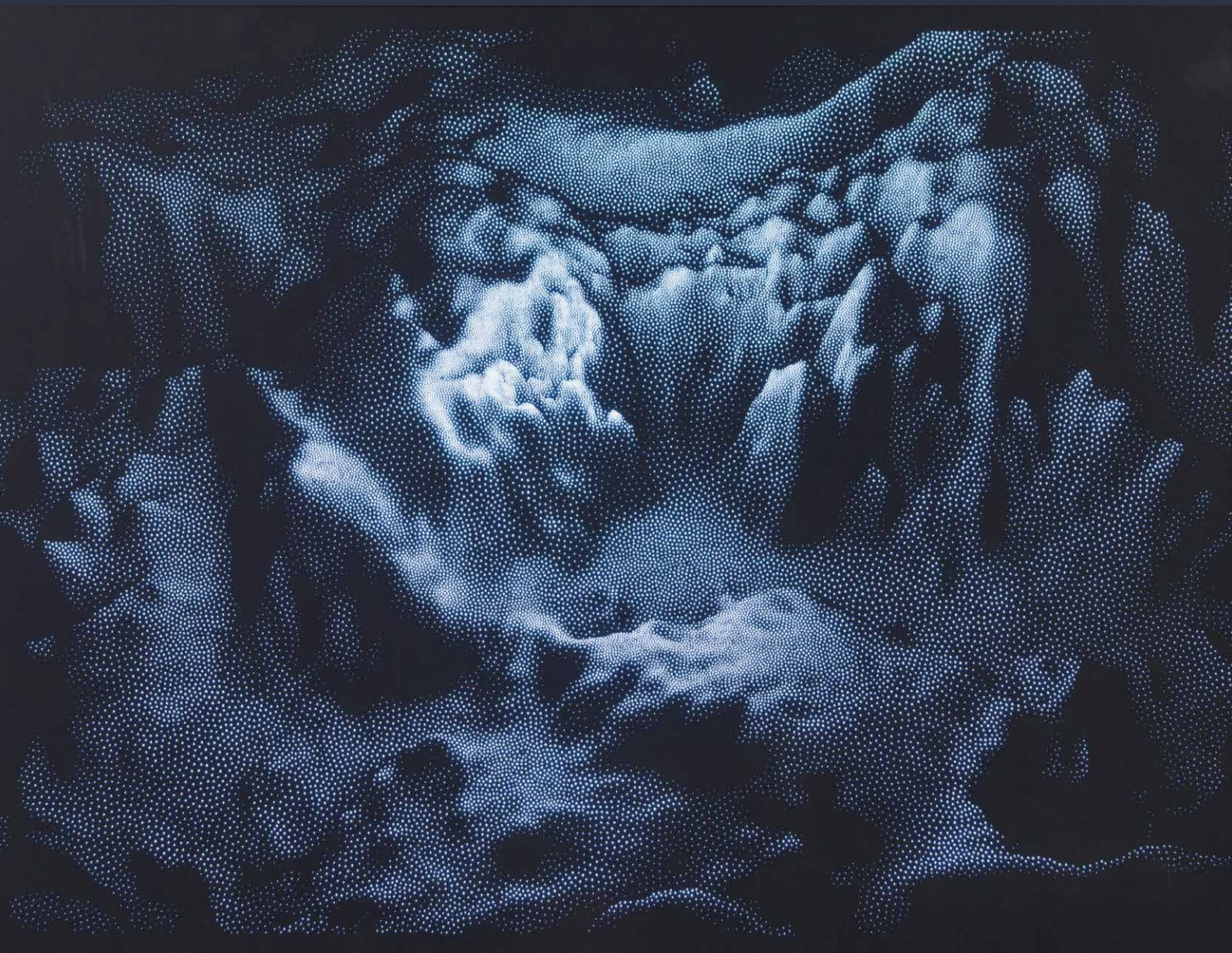
---

14 - GC Argan, *Francesco Lo Savio*, in "Flash Art", A. XIX, n. 134, summer 1986, p.72.



Domenico Bianchi, **s.t.**, 1987 © Domenico Bianchi, by SIAE 2019







Proprio la luce, che nell'opera esposta a Milano si appunta sulla materia spessa del colore, è cruciale strumento di indagine per Lo Savio, non quale "[...] conseguenza di un'immagine, ma la somma di diverse immagini in movimento continuo di evoluzione. L'idea di luce come osservazione pura e semplice non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica esistenziale".

Così scrive l'artista stesso nel 1960<sup>15</sup>, evidenziando la compresenza dell'esperienza con la teoria, dell'aspetto empirico e di quello metafisico, innervando la sua opera sulla indagine tecnologico-scientifica più aggiornata.

L'opera di Lo Savio ci conduce per mano verso quegli anni Sessanta destinati a puntualizzare, e sperimentare in modo radicale, proprio le interazioni tra arte intesa come integrazione plastica all'architettura, visual design<sup>16</sup> e progettazione globale in scala urbana, di cui sono esplicative e rappresentative le opere di Beverly Pepper e di Carlo Ramous.

Precisely light, which in the work exhibited in Milan is written on the thick matter of colour, is a crucial investigative tool for Lo Savio, not as "[...] the consequence of an image, but as the sum of several images in continuous evolutionary movement. The idea of light as pure and simple observation would be nothing if it were not the direct participation in the arising of life in its existential dynamics".

So the artist writes in 1960<sup>15</sup>, stressing the coexistence of experience with theory, of the empirical and of the metaphysical aspect, innervating his work on the most up-to-date technological-scientific investigation.

Lo Savio's work leads us to those Sixties destined to point out and radically experiment the interactions between art meant as plastic integration with architecture, visual design<sup>16</sup> and global planning on an urban scale, of which the works by Beverly Pepper and Carlo Ramous are explanatory and representative examples.

15 - Così scrive Francesco Lo Savio nel catalogo della mostra *Francesco Lo Savio*, Galleria Selecta, Roma 16-29 gennaio 1960.

16 - Va qui accennata la centralità proprio del visual design, dalla illustrazione al cartellone pubblicitario, dalla fotografia alla immagine coordinata, fino a toccare la cosiddetta "corporate image", primo mattone con cui costruire la comunicazione visiva della industria, grazie anche al ruolo svolto dalle riviste, da "Casabella" a "Domus", da "Quadrante" a "Civiltà delle Macchine", che seppero portare avanti una costante dialettica tra ricerche visuali, architettoniche e di design in dialogo con le industrie e le imprese che ne favorivano la ricerca e la sperimentazione.

15 - This is what Francesco Lo Savio writes in the catalogue of the exhibition *Francesco Lo Savio*, Galleria Selecta, Rome 16-29 January 1960.

16 - The centrality of visual design is to be mentioned here, from the illustration to the billboard, from photography to the corporate image, up to the so-called "corporate image", the first brick which builds industrial visual communication, also thanks to the role played by magazines, from "Casabella" to "Domus", from "Quadrante" to "Civiltà delle Macchine", which were able to carry on a constant dialectic between visual, architectural and design research in dialogue with the industries and companies that favoured research and experimentation.

Rispettivamente realizzate nel fatidico biennio 1967-1968, quello della Triennale occupata, della Biennale ammutinata e della rivoluzione culturale, e nell'altrettanto sintomatico 1978, quando alla Biennale di Venezia si analizzavano le due direzioni del rapporto tra arte e architettura, distinguendole tra *Topologia* e *Morfogenesi*<sup>17</sup>, i *Prismi S.I.* di Beverly Pepper contengono una tensione dialettica tra rigore minimalista, composizione articolata e sperimentazione dei materiali metallici.

Quest'ultima competenza appresa proprio negli anni Sessanta dalla scultrice, quando lavorò nelle officine italiane dell'Italsider per provare a tradurre la propria indagine dal legno al metallo, imparandone lei stessa le tecniche di modellazione, scultura e saldatura<sup>18</sup>.

D'altra parte, la *Tensione (bozzetto)* di Carlo Ramous disarticola la linearità visuale in una potenzialità curvilinea di altrettanto puntuale nitore metallico, testimoniando la sua capacità di un confronto continuo tra arte, urbanistica e architettura, come la recente antologica alla Triennale milanese, nel 2017, ha saputo puntualizzare<sup>19</sup>.

---

17 - *Topologia e Morfogenesi*, a cura di L. V. Masini, Biennale di Venezia, 1978.

La mostra, nata nel contesto della Biennale veneziana del 1978, dal titolo *Utopia e crisi dell'antinatura*, nasceva dalla riflessione di Lara-Vinca Masini secondo la quale era possibile riconoscere una vicinanza stretta fra l'arte e l'architettura, attraverso i temi della topologia e della morfogenesi che si riproponevano di analizzare il territorio dell'arte e della architettura, superando in tal modo distinzioni inattuati della dialettica ideologica e culturale e affermando d'altra parte la necessità di interscambi frequenti fra i rispettivi ambiti disciplinari.

Riguardo alla scelta del termine *Topologia*, la Masini innanzitutto chiarificava che questo era stato scelto da lei stessa in modo intuitivo, in quanto le sembrava adatto ad indicare lo sforzo e la tensione di una serie di esponenti dell'architettura contemporanea impegnati nella ricerca di topoi alternativi alla realtà, di territori mentali, utopici, non controllati o discriminati dagli stessi sistemi disciplinari, professionali, estetici. Chiaro nonché necessario il ricorso alla memoria, all'analisi della storia, la presenza della ideologia, la costante componente della utopia che poteva anche diventare strategia destinata alla individuazione ed al perseguimento di un *telos*, di una utopia cioè teleologica.

Nella categoria della Topologia erano comprese dunque quelle posizioni che si caratterizzavano per il rifiuto dei canoni mentali imposti dal sistema e dalla accademia. Altra direzione era quella detta della Morfologia: in questo caso i riferimenti storici all'arte italiana comprendevano quella linea sperimentale fondata sulla analisi della natura dell'arte, intesa sia come riflessione sui mezzi, (materiali, tecniche e strumenti) sia sulle proprietà fisiche (luce, energia, spazio e tempo).

18 - Pepper sviluppò tale ricerca in vista della sua partecipazione al Festival dei Due Mondi di Spoleto, a cura di Giovanni Carandente, e in dialogo con artisti del calibro di David Smith, Alexander Calder, Carlo Lorenzetti, Ettore Colla, Nino Franchina, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro, Lynn Chadwick, Henry Moore.

19 - *Carlo Ramous. Scultura architettura città*, a cura di F. Irace e L. P. Nicoletti, Triennale di Milano, 12 luglio - 17 settembre 2017.

Respectively made in the fateful two-year period 1967-1968, the one of the occupied Triennale, of the mutinied Biennale and of the cultural revolution, and in the equally symptomatic 1978, when the two directions of the relationship between art and architecture were analysed at the Venice Biennale, distinguishing them between *Topology* and *Morphogenesis*<sup>17</sup>, the *Prismi S.I.* by Beverly Pepper contain a dialectical tension between minimalist rigor, articulated composition and experimentation with metallic materials.

This last skill was learned in the 1960s by the sculptor when she worked in the Italian workshops of Italsider trying to translate her own research from wood to metal by learning modelling, sculpting and welding techniques<sup>18</sup>.

On the other hand, the *Tensione (bozzetto) [Tension-maquette]* by Carlo Ramous disarticulates the visual linearity in a curvilinear potential of equally punctual metallic clarity, demonstrating his ability to a continuous comparison between art, urban planning and architecture, as pointed out by the recent retrospective at the Milan Triennale in 2017<sup>19</sup>.

---

17 - *Topology and Morphogenesis*, curated by LV Masini, Venice Biennale, 1978.

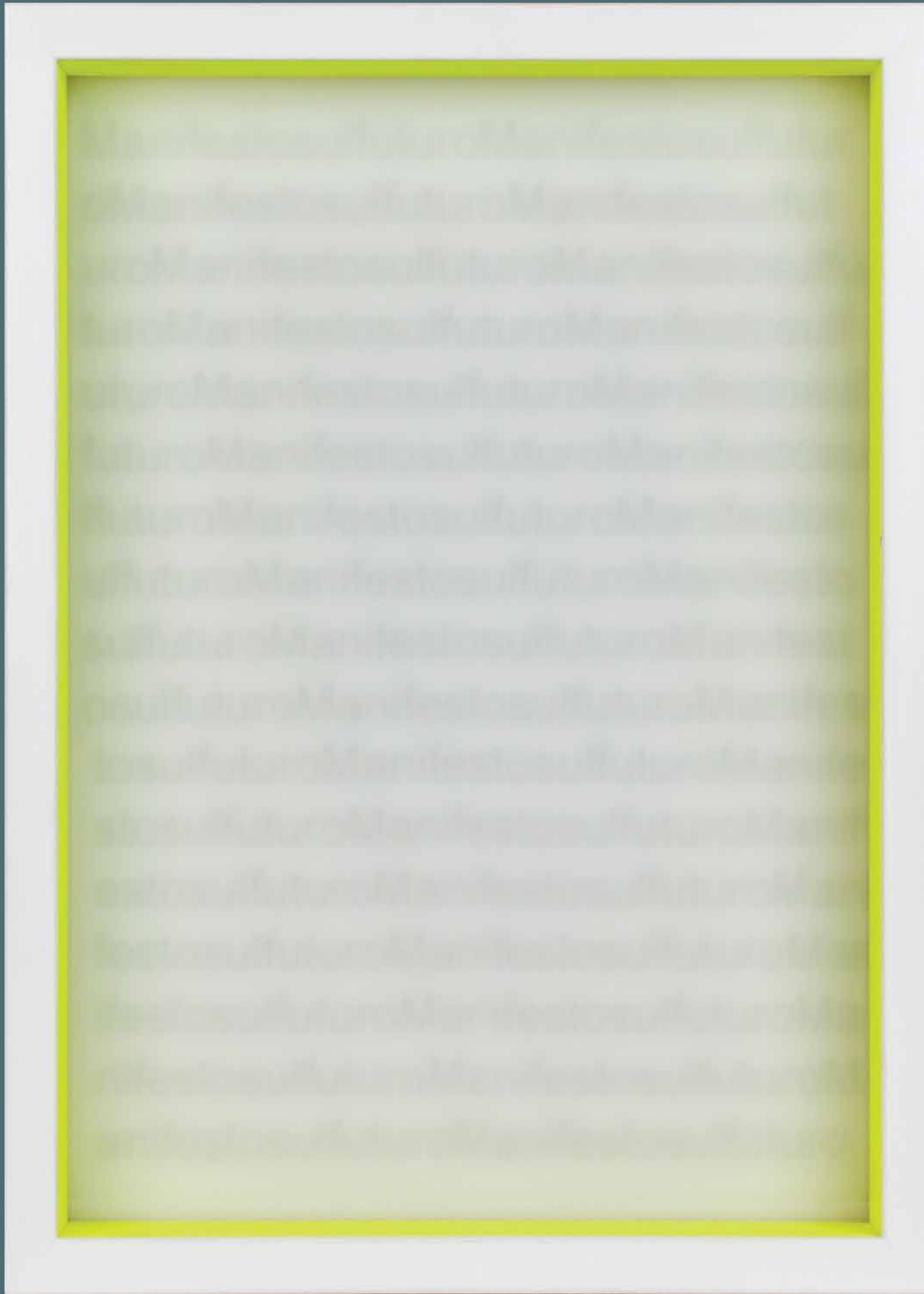
The exhibition, born in the context of the 1978 Venice Biennale, entitled *Utopia e crisi dell'antinatura*, was born from the reflection of Lara-Vinca Masini according to which it was possible to recognize a close proximity between art and architecture, through the themes of the topology and morphogenesis, which proposed to analyse the territory of art and architecture, thus overcoming unrealistic distinctions of ideological and cultural dialectics and affirming on the other hand the need for frequent exchanges between the respective disciplinary fields.

