



Fondazione  
Gi Group  
La Collezione

# Arte & Libertà

**12 maestri**  
dell'astrattismo che hanno  
cambiato il nostro modo  
di guardare il mondo

# Arte & Libertà

**12 maestri**  
dell'astrattismo che hanno  
cambiato il nostro modo  
di guardare il mondo

*A cura di*  
Giuseppe Frangi

 **Fondazione  
Gi Group**  
La Collezione

## Sommario | Summary



concreto edizioni

Edizione  
© Concreto Edizioni  
Concreto srl  
Viale Valganna 190 | 21100 Varese  
www.concreto.eu

Edizione: ottobre 2023

Cura dei testi | *Text care*: Giuseppe Frangi, Francesca Ponzini  
Traduzioni | *Traslations*: Galactus Traduzioni, Milano  
Design: Andrea Benzoni

Referenze fotografiche | *Photographic references*:  
Archivio Fondazione Gi Group

© Tutti gli autori che hanno collaborato al volume  
© *All authors who contributed to this volume*

È vietata la riproduzione e duplicazione, con qualsiasi mezzo,  
delle immagini e dei testi contenuti nel volume.

*The reproduction and duplication, by any means, of the images and texts  
contained in the volume is forbidden.*

L'editore è a disposizione per eventuali diritti che non è stato  
possibile assolvere.

In copertina/cover:  
Giulio Turcato, Acropoli/ *TheAcropolis* (Partic.) - Collezione privata

Si ringraziano per la collaborazione | *Thanks for the collaboration*:



<b>L'arte come stimolo di libertà</b> di Stefano Colli-Lanzi	<b>5</b>	<b>Piero DORAZIO</b> • La chiarezza del colore	<b>81</b> 84
<b>Il lavoro come esperienza di generatività. Fare è "farsi"</b> di Chiara Giaccardi	<b>7</b>	<b>Giulio TURCATO</b> • L'astronauta dell'immaginazione	<b>87</b> 90
<b>La spiritualità al lavoro</b> di Luigino Bruni	<b>10</b>	<b><i>Art and Freedom</i></b> A Stimulus for Freedom   <i>by Stefano Colli-Lanzi</i>	<b>93</b> 95
<b>Lavoro e creatività: quali spazi per un modello italiano nel post capitalismo avanzato</b> di Dario Di Vico	<b>13</b>	Labour as an Experience of Generativity. Doing is "Forming"   <i>by Chiara Giaccardi</i> Spirituality in the Workplace   <i>by Luigino Bruni</i> Work and Creativity: what Spaces for an Italian model in advanced Post-Capitalism   <i>by Dario Di Vico</i> Painting without Figures   <i>by Elena Pontiggia</i>	<b>97</b> 99 102 104
<b>LE OPERE</b>	<b>17</b>		
<b>Pittura senza figure</b> di Elena Pontiggia	<b>18</b>	<i>Afro</i> <b>BASALDELLA</b> An Immediate Trepidation	<b>106</b>
<b>Afro</b> <b>BASALDELLA</b> • Un'immediata trepidazione	<b>21</b> 24	<i>Giuseppe</i> <b>CAPOGROSSI</b> The Mechanisms of the Alphabet	<b>108</b>
<b>Giuseppe</b> <b>CAPOGROSSI</b> • Gli ingranaggi dell'alfabeto	<b>27</b> 30	<i>Emilio</i> <b>VEDOVA</b> In the Mines of the World	<b>110</b>
<b>Emilio</b> <b>VEDOVA</b> • Nella miniera del mondo	<b>33</b> 36	<i>Emilio</i> <b>SCANAVINO</b> The Firts Cry of the World	<b>112</b>
<b>Emilio</b> <b>SCANAVINO</b> • Il primo vagito del mondo	<b>39</b> 42	<i>Salvatore</i> <b>SCARPITTA</b> View from the Top of a Tree	<b>114</b>
<b>Salvatore</b> <b>SCARPITTA</b> • Visto dalla cima di un albero	<b>45</b> 48	<i>Giuseppe</i> <b>SANTOMASO</b> Order meets Wonder	<b>116</b>
<b>Giuseppe</b> <b>SANTOMASO</b> • Un incontro tra ordine e stupore	<b>51</b> 54	<i>Mimmo</i> <b>ROTELLA</b> The Creativity of the Rip	<b>118</b>
<b>Mimmo</b> <b>ROTELLA</b> • La creatività dello strappo	<b>57</b> 60	<i>Alberto</i> <b>MAGNELLI</b> The Renaissance without Images	<b>120</b>
<b>Alberto</b> <b>MAGNELLI</b> • Un rinascimento senza immagini	<b>63</b> 66	<i>Carla</i> <b>ACCARDI</b> The Phosphorescent Abstraction	<b>122</b>
<b>Carla</b> <b>ACCARDI</b> • Un'astrazione fosforescente	<b>69</b> 72	<i>Tancredi</i> <b>PARMEGGIANI</b> Painting is a State of Grace	<b>124</b>
<b>Tancredi</b> <b>PARMEGGIANI</b> • La pittura è uno stato di grazia	<b>75</b> 78	<i>Piero</i> <b>DORAZIO</b> The Clarity of Colour	<b>126</b>
		<i>Giulio</i> <b>TURCATO</b> The Astronaut of the Imagination	<b>128</b>

## L'arte come stimolo di libertà di Stefano Colli-Lanzi

*CEO Gi Group Holding*

**L**e opere d'arte hanno uno straordinario e spesso inesplorato potere di irradiazione. Lo spiega uno dei maggiori e più attivi critici contemporanei a proposito di uno degli artisti che troverete rappresentato nelle prossime pagine: un quadro può irradiare "intelligenza, onestà, integrità, senso di responsabilità" e anche una dimensione di armonia e ordine "a disposizione di tutti". C'è da dedurre che l'arte è un bene prezioso, esteso a ciascuno: il fascino estetico delle opere trasmette stimoli che sono un valore in ogni ambito della vita, e quindi anche nel lavoro.

Partendo da questa consapevolezza anche quest'anno Fondazione Gi Group propone un incontro con l'esperienza, in questo caso con pittori che hanno segnato la storia del '900 italiano e che hanno aperto orizzonti nuovi e tante volte inaspettati: tra di loro c'è Giuseppe Santomaso, del quale il critico svedese Pontus Hulten ha scritto le parole da cui ho preso il via.

Sono artisti che per vie diverse sono approdati ad una forma espressiva che rinuncia alle immagini come è stato invece fatto per secoli e sperimenta forme inedite che non rimandano più ad aspetti riconoscibili della realtà. L'astrattismo è un'esperienza che ha segnato il secolo scorso e sta segnando anche il nostro, dalla quale sono derivate implicazioni interessanti e profonde per il nostro modo di vedere il mondo. Siamo davanti ad un ampliamento delle capacità di visione, una dilatazione delle potenzialità espressive

che questi artisti hanno sperimentato pionieristicamente ma che in ricaduta genera effetti su tanti altri ambiti delle attività umane. L'astrattismo è un linguaggio espressivo che non porta affatto a sfuggire alla realtà, ma al contrario stimola ad approfondirne la conoscenza, indagandone le strutture e le dinamiche interne. Inoltre è una pratica artistica che per sua natura spinge e costringe ad un lavoro costante di ricerca e di sperimentazione, in particolare dal punto di vista della messa a punto di nuovi modelli di percezione delle opere. Anche per questo l'astrattismo comporta in tanti casi una spinta all'innovazione tecnica, con la messa a punto di nuovi materiali, a cominciare dai colori e con interventi anche sui supporti, come accade con le tele estroflesse. C'è inoltre un altro aspetto che è importante sottolineare: abbandonare l'ancoraggio alle immagini comporta per l'artista uno sporgersi su terreni inesplorati e soprattutto investire, anche rischiando, sulla propria libertà. La libertà diventa quindi un fattore decisivo per attivare un cambiamento: ed è un altro stimolo che travalica l'espressione artistica e interroga ogni attività umana, a iniziare dal lavoro.

La libertà non può certo essere sconnessa da una responsabilità: nell'esperienza di questi artisti l'espressione artistica non è mai semplice esternazione del proprio stato d'animo o del mondo interiore. Se così fosse le opere sarebbero frutto più di una reazione che non di una visione e quindi

poco interessanti per noi. Responsabilità significa fare della libertà che si è conquistata un fattore generativo di forme e di intuizioni visive destinate a diventare punti fermi e patrimonio condiviso, a volte anche "scalabile".

L'artista, prendendosi spazi imprevisi di libertà, contribuisce a creare una consapevolezza nuova che travalica il proprio profilo personale: questo fa sì che le opere abbiano la capacità di attivare in noi pensieri e idee oltre le logiche consuete.

Spronati da questa convinzione, da alcuni anni attraverso la Fondazione e le attività di cultura interna promuoviamo il "contagio" positivo della bellezza come occasione di conoscenza e di miglioramento sia personale che collettivo.

Con la mostra "Arte e Libertà" facciamo un passo in più e inauguriamo all'interno del Palazzo del Lavoro, sede di Gi

Group Holding e di Fondazione Gi Group, uno spazio espositivo permanente dedicato all'arte, aperto alle persone che lavorano nel Gruppo e alla Comunità.

Questo spazio, che ospiterà inizialmente la collezione privata di famiglia, si pone l'obiettivo ambizioso di aprire a una "fruizione" condivisa l'esperienza di bellezza che deriva dal prendersi del tempo per osservare e sentire un'opera d'arte.

Auguriamo a tutti coloro che verranno a visitare la collezione di approcciarsi alle opere con cuore e mente aperti, perché l'arte e in generale la cultura siano davvero, come nelle parole di Don Giussani, "coscienza critica e sistematica della propria esperienza" e della realtà tutta, così da appagare l'esigenza di verità che il cuore di ognuno manifesta senza che neanche lo vogliamo. ●

## Il lavoro come esperienza di generatività. Fare è "farsi" di Chiara Giaccardi

**D**are forma a se stessi mentre si dà forma al mondo. È questa la modalità tipicamente umana di agire (quella che i sociologi chiamano *agency*), che poggia su ciò che è stato tramandato tra le generazioni ma è anche capace di superare la riserva di fatalità che il passato porta inevitabilmente con sé, e inaugurare vie nuove. Perché per l'essere umano il fare non è mai solo fare, fabbricare, produrre, tantomeno limitarsi a eseguire. Il fare è appunto dare forma prendendo forma (ciò che facciamo, ci fa), dove il fare scopre e inventa nel processo del suo farsi. Camminando si apre il cammino, scriveva Antonio Machado; agendo si inaugurano nuove forme di azione, e anche di pensiero. L'agire umano sa sempre essere istituyente, quando non perde di vista l'orizzonte del senso. Mi pare esemplare quanto Luigi Pareyson scriveva a proposito della "formatività": «Il "fare" è veramente un "formare" quando non si limita a eseguire qualcosa di già ideato, o a realizzare un progetto già stabilito, o ad applicare una tecnica già predisposta, o a seguire regole già fissate, ma nel corso stesso dell'operazione inventa il *modus operandi*, e definisce la regola dell'opera mentre la fa, e concepisce eseguendo, e progetta nell'atto stesso che realizza. Formare, dunque, significa fare, ma un fare tale che, mentre fa, *inventa il modo di fare*». (*Estetica*, Bompiani, p. 59). Per questo, formare significa *fare e saper fare insieme*. E questo vale per ogni azione veramente umana, dal lavoro manuale alla creazione artistica.

### Interindipendenze

C'è una qualità nascente legata all'azione, che è insieme legata (a una storia, a un contesto) e libera. Come scrive Maria Zambrano in *Filosofia e poesia*, «esseri liberi, ma incatenati nell'esistenza da molteplici legami, e soprattutto dalla catena del tempo».

È il paradosso della libertà nel legame: della interindipendenza che ci rende insieme liberi e responsabili. Perché vivere è convivere.

Il fare, che è anche saper fare (e saper pensare) è reso possibile da una serie di legami: con chi ci ha trasmesso un'arte («si vive per davvero solo quando si trasmette qualcosa», scrive ancora Maria Zambrano), con la materia sulla quale operiamo (in modo più o meno rispettoso, sfruttandola o pensando a chi verrà dopo), con le infrastrutture tecniche di cui disponiamo - macchine che diventano sempre più capaci di sostituire tante mansioni.

Il lavoro, che sia crescere un bambino, realizzare un'opera artigiana, creare arte, implica sempre un riconoscersi in relazione, nello spazio e nel tempo, con altri e col mondo. Il modo in cui si eseguono anche i compiti apparentemente più banali inaugura uno stile, lascia una traccia nel mondo. Perché tutto è connesso, che vogliamo riconoscerlo o no (e lo sguardo segmentante e iperspecializzazione della modernità non ci aiuta). Se perdiamo di vista l'intero perdiamo di vista anche il senso di ciò che facciamo, e per chi.