Regarding the choice of the term *Topology*, Masini first of all clarified that she had intuitively chosen it, as it seemed appropriate to indicate the effort and tension of a series of exponents of contemporary architecture engaged in the search for topoi alternative to reality, mental, utopian territories, not controlled or discriminated by the same disciplinary, professional, aesthetic systems. Clear and necessary is the recourse to memory, to the analysis of history, the presence of ideology, the constant component of utopia that could also become a strategy aimed at identifying and pursuing a *telos*, a teleological utopia.

Thus, the Topology category included those positions that were characterized by the rejection of the mental canons imposed by the system and the academy. Another direction was that of Morphology: in this case the historical references to Italian art included that experimental line founded on the analysis of the nature of art, meant both as a reflection on the means (materials, techniques and instruments) and on the physical properties (light, energy, space and time).

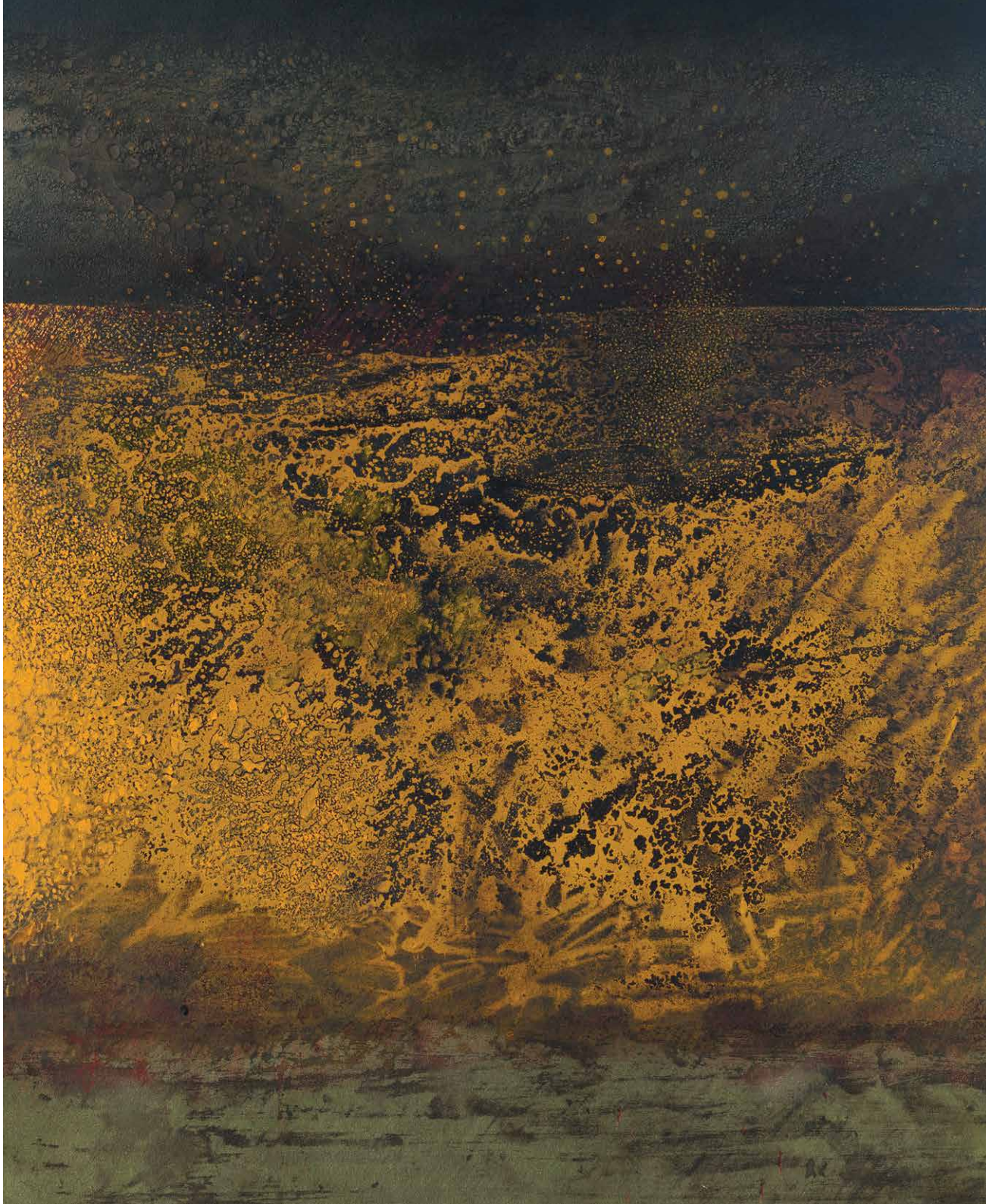
18 - Pepper developed this research in view of her participation in the Festival dei Due Mondi in Spoleto, curated by Giovanni Carandente, and in dialogue with the likes of David Smith, Alexander Calder, Carlo Lorenzetti, Ettore Colla, Nino Franchina, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro, Lynn Chadwick, Henry Moore.

19 - *Carlo Ramous, Sculpture architecture city*, curated by F. Irace and LP Nicoletti, Triennale di Milano, July 12 - September 17 2017.



Stefano Ronci, **Piccolomanifestosulfuturo**, 2014. Courtesy artista





Anche in Ramous, come in Pepper, è centrale quella capacità dialettica di confronto con le committenze e le imprese, l'industria e le tecnologie, in una sfida che non solo si mostra nella bellezza dell'opera finita, ma viepiù nutre e articola il processo che conduce l'artista a saperla realizzare, rispettando le esigenze del proprio linguaggio e al contempo forgiando l'opera rispondente ai bisogni della collettività e alle richieste tecniche, in un *TAKE CARE* stimolante e teso tra l'eternità delle forme astratte e geometriche che connotano tanto il lavoro di Pepper quanto quello di Ramous, e la quotidianità del loro impegno storico e sociale, credendo nell'opera d'arte come bene pubblico.

Va qui ricordato che la stessa Pepper fu introdotta al pubblico romano della Galleria dello Zodiaco nel 1952 proprio da Carlo Levi, tra gli artisti selezionati per il percorso bolognese: entrambi condividono, non sia azzardato scriverlo sin da ora e unirvi anche il nome di Ramous, quel valore sovra-storico dell'opera, che puntualmente si iscrive nella storia e vi interviene attivamente, come dimostra anche il recente, complesso impegno della stessa Pepper nel ridisegno, da poco concluso, dell'anfiteatro del Parco del Sole a L'Aquila<sup>20</sup>.

I materiali, con la loro costante richiesta di essere tradotti in immagine, seguendo l'idea elaborata dalla mente dell'artista, mediandole con la peculiarità della composizione dei primi e con le esigenze tecnologico-costruttive: sono questi i temi alla base dell'indagine di Roberto Crippa, che avviata da una tensione pittorica, che culmina e si diversifica in spirali volute su tele

Also in Ramous, as in Pepper, the dialectic capacity of confrontation with clients and companies, industry and technologies is central. It is a challenge that not only appears in the beauty of the finished work, but increasingly nourishes and articulates the process that leads the artist to know how to make it, respecting the needs of her/his own language and at the same time forging the work responding to the needs of the community and to the technical requests, in a stimulating *TAKE CARE* tensed between the eternity of the abstract and geometric forms that connote both Pepper's and Ramous' work, and the daily life of their historical and social commitment, believing in the artwork as a public good.

Pepper was introduced to the Roman public of the Galleria dello Zodiaco in 1952 by Carlo Levi among the artists selected for the Bologna itinerary. Both share, and let us add the name of Ramous, that supra-historical value of the artwork, which is regularly inscribed in history and actively intervenes in it, as demonstrated by the recent, complex engagement of Pepper in the redesign, just ended, of the amphitheatre of the Parco del Sole in L'Aquila<sup>20</sup>.

Materials constantly request to be translated into an image, following the elaborated idea developed by the artist's mind and mediating with the peculiarity of their composition and with tech-construction needs. These are the themes behind the investigation by Roberto Crippa. Starting from a pictorial tension that culminates and diversifies into spirals on monochrome canvases, it is enriched and articulated in the polymateric works of

---

20 - Il 29 agosto 2013 il sindaco Cialente della città de L'Aquila ha firmato un protocollo d'intesa con ENI per il restauro della Basilica di Santa Maria di Collemaggio e per la riqualificazione del Parco del Sole, coinvolgendo "Nove Artisti per la Ricostruzione", tra i quali Beverly Pepper, nello specifico nel progetto dell'AICOM per la realizzazione del teatro nel medesimo parco.

I lavori, avviati nell'ottobre 2015, sono terminati nell'estate del 2018 e il 6 agosto il Parco del Sole ha ufficialmente aperto al pubblico, mostrando anche l'Amphitheater di Beverly Pepper, inteso come luogo dove possano continuare le attività teatrali e musicali, ma anche di incontro e di aggregazione per la comunità: la forma a conchiglia, l'uso della pietra bianca e rosa che rimanda ai materiali della Basilica, l'attenzione alla relazione tra paesaggio naturale e progetto architettonico, sono elementi fondamentali del teatro di Pepper che dimostrano la sua capacità di contaminare con sensibilità arte e ambiente, architettura e natura.

---

20 - On August 29 , 2013 the mayor Cialente of the city of L'Aquila signed an agreement with ENI for the restoration of the Basilica of Santa Maria di Collemaggio and for the redevelopment of the Parco del Sole, involving "Nine Artists for the Reconstruction", including Beverly Pepper, specifically in the AICOM project for the construction of the theatre in the same park.

The works, started in October 2015, ended in the summer of 2018 and on August 6 the Parco del Sole officially opened to the public, also showing Beverly Pepper's Amphitheatre, intended as a place for theatrical and musical activities, but also for meeting and gathering for the community: the shell shape, the use of white and pink stone that refers to the materials of the Basilica, the attention to the relationship between natural landscape and architectural project, are fundamental elements of Pepper's theatre demonstrating her ability to sensitively contaminate art and environment, architecture and nature.



monocrome, si arricchisce e articola nei polimerici lavori dei primissimi anni Settanta, in nome di uno sperimentalismo interrotto drammaticamente dalla morte violenta: il brivido della materia e quello del volo, stretti in un fatale destino, colpivano l'artista l'anno successivo in cui firmava la sua *Composizione sughero* del 1971, esposta in mostra. È questo il materiale poroso e caldissimo che fa da campo visuale dell'opera, sul quale si stratificano angoli che dal rosso squillante si adombrano sino al nero, accogliendo un ideale cerchio che pare essere memoria di quello spazio lunare oramai raggiunto dall'uomo alla fine degli anni Sessanta: un cerchio che è luna-icona di quell'Oltre ispirante, tra corsa tecnologica e visionaria immaginazione, anche la ricerca spazialista di cui Crippa fu esponente, firmandone i manifesti.

Il cerchio si ritrova, come radicale gesto pittorico che solca la superficie, anche nella raffinata e sibillina opera *Senza titolo* del 1987 di Domenico Bianchi, impegnato in una profonda trasformazione del linguaggio visuale sin dalla fine del decennio precedente, in direzione già postmoderna: quando, al grido del "no future", le arti e le architetture tornavano da un lato a una gioia del fare, liberata dall'io collettivo che tanto aveva influenzato la cultura del Sessantotto, d'altro canto rimescolavano, aggressive e liriche al contempo, tutte le epoche, tutti i linguaggi, in un fluido ripensamento della storia che determina una interdisciplinarietà e una sperimentazione, tecnologica e linguistica, di estro potentissimo.

La musicalità procreatrice del segno circolare di Bianchi ci conduce alle nuove generazioni, tese tra inquiete persistenze del modello e ardite contaminazioni tecnologiche e materiche. Davide che con la fionda di un linguaggio intermediale sa colpire ogni volta a segno il Golia delle sterili maniere accademiche, Stefano Ronci elabora cicli di ricerca che hanno la potenza di una dichiarazione programmatica: il suo *Piccolo manifestosulfuturo* del 2014 è un lavoro che nel diafano emergere-scompare del messaggio reiterato

the early Seventies in the name of an experimentalism dramatically interrupted by violent death. The thrill of matter and that of flight, caught in a fatal destiny, struck in fact the artist the following year when he signed his *Composizione sughero* [Cork composition] in 1971, also shown in the exhibition. This porous and red-hot material acts as the visual field of the artwork on which angles that darken from bright red to black are layered, thus including an ideal circle that seems to be the memory of the lunar space reached by Man in the late Sixties. This circle is a moon-icon of that Beyond between technological race and visionary imagination, inspiring also the spatial research of which Crippa was an exponent, signing its posters.

The circle is found again as a radical pictorial gesture that cuts through the surface in the sophisticated and sibylline work *Senza titolo* [Untitled] dated 1987 by Domenico Bianchi, engaged in a profound transformation of the visual language since the end of the previous decade. This was an already postmodern direction when, at the cry of "no future", arts and architecture had rediscovered the joy of making, freed from the collective ego that had so influenced the Sixty-eight culture, and at the same time had mixed all ages, all languages, aggressive and lyrics at the same time, in a fluid rethinking of history determining an interdisciplinary approach and a technological and linguistic experimentation of extremely powerful inspiration.

The procreative musicality of the circular sign of Bianchi leads us to the new generations, stretched between a restless persistence of the model and daring technological and material contaminations. Like a David who, with the sling of an intermediate language, always knows how to hit the Goliath of the sterile academic manners, Stefano Ronci elaborates research cycles that have the power of a programmatic declaration. His *Piccolo manifestosulfuturo* [Little Manifesto for the Future] of 2014 is a work that in



al di sotto del primo livello visuale, torna a riflettere, oggi, sul potere di verità, come smascheramento dell'inutilità delle convenzioni, delle buone maniere, delle abitudini a ragionare per generi e categorie<sup>21</sup>. La ricerca di Ronci non poteva non confrontarsi con quella di Francesca Pasquali, artista bolognese contemporanea ed esponente di una indagine instancabilmente rivolta a entrare nella materia, analizzandone il potenziale plastico-visuale, in direzione ambientale e con un dichiarato intento ecologista. Che siano scarti di neoprene industriale, che Pasquali forgia a creare opere di tattile visionarietà e organica ispirazione, come nella *Frappa* esposta in mostra, o migliaia di bicchieri di plastica, che rivendicano la loro potenzialità architettonica, diventando pareti sulle quali far scorrere luce colorata, chiedendo al fruitore di attivarne i flussi cinetici accompagnati dalla musica, come nella monumentale *Glasswall* creata nel contesto della mostra *Flux-US* con Mary Bauermeister a Spazio Arte a CUBO nel 2016, la ricerca di Pasquali si nutre di una vivificante contaminazione, di una metamorfosi materica e sensoriale che è, in ultima istanza, visualizzazione metaforica del melting-pot del nostro tempo<sup>22</sup>.

Ed è ancor più interessante osservare come, anche in un recente progetto condiviso per una azienda di occhiali di cui Ronci stesso è art director, i due artisti hanno saputo creare un lavoro di dimensioni colossali e dalla prospettiva aperta tra arte, tecnologia, committenza aziendale e libertà espressiva. Un muro di centinaia di migliaia di cannucce di plastica, modulo linguistico ricorrente del lavoro di Pasquali, una parete vibrante, luogo di contemplazione, passaggio, transito anche mentale tra i diversi attori che oggi determinano e stimolano la ricerca artistica: l'azienda, le tecnologie, la comunicazione, il pubblico come fruitore attivo.

the diaphanous emergence-disappearance of a reiterated message below the first visual level goes back to a present-day reflection on the power of truth as an unmasking of the uselessness of conventions, good manners, habits to reason by genres and categories<sup>21</sup>. Ronci's research could not fail to be compared to that of Francesca Pasquali, a contemporary Bolognese artist, whose tireless research aims at penetrating the materials by analysing their plastic-visual potential, in an environmental direction and with a declared ecological intent. They can be scraps of industrial neoprene, which Pasquali forges to create works of tactile visionary and organic inspiration as the *Frappa* exposed in the exhibition, or thousands of plastic cups, which claim their architectural potential by becoming walls on which coloured light slides, asking the user to activate their kinetic flows accompanied by music, as in the monumental *Glasswall* created for the exhibition *Flux-US* with Mary Bauermeister at CUBO Art Space in 2016. Pasquali's search is fuelled by a life-giving contamination, by a material and sensorial metamorphosis that ultimately is a metaphorical visualization of the melting-pot of our time<sup>22</sup>.

It is even more interesting to see how, even in a recent shared project for an eyewear company having Ronci as art director, the two artists have been able to create a work of colossal dimensions and open perspective between art, technology, corporate client and expressive freedom. It is a wall of hundreds of thousands of plastic straws, a recurring linguistic form of Pasquali, a vibrating wall, a place for contemplation, passage, even mental transit between the different actors that presently determine and stimulate artistic research: companies, technologies, communication, public as an active user.

---

21 - Stefano Ronci è stato presentato a CUBO in occasione della mostra "MACROCOSMI-Ordinungen Anderer Art-Organismi fuori centro", a cura di M. Cavallarin e P. Jordan, Spazio Arte CUBO, Bologna, 21 gennaio-7 aprile 2015, con relativa pubblicazione.

22 - *FLUX-US. Mary Bauermeister, Francesca Pasquali, \*fuse\**, a cura di A. Memola e P. Jordan, Spazio Arte CUBO, Bologna, 27 gennaio-16 aprile 2016, con relativa pubblicazione.

---

21 - Stefano Ronci was presented at CUBO on the occasion of the exhibition "MACROCOSMI-Ordinungen Anderer Art - Organisms off-center", curated by M. Cavallarin and P. Jordan, Spazio Arte CUBO, Bologna, January 21 -April 7 2015 with related publication.

22 - *FLUX-US. Mary Bauermeister, Francesca Pasquali, \*fuse\**, curated by A. Memola and P. Jordan, Spazio Arte CUBO, Bologna, 27 January-16 April 2016, with its publication.



Ponte tra i linguaggi, spregiudicato luogo di incontro tra media differenti, la ricerca di Quayola<sup>23</sup> e quella di Joanie Lemerrier<sup>24</sup> chiudono e riaprono il percorso espositivo milanese: potremmo tornare indietro, dopo esserci immersi nei paesaggi del *Black Landform* di Lemerrier del 2014, o districati tra le fronde digitali dell'opera di Quayola del 2016. Entrambe le immagini si stagliano, puntiformi o filamentose presenze su un nero schermo, davanti al nostro sguardo che può scegliere se elaborare concettualmente tali opere, cercando di addentrarsi nelle misteriose regole compositive e tecnologiche che le hanno determinate, oppure viverle per il loro puro incanto formale, rispondendo alle suggestioni scaturite dall'incontro tra esse e la nostra, peculiare e unica, esperienza visuale.

23 - Su Quayola rimando alla mostra: con relativa pubblicazione, *QUAYOLA. Pleasant Places. Il Sublime tecnologico e il rapporto fra arte, natura e tecnologia*, a cura di F. Patti, Bologna, Spazio Arte CUBO, 25 gennaio-1 aprile 2017.

24 - Su Lemerrier rimando alla citata mostra: con relativa pubblicazione, *IN BETWEEN. Dialoghi di luce*. Paolo Scheggi, Joanie Lemerrier, fuse\*, a cura di I. Bignotti e F. Patti, Bologna, Spazio Arte CUBO, 31 gennaio-31 marzo 2018.

Bridge between languages, unprejudiced meeting place between different media, the research of Quayola<sup>23</sup> and the one of Joanie Lemerrier<sup>24</sup> close and reopen the Milan exhibition: we could come back after having plunged ourselves in the landscapes of the *Black Landform* by Lemerrier, dated 2014, or after untangling from the digital fronds of the work by Quayola, dated 2016. Both images stand out, point-like or filamentous presences on a black screen, in front of our gaze that can choose whether conceptually processing these works, trying to penetrate into the mysterious compositional and technological rules that have determined them, or experiencing them for their pure formal enchantment, responding to the suggestions emanating from the encounter between them and our unique visual experience.

23 - With regard to Quayola I refer to the exhibition and to the relative publication, *QUAYOLA. Pleasant Places. Il Sublime tecnologico e il rapporto fra arte, natura e tecnologia*, by F. Patti, Bologna, Spazio Arte CUBO, January 25 - April 1 2017.

24 - With regard to Lemerrier I refer to the aforementioned exhibition and relative publication, *IN BETWEEN. Dialoghi di luce*. Paolo Scheggi, Joanie Lemerrier, fuse \*, curated by I. Bignotti and F. Patti, Bologna, Spazio Arte CUBO, January 31 - March 31 2018.









Nomadi naviganti della rete, Quayola e Lemerrier si dimenano in acque inquiete, nel maremoto dei new media: per scelta lavorano con aziende e imprese che vogliono prestare il loro sperimentalismo tecnologico alla potenzialità ideativa e linguistica delle giovani generazioni di artisti; e per antonomasia rivolgono il loro sguardo, dimenticandolo a memoria, a quell'Ambiente altrettanto nero di Lucio Fontana, dal quale settant'anni fa scaturivano forme di inquieta potenza avvenirista, con il quale abbiamo iniziato questo percorso. Giani bifronti tra passato e futuro, nel presente Quayola e Lemerrier, Pasquali e Ronci si mettono all'opera, prendendosi cura di noi.

Ci mettono all'opera: a noi il compito di trarne insegnamento, ispirazione, meraviglia, prendendoci cura di loro, e attraverso loro, della nostra storia. Così ci insegna, e mi piace citarlo in chiusura di questo primo percorso, l'intera ricerca di Maurizio Bottarelli, estendendosi in un arco cronologico che affonda nella fine degli anni Sessanta e prosegue, coerente e ribelle, nel suo evolversi tra brume e campiture cromatiche di magmatica variabilità. L'artista, classe 1943, ha infatti saputo lavorare in un coraggioso "in between" tra impegno e libertà, fedele alla sua propria scelta di autonomia di linguaggio che sin dalle origini seppe suscitare ben più d'un confronto tra i suoi critici, del calibro di Giulio Carlo Argan e Francesco Arcangeli.

Quest'ultimo già nel 1969, quando Argan decretava quella morte dell'arte dovuta al crollo delle utopie e dell'io collettivo post sessantottesco, in occasione della mostra personale alla storica Galleria Delle Ore di Milano, da un lato avvertiva infatti dei pericoli di una eccessiva ideologizzazione, rincorsa da parte di molti artisti dell'epoca, in nome di una contestazione che forse andava a corrodere proprio lo stesso potere rivoluzionario che naturalmente deve avere, ha, l'opera d'arte, se e quando tale; dall'altro evidenziava appunto quel "tormento ideale insito nella pittura di Maurizio Bottarelli"<sup>25</sup>: la cui opera, "blade runner" tra astrazione

Nomads navigating the net, Quayola and Lemerrier squirm in restless waters, in the tidal wave of the new media. By choice, they work with companies and enterprises that want to lend their technological experimentalism to the ideational and linguistic potential of the young generations of artists; and by definition they turn their gaze, forgetting it by heart, to that equally black environment of Lucio Fontana, which seventy years earlier originated forms of restless futuristic power that started this journey. Two-faced Januses between past and future, Quayola and Lemerrier, Pasquali and Ronci set to work in the present, taking care of us.

They put us to work: to us the task of drawing lessons, inspiration, wonder, making us care for them, and through them, for our history. This is what teaches us, and it is right to mention him at the end of this first journey, the entire research by Maurizio Bottarelli, extending into a chronological range of time that starts in the late Sixties and continues, coherent and rebellious, in its evolution between mists and chromatic backgrounds of magmatic variability. The artist, born in 1943, has in fact been able to work in a courageous "in between" between commitment and freedom, faithful to his own choice of language autonomy that since the origins was able to arouse more than a confrontation among his critics, who had the caliber of Giulio Carlo Argan and Francesco Arcangeli.

Already in 1969, when Argan decreed the death of art due to the collapse of utopias and of the post-sixty-eight collective self, on the occasion of his solo exhibition at the historic Galleria Delle Ore in Milan Arcangeli on the one hand warned of the dangers of an excessive ideologization, chased by many artists of the time, in the name of a dispute that perhaps was going to corrode the very revolutionary power that naturally must have and has the artwork, if and when this is indeed the case; and on the other hand he precisely stressed that "ideal torment inherent in the painting of Maurizio Bottarelli"<sup>25</sup>, whose work, "blade runner" between abstraction and

e figurazione, sa contestare dall'interno la possibilità dell'immagine che proprio in virtù di tale conflitto riappare e riemerge, spinge e sgomita sul liminare della superficie visuale. Chiedendo, ancora e soprattutto oggi, di essere ri-letta dalle nuove generazioni, nella sua germinante freschezza linguistica e concettuale, e metaforicamente nel suo farsi portavoce di una storia recente che in sé contiene i percorsi del nostro presente e ci chiama ad esserne responsabili testimoni e attivi eredi: valori che il Museo CUBO, nel suo essere di impresa, continua a difendere, tra sostegno della ricerca e divulgazione attenta della cultura visiva.

figuration, knows how to challenge from within the possibility of the image that precisely because of this conflict reappears and re-emerges, pushes and elbows on the edge of the visual surface. In fact, his work asks above all today to be re-read by the new generations in its germinating linguistic and conceptual freshness and metaphorically in its being the spokesman of a recent history that contains the paths of our present and calls us to be responsible witnesses and active heirs: values that CUBO, being a business museum, continues to defend with its support to the research and its careful spreading of visual culture.