E tenere la prospettiva dell'intero non significa cancellare le singolarità, al contrario. L'uno e il molteplice, la singolarità e la totalità stanno in un rapporto di tensione feconda. Questo vale per l'arte: il genio non è mai isolato, genera (la radice *gen* è la stessa) a partire da ciò che lo precede, da un sapere condiviso che è insieme accolto e superato. E così possono fiorire le unicità.

Generare è far esistere ciò che ancora non c'è (il gesto più alto della libertà) a partire da ciò che c'è. È sempre un atto relazionale, che esprime una unicità e allo stesso tempo rinsalda i legami. È il contributo unico che ciascuno può portare al mondo comune, alla comunità di destino che siamo.

#### Miseria simbolica

Purtroppo viviamo in un tempo di miseria simbolica. C'è una crisi di senso oltre che economica. Perdiamo sempre più la capacità di contribuire, insieme, ai significati che fanno da orizzonte alle nostre azioni, che ci aiutano a dare e prendere forma. Diventiamo consumatori di immaginari precostituiti, modellati sulle esigenze del mercato. Il lavoro per molti rimane un'esperienza di alienazione. Siamo sempre più oggetto di "spinte gentili" (*nudging*) convinti di scegliere liberamente ciò che in realtà siamo spinti a consumare.

Il movimento del generare, altrettanto originario dal punto di vista antropologico quanto il consumare, non è riconosciuto, tantomeno valorizzato: si cerca piuttosto di ridurlo al fabbricare (compresa la vita), snaturando la sua dimensione relazionale.

L'individualismo radicale e un capitalismo estrattivo hanno eroso l'orizzonte simbolico. Ma senza questa dimensione la ragione si riduce a calcolo, l'azione a funzione, e diventa

impossibile intendersi: e infatti la comunicazione si riduce a una battaglia tra fazioni, tra schieramenti che mirano solo ad annientarsi a vicenda. Senza tenere viva la dimensione del senso (che è legame) anche le nostre relazioni si immiseriscono.

Per il filosofo coreano Byun-Chul Han la scomparsa dei simboli rimanda alla crescente atomizzazione della società, dato che il simbolo è ciò che lega: è letteralmente la concretizzazione del legame sociale, che circola e circolando lo alimenta.

Ridurre tutto a funzione, disconoscere il legame tra noi e col mondo, e tra le generazioni ci immiserisce, e paradossalmente ci toglie la libertà che ricerchiamo individualizzandoci. Per questo l'arte, che ci educa a uno sguardo libero dal possesso e dal controllo, che ci espone a un mistero che ci guarda, che fa rimpicciolire l'io di fronte all'opera è così importante, oggi più che mai, per contrastare la miseria simbolica.

#### Fare è pensare

Il lavoro (quando non alienato) è un modo della relazione: con il mondo, gli altri, le generazioni che ci hanno preceduto e quelle future. È un fare che racconta il mondo: *poiesis* in greco. Una sapienza delle mani ma anche una capacità di contemplare, per poter vedere ciò che non è ancora. Nella sua accezione originaria il lavoro reca in sé i significati dell'opera, della fatica e dell'impegno e implica la capacità tipicamente umana di trasformare: la radice antica, *labh*, significa in senso letterale "afferrare" e in senso figurato "volgere il desiderio, la volontà, l'intento, l'opera a qualcosa". Non importa se il risultato è un tavolo o una poesia. C'è sempre qualcosa di inedito che emerge dal desiderio che si incarna.

Il lavoro, da quello della vita quotidiana a quello artistico, è un dinamismo trasformativo, una partecipazione collettiva al farsi del mondo. Ben più che un puro mezzo di sussistenza, quale oggi purtroppo è ridotto per la maggior parte delle persone. Un'attività che si fa con altri, dove ciascuno porta il suo insostituibile contributo.

Nell'epoca biodigitale del capitalismo cognitivo e dell'automazione, con gli effetti di non senso e di non-sapere che si producono (a dispetto della moltiplicazione delle informazioni), con la frammentazione dei tempi e l'individualiz-

zazione dei calendari, il lavoro rischia di implodere in una esperienza isolata, che perde senso e non ci riconnette più al mondo e agli altri. Per questo, la prima resistenza che occorre esercitare riguarda la riqualificazione di questa attività umana così fondamentale. Con l'obiettivo di coltivare l'intelligenza vivente: quella che nasce dal corpo a corpo con la realtà, dal riconoscimento delle eredità (anche quelle impegnative), dall'impegno e dal desiderio di portare un contributo, di bellezza, pensiero e libertà, al mondo che è di tutti. Ammaestrati dall'arte, che ci mostra la via. ●

---

Chiara Giaccardi, Insegna Sociologia e Antropologia dei media all'Università Cattolica di Milano. Dirige la rivista «Comunicazioni Sociali».

## La spiritualità al lavoro di Luigino Bruni

**A**ncora nel Settecento gli artigiani e tutti i lavoratori impegnati nelle varie arti e nei mestieri erano chiamati "artisti". Per dirci che il lavoro e l'arte sono molto più simili di quanto comunemente si creda, perché nel lavoro ordinario "ben fatto" c'è bisogno di qualcosa che somiglia alla creatività e alla libertà dell'artista, e nella creazione artistica c'è tanto lavoro simile (se non identico) a quello dell'artigiano. Sono entrambi mani, cuore, anima e testa, entrambi amore e dolore, paradiso e inferno. Il lavoro è sempre stato una faccenda di spirito, di spiritualità, non di rado di mistica. È un dato che ci viene ricordato dall'esperienza degli artisti protagonisti di questo libro, che in tanti casi hanno fatto della loro ansia spirituale il centro e il motore per un lavoro espressivo del tutto inedito. Anche quando il lavoro era meno libero e degno del nostro, gli uomini e le donne sono stati capaci di risorgere lavorando, di chiamare il lavoro che al grido "vieni fuori" è uscito dal sepolcro. E, in altre volte non così rare, è stato il lavoro a far risorgere noi, chiamandoci con un nome diverso e più bello.

La Bibbia può essere letta come una storia del lavoro, dalla Genesi fino alla buona notizia che il logos era diventato un carpentiere. Alcune chiamate di profeti avvengono mentre le persone stanno lavorando. I primi discepoli, ricevono la loro vocazione mentre stavano riassetando le reti, l'angelo Gabriele non apparve a Maria nel tempio ma a casa

sua, mentre, forse, stava facendo i suoi lavori ordinari di casa. Anche l'incontro decisivo della vita di Mosè avviene durante un ordinario giorno di lavoro: "Mentre Mosè stava pascolando il gregge diietro" (*Esodo 3, 1*). E potremmo continuare con Eliseo, con David, fino al buon samaritano che scendeva verso Gerico, probabilmente, per lavoro.

Nella vita gli appuntamenti decisivi ci attendono nei luoghi del nostro vivere ordinario, e quindi anche nel nostro lavoro quotidiano: anche quello degli artisti è una forma di lavoro quotidiano. Gli eventi spirituali che veramente ci cambiano e permangono nell'anima accadono lavando i piatti, correggendo un compito, guidando un tram. È questa grande laicità della vita e della fede biblica, che ha un'idea talmente grande e degna dell'uomo da farlo dialogare con gli angeli e con Dio nei campi, nei laboratori, nelle botteghe, perché sa che non ci sono luoghi più spirituali dei luoghi del lavoro. Lavorare è importante anche per questo. Un episodio particolarmente bello sulla spiritualità del lavoro lo troviamo nel libro dell'*Esodo*. Siamo dopo il Sinai e dopo le tavole delle Legge. Mosè convoca la comunità e le trasmette le istruzioni per la costruzione della "dimora di YHWH" in mezzo al suo popolo. Tra queste parole troviamo parole meravigliose sugli artigiani, sugli artisti, sul lavoro umano: «Mosè disse agli Israeliti: "Vedete, il Signore ha chiamato per nome Besalèl, figlio di Urì, figlio di Cur, della tribù di Giuda"» (*Esodo 35, 30*). Anche per lavorare bene

dobbiamo essere «chiamati per nome» come Besalèl; certamente anche per poter realizzare santuari, cattedrali, la cappella Sistina e le sinfonie di Mahler; ma anche per costruire tavoli e impianti elettrici, o per pulire bene un bagno. Dio ha chiamato quei due architetti-artisti-artigiani per nome e «li ha riempiti di saggezza per compiere ogni genere di lavoro» (*Esodo 35, 35*). Questa di Mosè è una benedizione alla mente e alle mani del lavoro, che sono due momenti della stessa intelligenza e della stessa anima, l'una a servizio dell'altra. Il lavoro vero è uno solo: mani a servizio dell'intelligenza e intelligenza a servizio delle mani, entrambi a servizio dell'anima individuale e dell'anima del mondo. Il corpo che diventa le nostre opere; la mente, l'anima e le mani che danno, insieme a quelle degli altri, forma e carne al mondo. Gli artisti sono i grandi maestri e testimoni di questo dialogo incessante ed essenziale tra mente, anima, mani, mani che diventano anima, anima che si fa mani, mani che diventano opere.

La Bibbia, nel lodare e benedire anche il lavoro delle mani, ha innovato rispetto a tutta una cultura antica che considerava attività impura il lavoro delle mani, e dunque degna solo degli schiavi e dei servi. Il libro dell'*Esodo* pone il lavoro delle mani al centro della nuova alleanza, oggetto di una specifica benedizione di Mosè. Come il tabernacolo, l'arca, il santuario. Mosè dà la sua benedizione a «ogni genere di lavoro»: per «ideare progetti» e per «intagliare, incastonare». Benedice gli artisti, gli architetti, gli artigiani. La benedizione sul lavoro è una sola. La dignità è la stessa. Il lavoro dell'artista che crea opere d'arte e quello dell'artigiano che dà forma e carni a quelle idee, ricevono il medesimo spirito all'interno dell'unica benedizione del lavoro. Uno solo è lo spirito della vita, di tutta la vita.

Non c'è uno spirito buono per il lavoro intellettuale (ideare)

o creare quadri come quelli che vediamo in questo libro, e uno diverso e più basso per quello manuale (intagliare). Ci viene donata una fraternità tra vocazioni e mestieri diversi raggiunti tutti dallo stesso soffio. I mestieri degli uomini e quelli delle donne: «Tutte le donne esperte filarono con le mani e portarono filati di porpora viola e rossa, di scarlatto e di bisso. Tutte le donne che erano di cuore generoso, secondo la loro abilità, filarono il pelo di capra» (*Esodo 35, 25-26*). In una cultura che non capisce più il corpo, e in una cultura del lavoro che non ha mai capito le donne, né il valore etico e spirituale della manualità, dobbiamo ricordare che il primo atto di intelligenza è quello delle mani. La prima azione collettiva generativa che l'umanità ha imparato è stato il parto dei bambini accompagnato da un coro di mani buone. Conosciamo il mondo toccandolo, lo abitiamo con le mani. Sono esse il primo linguaggio che dà nome alle cose, le plasma, le trasforma, il primo strumento con cui entriamo in contatto con l'esistenza, con la vita, con gli altri. Da bambini, da adulti, da vecchi, da malati, sempre. Anche quando le mani non si muovono più – o quando non si sono mai mosse – continuiamo a immaginare la realtà come se le avessimo, e a conoscerla "toccandola". Anche quando siamo immobili in un letto e riusciamo a scrivere poesie e preghiere con il movimento della sola pupilla.

C'è tutta un'arte delle mani alla base della nostra economia vera, anche la parola *management* ha la sua prima etimologia nell'uso delle mani. È più facile scoprirla nei lavori quotidiani e umili che compongono la grammatica della nostra cooperazione civile. Parliamo, ci stimiamo, ci serviamo, ci incontriamo prima di tutto lavorando, quindi parlando, stimando, servendo, e incontrandoci soprattutto con le mani. Sono le mani delle infermiere e degli infermieri, dei

## Luigino Bruni

medici, delle casalinghe, dei baristi e degli architetti, degli elettricisti, degli idraulici, dei muratori, degli uomini e delle donne che puliscono i nostri uffici e le nostre fabbriche, le mani delle maestre, dei mastri carpentieri, degli scrittori e dei giornalisti che ci fanno vivere e fanno rivivere la nostra società. Possiamo prendere lauree, diplomi, frequentare master e phd, ma finché quelle conoscenze astratte non diventano conoscenza delle nostre mani, non abbiamo ancora appreso un mestiere, siamo in attesa nell'anti-camera del lavoro. Gli artisti lo sanno, perché per le loro visioni "astratte" devono sempre trovare un corrispettivo concreto che si fa linea, colore, quadro. Anche l'astrazione chiede manualità.

Il lavoro ci fa con-creatori della terra e del tempio. Lo spirito riempie il mondo grazie al lavoro umano. E dobbiamo domandarci se non lo faccia anche attraverso i segni che questi artisti ci lanciano con le loro opere, cioè il loro lavoro. Nel libro del profeta Geremia, dentro una delle crisi più profonde del profeta, troviamo la stupenda e notissima scena del vasaio: «Questa parola fu rivolta dal Signore a Geremia: «Alzati e scendi nella bottega del vasaio; là ti farò udire la mia parola». Scesi nella bottega del vasaio, ed ecco, egli stava lavorando al tornio. Ora, se si guastava il vaso che stava modellando, come capita con la creta in mano al vasaio, egli riprovava di nuovo e ne faceva un altro, come ai suoi occhi pareva giusto» (*Geremia 18, 1-4*). Dio parla a Geremia dentro una bottega di un artigiano.

Geremia aveva proclamato la parola di YHWH nel tempio, lì aveva avuto le obiezioni dei suoi concittadini, lì erano sorti i suoi dubbi sul ritardo dell'avveramento di quelle parole. Ma la luce per sciogliere quei dubbi gli arriva fuori dal tempio, mentre passava davanti a una umile officina artigianale. Sta attraversando una fase delicata e decisiva della sua vita, la polemica dura dei suoi oppositori stava mandando in crisi la verità della sua profezia e vocazione, e Dio gli parla con le mani laboriose e sporche di un artigiano. E così la Bibbia ci dona uno dei canti più belli sul lavoro umano e della sua teologia delle mani. Quell'artigiano ha prestato a Dio le sue mani per farlo parlare. Che funzioni così anche per gli artisti di oggi che cercano nella concretezza delle loro opere risposte agli interrogativi che costellano le loro vite?

Ci siamo salvati da autentiche morti dell'anima perché sapevamo ancora preparare bene un pranzo, perché abbiamo curato per anni una pianta in giardino, perché non abbiamo dimenticato quel saper fare bene una sola cosa e l'abbiamo fatta bene fino alla fine. Perché c'è chi ha continuato a dipingere bei quadri, pur in forme del tutto nuove e sorprendenti. E così molte volte dopo lutti, abbandoni, delusioni, separazioni, siamo tornati in ufficio o in negozio o nell'atelier, abbiamo tirato su la serranda, riaperto il PC, rimesso la tela sul cavalletto e abbiamo sentito dentro che la vita ricominciava, semplicemente riprendendo il nostro solito lavoro. *Fratello lavoro.* ●

---

*Luigino Bruni, economista, ordinario di economia politica alla Lumsa di Roma, cofondatore della Scuola di Economia Civile*

## Lavoro e creatività: quali spazi per un modello italiano nel post capitalismo avanzato di Dario Di Vico

**P**er tentare di operare una riflessione sulle trasformazioni del capitalismo avanzato e simmetricamente del lavoro creativo conviene partire dal concreto, da una storia italiana. La forza del design tricolore è indiscutibile e il fascino che sugli addetti ai lavori, di tutte le latitudini, esercita il Salone del Mobile è altrettanto acclarato. Ma quello che è interessante sottolineare e indagare in questa sede è il percorso di condivisione che porta a quei risultati perché contiene un particolare DNA, che alla fine rende - almeno per oggi - il modello italiano di creatività decisamente originale. Il modello può essere sintetizzato così: il top designer che alla fine firma il divano, la sedia o la lampada è una delle componenti della filiera. Una. Il Philippe Starck di turno può accettare incarichi ben remunerati dalle ditte di tutto il mondo ma se sceglie di lavorare per un brand italiano del design nove volte su dieci deve fare i conti con un ingaggio di tipo particolare. Deve sedersi attorno a un tavolo non solo con il *management* dell'azienda committente ma anche con gli artigiani-fornitori della ditta. Le soluzioni creative che alla fine ne vengono fuori sono frutto quindi di una ricerca comune, di un dialogo fitto in cui gli elementi estetici e quelli più strettamente industriali e operativi vanno di comune accordo. L'artigiano ha voce in capitolo in virtù evidentemente della qualità che il suo contributo sa esprimere, delle valutazioni originali che può apportare al tavolo delle decisioni e di una cura del dettaglio industriale che non conosce concorrenti. E, almeno in

base alle esperienze e ai racconti degli imprenditori del Salone del Mobile, questo modello finisce per creare valore aggiunto anche per il top designer che diventa consapevole di tutto il processo a monte del prodotto finale e opera le sue scelte in un clima che potremmo chiamare di creatività condivisa. E ciò avviene unicamente (e straordinariamente) nel Belpaese, come ricorda con orgoglio ogni volta Claudio Luti, patron della Kartell. È la creatività di filiera, se dovessimo sintetizzare questa originalità in uno slogan, e tutto ciò è possibile grazie a una tradizione industriale diffusa e a una specializzazione sempre più marcata. Anche in questo caso c'è una parola che riassume il tutto ("distretto") ma c'è soprattutto una continua evoluzione del format che riesce a stare al passo dei tempi e a conquistare il favore del mondo. La ricerca estetica che poggia sull'alto artigianato. Ma, e la domanda è più che legittima, questo modello saprà reggere alle trasformazioni del business e dello stesso lavoro che stiamo annotando in questi anni e che hanno come input di partenza non solo elementi economico-aziendali ma anche fenomeni dallo straordinario impatto come l'epidemia Covid? Il primo responso è confortante. Per quanto ne sappiamo finora il modello tiene e anzi la capacità di attrazione del mondo italiano del design è molto elevata anche nei confronti di più ricchi business limitrofi, come quello della moda. Sono numerose le case (Fendi, Dolce e Gabbana, Versace, Etro, Liu Jo o Loro Piana) che hanno operato una



*brand extension* producendo complementi di arredo. Una contaminazione che qualcuno ha descritto come un'invasione di campo ma che in realtà ha apportato - lo ha sostenuto di recente dal Sole 24 Ore - nuovi stimoli creativi e ha amplificato la percezione della qualità del made in Italy, visto che i marchi *fashion* si sono affidati sotto il profilo manifatturiero ad aziende italiane di prima fila. E in almeno un caso quell'originalità combinatoria di cui abbiamo parlato è stata avallata dalle scelte di Dolce e Gabbana, che hanno dato vita a un progetto di ricerca in cui dieci giovani creativi provenienti da diversi Paesi hanno lavorato fianco a fianco con le realtà artigianali del territorio.

L'esempio della commistione moda-arredo non può però essere risolutivo nei confronti della domanda di cui sopra. Non solo perché tutto sommato stiamo parlando di una realtà manifatturiera di settore e non dell'universo del capitalismo ma anche perché assai più profonde sono le trasformazioni del lavoro a cui stiamo assistendo. Un esempio su tutti: lo *smartworking* è diventato da un giorno all'altro - e ascoltando i racconti di quei momenti si può dire che non è un'esagerazione - la modalità di partecipazione di milioni di lavoratori. Inizialmente il dibattito si è appuntato sulla misurazione della reale efficienza della prestazione da remoto e sulla stanza in più necessaria a molte famiglie per poter effettuare una riunione da casa senza avere i figli abbarbicati al computer, ma successivamente è emersa una lettura più radicale del fenomeno e delle conseguenze che andava disseminando.

Non si può dire che il capitalismo abbia scelto preventivamente lo *smartworking*, di fatto lo ha battezzato in itinere. Era scoppiata una "guerra" e si è scelto di combatterla. Da tempo le grandi organizzazioni avevano la netta sensazione di dover affrontare i nodi della burocrazia e dell'incapacità

pachidermica di decidere nei tempi giusti e hanno pensato che lo *smartworking* potesse essere se non "la" strada per risolvere il rebus quantomeno un percorso che avrebbe portato ad attestarsi su una trincea più avanzata. Ma come si potesse combinare il remoto con la creatività è rimasta una domanda che non è stata tematizzata con la necessaria cura. Insomma una nuova e originale distribuzione del lavoro nello spazio poteva essere una leva per poter accelerare la vita delle organizzazioni, per renderle più veloci e tempestive ma restava - e forse resta ancora - in ombra la dimensione qualitativa della prestazione, la creazione di valore. Oggi tornare indietro è quasi impossibile perché le scelte del business si sono per una volta sposate con una domanda dal basso che ha intravisto nello *smartworking* un elemento decisivo per riavvicinare vita e lavoro, per tagliare una serie di costi "umani" intermedi. Oggi nei colloqui di assunzione sono le reclute a porre per prime il quesito ai loro potenziali datori di lavoro e a discriminare l'azienda in base all'offerta più o meno ampia di utilizzo dello *smartworking*. È chiaro che questo è solo un frame della più ampia rivoluzione post-Covid che ha interessato il lavoro e che più di un osservatore ha rubricato come una rinnovata ricerca di senso. Siamo passati in relativo poco tempo dalla concezione novecentesca e meramente quantitativa della misurazione del lavoro a un parametro che mette al centro la qualità, i valori, la prospettiva. Il sociologo Federico Butera, grande studioso della modernità, ha persino rivolto una chiamata agli "architetti del lavoro" perché disegnano le nuove metriche e alle organizzazioni perché si facciano carico non solo della professionalità ma anche del benessere psicologico dei loro dipendenti.

Finora non sono maturate grandi risposte a quest'appello. La cultura più attenta del capitalismo avanzato sa che non si

torna indietro ma non è ancora convinta di poter uscire vittoriosa da questa prova. Sicuramente c'è stato in questa lunga fase di sperimentazione dello *smartworking* un grande recupero di flessibilità, le organizzazioni si sono appiattite, le decisioni hanno preso a fluire in modo più veloce ma il nodo della creatività non è stato ancora sciolto. L'innovazione, o come la si voglia definire, non è solo frutto di un perfetto albero delle procedure, è per sua natura debitrice anche della ridondanza. L'esaltazione acritica dei processi *top down* antepone una presunta efficienza alla qualità e tende a non prevedere l'errore, che invece nei percorsi creativi non si può cancellare d'imperio. Fa parte integrante della dialettica innovativa. Il lavoro da remoto, purtroppo, inevi-

tabilmente comprime la ricchezza delle relazioni dentro il team di lavoro, la rende più scarna. Si ferma all'essenziale, si accontenta della fluidità della comunicazione. Gli ottimisti potranno replicare che non siamo forse neanche a metà del guado e ogni giudizio va per il momento sospeso visto anche l'orientamento differente di alcune imprese-chiave (Amazon ha richiamato i suoi manager al lavoro in presenza). D'accordo. Però la storia italiana da cui siamo partiti, il tavolo con il designer e l'artigiano capaci di ascoltare le rispettive ragioni e condividere il processo generativo, è - se non un modello a tutto tondo per i complicati anni che ci aspettano - quantomeno un'esperienza che sarebbe sbagliato snobbare. ●

---

Dario Di Vico, giornalista, editorialista del Corriere della Sera.  
Tra i fondatori del blog "La nuvola del lavoro", dedicato al mondo del lavoro italiano

# Le opere

*Schede a cura*  
di Giuseppe Frangi

## Pittura senza figure di Elena Pontiggia

**A**strattismo deriva dal latino "ab-s-trahere," strappare via. Etimologicamente indica un distacco totale dalla realtà: l'artista, cioè, dipinge solo linee e colori, senza nessun riferimento alle figure e agli oggetti che ci circondano. Il padre dell'astrattismo, Vasilij Kandinskij (suo è *l'Acquerello astratto*, 1913, composto appunto di linee, macchie e colori, che si considera l'inizio della tendenza), sosteneva che bisogna esprimere la dimensione spirituale delle cose, non la loro apparenza. Il termine però appare presto insufficiente. Negli anni Venti Theo Van Doesburg, pittore e architetto olandese, obietta che non vuole affatto "strapparsi" dalla realtà, ma dare concretezza alle forme della sua mente. Si parla allora di "arte concreta", ma l'espressione ha una fortuna limitata.

L'Italia non ha avuto una corrente astratta, in parallelo con Kandinskij e con il successivo astrattismo geometrico, da Delaunay a Klee, da Mondrian al suprematismo e dal costruttivismo russo al Bauhaus. Tuttavia Romolo Romani già nel 1907-1908 dipinge composizioni sostanzialmente astratte, come *Riflessi e Prismi*. E Margherita Sarfatti già nel 1906 nota lucidamente che le opere dell'artista bresciano suggeriscono, come la musica, «una simbolica percezione astratta con semplici accordi... di linee e chiaroscuri»<sup>1</sup>.

Anche Leonardo Dudreville nel 1913 approda a un'astrazione a sfondo simbolico, vicina alle scomposizioni futuriste ma

ispirata ai meccanismi evocativi della musica, e la teorizza in due scritti rimasti a lungo inediti, *Il ritmo* e *Il colore*.

Alberto Magnelli, infine, nel 1915 dipinge opere astratte, intitolate solo *Pittura*, in cui la figura si scompone in forme geometriche e aerodinamiche. «Non è poi cosa così poco importante se già nel 1914-15 vi fu in Italia - in modo assolutamente isolato e senza possibilità di contatti - chi fece di suo proprio coraggio e iniziativa quell'arte astratta, che avanti nessuno aveva fatto né immaginato»<sup>2</sup>, rivendica orgogliosamente. Nel 1918-19, poi, con le *Esplosioni liriche* giunge a distruggere la figura con un'euforica frammentazione dell'immagine.