---

25 - Francesco Arcangeli, *Maurizio Bottarelli*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Delle Ore, 11-24 gennaio 1969, s.p.

---

25 - Francesco Arcangeli, *Maurizio Bottarelli*, exhibition catalogue, Milan, Galleria Delle Ore, January 11-24 1969, s.p.

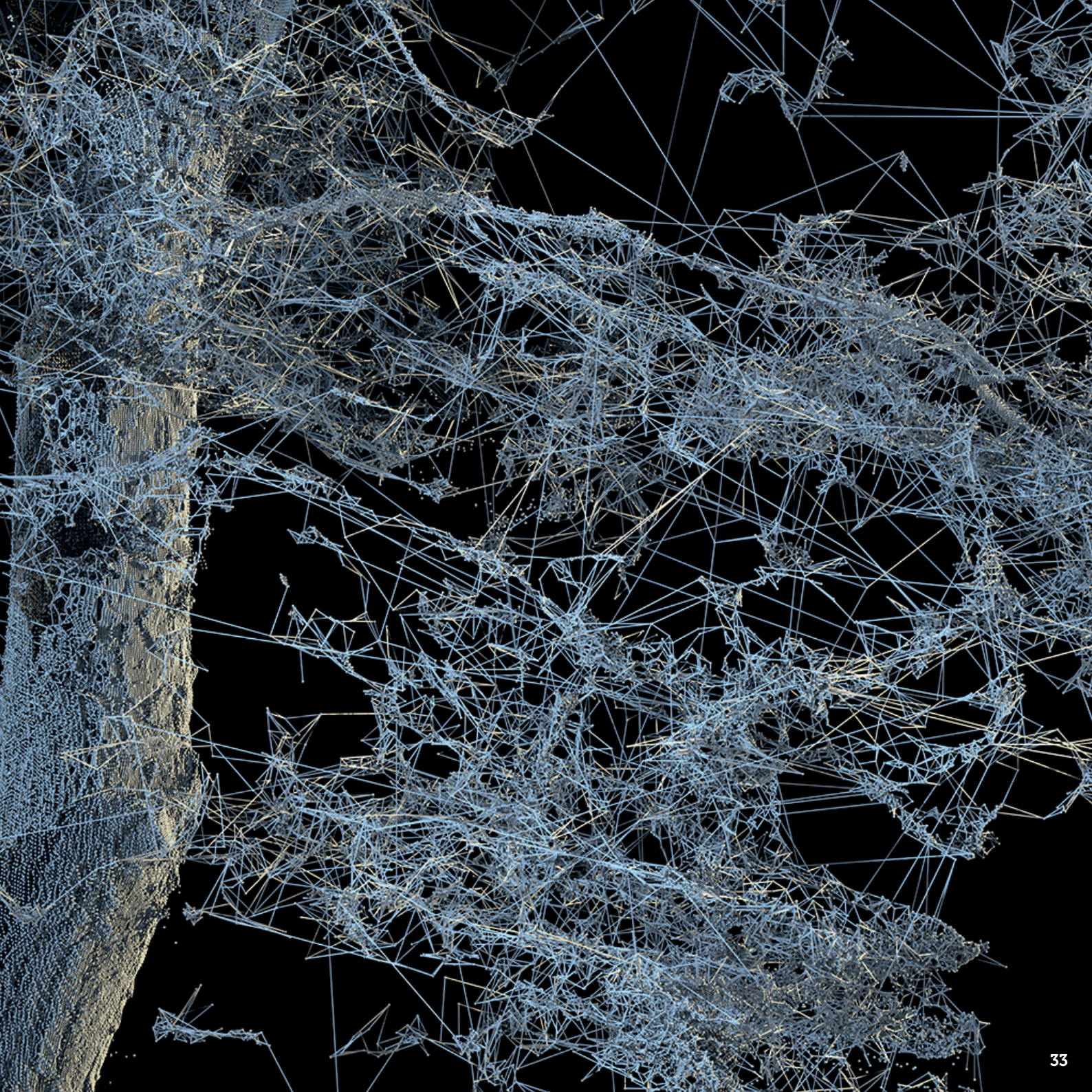


Quayola, **PP 3D-Scan #T011.A12**, 2016. Courtesy artista











## **Al lavoro!** **Uomini e opere per la società** **Il percorso espositivo a Bologna**

Saldamente appoggiato su una scala a pioli, un contadino brandisce la mannaia, pronto a fendere i rami di un albero da frutto. *Il potatore* di Aldo Borgonzoni, opera datata 1954, dialoga da un opposto orizzonte, eppur così tangente, con il *Concetto spaziale* di Lucio Fontana, del 1949.

In quell'opera il punteruolo, assente come icona, aveva tagliato la tela, creando una spirale forma allusiva di un oltre la materia, oltre l'immaginazione, verso lo spazio siderale, verso la quarta dimensione dell'arte; qui, la mannaia, evidentissima, proiezione protesica della mano dell'uomo, è metafora dell'azione dell'artista, capace di tagliare i ponti col passato e di indicare una nuova strada, oltre le convenzioni figurative, oltre le forme della tradizione, per scegliere, quali soggetti della sua ricerca, uomini e donne al lavoro, impegnati nella ricostruzione dell'Italia all'indomani del lacerante secondo conflitto mondiale. Prospettive apparentemente distanti, concettualmente, per impegno sociale e ideologico vicinissime, legano e distinguono i due percorsi espositivi di *TAKE CARE*.

In questo, appositamente pensato in dialogo con la sede di Bologna e con la storia culturale della città, sono le opere di artisti che, dal Post-war period ai giorni nostri, scelgono la direzione della figurazione: non quale mera propaggine di una accademia oramai esangue, ma come scelta sintomatica della necessità di tornare a guardare all'uomo, alla sua identità, alle sue esigenze e alle sue potenzialità, nel lavoro costante di costruzione e trasformazione sociali richieste da ogni epoca, e vieppiù nell'ultimo, incalzante, lungo settantennio, caratterizzato dalla rivoluzione dei mass media prima, del digitale poi, e passato dal sogno funzionalista e modernista al *pastiche* postmoderno alla contaminazione virtuale-reale.

## **Get to work!** **Men and artworks for society** **The exhibition itinerary in Bologna**

Firmly resting on a ladder, a farmer wields the cleaver, ready to cleave the branches of a fruit tree. *Il potatore* [*The pruner*] by Aldo Borgonzoni, a work dated 1954, dialogues from an opposite yet so tangent horizon with the *Concetto spaziale* by Lucio Fontana dated 1949.

In that work the awl, absent as an icon, had cut the canvas, creating a spiralling allusive form of a Beyond the matter, beyond the imagination, towards the sidereal space, towards the fourth dimension of art. Here the cleaver, a very evident prosthetic projection of the human hand, is the metaphor of the artist's action, capable of cutting the bridges with the past and indicating a new path beyond figurative conventions as well as beyond traditional forms, to choose, as subjects of his research, men and women at work, engaged in the reconstruction of Italy in the aftermath of the devastating Second World War. These perspectives, that seem conceptually so distant but are so close for their social and ideological engagement, link and distinguish the two *TAKE CARE* exhibition itineraries.

This itinerary, specially designed in dialogue with the Bologna office and the city's cultural history, is formed by the works of artists who, from the Post-war period to the present day, have been choosing the direction of figuration not as a mere offshoot of a lifeless academy, but as a symptomatic choice of the need to look back at man, his identity, his needs and his potential, in a constant work of social construction and transformation required by every age, and increasingly in the last, urgent, long seventy years, first characterized by the mass media revolution, then by the digital revolution, and passed from the functionalist and modernist dream to postmodern *pastiche* to the virtual-real contamination.



Aldo Borgonzoni, **Il potatore**, 1954





Alberto Sughi, **Sterratori**, metà anni '50 © Alberto Sughi, by SIAE 2019

In tutto questo, è appunto la comunità fatta di persone a interessare gli artisti qui individuati, che con la pittura e la fotografia, prevalentemente scelti quali medium linguistici potenti per raccontare dell'umanità tutta, scelgono di analizzarne direzioni e tendenze, ansie e aspettative, spesso inserendo i soggetti nel paesaggio.

È questo l'altro grande protagonista: antropizzato o selvaggio, agricolo o architettonico, periferico e industriale o intimo e antico, il paesaggio si confronta con il volto e il corpo dell'uomo, in una tensione di "do ut des" animata dal principio del lavoro.

Lavoro inteso quale scelta etica, valore culturale, strumento di miglioramento e di condivisione della prospettiva di crescita e miglioramento sociale, economico, ideologico del Paese. Temi portanti, quindi, dell'intero percorso, sin dalle opere che possiamo ampiamente ascrivere nel contesto di quel Realismo figurativo e sociale che si definiva già nel 1946, nel Manifesto significativamente intitolato *Oltre Guernica*<sup>26</sup>.

Ecco di nuovo qui, l'appello a quell'Oltre che anche lo Spazialismo, sin dal primo "Manifesto Blanco" del 1946, auspicava: ma nei pittori e scultori realisti, l'appello è di superare il capolavoro di Picasso, che nella scelta del dipingere negando il colore, negando la prospettiva, negando i rapporti volumetrici e chiaroscurali, ripartiva da zero e consegnava la responsabilità di quell'opera capitale, e definitiva, alla società stessa che la aveva creata – o meglio, ai delitti ideologici che avevano potuto arrivare a bombardare e distruggere una città, come Guernica, inerme: 'non l'ho fatta io, l'avete fatta voi', è infatti la frase perentoria, diventata mitica, con cui Picasso rispondeva ai giornalisti attoniti che la videro nel 1937 al Padiglione spagnolo nell'Esposizione universale di Parigi.

Therefore it is precisely the community made up of people that interests these artists, who through painting and photography, mainly chosen as powerful linguistic mediums to tell the story of humanity, choose to analyse directions and trends, anxieties and expectations, often including the subjects in the landscape.

This is the other great protagonist: man-made or wild, agricultural or architectural, peripheral and industrial or intimate and ancient, the landscape is confronted with the face and body of man, in a "do ut des" tension animated by the principle of work.

Work meant as an ethical choice, a cultural value, an instrument for improving and sharing the prospect of a social, economic and ideological growth and improvement of the country. Therefore these are the main themes of the entire itinerary, from the works that can be widely included in the context of that figurative and social Realism that had already been defined in 1946, in the Manifesto significantly titled *Oltre Guernica [Beyond Guernica]*<sup>26</sup>.

Here again there is the appeal to that Beyond that even Spatialism, since the first "Manifesto Blanco" dated 1946, called for. But in the realist painters and sculptors the appeal is going beyond Picasso's masterpiece, that in the choice of painting by casting colour, denying perspective, denying volumetric and chiaroscuro relationships, started from scratch and gave the responsibility of that capital and final artwork to the society that had created it, or rather to the ideological crimes that had bombed and destroyed a defenceless city like Guernica. "I didn't do it, you did it yourself", is in fact the peremptory phrase, which became mythical, with which Picasso replied to the astonished journalists who first saw the work in 1937 at the Spanish Pavilion at the Universal Exposition in Paris.

---

26 - *Manifesto del Realismo di pittori e scultori*, redatto nella primavera del 1946, titolato *Oltre Guernica* e firmato da Ajmone, Bergolli, Bonfante, Dova, Morlotti, Oaganin, Peverelli, Tavernari, Testori e Vedova.

---

26 - *Manifesto del Realismo di pittori e scultori*, written in the spring of 1946, titled *Oltre Guernica* and signed by Ajmone, Bergolli, Bonfante, Dova, Morlotti, Oaganin, Peverelli, Tavernari, Testori and Vedova.



Una dichiarazione che riecheggia nel *TAKE CARE* che titola e stringe le due direzioni espositive di questa mostra, e che a Bologna, si diceva, si avviano proprio da una selezione rigorosa di opere firmate da Aldo Borgonzoni (*Il potatore*, 1954), Pietro Annigoni (*Le montagne non sono altro che ombre*, 1954), Alberto Sughi (*Sterratori e Mondine*, metà anni '50) e che dimostrano che "[...] dipingere e scolpire è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini, in un luogo e in un tempo determinato, realtà che è contemporaneità e che nel suo susseguirsi è storia"<sup>27</sup>.

Così scrivevano i giovani firmatari del Manifesto succitato, che proseguivano "[...] in arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo. [...] Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia [...]"<sup>28</sup>.

Ora, proprio di questa dichiarazione di autonomia preme qui sottolineare la complessità, sia del significato, che delle conseguenze.

Sappiamo infatti che, come gli artisti che a partire dalla fine degli anni Cinquanta si legavano a doppio nodo alle tecnologie e alle industrie capaci di produrle e di metterle a disposizione delle arti stesse, in un virtuoso processo di sperimentazione e di ricerca tra arte e scienza, ma anche di continua "contrattazione" con le esigenze delle stesse aziende produttrici, così gli artisti esponenti della nuova corrente figurativa realista si dividevano tra le istanze politiche della ricostruzione, le influenze del Realismo sovietico e la rivendicazione di una autonomia di linguaggio<sup>29</sup>.

A statement that echoes in the *TAKE CARE* that gives the name and links the two directions of this exhibition. The one in Bologna, as previously stated, starts right from a rigorous selection of works signed by Aldo Borgonzoni (*Il potatore*, 1954), Pietro Annigoni (*Le montagne non sono altro che ombre* [*The mountains are nothing then shadows*], 1954), Alberto Sughi (*Sterratori* [*Labourers*] and *Mondine* [*Rice Weeders*], mid-50s), showing that "[...] painting and sculpting is for us an act of participation in the total reality of men, in a given place and time, a reality that is contemporary and that in its succession is history"<sup>27</sup>.

Thus wrote the young signatories of the aforementioned Manifesto, who added "[...] in art, reality is not the real, it is not visibility, but the conscious emotion and reality that has become an organism. [...] Through this process the artwork acquires the necessary autonomy [...]"<sup>28</sup>.