Una tendenza non figurativa sistematica nasce però solo nella prima metà degli anni Trenta, intorno alla Galleria del Milione. Fondata a Milano nel 1930, la galleria si orienta presto verso le avanguardie europee. Nel dicembre 1932 organizza una mostra di Léger, nel 1934 presenta per la prima volta in Italia le personali di Kandinskij, Vordemberge-Gildewart, e Albers. E nel novembre 1934 ospita una collettiva di Reggiani, Bogliardi e Ghiringhelli che si può considerare la prima mostra dell'astrattismo italiano. I protagonisti della tendenza, oltre ai tre, sono Soldati, Veronesi, il marchigiano Licini, Munari, gli scultori Melotti e Fontana. A loro si aggiungono i comaschi Radice, Rho, Galli, Carla Badiali. Nel 1933, intanto, il critico Carlo Belli aveva pubbli-

cato sulla rivista "Quadrante" i primi capitoli di *Kn*, un saggio oracolare in cui teorizzava un'arte priva del "pupazzo", cioè senza figure. Nel 1935 *Kn* esce in volume.

Quali sono le fonti di ispirazione degli astrattisti? Inizialmente il tardo cubismo, lentamente depurato da ogni elemento naturalistico; poi i maestri dell'astrattismo europeo esposti al Milione; inoltre le riviste, soprattutto francesi come *Abstraction-Création*, i libri del Bauhaus e l'architettura razionalista dell'epoca, a cominciare da Terragni. Altre suggestioni provenivano da *Kn*, anche se non tutti gli artisti vi si riconoscevano, e da due libri sull'armonia nell'universo e nell'arte, come *Le Nombre d'or*, 1931, di Matyla Ghyka e *Dal cubismo al classicismo*, 1921, di Gino Severini. Rileggendo variamente i trattati rinascimentali di Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, Dürer, Piero della Francesca, i due volumi formulavano i principi di un'estetica del numero: esiste un rapporto numerico perfetto, il *numero d'oro*, che governa le opere della natura (un frutto, una foglia, una conchiglia, il corpo stesso dell'uomo) e ha governato i capolavori architettonici di tutti i tempi, dalle piramidi egizie al Partenone, alle cattedrali romaniche e gotiche. È quella proporzione che deve ispirare la composizione di un quadro, la costruzione di una scultura. Come si vede, con le sue ricerche sull'equilibrio compositivo l'astrattismo italiano coltiva, insieme all'appello al moderno e all'Europa, anche un'istanza classica. «Noi siamo i classici del 2000», proclama *Kn*.<sup>3</sup>

Diverso, e non poteva essere altrimenti, è l'astrattismo che si sviluppa nei decenni successivi. Nel 1947, a Roma, un gruppo di giovani artisti (Carla Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato) fonda il gruppo "Forma 1" che, insieme col MAC Movimento Arte Concreta di Milano, fondato nel 1948 da Soldati, Munari, Monnet e Dorfles, è il primo movimento di arte non figurativa dopo la

guerra. "Forma 1" si oppone alla pittura ispirata a Picasso, che a Roma ha il suo maggior esponente in Guttuso. Sostiene invece un'arte incentrata sulla forma, recuperando tra l'altro il valore del futurismo. Nel suo *Manifesto* dichiara: «In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e inventiva della forma pura. [...] Ci interessa la forma del limone, non il limone».<sup>4</sup> Nel 1951 il gruppo si scioglie e, lungo gli anni Cinquanta, quasi tutti i suoi esponenti, tra cui Carla Accardi e Giulio Turcato, approdano all'informale, cioè (come vedremo meglio) a un'arte impostata sul segno, sul gesto e sulla materia.

Nella seconda metà del decennio, per citare solo gli artisti qui presentati, giungono all'informale anche Afro, Santomaso, Vedova, che nel 1952-1954, con Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti e il già ricordato Turcato, avevano fatto parte degli "astratto-concreti". Riunito intorno al critico Lionello Venturi, il Gruppo degli Otto, come era anche chiamato, proponeva una terza via fra astrattismo e figurazione, cioè una pittura sostanzialmente astratta, ma liricamente ispirata alla natura e venata dei suoi echi.

Informali, ancora, sono i segni di Scanavino e di Tancredi; le opere di Dorazio, che però arriva a disciplinare e a scandire geometricamente le sue linee; i lavori di Rotella e Scarpitta, che poi troveranno strade diverse. Alla fine degli anni Cinquanta, del resto, l'informale diventa un linguaggio comune che coinvolge la maggior parte degli artisti.

Ma che cos'è l'informale? Qualcuno l'ha definito "l'arte dopo la bomba atomica" ed è, per certi aspetti, l'equivalente in pittura dell'esistenzialismo: di un pensiero, cioè, che interpreta la vita come l'agitarsi incomprensibile e senza scopo della materia. Bisogna però aggiungere che in molti suoi esiti, specialmente in Italia, è coniugato in modi più sereni e propositivi, spesso ispirati alla fisicità e all'energia

della natura, a un desiderio di libertà di pensiero, di movimento, di azione. Non vuole esprimere un disegno o un progetto, ma il magma dell'esistenza.

Oltre che senza immagini, è una pittura senza forme, come suggerisce il nome. Sulla tela, allora, rimangono solo il colore e il segno. Il primo, mescolato a volte con colle e pietrisco (se non sostituito da altri materiali, come nei *Sacchi* di Burri) è spesso tanto denso e composito che si inizia a parlare di "materia pittorica", anziché di tono e timbro. Quanto

ai segni (il disegno vero e proprio non c'è più), si tratta di sagome formate dalla materia stessa, oppure di linee e grovigli, ora vitalistici, ora drammatici. A volte, poi, il segno coincide con un gesto, come in *Fontana* che buca o taglia la tela cercando uno spazio infinito, lo spazio dell'oltre e dell'altrove.

La pittura, insomma, non è mai stata così libera. Ed è forse in quella ricerca di libertà che possiamo trovare uno dei valori più intensi, e ancora oggi più coinvolgenti, dell'arte "senza forme". ●

1 - M. Sarfatti, *Romani e Martini*, "Il Tempo", 30 luglio 1906

2 - Lettera di A. Magnelli, 12 dicembre 1965, in "Carte segrete", VI, n.17, gen.-mar. 1972, pp.21-22.

3 - C. Belli, *Kn*, ristampa Milano 1988, p.156

4 - *Manifesto*, in "Forma Uno", n.1, marzo 1947

# Afro Basaldella

«E poi le costruzioni diventano tanti totem, dotati di grande fantasia, pronti a liberarsi gioiosamente in spezzature di rossi accesi, di verdi e di rosa e di tutta quella gamma di ocre che poi diventerà la gran signora di molte tele di Afro».

*Alessandra Borgogelli*

---

*Elena Pontiggia, storica dell'arte, presidente del Comitato Scientifico della Fondazione VAF-Stiftung di Francoforte*

**Afro Basaldella**  
(Udine 1912 - Zurigo 1976)  
**Senza titolo, 1947**  
Olio su tavola cm 118×73  
Firmato e datato in basso a destra



## Afro Basaldella Un'immediata trepidazione

**E**ra figlio di padre pittore e decoratore e fratello di altri due artisti, Mirko e Dino. Loro scultori, lui pittore. Per questo, per evitare sovrapposizioni con i cognomi, aveva scelto di firmarsi e di farsi conoscere solo con il suo nome di battesimo, Afro. I primi anni della sua avventura artistica ci consegnano un profilo diverso rispetto all'artista che si esprime in questo quadro: infatti era pittore figurativo, che si era conquistato una notorietà negli anni 30 (lui era nato nel 1912 a Udine) grazie ad alcune intensissime vedute di Roma, ispirate allo stile di maestri allora molto in voga come Mario Mafai o Scipione. Con la fine della guerra, Afro si trova a sperimentare il passaggio fatidico per lui come per tanti altri, dalla pittura figurativa ad una forma di astrazione. Si mollano gli ormeggi rispetto ad un mondo conosciuto per avventurarsi in un mare aperto: ma non bisogna pensare a questo passaggio come ad una rottura con tutto ciò che ha preceduto. Come questo quadro di Afro dimostra, assistiamo ad una transizione coraggiosa, che si innesta su elementi ben metabolizzati dell'esperienza precedente. Il quadro di Afro non ha titolo e ci lascia un po' in sospeso rispetto al senso di ciò che vuole rappresentare. Non ci sono forme riconoscibili, proprio perché l'artista ha abbandonato

l'idea del quadro come rappresentazione di un aspetto specifico della realtà, però cogliamo delle forme, o delle schegge di forme, che ci riportano ad una possibile idea che sta alla base di questo quadro: l'artista ha assimilato l'esperienza di Picasso – un artista che in quegli anni rappresentava una bandiera di libertà – e l'ha fatta sua: l'anno successivo, nel 1948 Afro avrebbe esposto alla Biennale, la prima del dopoguerra, dove era stato allestito un grande omaggio al maestro malagueño. L'esperienza suggerita da Picasso porta ad uno smontaggio delle forme reali e al loro riassetto secondo criteri che non sono più semplicemente rappresentativi.

Nel quadro cogliamo spezzoni di elementi che potrebbero in origine essere appartenuti ad una natura morta appoggiata su un trespolo. Si riconosce la sagoma modificata di un vaso, riempito da rami di foglie di verdi diversi; c'è l'ansa del manico di una probabile caraffa; c'è la curva del piano di appoggio, proposto con uno scorcio molto verticale. Tutti questi elementi però trovano una diversa ragione che li tiene insieme: sviluppando l'immagine così in verticale, Afro ci propone la forma di un totem. Un qualcosa di simbolicamente potente che condensa il senso delle cose dipinte assai più di quanto non possa restituire la rappresentazione fedele delle loro forme.

Afro spiega bene questo processo che ha segnato una svolta nella sua pittura e nella sua identità di artista: «Queste immagini sono ancora un corrispondente poetico della realtà, di cui la memoria conserva la parte più essenziale, rifiutando tutto ciò che sia pratica ed esperienza, una realtà decantata, direi liberata da legami razionali per cui delle cose vorrei arrivare alla figurazione più diretta e concisa. Direi all'idea delle cose».

In questa opera possiamo anche notare un uso del colore molto armonico, con accordi lirici e senza contrasti violenti. È probabilmente eredità della matrice veneta dell'artista che ha assimilato nel suo DNA il meraviglioso e libero colorismo di tutta una tradizione. Negli anni immediatamente successivi la sua pittura si sarebbe ulteriormente sciolta e fatta fluida, conquistando grande successo negli Stati Uniti dove era

sbarcato per la prima volta nel 1950. In America in quegli anni critica e collezionismo sostenevano con decisione la "non objective art", cioè l'astrazione e la pittura gestuale erano proposti quasi come un dogma. Mentre tanti artisti europei si erano trovati in difficoltà, Afro trova subito una sintonia con quella visione dell'arte ed inizia ad esporre con regolarità in un'importante galleria, quella di Catherine Viviano. Quest'opera che annuncia l'approdo di Afro nell'astrattismo più puro, anticipa la caratteristica che più segnerà il suo lavoro. Usando le sue parole si tratta di «un sentimento per cui una forma dovrà avere un determinato carattere e il colore quel particolare timbro e il segno quella immediata trepidazione che hai nell'urgenza di dire una cosa che ti viene da dentro quando non vai a cercare il modo più bello per esprimerti». ●

# Giuseppe Capogrossi

«Il linguaggio di Capogrossi è nell'ostinata iterazione, e più che ostinata, tenace e caparbia. È il più vario, così furiosamente uguale a se stesso, il più vario pittore che ci sia al mondo. La variazione è tutta ragionata e ragionevole, e quindi minima.»

*Giuseppe Ungaretti*

**Giuseppe Capogrossi**  
(Roma 1900 - Roma 1972)  
**Superficie 718**, 1950-51  
Olio su tela cm 92,5×60





## Giuseppe Capogrossi Gli ingranaggi dell'alfabeto

«**A**vevo dieci anni e mi trovavo a Roma. Un giorno andai con mia madre in un istituto per ciechi. In una sala due bambini disegnavano. Mi avvicinai: i fogli erano pieni di piccoli segni neri, una sorta di alfabeto misterioso, ma così vibrante che per quanto a quell'età non pensassi affatto all'arte provai una profonda emozione. Sentii fin da allora che i segni non sono necessariamente l'immagine di qualcosa di visto, ma possono esprimere ciò che è dentro di noi». Ci sarebbero voluti quasi 40 anni perché Giuseppe Capogrossi potesse rendersi conto dell'importanza per la sua storia di artista di quell'esperienza fatta da bambino. Aveva iniziato a dipingere agli inizi degli anni '20, accantonando la laurea in Giurisprudenza ottenuta alla Sapienza. Era stato, in quei decenni, un adepto della Scuola romana, con una pittura figurativa intensa e poetica. Intorno al 1947 però quel suo tranquillo cosmo artistico era stato scosso dall'impatto con il vento travolgente dell'astrattismo. Così, a sorpresa, nel gennaio 1950 aveva esposto in una galleria di Roma, la Galleria del Secolo, il lavoro degli ultimi anni presentando le sue nuove opere non più figurative.

Era una svolta radicale e senza ritorno, caratterizzata fin da quel nuovo inizio da un'impronta che avrebbe contraddistinto in modo molto

preciso tutta la sua successiva avventura artistica: Capogrossi crea un segno, o meglio un ingranaggio di segni dove ogni elemento muta conformazione, orientamento, dimensione, colore, per quanto la matrice rimanga sempre la medesima. Quel segno sviluppa una capacità di relazione che gli appartiene: è infatti un ingranaggio. La critica li ha poi definiti "morfemi", cioè particelle di un linguaggio elementare. Giuseppe Ungaretti, grande amico ed estimatore di Capogrossi, aveva trovato una definizione di grande efficacia: "sillabe alabarda". Concatenandosi tra di loro in modi sempre diversi, grazie alla loro forma dentata, sembrano infatti schierarsi su un campo di battaglia, il campo della tela. Le composizioni si presentano con un'alternanza di contatti e di strappi, di eleganza e di aggressività che rendono vive e sempre in movimento le opere: il sistema non è dato una volta per sempre, ma si costruisce o ricostruisce ogni volta sotto i nostri occhi.

Capogrossi ha composto un alfabeto elementare, ridotto ad un'unica lettera che però si può pronunciare e scrivere in infiniti modi o, piuttosto, con un'infinita serie di intervalli. È un codice così ridotto all'osso, da suggerire ad uno dei più acuti osservatori di questa stagione dell'arte italiana, Emilio Villa, il paragone con la croce con cui si firmavano nei secoli passati le persone che non avevano mai imparato a scrivere. Erano segni mai uguali a se stessi e dotati di una specifica forza: quella di racchiudere nella loro elementarità un'identità e una vita. Sono ugualmente dotati di grande e a volte compulsiva vitalità anche i "morfemi" di Capogrossi, come quelli che vediamo agitarsi sulla tela di "Superficie 718". Sono marcati da un nero quasi bellicoso, ottenuto con soluzioni tecniche che l'artista metteva a punto nel segreto del suo studio e che solo in tempi recenti, attraverso le analisi di laboratorio, sono state svelate. Per i neri ad esempio usava un nero d'avorio mescolato a resine alchidiche, per dare più luminosità e corposità al segno.

Naturalmente Capogrossi nelle sue opere non vuole rappresentare una situazione anche interiore o suggerire una decrittazione del suo linguaggio cifrato: per questo si è sempre opposto a mettere titoli

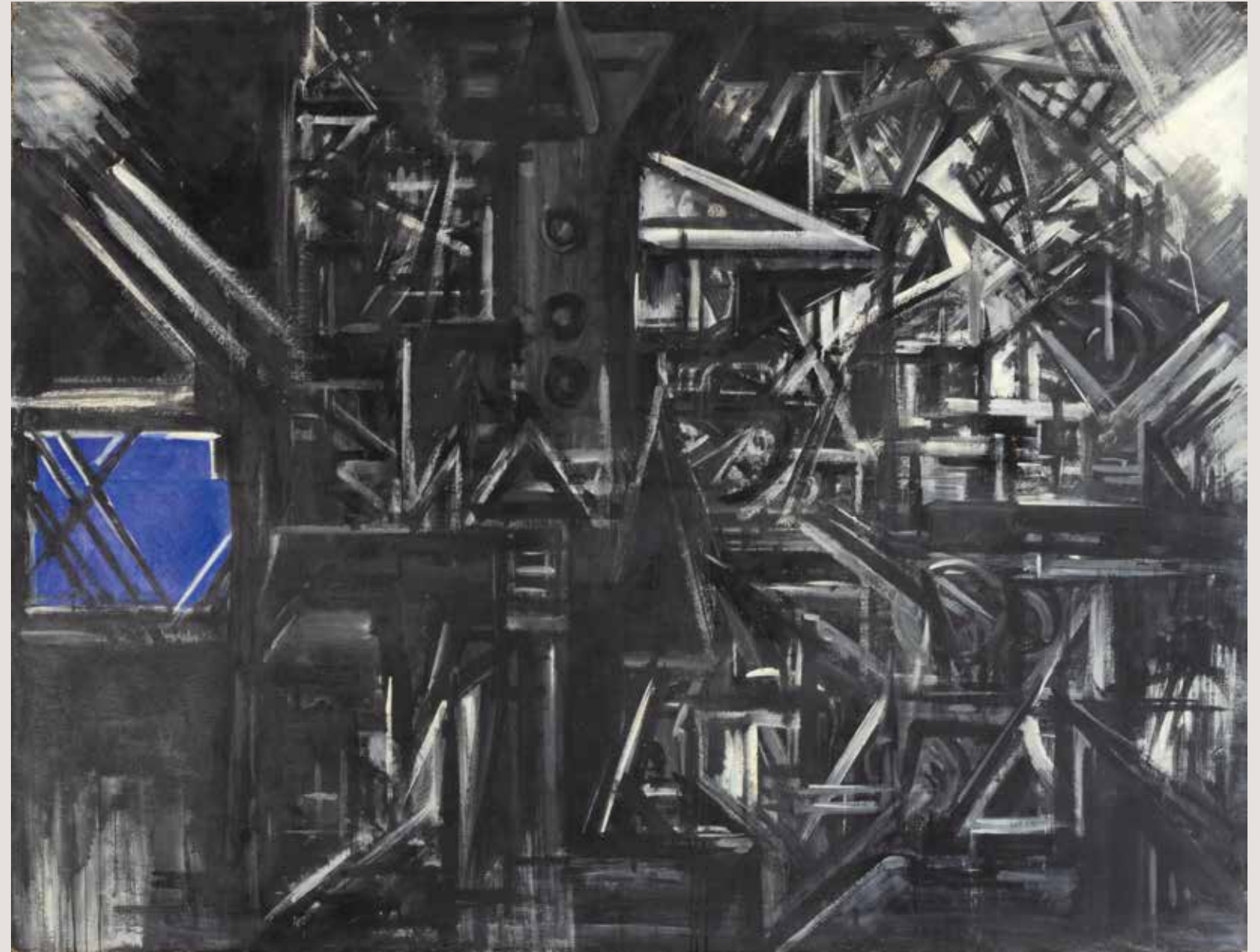
che potessero indurre ad una simile tentazione e ha chiamato i suoi quadri con il termine "Superficie" unito ad un numero identificativo. È un invito a vedere e non ad interpretare, a farsi catturare e affascinare dall'imprevista vitalità di questi segni che lui definiva «minuscoli e spericolati». Come nell'esperienza folgorante dei disegni di quei piccoli bambini non vedenti, anche Capogrossi cerca di esprimere qualcosa che intensamente sentiva e vedeva, dandone una visibilità attraverso un linguaggio nuovo, ripetitivo e coerente. È un codice che ha reso le sue superfici immediatamente riconoscibili tra le diverse correnti della pittura contemporanea. Ungaretti parlava di lui come di «un amanuense della pittura», per questa sua quasi monacale obbedienza e fedeltà a quel segno. Ha scritto Ungaretti con parole ancora una volta inimitabili, che la sua pratica «è una commovente caparbietà dell'uniforme». ●

# Emilio Vedova

«Vedova aveva la convinzione che in arte, al di là del racconto e della leggenda, quel che importa è l'esistenza dell'uomo, il battito del suo cuore e la sua intima agitata esistenza. È l'uomo e il suo dramma che nel quadro deve arrivare a visiva completa immediatezza».

*Werner Haftmann*

**Emilio Vedova**  
(Venezia 1919 - Venezia 2006)  
**Immagine del tempo (miniera)**, 1952  
Tempera su tela cm 167×130



## Emilio Vedova Nella miniera del mondo

**N**el 1946 un gruppo di artisti italiani aveva sottoscritto un manifesto intitolato "Oltre Guernica". L'intento era chiaro fin da quell'intestazione: bisognava superare la soggezione da Picasso per liberare la pittura dall'obbligo di stare legata alle forme visibili. Guernica, con il suo grido di dolore e libertà, denuncia senza appello della brutalità del fascismo, aveva rappresentato un'opera bandiera, punto di riferimento non solo dal punto di vista artistico ma anche morale. Tra i promotori di quel manifesto di rottura c'era Emilio Vedova, artista veneziano dal temperamento battagliero.

Rompere il fronte dei "picassiani" significava correre il rischio di apparire disfattisti o reazionari. Per scongiurare quel rischio non c'era che una soluzione: essere oltranzisti. E Vedova lo era certamente più di tutti gli altri.

Quest'opera ne è certamente la dimostrazione: se l'input dal punto di vista morale doveva essere quello di alzare un grido contro i soprusi del potere, questo quadro risuona un grido assolutamente "assordante". Se bisognava metter in atto una rivolta contro la prepotenza dei dittatori, questo quadro è come un gesto di dissenso radicale. La pittura nelle mani di Vedova diventa un atto insurrezionale.

In quel 1952, anno a cui risale questa tela, Vedova aveva aderito al Gruppo degli Otto, di cui facevano parte anche altri due artisti presenti in questo volume, Afro e Giuseppe Santomaso. È un'esperienza che aderisce all'astrattismo, rifiutando però un'antinomia con il realismo. Il loro teorico, il grande critico Lionello Venturi, li definiva così: «Se nel loro arabesco può essere inclusa l'immagine di una barca o di un qualsiasi altro oggetto della realtà, non si privano dell'arricchimento che quell'oggetto può dare alla loro espressione. Non sono dei puritani in arte, come gli astrattisti: accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non si sognano di negarla». Sempre nel 1952 a Vedova era stata dedicata una sala personale in occasione della XXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia: una consacrazione importante, coronata dalla consegna dell'importante Premio Dufy. Questa tela faceva parte del gruppo di opere esposte in quell'occasione. "Immagine del tempo: (miniera)" è un titolo che richiama un giudizio sul tempo storico in cui Vedova si trovava a vivere. Contro tutte le scorciatoie ideologiche, contro tutta la fiducia riposta nelle "magnifiche sorti progressive" l'artista paragona la condizione del mondo a quella di una miniera. Davanti ai nostri occhi l'opera si presenta nella sua dimensione monumentale: un vortice di spazi neri sono attraversati da fiondate di luce bianche, con un ritmo incalzante che toglie il respiro. Ha scritto Giorgio Marchiori, un critico che è sempre stato vicino all'artista: «Vedova, pieno di impulsi aggressivi e di slanci sfrenati, imposta i suoi dipinti al ritmo di un dinamismo frenetico. La sua mano corre più veloce del suo cervello, in un automatismo creativo sensibile come un sismografo». Si riconosce l'irruenza del gesto del pennello con il quale l'artista colpisce la tela, obbedendo però all'ordine di una potente architettura sottostante. Sembra la sequenza di un film di fantascienza in cui un grande regista mette in scena il collasso dell'universo.

Vedova, a dispetto di questa sua natura libera ed istintiva, è un pittore straordinariamente colto. In questa tela, per esempio, reinterpreta in termini contemporanei la lezione di due grandi artisti veneziani del passato: Jacopo Tintoretto e Giovan Battista Piranesi. Sono due arti-

sti dal temperamento drammatico, capaci di creare sulle tele o sulla carta spazi fantastici che sembrano sempre in procinto di crollare su loro stessi. Ma come quei due suoi predecessori non resta prigioniero delle proprie angosce e delle proprie ossessioni e concepisce l'arte come una potente esperienza di liberazione. Ecco perché nel margine sinistro del quadro inserisce quella finestra imprevista, aperta su uno squarcio di blu, intenso e luminoso. È il dettaglio che accende il quadro, che apre un punto di fuga. È un pertugio assediato dal vortice circostante, ma un pertugio ostinato. Vedova ha fatto questo suo viaggio a precipizio nel mondo ridotto a una fosca miniera per agguantare quello zaffiro: il traguardo dell'arte è sempre una "rivelazione". ●

# Emilio Scanavino

«Così Scanavino quando lavora, sembra che vesta la cappa di penitenza: vi si acchiocchia sopra come la gente di mare quando istoppa la barca per affrontare l'insidia di un'onda grama. Tutto il bene e il male della vita hanno plasmato la personalità di questo uomo artista: tante faccende che vogliono lavoro solerte, pericoli da sventare e da prevenire, l'amore di una sola donna che è sua moglie, tutto ha affinato la sua intelligenza e temprato l'animo suo».