Now, it should precisely stressed the complexity of this declaration of autonomy, both with regard to meaning and to consequences.

In fact, it is known that, like the artists who, from the end of the Fifties, were tied hand in glove to the technologies and to the companies capable of producing them and making them available to the arts, in a virtuous process of experimentation and research between art and science but also of continuous "bargaining" with the needs of the same manufacturing companies, also the artists belonging to the new realist figurative current were divided between the political demands of the reconstruction, the influences of Soviet Realism and the claim of an autonomy of language<sup>29</sup>.

---

27 - Manifesto pubblicato in "Argine Numero", II, 2, marzo 1946, s.p.  
28 - Ibidem.

29 - Consiglio, per approfondire tali temi nel solco della storia del *Realismo sociale italiano*, i contributi di  
- C. Casero, *Realismo, realismi. Alcune osservazioni sulla breve stagione del realismo sociale in Italia*, pp. 41-48  
- E. Modena, *Il Premio Suzzara (1948-1974). Storia e mito di una "manifestazione artistica squisitamente proletaria"*, pp. 59-67, pubblicati in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia tra mito e mercato*, a cura di I. Bignotti, V. Strukelj e F. Zanella, catalogo della mostra, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio-25 ottobre 2015, Skira, Milano, 2015.

---

27 - Manifesto published in "Argine Numero", II, March 2, 1946, s.p.  
28 - Ibidem.

29 - I suggest, to deepen these themes about the history of *Italian social Realism*, the contributions of  
- C. Casero, *Realismo, realismi. Alcune osservazioni sulla breve stagione del realismo sociale in Italia*, pp. 41-48  
- E. Modena, *Il Premio Suzzara (1948-1974). Storia e mito di una "manifestazione artistica squisitamente proletaria"*, pp. 59-67, published in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia tra mito e mercato*, curated by I. Bignotti, V. Strukelj and F. Zanella, exhibition catalogue, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, May 30 - October 25, 2015, Skira, Milan, 2015.



Alberto Sughi, **Mondine**, metà anni '50 © Alberto Sughi, by SIAE 2019





Nella pagina seguente: Leonardo Cremonini, **Dehors La Nuit**, 1964-65 © Leonardo Cremonini, by SIAE 2019

Conseguenza di tali vicende la nascita del Fronte nuovo delle Arti, ovvero di quel gruppo di artisti che per la prima volta nell'estate del 1947 esponevano a Milano, esponenti di un "realismo nuovo", come Antonello Trombadori, tra i critici più impegnati in questa direzione, ebbe a evidenziare, sottolineando che in queste nuove opere *"non si tratta di volgere gli occhi al passato per spolverare il museo.*

*Si tratta bensì di andare avanti, di guardare al presente fantasticando il futuro. In secondo luogo vuol dire che tutte le istanze schematiche e formalistiche sono da rifiutare. In terzo luogo vuol dire disposizione di fiducia verso la realtà naturale e sociale, cioè rapporto dialettico tra oggetto e invenzione [e] posizione ideologica e umana di lotta*<sup>30</sup>.

Un altro momento chiave di questa storia, tra necessità di libertà iconografica, impegno sociale, avvicinamento e presa di distanza dalle direttive ideologiche, è la Biennale veneziana del 1950<sup>31</sup>, quando il Padiglione Italia accoglieva molta arte realista, con la quale, scriveva Corrado Maltese, gli artisti sapevano dire *"agli uomini semplici: 'ecco noi siamo con voi, noi vogliamo lavorare anche per voi, essere compresi anche da voi'*"<sup>32</sup>.

The consequence of these events was the birth of the New Front of the Arts, namely of that group of artists who exposed their artworks for the first time in the summer of 1947 in Milan. They were the exponents of a "new realism" as stated by Antonello Trombadori, who was among the most involved critics, stressing that in these new artworks *"it is not a question of turning the eyes to the past to dust the museum.*

*It is instead a question of moving forward, of looking at the present day, fantasizing about the future. Furthermore, this means that all schematic and formalistic demands are to be refused. Moreover, it means a trusting disposition towards natural and social reality, namely a dialectical relationship between object and invention [and] ideological and human fighting position*<sup>30</sup>.

Another key moment of this story, involving a need for iconographic freedom, social commitment, approaching and distancing from ideological directives, is the Venice Biennale of 1950<sup>31</sup>, when the Italian Pavilion contained much realistic art, with which as Corrado Maltese wrote, the artists knew how to say *"to the simple people: 'here we are with you, we want to work for you, be understood by you too'*"<sup>32</sup>.

30 - A. Trombadori, Le vie di un "realismo nuovo", in "L'Unità", 20 luglio 1947, p. 3. La mostra era allestita negli spazi della Galleria della Spiga in Milano, a cura di Giuseppe Marchiori e con opere di Birolli, Corpora, Fazzini, Franchina, Guttuso, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova e Viani.

31 - Si ricordi qui che la Biennale precedente, nel 1948, vedeva il successo e la massiccia presenza degli esponenti del Fronte Nuovo delle Arti, ma anche la crisi del movimento stesso, a causa del conflitto tra istanze neo-cubiste e tendenze realiste, specchio ovviamente di due direzioni politiche e ideologiche.

32 - C. Maltese, *Una nuova umanità nelle sale della XXV Biennale*, in "L'Unità", 9 giugno 1950, Milano, 2001.

30 - A. Trombadori, Le vie di un "realismo nuovo", in "L'Unità", July 20 1947, p. 3.

The exhibition was set up in the spaces of the Galleria della Spiga in Milan, curated by Giuseppe Marchiori and with works by Birolli, Corpora, Fazzini, Franchina, Guttuso, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova and Viani.

31 - It should be noted here that the previous Biennale, in 1948, saw the success and the massive presence of the exponents of the New Front of the Arts, but also the crisis of the movement due to the conflict between neo-Cubist demands and realist tendencies, which obviously mirrored two political and ideological directions.

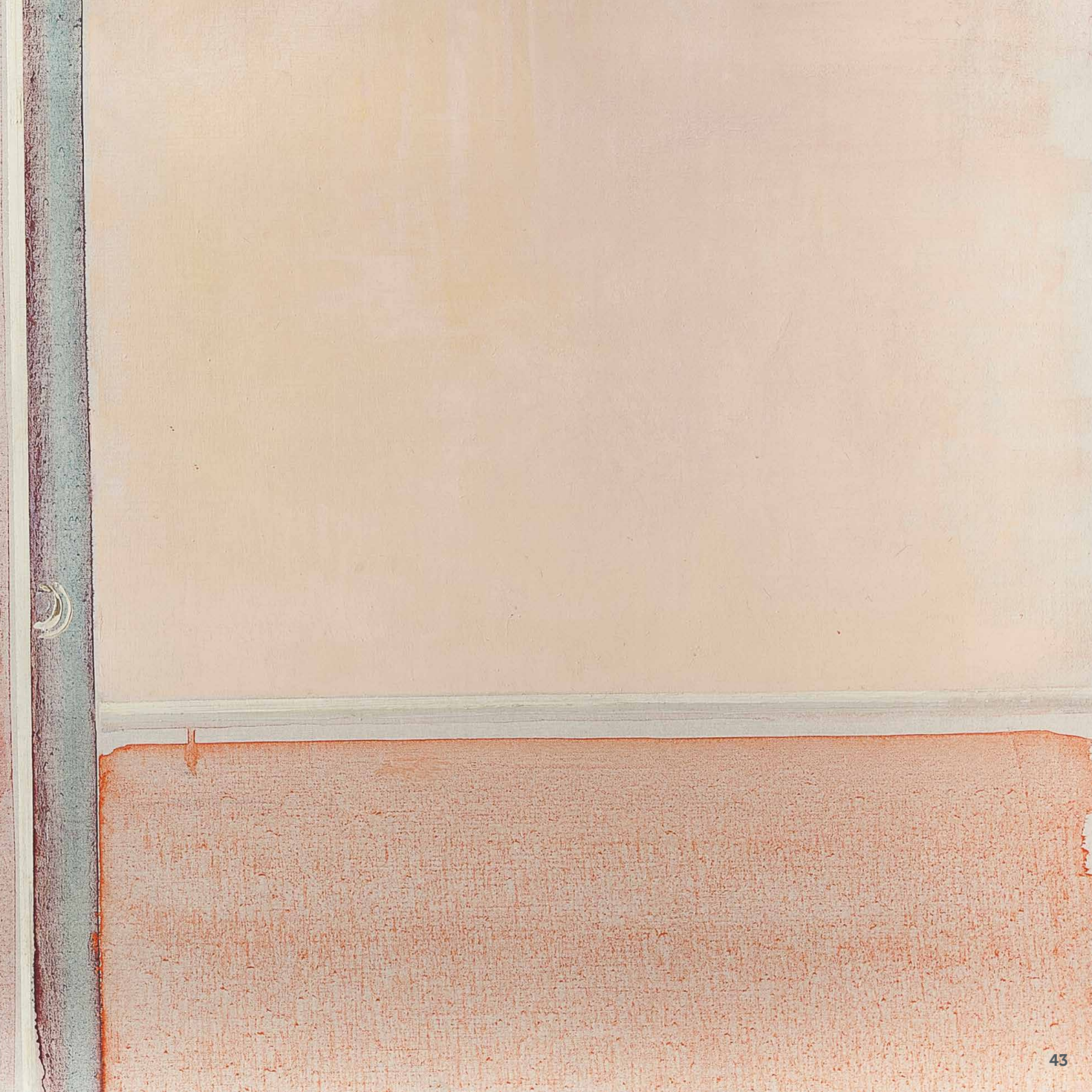
32 - C. Maltese, *Una nuova umanità nelle sale della XXV Biennale*, in "L'Unità", 9 June 1950, Milano, 2001.



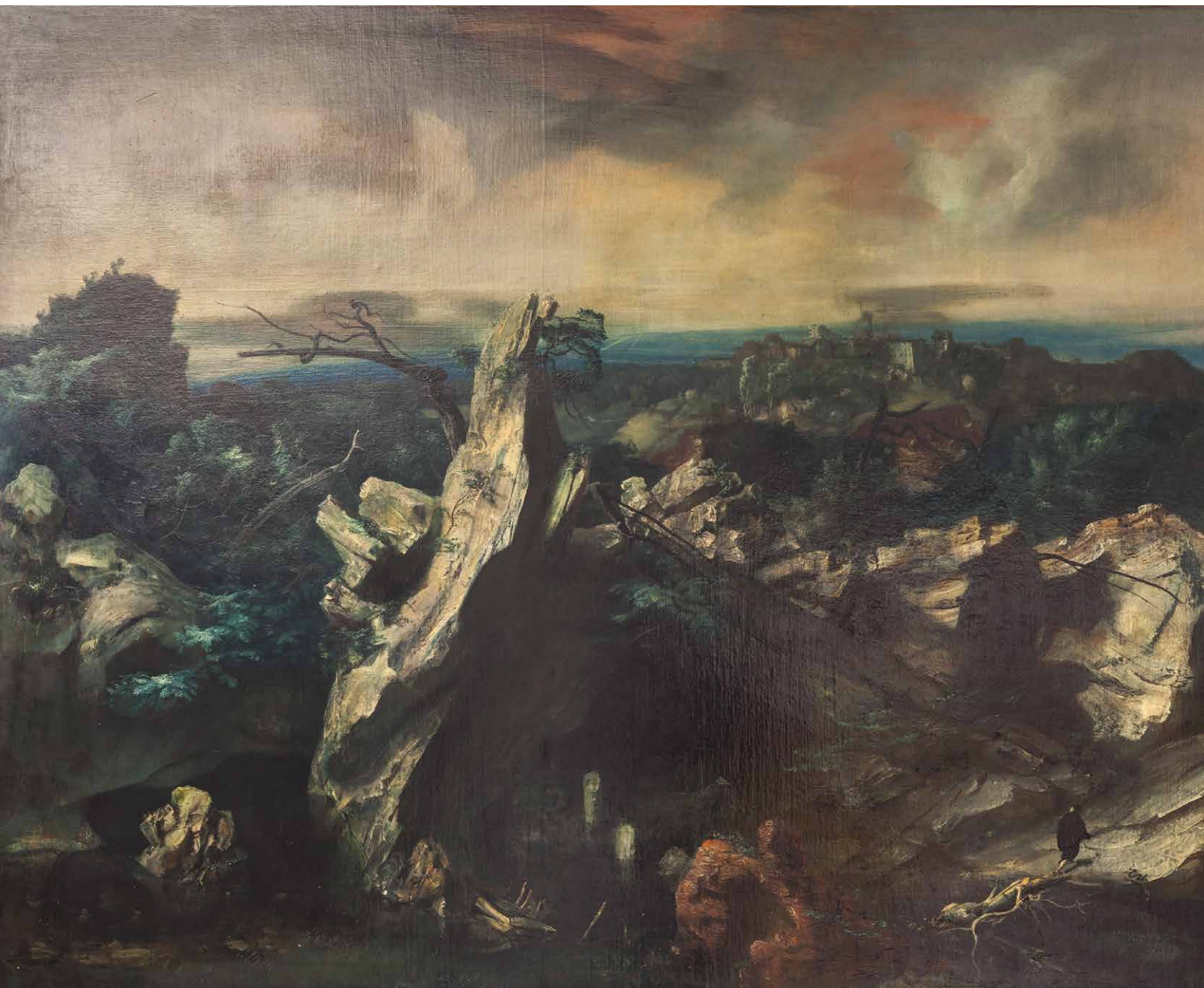


h. C. 64.65











Di questo sforzo dell'arte di parlare al popolo e di essere comprensibile pur mantenendo una propria direzione di ricerca linguistica e visuale autonoma, sono sintomatici i lavori di Borgonzoni e Sughi: cruciale è la figura del lavoratore, identificato spesso con il contadino, come già notava Nicoletta Misler nei primi anni Settanta, avvertendo che tale identificazione del lavoro con quello nei campi, in Italia, aveva radici lontane e si diffondeva a partire dal tardo Ottocento, per proseguire nel secondo dopoguerra: in quanto era proprio il mondo agricolo ad essere terreno di rivoluzioni sociali, scioperi e rivolte, e gli artisti stessi allora sentivano l'esigenza di recarsi sul campo, dove i braccianti sono in lotta, per non agire da passivi astanti, ma da uomini impegnati che con il pennello e la tela coltivano, con il sudore delle scelte iconografiche, una nuova Italia<sup>33</sup>.

Ed è interessante notare che Aldo Borgonzoni, assieme ad altri artisti, era stato coinvolto all'inizio degli anni Cinquanta nel progetto, solo parzialmente realizzato, di una iniziativa editoriale incentrata sul tema del disegno popolare, che sarebbe dovuta confluire in volumi distinti per artista, ciascuno dei quali avrebbe dovuto realizzare dieci disegni, poi pubblicati dalle Edizioni di Cultura Sociale nei primi anni Cinquanta e anche sulle pagine di "Rinascita", tra il 1951 e il 1953<sup>34</sup>.

33 - Senza la pretesa di esaustività, ma con l'intento di suggerire alcuni spunti di lettura critica, rimando a:

- N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale e artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta, 1973;

- A. Negri, *Il Realismo. Dagli anni trenta agli anni ottanta*, Laterza, Roma-Bari, 1994;

- *Il Rosso e il Nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, a cura di G. Bianchino e A. C. Quintavalle, catalogo della mostra, Parma 1999, Electa, Milano, 1999;

- *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, a cura di L. Caramel, catalogo della mostra, Rimini, Palazzo dell'Arengo e del Podestà, 19 agosto 2001-6 gennaio 2002, Electa, Milano, 2001.

34 - All'inizio erano previsti sette volumi di altrettanta sette artisti, quali Mazzullo, Guttuso, Mucchi, Cagli, Vespignani, Omiccioli e Treccani; il progetto sarebbe stato poi esteso anche a Carlo Levi e Domenico Purificato, previsti e poi non editati, e ad Aldo Borgonzoni. Rimando a G. Bianchino, *Impegno scritto. Lettere e disegni per un fascicolo mai nato (1948-1951)*, in *Aldo Borgonzoni. Arte e ideologia di "perdurante giovinezza"*, atti del convegno tenutosi a Bologna, Mambo-Museo d'Arte Moderna di Bologna, 11 ottobre 2013, a cura di G. Bianchino, C. Collina, Edisai, Ferrara, 2014.

The works of Borgonzoni and Sughi are symptomatic of this art effort to speak to the people and to be understandable while maintaining an independent linguistic and visual research direction. The figure of the worker, often identified with the peasant, is already crucial, noted Nicoletta Misler in the early Seventies, warning that this identification of work with agricultural work in Italy had distant roots and spread from the late XIX century going on to the second post-war period, as it was precisely the agricultural world to be the theatre of social revolutions, strikes and revolts. The artists then felt the need to go where the labourers were fighting, not to act as passive bystanders, but as busy men who cultivated a new Italy with brushes, canvas and the sweat of iconographic choices<sup>33</sup>.

Moreover, it is interesting to note that Aldo Borgonzoni, along with other artists, had been involved at the beginning of the Fifties in the project, only partially accomplished, of an editorial initiative focused on the theme of popular design, which should have been merged into separate volumes by artist, each of whom would have had to make ten drawings, then published by the Edizioni di Cultura Sociale in the early 1950s and also on the pages of "Rinascita", between 1951 and 1953<sup>34</sup>.

33 - Without a pretence of completeness, but with the intention of suggesting some points of critical reading, I refer to:

- N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale e artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta, 1973;

- A. Negri, *Realism. Il Realismo. Dagli anni trenta agli anni ottanta*, Laterza, Roma-Bari, 1994;

- *Il Rosso e il Nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, curated by G. Bianchino e A. C. Quintavalle, exhibition catalogue, Parma 1999, Electa, Milano, 1999;

- *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, curated by L. Caramel, exhibition catalogue, Rimini, Palazzo dell'Arengo e del Podestà, August 19 2001- January 6 2002, Electa, Milan, 2001.

34 - At the beginning there were seven volumes of seven artists, such as Mazzullo, Guttuso, Mucchi, Cagli, Vespignani, Omiccioli and Treccani; the project was then extended to Carlo Levi and Domenico Purificato, planned and then not curated, and to Aldo Borgonzoni. Reference to G. Bianchino, *Impegno scritto. Lettere e disegni per un fascicolo mai nato (1948-1951)*, in *Aldo Borgonzoni. Arte e ideologia di "perdurante giovinezza"*, proceedings of the conference held in Bologna, Mambo-Museum of Modern Art in Bologna, October 11 2013, curated by G. Bianchino, C. Collina, Edisai, Ferrara, 2014.



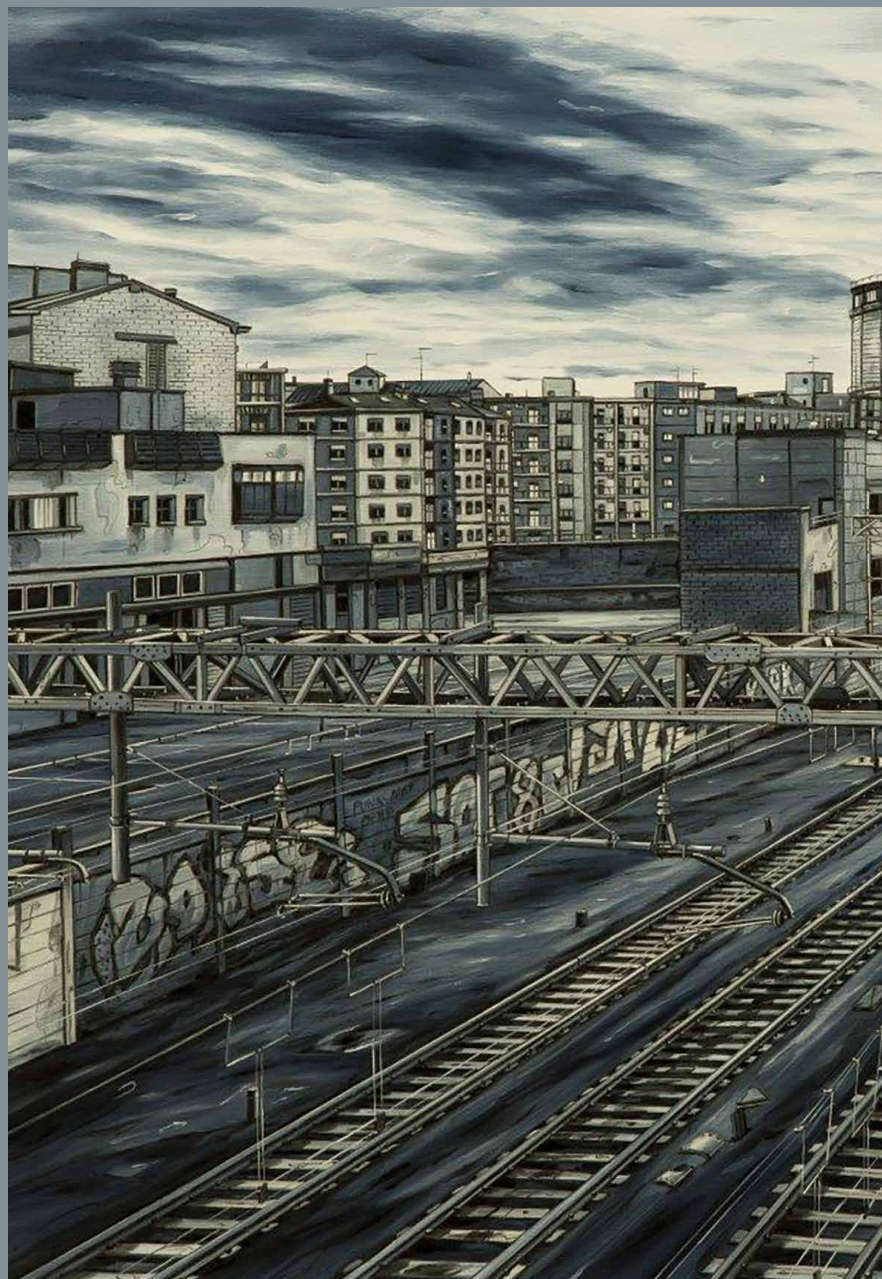
E se Borgonzoni e Carlo Levi, sul quale ci soffermeremo a breve nell'analisi della sua opera *Natura morta con cesti* del 1972, erano coinvolti in tale progetto, va anche ricordato che nel 1949 Borgonzoni stesso, con l'opera *Le mondine*, vinse il Premio Suzzara: un altro momento capitale della storia dell'arte italiana, essendo un concorso rivolto agli artisti impegnati sul fronte della rappresentazione del lavoro, e che non voleva essere elitariamente chiuso in una giuria di galleristi o esperti d'arte, ma anche aperto al giudizio della collettività: un contadino, un impiegato e un operaio furono pertanto tra i giurati invitati alla prima edizione.

*"Come vedete l'originalità del Premio Suzzara consiste nel fatto che i premi sono costituiti da prodotti dell'agricoltura e dell'industria. Solo il premio della C.G.I.L. è in danaro!"*

*"Non approvo: anche la C.G.I.L., doveva offrire i suoi prodotti: uno sciopero e un'agitazione".*

Ispirato dalla direzione fortemente ideologica del Premio, sulle pagine del "Candido" da lui diretto fino al 1957, Giovannino Guareschi così immaginava uno scambio di battute tra Anita e Stalin andati in visita al Premio stesso: una, tra le tappe immaginarie del viaggio di Stalin raccontate nel fotofumetto intitolato "La figlia del maresciallo.

Da Lambrate al Cremlino: amore, spionaggio, storia, geografia, UPIM e URSS"<sup>35</sup>.



<sup>35</sup> - Sulle vicende retrostanti a questo fotofumetto, e sui contenuti, rimando a E. Modena, *Il Premio Suzzara (1948-1974). Storia e mito di una "manifestazione artistica squisitamente proletaria"* cit., p. 59.



Andrea Chiesi, **San Donato**, 2016

And if Borgonzoni and Carlo Levi, on whom we will shortly dwell by analysing his work *Natura morta con cesti* dated 1972, were involved in this project, it should also be remembered that in 1949 Borgonzoni won the Suzzara Prize with the work *Le mondine*. That was another capital moment in the history of Italian art, since it was a competition dedicated to artists involved in the representation of work, and which did not mean to be elitistically closed in a jury of gallery owners or art experts, but intended to be open to collective judgment: a farmer, an employee and a worker were therefore among the jurors invited to the first edition.

*"As you can see, the originality of the Suzzara Prize consists in the fact that the prizes are made up of agricultural and industrial products. Only the CGIL prize is money!"*  
*"I do not approve: also CGIL had to offer its products: a strike and an agitation".*

Inspired by the highly ideological direction of the Prize, on the pages of "Candido" that he directed until 1957, this is how Giovannino Guareschi imagined an exchange of words between Anita and Stalin visiting the Prize: one among the imaginary stages of the journey of Stalin told in the strip cartoon entitled "La figlia del maresciallo. Da Lambrate al Kremlin: amore, spionaggio, storia, geografia, UPIM e URSS" [Marshal's daughter. From Lambrate to the Kremlin: love, espionage, history, geography, UPIM and the USSR]<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> - About the events behind this little photo cartoon and about the contents, I refer to E. Modena, *Il Premio Suzzara (1948-1974). Storia e mito di una "manifestazione artistica squisitamente proletaria"* cit., p. 59.



Come si è accennato, nel 1949 Aldo Borgonzoni vinceva il Primo Premio Suzzara: cinque anni dopo, il suo *Potatore* recupera alcuni parametri cubisti immergendo però l'immagine in una atmosfera che impasta, nella luce della campagna, Cézanne con Van Gogh, le parcellazioni divisioniste con le composizioni esatte delle linee intersecanti il campo e i rami, in una raffinata, e intensa, opera che è messaggio potente.

Gli rispondono i tocchi, drammatici, delle ombre e dei guizzi di luce degli *Sterratori* di Sughi, in una muscolare, e metaforica, fatica nel vangare la terra, e nel ribaltarne le zolle, per renderla fertile; così anche *Le Mondine*, le cui mani sembrano fondersi con i filamenti del riso, diventare tutt'uno con la natura che le lega e affatica, nel gesto quotidiano del lavoro. Di altre tensioni si imbeve l'opera *Le montagne non sono altro che ombre*, del 1954, di Pietro Annigoni.

Un paesaggio carico di presagi inquietanti, che pare rievocare le visioni stregonesche di Salvator Rosa e i sublimi orizzonti di Caspar David Friedrich, mentre il viandante in basso, a destra, avvolto di una cappa nera, si volta a guardare le rocce impervie: qui la natura è gorgo e matrice delle istanze più profonde dell'umanità, forza che forgia e inghiotte, salva o distrugge, e chiede all'uomo, per sopravvivere, una lotta costante, un lavoro instancabile.

*La terra trema*, dichiarava con le immagini dei pescatori di Acì Trezza colte "in presa diretta", Luchino Visconti nel 1948; la terra dona, pare rispondergli Carlo Levi, immenso protagonista e riferimento imprescindibile del nostro Novecento, con la sua opera di scrittura della storia e di immaginazione, aderente al reale, del nostro futuro, costruito in un presente di impegno e ribellione.