*Giampiero Giani, 1955*

**Emilio Scanavino**  
(Genova 1922 - Milano 1986)  
**Natività, 1953**  
Olio su tela, cm 90x150



## Emilio Scanavino Il primo vagito del mondo

Nel 1953 Emilio Scanavino aveva da poco compiuto 30 anni. Era sposato dal 1946 con il grande amore della sua vita, Giorgina Griglia, genovese come lui, conosciuta sui banchi del Liceo Artistico Nicolò Barabino. Aveva già due figli, Sebastiano, nato nel 1949 e Paola, nata nel 1952. Aveva fatto esperienza diretta del venire al mondo di una vita, lui che aveva una visione così inquieta dell'esistenza. Alcune sue tele famose di questi anni avevano come titolo *Nascenza*, che è termine desueto sinonimo di "nascita". Sono visioni cosmiche, come se l'artista con la pittura ambisse a intercettare il primo vagito dell'universo. Un'altra sua opera famosa di questa stagione ha un titolo enigmatico e insieme emblematico: *Nascosto vi è sempre chi nasce e chi muore* (1956). La nascita è insieme evidenza, ma anche mistero sfuggente.

Scanavino in questi anni ha già abbandonato l'idea di una rappresentazione tradizionale e si è proiettato nella libertà della pittura "informale", che come ha precisato il critico che ha coniato questo termine, Michel Tapié, non significa affatto "informe", cioè senza forma, ma "non formale". «Scanavino si è formato nel momento dello schianto delle strutture tradizionali dell'arte e della maggior pressione del pensiero

esistenzialistico», ha scritto Giulio Carlo Argan. L'orizzonte è inquieto e grandi domande incombono sugli artisti come Scanavino: il pendolo della sua pittura si muove tra paura e desiderio di liberazione.

Ma torniamo al tema della "nascita". Per l'artista genovese era stato fondamentale l'incontro con un capolavoro di Leonardo, *l'Adorazione dei Magi*, vista agli Uffizi di Firenze. È un'opera non finita, destinata all'altare maggiore della chiesa di San Donato a Scopeto, situata fuori dalla cerchia muraria di Firenze. L'avevano commissionata al maestro i canonici regolari di Sant'Agostino nel luglio 1481. Ma nel settembre di quello stesso anno Leonardo aveva lasciato Firenze per mettersi al servizio di Ludovico il Moro a Milano, dove sarebbe rimasto fino al 1499. Così, nonostante l'attesa paziente degli Agostiniani, l'opera è rimasta non conclusa, un capolavoro che proprio per questo svela il procedimento segreto dell'artista. «Il segno leonardesco va oltre la figurazione diretta», ha scritto il critico Guido Ballo per spiegare l'influenza di quest'opera su Scanavino: «nasce da un ritmo segreto, da una vitalità che si attua continuamente. Se si osserva da vicino, è pittoricissimo nella resa della luce; rivela un'attualità di vita panica, con cui supera il senso di uno spazio prospettico, ricco di valori allusivi nelle pause, come richiami, nel divenire stesso dell'atto pittorico».

L'opera di Leonardo è una porta che ci introduce a questa *Natività* di Scanavino, dipinta nel 1953 (è datata e firmata in basso a destra). È una tela orizzontale che quindi anche nel formato si adegua al modello tradizionale delle rappresentazioni delle Natività, dove le figure tradizionalmente si allineano lungo uno spazio in cui devono trovare posto non solo i protagonisti ma anche i testimoni, che possono essere di volta in volta i pastori, i Magi (come nel caso di Leonardo) e, spesso, gli angeli. Nel quadro di Scanavino non riconosciamo le singole figure, ma possiamo cogliere il loro disporsi nello spazio, uno spazio affollato da forme accomunate da quella concitazione di affetti che le muove. Il centro è ben riconoscibile in quel cerchio di arancione più intenso. Ma attorno Scanavino raccoglie la suggestione ricevuta dal capolavoro di Leonardo: le figure si annodano tra di loro, diventando

un tutt'uno con lo spazio che le circonda. Si rompono quindi i confini, come se l'evento rappresentato dovesse dilatarsi e riempire di sé ogni angolo della tela, anche il più periferico. È un'opera "piena", affollata di presenze che vengono semplicemente evocate attraverso il ritmo poetico della composizione.

C'è poi da considerare il fattore cromatico. Scanavino sceglie per quest'opera una dominante arancione che è un'eccezione rispetto ai grigi o ai bruni usati abitualmente in questa sua stagione. Anche quadri tematicamente avvicinati, come la serie *Nascenza*, si presentano quasi come dei monocromi. L'arancione invece accende di un calore insolito e quasi imprevedibile il quadro di Scanavino: si coglie un accento festoso, che fonde le forme e ne bilancia così quell'ansia di fondo, che è propria del DNA dell'artista e che lo porta anche in questo caso ad una scomposizione inquieta delle forme. ●

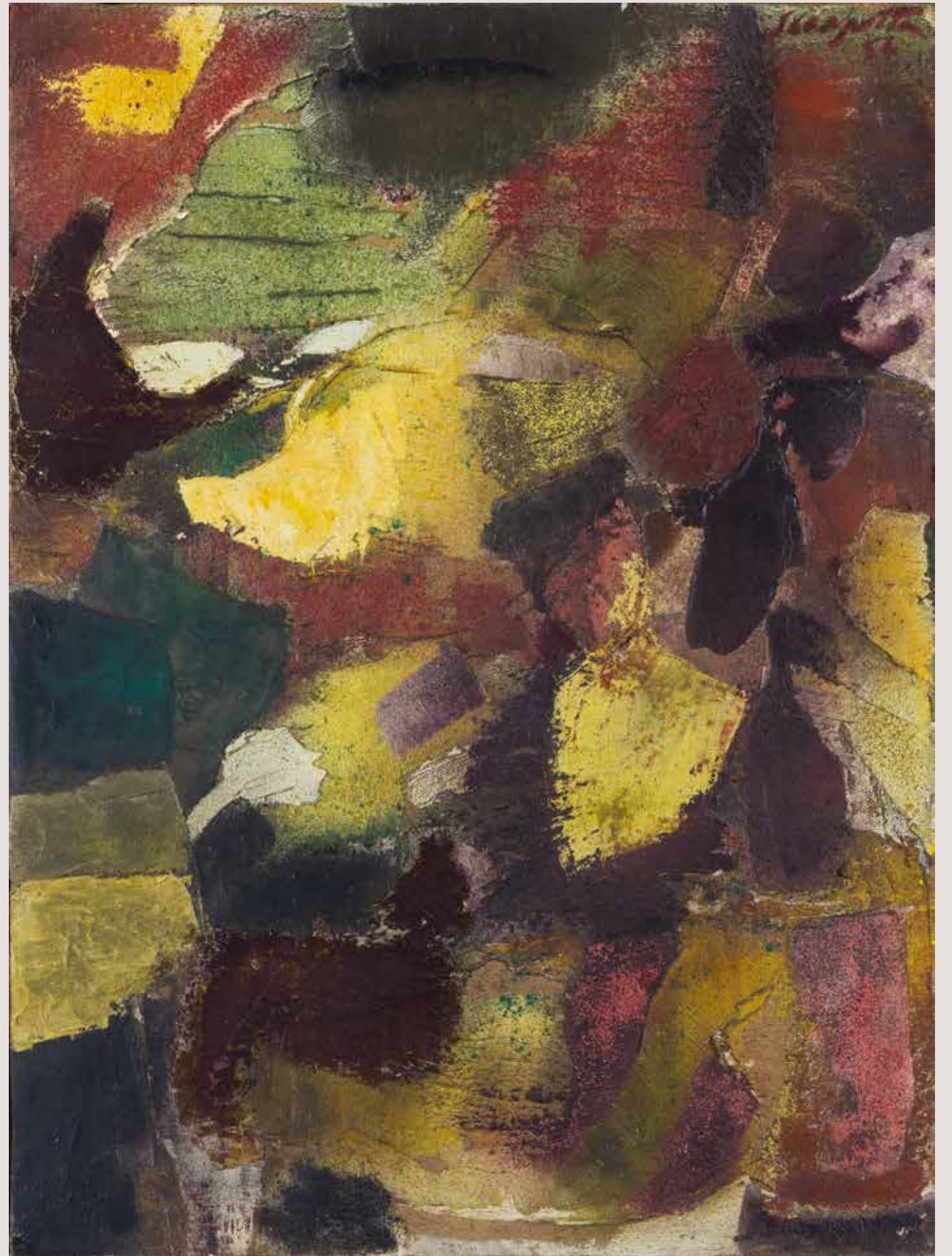
# Salvatore Scarpitta

«La mia formazione non solo come artista ma come uomo è avvenuta in Italia, perché in America ci rimasi fino a 17 anni e potei guardare ad essa come sogno storico alla *cow-boy*, ma la natura palpabile dell'uomo l'ho conosciuta qui in Italia.»

*Salvatore Scarpitta*



**Salvatore Scarpitta**  
(New York 1919 - New York 2007)  
**Passo**, 1956  
Olio e tecnica mista su tela, cm 55x75  
Firmato e datato in alto a destra



## Salvatopre Scarpitta Visto dalla cima di un albero

Un episodio curioso e sintomatico segna la giovinezza di Salvatore Scarpitta. Nato a New York da padre palermitano che faceva lo scultore e da madre russa, con la famiglia si era spostato in California. Una mattina d'estate del 1920, per sfuggire all'ira del padre che lo voleva impegnato in faccende domestiche, si era arrampicato su un grande albero del pepe in prossimità della casa. Il padre lo aveva lasciato fare, attendendolo al varco appena fosse sceso. Un vicino lo vide e alla domanda cosa facesse lassù il giovane Salvatore rispose che voleva battere il primato di permanenza su un albero. Quel vicino era giornalista e tornato in redazione si affrettò a scrivere una notizia su quella curiosa sfida: la notizia venne ripresa da tanti giornali, così mezza California aveva gli occhi puntati sul tentativo di quel ragazzino, che a quel punto non poteva più tirarsi indietro. Costruì una piccola piattaforma per poter dormire, mentre gli amici gli passavano cibo e acqua per nutrirsi. Il precedente record era di 156 ore: il giovane Scarpitta scese dall'albero dopo 602 ore, diventando una gloria locale, risparmiandosi così le botte del padre. Tra le gratificazioni per quell'impresa ci fu anche una donazione in denaro da parte di una ricca ereditiera; un tesoretto che Scarpitta avrebbe usato nel 1936

per trasferirsi in Italia. Proprio in Italia, seduto in un caffè romano un giorno del 1958 Italo Calvino ascoltò il racconto di quell'impresa che gli avrebbe ispirato uno dei suoi libri più celebri, *Il barone rampante*. In Italia il giovane Scarpitta aveva frequentato prima l'accademia di Palermo e poi quella di Roma. Era rimasto stregato dalla figura di un artista come Gino Bonichi, noto come Scipione, che aveva lasciato un segno profondo nell'ambiente romano pur essendo morto a soli 29 anni, nel 1933. Una figura «formidabile» l'aveva definita Scarpitta; una figura decisiva per la sua formazione: «A quei tempi si imbastì il corpo dell'artista italiano di oggi: anticonformista, un po' anarcoide, molto intellettuale, estremamente affabile e gioioso per la sua libertà».

Gli ultimi anni del fascismo e quelli della guerra erano stati anni difficili per Scarpitta che era cittadino americano e quindi nemico: la situazione lo aveva costretto a nascondersi nelle montagne abruzzesi. Con la fine del conflitto si era aggregato al gruppo di artisti come Piero Dorazio o Giulio Turcato, seguendoli nell'esperienza pionieristica dell'astrattismo. "Passo", il quadro qui pubblicato, datato 1956, è proprio un frutto compiuto di quella stagione, in cui, come lui stesso aveva confessato, «il colore ad olio mi colava dalle dita». L'opera, infatti, mostra una sovrabbondanza felice di forme e una pastosità di materia, in un'alternanza di zone luminose e zone in ombra. Si intercettano in questa tela tutte le caratteristiche che Scarpitta enunciava nel profilo del nuovo artista italiano: libertà, gioiosità, e anche anticonformismo. A differenza dei compagni di avventura di quegli anni romani, Scarpitta nelle sue composizioni astratte resta legato ad un dato di realtà, non tanto nella riconoscibilità delle forme quanto nella sostanza che queste forme assumono. Tornando all'aneddoto di Scarpitta ragazzino trincerato per quasi un mese tra i rami di un albero di pepe, viene da chiedersi se un'immagine come quella di questo quadro non si fosse impressa sulla sua retina proprio in quella circostanza. La suggestione è infatti quella di un tappeto di foglie visto dall'alto, che copre il terreno con la varietà delle forme e dei colori, in un assemblaggio lirico ma, per la sua intensità, anche drammatico.