As previously mentioned, in 1949 Aldo Borgonzoni won the Suzzara Prize. Five years later, his *Potatore* recovers some cubist parameters, but plunging the image in an atmosphere that mixes, in a countryside light, Cézanne with Van Gogh, the divisionist parcelling with the exact compositions of the lines intersecting the field and the branches, in a refined and intense work that is a powerful message.

The answer are the dramatic touches of the shadows and flashes of light of the *Sterratori* by Sughi, in a muscular and metaphorical struggle to dig the earth and overturn the clods to make it fertile. This is also the case of *The Mondine*, whose hands seem to merge with the filaments of rice, becoming one with the nature that binds and exhausts them, in the daily gesture of work. The artwork *Le montagne non sono altro che ombre* dated 1954 by Pietro Annigoni is imbued with other tensions.

A landscape full of disquieting omens, which seems to recall the witch-like visions of Salvator Rosa and the sublime horizons of Caspar David Friedrich, while the wanderer at the bottom, on the right, wrapped in a black cape, turns to look at the impervious rocks. Here nature is a whirlpool and matrix of humanity's most profound needs, a force that forges and swallows, saves or destroys, and asks man, in order to survive, a constant struggle, a tireless labour.

*La terra trema* [*The earth shakes*] declared Luchino Visconti in 1948 with the "live" images of the fishermen of Acì Trezza. The land gives seems to be the answer of Carlo Levi, immense protagonist and essential Italian reference of the XX century, whose work was writing about our history and imagining a future adherent to the real, built in a present of commitment and rebellion.





Ambasciatore del mondo “contadino” presso il nostro mondo urbano, come lo definisce l’amico Italo Calvino, Levi è “[...] scrittore dedito alle cose, al mondo oggettivo, alle persone. Il suo metodo è di descrivere con rispetto e devozione ciò che vede, con uno scrupolo di realtà che gli fa moltiplicare particolari e aggettivi. La sua scrittura è un puro strumento di questo suo rapporto amoroso col mondo, di questa fedeltà agli oggetti della sua rappresentazione”<sup>36</sup>.

Se cambiamo le parole “scrittura” e “scrittore” con “pittura” e “pittore”, otteniamo una bellissima descrizione della sua indagine visuale: in mostra, si sceglie un lavoro metonimico dell’umanità da lui conosciuta, profondamente amata, e coraggiosamente spronata alla ricerca di giustizia e verità, attraverso il lavoro quotidiano: metonimica perché i grandi cesti, colmi di frutta e verdura, sono rigogliosi premi dell’uomo che lavora, alacramente, a far germinare una nuova società.

L’anno di realizzazione dell’opera, il 1972, segnava la tardiva stagione dei linguaggi realisti che, di lì a breve, con la stagione degli anni Ottanta, sarebbero stati assorbiti e ripensati da una figurazione libera, individualista, sperimentale e gioiosa, volutamente disimpegnata della Transavanguardia, della Pittura cosiddetta colta e citazionista, dell’ipermanierismo e dei Nuovi Nuovi: definizioni elaborate da Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Italo Tomassoni, e Renato Barilli, che nelle ricerche artistiche del nostro Paese evidenziano la scelta di rimescolare i linguaggi nella stagione postmoderna.

Se il ritorno alla figurazione degli anni Ottanta prosegue e anima le indagini delle generazioni successive, sino ad oggi, la mostra sceglie con coraggio di mettere in relazione le opere di Borgonzoni, Sughi, Annigoni e Levi, con quelle di una stagione successiva, che già opera nel

Ambassador of the “peasant” world in our urban world, as his friend Italo Calvino defines him, Levi is “[...] a writer dedicated to things, to the objective world, to people. His method is to describe with respect and devotion what he sees, with a scruple of reality that makes him multiply details and adjectives. His writing is a pure instrument of his loving relationship with the world, of this fidelity to the objects of his representation”<sup>36</sup>.

By changing the words “writing” and “writer” with “painting” and “painter”, it is obtained a beautiful description of his visual investigation. The exhibition chooses a metonymic work of the humanity he has known, deeply loved and bravely encouraged in the search for justice and truth, through daily work: metonymic because the large baskets, full of fruit and vegetables, are lush prizes for the man who works hard to make a new company germinate.

The year the artwork was made, 1972, marked the late season of realist languages which, shortly thereafter, in the Eighties, would have been absorbed and rethought by means of a free, individualistic, experimental and joyful figuration, deliberately disengaged from the Transavanguardia, from the so-called cultured and citationist painting, from hypermanierism and the Nuovi Nuovi. These were definitions created by Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Italo Tomassoni and Renato Barilli, which in the artistic research of our country stress the choice to mix up the languages in the post-modern season.

If the return to figuration in the Eighties continues and animates the investigations of later generations, until today, the exhibition boldly chooses to relate the works of Borgonzoni, Sughi, Annigoni and Levi with those of a subsequent season, which already operates in the new

36 - I Calvino, in “Galleria”, n. 3-6, 1967, pp. 237-240, numero interamente dedicato a Carlo Levi. Tale contributo è stato poi pubblicato nella Introduzione a C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, assieme a un contributo di Jean Paul Sartre, Einaudi, Milano, 1994.

36 - I Calvino, in “Galleria”, n. 3-6, 1967, pp. 237-240, a number entirely dedicated to Carlo Levi. This contribution was then published in the Introduction to C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, together with a contribution by Jean Paul Sartre, Einaudi, Milan, 1994.



nuovo Millennio: riflettendo come, nella nostra epoca, diversi artisti stiano lavorando nella direzione di una riflessione impegnata sul tema dell'umanità in relazione all'ambiente che la definisce e connota, complice anche il lavoro inteso come momento di definizione dell'identità, singola e collettiva. In generale, scorrendo le opere di Andrea Chiesi (*San Donato*, 2016)<sup>37</sup>, Matteo Basilè (*Landing Francesca*, 2012), Tommaso Fiscaletti (*Notzitzese Ghana and the girl*, 2014), Matilde Piazzi (*Ritratto di Louise*, 2013), Vania Comoretti (*Dual*, 2015), osserviamo come la condivisione empatica dell'ambiente con il soggetto umano scaturisca in opere fortemente evocative, tese tra una dimensione metafisica e una narrativa.

37 - Rimando alla mostra personale, comprensiva di quest'opera ed altre dedicate al tema delle periferie milanesi, *Andrea Chiesi. Orizzonte variabile*, a cura di C. Musso, Spazio Arte CUBO, Bologna, 22 aprile-15 luglio 2016.



millennium. It is a reflection on how, in our age, the work of different artists is a committed reflection on the theme of humanity in relation to the environment that defines and connotes it, also thanks to the work intended as a moment of definition of single and collective identity. In general, scrolling through the works of Andrea Chiesi (*San Donato*, 2016)<sup>37</sup>, Matteo Basilè (*Landing Francesca*, 2012), Tommaso Fiscaletti (*Notzitzese Ghana and the girl*, 2014), Matilde Piazzi (*Ritratto di Louise [Louise Portrait]*, 2013), Vania Comoretti (*Dual*, 2015), it is clear how the empathic sharing of the environment with the human subject flows in strongly evocative artworks, stretched between a metaphysical and a narrative dimension.

37 - Reference to the personal exhibition, including this work and others dedicated to the theme of Milan suburbs, *Andrea Chiesi. Orizzonte variabile*, curated by C. Musso, Spazio Arte CUBO, Bologna, April 22 -July 15 2016.





La realtà è sempre accennata, appena discostato il velo che la cela nel sogno digitale e nel suo doppio virtuale: il ritorno ad elementi immaginifici, fatalisti, la presenza di una ritualità misteriosa, di una segreta osmosi tra materia e spirito, terra e dimensione ultraterrena, accomuna tutte queste opere e le mette, magicamente, in dialogo con la visionaria *Dehors la Nuit* di Leonardo Cremonini, del 1964-1965: esponente della Nuova Figurazione italiana, Cremonini è qui capace di contrapporre la potente campitura bicomica di una parete che si fa schermo di proiezione dell'immaginazione, con la presenza umana, di spalle, aggrappata a una ringhiera rossa e già affondata nel buio nero di una notte metafisica.

Gli rispondono, cinquant'anni più tardi, la periferia scolpita dalla pittura industriale di Andrea Chiesi, visionario esponente di un linguaggio altissimo che nella bidimensionalità delle sue opere visuali riesce a riunire il potere ambivalente, di solitudine e energia, della città contemporanea dove l'uomo, sebbene iconicamente assente, è presente come artefice visionario nelle architetture e nei non luoghi che la compongono, e il dittico di Matteo Basile.

Ardito nel formato, composto da due fotografie circolari, *Landing Francesca* appartiene a una serie dedicata dall'artista alla rappresentazione di diversi soggetti colti nella fase più profonda di un sonno che genera paesaggi immaginari, ciascuno dei quali scaturiti dal potere mentale e immaginifico del personaggio ritratto.

Reality is always hinted at, as soon as the veil that hides it in the digital dream and in its virtual double is slightly removed. The return to imaginative, fatalistic elements, the presence of a mysterious ritual, of a secret osmosis between matter and spirit, earth and otherworldly dimension, unites all these works and magically puts them in dialogue with the visionary *Dehors la Nuit* by Leonardo Cremonini, dated 1964-1965. An exponent of the New Italian Figuration, Cremonini is here capable of contrasting the powerful bichromatic pattern of a wall that becomes a projection screen of the imagination with the human presence, from behind, clinging to a red railing and already sunk into the black darkness of a metaphysical night.

Fifty years later, the answer is the periphery sculpted by the industrial painting of Andrea Chiesi, a visionary exponent of a very high language whose visual works reunite in their two-dimensionality the ambivalent power of solitude and energy in the contemporary city where the man, although iconically absent, is present as a visionary maker in architecture and in the non-places that compose it, and the diptych of Matteo Basile.

Bold in format, composed of two circular photographs, *Landing Francesca* belongs to a series dedicated by the artist to the representation of different subjects caught in the deepest phase of a sleep that generates imaginary landscapes, each of which arises from the mental and imaginative power of the portrayed character.



In una veste azzurra intensa, Francesca riposa stagliata su un fondo nero: i suoi capelli, riversi in una chioma che rievoca l'iconografia dell'incubo di Füssli, si accompagnano al braccio e alla mano, mollemente penzolanti e che tracciano una curva di un paesaggio ripresa nelle colline di terra calda che accolgono, nell'altro cerchio, un osservatorio lunare: cupola sferica di rilucente nitore che si staglia in un cielo di ghiaccio.

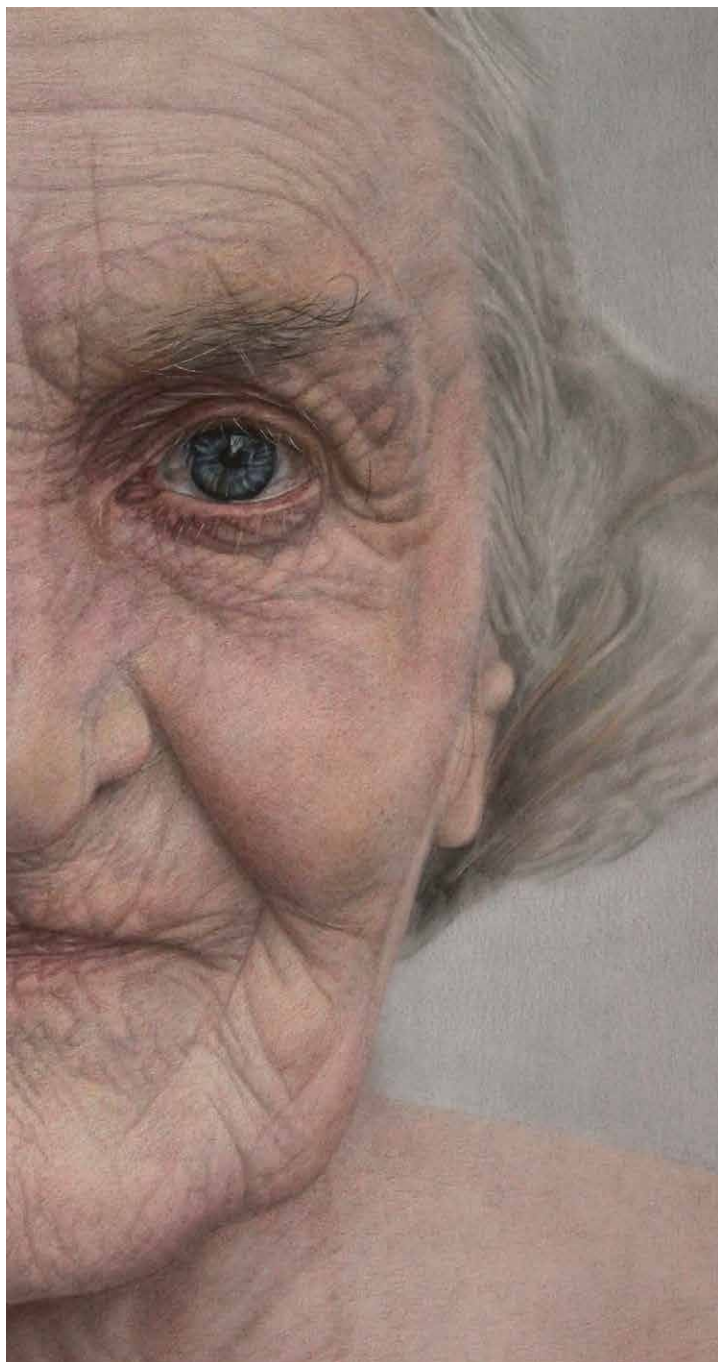
Il volo mentale che Francesca intraprende, chiudendo gli occhi, si riflette e confronta nello sguardo che ci inchioda, dolcemente, di Louise, ritratta da Matilde Piazzì nel 2013: anche in questo caso, si tratta di una serie di dittici, realizzati dall'artista, dove costante è il dialogo tra volto e paesaggio; quasi una osmosi, una fluida relazione tra l'uno e l'altro, che nel *Ritratto di Louise* empaticamente collega quello sguardo antichissimo di una giovane donna a un palazzo vittoriano affacciato sul Tamigi, grazie alla capacità evocativa della fotografia le cui opere paiono avere, in ultima istanza, anche *"una remota valenza etnologica, quasi museologica, una distribuzione delle genti in cui un'area geografica di pertinenza non reale ma immaginifica e simbolica diviene connotazione riflessiva e di semiante dei singoli"*<sup>38</sup>.