La storia successiva di Scarpitta conferma come la sua arte fosse mossa da un bisogno di adesione alla realtà, in forme tutte nuove: «Sentivo che la tela stessa doveva in qualche modo aprirsi... perché la mia storia non è estetica, è ricerca di contenuti». L'anno successivo, nel 1957, Salvatore avrebbe iniziato a condividere lo studio in via Margutta con un altro artista americano appena arrivato a Roma: Cy Twombly. In quello studio aveva compiuto il passo destinato a segnare la sua storia successiva. Se l'urgenza era quella che «la tela dovesse aprirsi», la risposta trovata era stata quella di lavori tutti nuovi, che si lasciavano la pittura alle spalle: opere con bende in tensione, realizzate con fasce di tela imbevute di resine plastiche. Come Scarpitta avrebbe spiegato, questo era il suo modo di gareggiare con «i miei confratelli americani», sfidandoli però con un'idea di arte che non fosse solo tutta esteriore ma che sapesse «trattare le tragedie umane». ●

# Giuseppe Santomaso

«Santomaso crea non solo armonia ma anche ordine, un ordine a disposizione di tutti coloro che vogliono fruirne.

I suoi quadri irradiano intelligenza, onestà, integrità, senso di responsabilità e dietro le loro vibranti superfici si sente il battito di un grande cuore».

*Pontus Hulten*

**Giuseppe Santomaso**  
(Venezia 1907 - Venezia 1990)  
**Incontro**, 1956  
Olio su tela, cm 100x65



## Giuseppe Santomaso Un incontro tra ordine e stupore

Qual è il confine oltre il quale si può dire che un quadro sia astratto? Davanti a questa opera di Giuseppe Santomaso le certezze vacillano. Il punto di partenza è chiaramente un paesaggio, un dolce paesaggio dell'entroterra veneta, terra a cui l'artista è sempre rimasto legato. Tuttavia la restituzione della veduta è resa in termini così poeticamente essenziali da evocare qualcosa che va oltre quel punto di partenza. «Non v'è immagine senza le cose», ha scritto l'artista. «La relazione con il reale è per me importante: ragionando sui miei quadri posso scoprire la provenienza, la natura delle forme, l'origine degli spazi». Ciò che l'artista sceglie come soggetto diventa dunque un pretesto visivo per un percorso che va oltre l'oggetto senza però mai dimenticarlo. Un'opera come "Incontro" ci porta dunque in quel punto in cui un quadro con un leggero cambiamento di approccio diventa un quadro astratto.

Vasilij Kandinskij, il grande artista russo a cui si deve il primo quadro astratto della storia dell'arte, un acquerello del 1910, diceva che facendo questo passo la pittura entrava nella sua «fase musicale»: il significato di un'opera poteva essere trasmesso attraverso forme che non hanno necessariamente il loro referente nel mondo dell'esperienza comune.

Kandinskij era consapevole del rischio che comportava l'eliminazione dell'oggetto: gli artisti potevano agire in modo del tutto arbitrario con un abuso di questa nuova libertà (e così in tantissimi casi è effettivamente accaduto). Per questo ribadiva che chi s'addentrava nell'esperienza dell'arte astratta doveva farlo con rigore intellettuale e soprattutto con una capacità di caricare il nuovo linguaggio delle forme con l'urgenza della vita.

Giuseppe Santomaso è veneziano; suo padre era un orafo raffinato che lo aveva accompagnato a cogliere il fascino luminoso dei mosaici di San Marco. Nel 1950, visitando la basilica con Georges Braque, grande pittore francese che insieme a Picasso aveva fondato il cubismo, era rimasto colpito da un'osservazione fatta da quel maestro di 25 anni più vecchio di lui: nei mosaici vedeva una libertà coloristica e compositiva che non era molto diversa da quella dell'arte astratta. Diceva Braque che nel primitivo c'erano già tante soluzioni che noi assegniamo alla modernità.

Per Santomaso la scelta in direzione della pittura astratta matura quindi in continuità con una tradizione che da veneziano sentiva come sua, e soprattutto si sviluppa senza contrapposizioni con l'oggettività delle cose.

Il titolo di questo quadro, "Incontro", è dunque estremamente emblematico. Possiamo interpretarlo come incontro tra il profilo delle colline, dunque la terra, e il cielo; oppure tra il verde tenero dei pendii e il blu profondo dell'orizzonte. Ma "Incontro" indica anche la convergenza tra due linguaggi della pittura che Santomaso non vede affatto contrapposti: quello realista e quello astratto. In questo "Incontro" le due visioni sembrano saldarsi e stabilire una relazione di armonia. Le forme sono sul punto di perdere i loro riferimenti oggettivi e quasi navigare nello spazio fluido della tela, ma quel che si perde viene restituito con ancora maggiore intensità.

Il dolce paesaggio non viene più semplicemente rappresentato ma viene evocato: e l'evocazione è uno stratagemma che porta a entrare ancor più nell'intimità del reale. «I quadri di Santomaso sono quadri

gioiosi, di profonda armonia e completezza. L'ordine e la sorpresa sembrano avervi stretto un patto segreto», ha scritto il grande critico svedese Pontus Hulten.

A partire da opere come queste, Giuseppe Santomaso inizia a sperimentare una nuova libertà, che lo porta nei decenni successivi a diventare uno dei più importanti esponenti dell'arte astratta italiana. Ma nelle sue opere non perde mai il riferimento con la cosa vista, stabilendo in ogni occasione un "incontro" tra l'immagine e quello che lui chiamava il suo "equivalente fantastico". Lui parla dell'esperienza artistica come di «un'avventura esplorativa». In altre parole, come un viaggio alla scoperta della misteriosa geometria che sottostà all'apparenza delle cose. Una geometria che, come diceva Kandinskij, aveva a che fare con la musica. ●

# Mimmo Rotella

«Rotella, storico della strada della vita quotidiana,  
il testimone super lucido di una civiltà complessa di cui recupera  
scarti più segreti così come gli ultimi pezzi di bravura.»

*Pierre Restany*

**Mimmo Rotella**  
(Catanzaro 1918 - Milano 2006)  
**L'epoca delle caverne**, 1957  
Retro d'affiche su tela, cm 90x63  
Firmato e datato in basso a destra



## Mimmo Rotella La creatività dello strappo

**A**gli inizi degli anni '50, sotto la spinta del boom, le città si erano trasformate in "territori espositivi". Grandi manifesti pubblicitari avevano invaso i muri, strumento di comunicazione moderno, dove l'immagine e gli slogan venivano usati per convincere e per sedurre i nascenti consumatori. Inevitabile che gli artisti restassero colpiti da quell'invasione visiva e capissero di doverne fare i conti. La civiltà della produzione industriale entrava nel campo dell'immaginario delle persone e anche l'arte non poteva concepirsi estranea. Mimmo Rotella era arrivato a Roma nel 1944 dalla Calabria, dov'era nato. Grazie alle conoscenze della madre aveva trovato un posto come disegnatore al Ministero delle Poste ed era entrato subito in contatto con gli esponenti che stavano rivoluzionando la scena artistica romana con il passaggio all'astrattismo, quelli del gruppo "Forma 1". Rotella si aggrega, partecipa ad alcune mostre con loro, in particolare a quella dell'Art Club, ospitata al Museo Nazionale d'Arte Moderna. L'Art Club era un'organizzazione nata per dare opportunità ai giovani artisti, fondata tra gli altri da Enrico Prampolini, un protagonista del secondo futurismo. È proprio l'esperienza di Prampolini ad accendere in Rotella la curiosità per una pittura che andasse oltre le consuete tecniche per scoprire la

potenzialità di altri materiali, anche presi dalla vita quotidiana. Aveva davanti a sé l'esempio di Alberto Burri che nel 1950 aveva iniziato ad usare il materiale logorato dei sacchi di juta. Rotella non aveva vissuto bene l'esperienza dell'astrattismo, ritenendola inadeguata rispetto al suo desiderio di novità e cambiamento. Anche una residenza negli Stati Uniti, a Kansas City, tra 1951 e 1952 si era chiusa in un modo deludente. Solo con il ritorno a Roma aveva avuto la folgorazione decisiva per la sua storia di artista: «tutte le mattine uscivo e guardavo i muri tappezzati da manifesti pubblicitari. I manifesti strappati mi affascinavano. Dopo due anni di crisi è stata come un'illuminazione: ecco, questo sarebbe stato il nuovo messaggio che io avrei dovuto dare. Allora la sera uscivo, mi appropriavo di questi manifesti e li mettevo sotto il mio letto». Di giorno poi li riprendeva, e li lavorava strappandoli e rimontando le immagini. Poi li rimetteva sotto il letto. La svolta avvenne il giorno in cui nel minuscolo studio e abitazione di via San Giacomo arrivò un critico coraggioso, Emilio Villa. Alla vista di quei lavori tenuti nascosti non aveva avuto dubbi. «Tu sai che stai inventando un linguaggio nuovo che va al di là della pittura? Con questi strappi tu inventi un nuovo spazio, come sta facendo Lucio Fontana con i suoi tagli». Ad aprile 1955, in una sede curiosa, la Zattera del Ciriola attraccata sulle sponde del Tevere, Rotella esponeva per la prima volta i suoi lavori, trovando anche un nome per la tecnica usata: *décollage*, in quanto procedimento basato sullo strappo e opposto al *collage*. I grandi manifesti diventano dunque la materia prima del suo lavoro. Nei primi anni Rotella usa indifferentemente il lato visibile del manifesto come pure il retro, segnato dai conglomerati di colla: è il caso di *L'epoca delle caverne*, l'opera presentata in queste pagine. Ha scritto Pierre Restany, un critico francese molto carismatico, che Rotella «in una Roma molle e meticciosa, staccava manifesti pubblicitari dai muri e li ricomponneva su tela, ricreando il suono visivo delle "caverne" urbane, il colore primitivo della metropoli poliglotta». Se i manifesti trattati sul fronte documentavano la Roma contemporanea con i suoi miti, tra i quali in quegli anni spiccavano in particolare i volti delle stelle del



cinema, sul retro invece davano rappresentazione del lato nascosto e oscuro della città, quasi della sua preistoria. Non ci sono immagini seppur strappate, e non ci sono titoli o slogan: c'è solo la superficie solo apparentemente muta della carta, gonfiata e incrostata dall'uso che ne è stato fatto e dall'intervento dell'artista. Eppure ai nostri occhi sembra essersi impregnata degli umori e memorie della città.

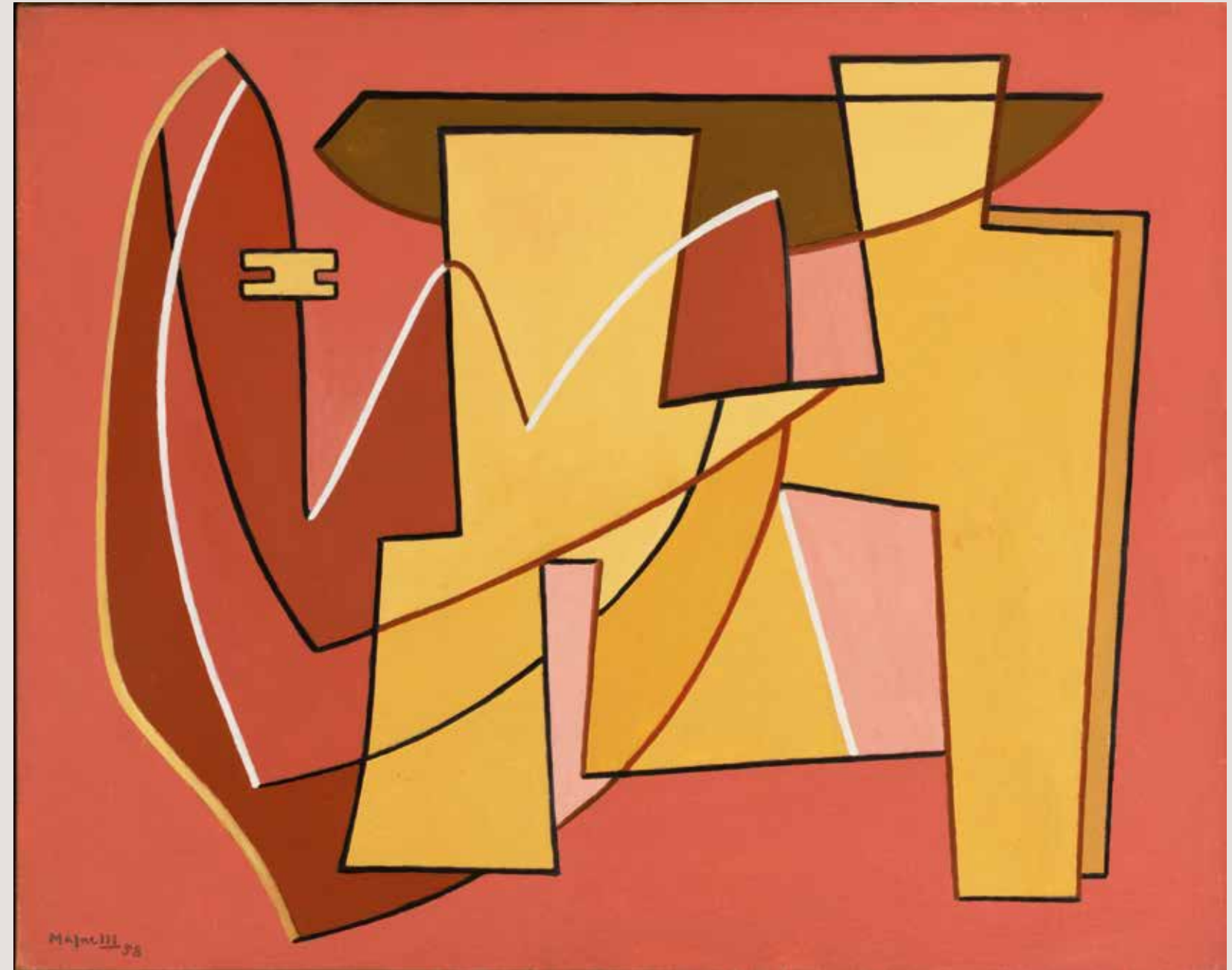
L'obiettivo di Rotella attraverso questi lavori era molto chiaro: andare oltre la separatezza tra lo studio dell'artista e il contesto urbano e collettivo, stare dentro la città. «L'arte che a me piaceva era libera, euforica, piena di ironia, né volgare né popolare. Il mio intento era di liberare la cultura di quegli anni, rivoluzionando gli impianti e le strutture mirando a un linguaggio inedito. Modificare la realtà nel corso della sua modificazione». ●

# Alberto Magnelli

«Le costruzioni di Magnelli non negano la terra, non girano le spalle alla molteplicità variegata della terra. Sono pure e piene di realtà. Invece hanno detto addio una volta per tutte al Ponte dei Sospiri, alle gondole e ai soffitti delle chiese sfavillanti di cielo.»