In un certo senso l'opera fotografica di Tommaso Fisceletti, *Notzitzese Ghana and the girl*, realizzata l'anno successivo nel progetto *Between Home and Wisdom*<sup>39</sup>, dialoga con l'indagine di Piazzì, analizzando il tema della conoscenza atavica e misteriosa della donna, quale tramite tra uomo e natura, soprannaturale e terreno, medicina e rituale.

38 - Così scrive Eleonora Frattarolo nel catalogo della mostra personale *RINASCIMENTO*. Matilde Piazzì, a cura di E. Frattarolo, Spazio Arte CUBO, Bologna, 13 ottobre 2017-20 gennaio 2018, CUBO Edizioni 2018, p. 21.

39 - *Between Home and Wisdom*. Sguardi dal Sudafrica nelle fotografie di Tommaso Fisceletti, testo di F. Maggia, Spazio Arte CUBO, Bologna, 23 ottobre 2015 - 16 gennaio 2016.





Vania Comoretti, **Dual** (dittico) 2015, Courtesy artista

Wearing an intense blue dress, Francesca rests silhouetted against a black background. Her downed hair that evokes the iconography of the nightmare of Füssli is accompanied by the arm and the hand, loosely dangling and tracing a curve of a landscape shot in the hills of warm earth housing, in the other circle, a lunar observatory: spherical dome of shining clarity that stands out in a sky of ice.

The mental flight that Francesca undertakes, closing her eyes, is reflected and compared in the gently nailing gaze of Louise, portrayed by Matilde Piazzì in 2013. Also in this case it is a series of diptychs, made by the artist, where the dialogue between face and landscape is constant. Almost an osmosis, a fluid relationship between the one and the other, which in the *Ritratto di Louise* empathically connects that ancient look of a young woman to a Victorian palace overlooking the Thames thanks to the evocative capacity of the photographer whose works seem to have, finally, also “a remote ethnological, almost museological value, a distribution of the people in which a geographical area of pertinence that is not real but imaginative and symbolic becomes a reflexive and seminal aspect of the individual”<sup>38</sup>.

In a certain sense the photographic work by Tommaso Fiscaletti, *Notzitzese Ghana and the girl*, created in the following year for the project *Between Home and Wisdom*<sup>39</sup> dialogues with Piazzì’s investigation, analysing the theme of atavistic and mysterious knowledge of women as a link between man and nature, supernatural and earthly, medicine and ritual.

38 - Thus wrote Eleonora Frattarolo in the catalogue of the personal exhibition *RINASCIMENTO. Matilde Piazzì*, curated by E. Frattarolo, Spazio Arte CUBO, Bologna, October 13 2017 - January 20 2018, CUBO Edizioni 2018, p. 21.

39 - *Between Home and Wisdom. Sguardi dal Sudafrica nelle fotografie di Tommaso Fiscaletti*, text by F. Maggia, Spazio Arte CUBO, Bologna, October 23 2015 - January 16 2016.



Come gli occhi di Matilde contengono l'architettura vittoriana, così lo sguardo della donna Sangomas, di etnia xhosa, ritratta da Fiscaletti è carico di un sapere atavico che determina anche lo speciale rapporto tra essa e la comunità alla quale appartiene, nel sobborgo di Dunoon, nel circondario della capitale sudafricana Cape Town. È qui che Fiscaletti ha trascorso un lungo periodo di residenza e studio, affascinato dalla cultura antichissima della regione africana meridionale: nello specifico, il suo obiettivo fotografico ha provato a raccontare la dicotomia tra il potere sciamanico della comunità femminile delle Sangomas, riconosciute medium con l'aldilà e con gli antenati, demiurghe e sapienti manipolatrici della medicina tradizionale, e il loro lavoro quotidiano, caratterizzato da semplici attività artigianali con le quali, a fatica, guadagnano per sé e la famiglia la sopravvivenza.

Proprio questo contrasto tra terra e cielo, mito e natura, cultura scientifica e sapere rituale, è al centro oggi degli studi antropologico-comparativi dei filosofi francesi Michel Serres<sup>40</sup> e Bruno Latour i quali, disegnando un possibile orizzonte anti-moderno, partono dalle basi della sconfitta dei parametri occidentali e moderni, appunto, costruiti dalla nostra società e oggi inevitabilmente andati in frantumi di fronte al fenomeno delle migrazioni di massa, delle ipertecnologiche manipolazioni, della onnipotenza virtuale e della mediazione digitale.

La teoria anti-moderna, in sostanza, rimescolerebbe così i parametri dell'economia neo-capitalista con quelli di una società agricola originaria, la tecnocrazia con il

potere della manualità, il valore dell'errore come principio di costruzione e la mancanza di progetto, o meglio di metodo, come origine di una fantasia alla quale ritornare per creare sperimentalmente una nuova comunità, in plasmante e costante ripensamento delle sue radici e delle sue direzioni, multiculturale, condivisa, allargata e carica di possibilità.

Ora, se questa è una delle riflessioni contemporanee sulla possibile evoluzione della nostra vicenda umana e sociale, vale qui la pena citarla proprio in chiusura di un saggio che ha provato a descrivere, attraverso il parametro del lavoro e della tecnologia, della collettività come luogo di condivisione di identità distinte, le vicende dell'arte moderna e contemporanea: messaggi elaborati da un passato recente e da un presente che è già futuro, in un costante dualismo. Così ci suggerisce lo sguardo della donna in *Dual*, opera del 2015 di Vania Comoretti<sup>41</sup>: un volto che è doppio, nel quale si specchiano tutte le nostre storie, nel qui ed ora della nostra identità, nel domani del nostro tramonto. Senza malinconia, senza paura: se avremo consegnato a chi viene dopo di noi il messaggio, e gli strumenti, per costruire un orizzonte di valori condivisi, scanditi dalla bellezza della collaborazione e dal potere del legame sociale e culturale, economico e tecnologico tra le parti che compongono la nostra società, continueremo ad esistere oltre noi stessi.

Forti di quell'oltre cui guardavano, tra tecnologia e umanità, lavoro e materiali, tanto gli artisti spazialisti quanto gli esponenti del Realismo sociale.

Da qui siamo anche partiti in questo percorso espositivo.

## Il viaggio è ancora lungo. All'opera!

40 - Sulle teorie di Serres rimando a:

- M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Éditions de Minuit, Paris, 1977 (trad. it. *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio editore, Palermo, 2000);

- M. Serres, *Le Gaucher boiteux. Puissance de la pensée*, Éditions Le Pommier, Paris, 2015 (trad. it. *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2016).

41 - Rimando anche alla mostra personale, *DUAL*, Vania Comoretti, con un testo di S. Vinci, Spazio Arte CUBO, Bologna, 16 aprile-16 luglio 2015.

As the eyes of Matilde contain Victorian architecture, so the gaze of the Sangomas woman, of Xhosa ethnicity, portrayed by Fiscaletti, is laden with ancestral knowledge that also determines the special relationship between it and the community to which it belongs, in the suburb of Dunoon, in the district of the South African capital Cape Town. It is here that Fiscaletti spent a long period of residence and study, fascinated by the ancient culture of the southern African region. Specifically, his camera lens tried to tell the dichotomy between the shamanic power of the female community of Sangomas women, recognized mediums with the beyond and with ancestors, demiurges and wise manipulators of traditional medicine, and their daily work, characterized by simple craft activities with which, with difficulty, they gain survival for themselves and their families.

Precisely this contrast between earth and sky, myth and nature, scientific culture and ritual knowledge, is today at the centre of the anthropological-comparative studies of the French philosophers Michel Serres<sup>40</sup> and Bruno Latour. By designing a possible anti-modern horizon, the two scholars start from the bases of the defeat of the Western and modern parameters built by our society and today inevitably shattered in the face of the phenomenon of mass migration, hyper-technological manipulations, virtual omnipotence and digital mediation.

The anti-modern theory would thus substantially reshuffle the parameters of the neo-capitalist economy with those of an original agricultural society, the technocracy with the power of manual work, the value of the error

as a construction principle and the lack of a project, or rather of a method, as the origin of a fantasy to which to return to experimentally create a new community, in a constantly shaping rethinking of its roots and its directions, multicultural, shared, extended and full of possibilities.

Now, if this is one of the contemporary reflections on the possible evolution of our human and social life, it is worth to mention it here, precisely at the end of an essay that has tried to describe, through the parameter of work and technology, the community as a place of sharing of distinct identities, the vicissitudes of modern and contemporary art: processed messages from a recent past and from a present that is already future, in a constant dualism. This is the suggestion of the woman gaze in *Dual*, the artwork by Vania Comoretti<sup>41</sup> dated 2015: a face that is double, in which all our stories are reflected, in the here and now of our identity, in the tomorrow of our sunset. Without melancholy, without fear: if we have passed to those who come after us the message and the tools to build a horizon of shared values, marked by the beauty of collaboration and the power of the social and cultural, economic and technological link between the parts making up our society, we will keep existing beyond ourselves.

Strengthened by that Beyond at which both spatial artists and exponents of social Realism looked, between technology and humanity, work and materials. That's also the starting point of this exhibition itinerary.

## The journey is still long. Get to Work!

---

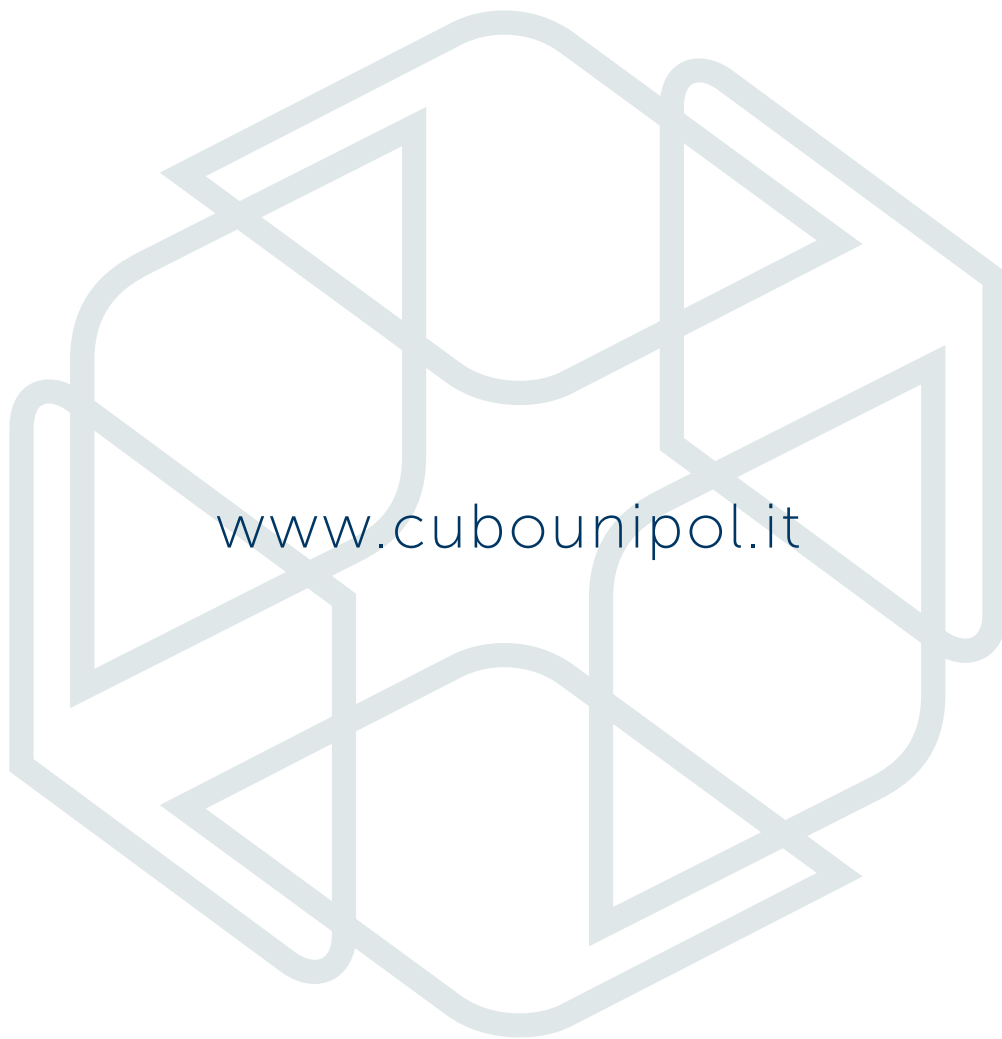
40 - About the theories of Serres, I refer to:

- M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrece*, Éditions de Minuit, Paris, 1977 (Italian translation Lucrezio e l'origine della fisica, Sellerio editore, Palermo, 2000);

- M. Serres, *Le Gaucher boiteux. Puissance de la pensée*, Éditions Le Pommier, Paris, 2015 (Italian translation: *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Turin, 2016).

41 - I also refer to the personal exhibition, *DUAL. Vania Comoretti*, with a text by S. Vinci, Spazio Arte CUBO, Bologna, April 16 - July 16 2015.





[www.cubounipol.it](http://www.cubounipol.it)

**CUBO**

Piazza Vieira de Mello, 3 e 5 - Bologna  
Tel. 051.507.6060 - [www.cubounipol.it](http://www.cubounipol.it)



**CUBO**  
Condividere Cultura

**Unipol**  
GRUPPO