*Jean Arp*

**Alberto Magnelli**  
(Firenze 1888 - Parigi 1971)  
**Peinture (Contrastes n. 2)**, 1958  
Olio su tela, cm 100x81  
Firmato e datato in basso a sinistra



## Alberto Magnelli Un rinascimento senza immagini

**A**lberto Magnelli è stato un assoluto precursore dell'astrattismo: poco più che ventenne, all'indomani di un viaggio a Parigi, aveva avuto una folgorante e precoce esperienza di abbandono della figurazione. «Non è cosa poco importante se già nel 1914-15 vi fu in Italia – in modo assolutamente isolato e senza possibilità di contatti, [ci fu qualcuno che iniziò a] fare di suo proprio coraggio e iniziativa, quell'arte astratta che nessuno aveva immaginato», aveva ricordato orgogliosamente l'artista in una lettera del 1965. In realtà si era trattato di una vera e propria incursione di breve durata, a cui sarebbe seguito un lungo periodo di maturazione tornando a lavorare sulle immagini. Dopo quel 1915 si apriva per lui una stagione di riflessione, con opere di grande qualità che non possono essere interpretate come un passo indietro in senso di un ritorno ad una pittura più tradizionalista. Magnelli è toscano e nonostante lo status internazionale che avrebbe conquistato negli anni successivi è sempre rimasto legato a questa sua matrice: categorie come equilibrio e ordine sono centrali nel suo linguaggio pittorico e quella lunga stagione figurativa gli sarebbe servita per mettere a fuoco queste categorie e per appropriarsene con più consapevolezza. Del resto la sua formazione assomiglia di più a

quella di un conoscitore d'arte antica che a quella di un giovane impegnato nella rivoluzione formale degli anni '10. Dal 1907 aveva iniziato a viaggiare per tutta la Toscana, alla scoperta dei cicli d'affreschi dei grandi maestri rinascimentali: egli stesso tante volte ha citato come ritenesse l'opera di Piero della Francesca germinale per il proprio lavoro. «Sono grato a Piero: egli mi ha rivelato la composizione in una superficie, facendomi comprendere il gioco degli spazi vuoti e degli spazi pieni», aveva ammesso. Un apprendistato dunque non tradizionale ma basato sulla tradizione, toccato solo marginalmente dalle mode e dalle suggestioni avanguardiste.

Quando nel 1935 Alberto Magnelli sceglie di mollare gli ormeggi per approdare in modo definitivo nell'astrattismo, ha così acquisito una coscienza molto chiara rispetto al proprio percorso. L'anno prima si era trasferito a Parigi anche per smarcarsi dal clima un po' chiuso e poco propenso all'innovazione dell'arte italiana. La visione di Magnelli, pur radicata dentro un'appartenenza toscana che non avrebbe mai tradito, era una visione internazionale in aperto dialogo con le esperienze artistiche più nuove di quegli anni. A Parigi, allora indiscussa capitale dell'arte, l'artista toscano poteva relazionarsi con grandi maestri dell'astrattismo come Vasilij Kandinskij, Robert Delaunay e Piet Mondrian, che sarebbe rimasto nella capitale francese fino al 1938, quando a causa dell'avanzante nazismo era stato costretto a varcare l'Oceano.

Da quel momento in poi l'avventura artistica di Magnelli si muove su coordinate di grande coerenza. Il suo astrattismo è lontano dall'oltranzismo delle esperienze di avanguardia, ma è scoperta di un nuovo modo espressivo che aggiorna i grandi modelli espressivi del passato sui quali si era nutrito. L'opera qui presentata, datata 1958, è emblematica di questo suo percorso. Su un campo monocromo, di grande eleganza e luminosità, le forme geometriche si muovono, si incrociano e si sovrappongono con un ritmo e un equilibrio che sembrano loro connaturati. Le forme predilette dall'artista sono numericamente abbastanza ridotte, ma sono sufficienti per dar luogo a costruzioni inesauribili.

L'opera di Magnelli non può essere affrontata con l'idea di cercarne significati sottostanti: la sua disciplina pittorica, per non snaturare se stessa, non esce mai dai confini del visibile. Resta sempre su un piano di chiarezza e di trasparenza che tiene lontano ogni sentore di significati metafisici come pure ogni sorta di allusività ad un velato simbolismo. Nulla è più lontano da lui di una tentazione di dare valori esoterici al lavoro artistico. Per Magnelli il valore dell'opera sta tutto sulla superficie. Non c'è nessuna aura misteriosa o oscura nei suoi lavori che non hanno mai nulla da svelare: piuttosto si mostrano allo spettatore, in modo diretto e affermativo, senza ambiguità o doppi piani di lettura. È stato detto che i quadri di Magnelli sono come degli stendardi, il cui contenuto è la messa in mostra in forme moderne di una chiarezza costruttiva che l'artista aveva assimilato in quelle sue escursioni giovanili tra i grandi cicli di affreschi del rinascimento toscano. ●

# Carla Accardi

«Il segno femminile di Accardi non è tanto l'onda, la trasparenza o la tessitura, ma un passaggio, attraverso una certa appropriazione della cultura, una qualità diversa di vivere il tempo e il potere, un modo altro di essere al mondo.»

*Annemarie Sauzeau Boetti*

**Carla Accardi**  
(Trapani 1924 - Roma 2014)  
**Rossoverde**, 1966  
Caseina su tela, cm 80x60  
Firmata in basso a sinistra



## Carla Accardi Un'astrazione fosforescente

«**P**enso che l'astrazione sia stata favorevole per me in quanto donna». Così Carla Accardi spiegava la sua naturale predisposizione a esercitare una pittura senza immagini. Era nata a Trapani nel 1924 da famiglia benestante. La mamma era padrona delle saline Gallia e proprio quel paesaggio con la sua luce e i suoi contrasti aveva rappresentato un'esperienza visiva che l'aveva stimolata all'arte: nella retina si perdevano i confini delle forme e restavano impresse le macchie e le stilette dei colori esaltati dal sole. Qualcosa di simile accadeva per gli intrecci delle inferriate dei balconi di casa, che ritagliavano il verde intenso delle magnolie. Davanti ai suoi occhi c'era un mondo fatto di linee arabesche e di campi di colore, come se si trovasse dentro un grande quadro di Matisse.

Per una donna pittrice in un mondo dell'arte a fortissima dominanza maschile, l'astrazione rappresentava più che una scelta, un destino. «Nei secoli ci sono state pochissime artiste donne e non avrei mai potuto identificarle grazie ad una iconografia particolare. La storia dell'iconografia era infatti incentrata sul protagonismo maschile: la pittura nei secoli ha raccontato le avventure dell'uomo, imprese straordinarie, avvenimenti religiosi e conquiste». È un immaginario nel quale un'ar-

tista donna non può ritrovarsi, a meno di piegarsi, come spesso nella storia è accaduto, all'idea di essere sempre in seconda linea.

Unica donna nel plotoncino degli artisti che nel 1947 si erano raccolti nello storico raggruppamento di "Forma 1" (tra gli altri c'era Antonio Sanfilippo, anche lui siciliano, con il quale nel 1949 si sarebbe sposata), Accardi non si è mai distinta per una pittura connotabile come "femminile". Al contrario, rispetto agli esponenti di quel gruppo, anche negli anni successivi a quella esperienza fondamentale ma brevissima, Accardi si è segnalata per oltranzismo e spirito di innovatività. Non rinnegava le caratteristiche proprie di un'espressività femminile, come ad esempio la ripetitività, la domesticità e la fragilità, ma ne proponeva «una rivalutazione culturalmente cosciente».

Ad esempio, negli anni '60 la «rivalutazione cosciente» dell'esperienza della domesticità l'aveva portata a immaginare e creare una serie di opere che hanno segnato quella stagione artistica: le "Tende". Erano pannelli di sicofoil (un materiale plastico semirigido e trasparente) dipinti e montati su telai in modo da costituire un micro ambiente abitabile, poetico e assolutamente contemporaneo, visto che prevedeva il coinvolgimento diretto dello spettatore. L'astrazione con Carla Accardi superava il perimetro della tela e invadeva il mondo.

Accadeva anche il contrario, cioè che fosse il mondo con le sue suggestioni a invadere le sue tele. È il caso di opere quali "Rossoverde", contemporanea alle prime "Tende" e alle opere ambientali realizzate con un materiale moderno come il sicofoil. «L'aspetto principale del mio lavoro, per me è stato quello di cercare sempre dei mezzi pittorici che corrispondessero alla contemporaneità. Oggi non ci può essere paesaggio senza neon e luci fosforescenti ed è per questo che sono poi arrivata a questi colori», chiariva l'artista. Così si spiegano quegli stridori cromatici che eccitano la vista che caratterizzano "Rossoverde". Accardi ricorre ad un contrasto di colori complementari che posti uno sull'altro, senza mai mescolarli, producono una scossa in chi guarda. L'alfabeto elementare dei piccoli segni verdi, di una leggerezza matissiana, tracciati sul fondo rosso, si stampa nella retina creando

quell'effetto disturbante che è caratteristico delle luci che bersagliano gli occhi con i messaggi commerciali nelle strade delle città. L'opera di Accardi è una ricercata esasperazione di quell'effetto.

Si crea così un'inedita contaminazione tra arte astratta e vita reale. «Io sono per una pittura che è veramente astratta però con un contenuto attuale», diceva l'artista. Nessuno dei suoi compagni di avventura aveva osato quanto lei, che per fare questi passi aveva attinto anche da un'esperienza culturalmente lontana come quella della Pop art. Lo stesso Andy Warhol aveva intuito e usato in tante opere l'energia generata dal ricorso al contrasto di colori complementari. Per Accardi si trattava anche di altro: di rinnovare cioè le impressioni visive di intensità senza pari, incamerate durante la giovinezza con quel panorama spalancato sul bianco abbagliante delle saline. ●

# Tancredi Parmeggiani

«Tancredi con la sua pittura crea una nuova filosofia poetica per coloro che non posseggono né telescopi né razzi; quanto fortunati noi che abbiamo tali cristallizzazioni da trasportarci sani e salvi verso altri mondi.»

*Peggy Guggenheim*

**Tancredi Parmeggiani**  
(Feltre 1927 - Roma 1964)  
**Omaggio a Kandinskij, Klee, Picasso**  
**e Osvaldo Licini. Rivelazione, 1960**  
Tempera su carta applicata a tela, cm 182x167





## Tancredi La pittura è uno stato di grazia

**I**nnocente, affascinante, innamorato, libertario, segretamente inquieto: Tancredi (passato alla storia con la familiarità del nome del battesimo) è uno di quegli artisti che per destino è chiamato a mettere tutto se stesso nella pittura. Nato nel cuore della provincia veneta, aveva frequentato l'Accademia a Venezia avendo come compagno un esuberante Emilio Vedova, con il quale si salutava gridando un verso di García Lorca: «Verde che ti voglio verde». Nel 1950 aveva conosciuto e frequentato a Roma, tramite Giulio Turcato, gli astrattisti del gruppo "Forma 1". Ma è Venezia la vera città del suo destino: nel 1951, grazie alla presentazione di William Congdon, artista americano che si era trasferito in Europa, conosce Peggy Guggenheim, grande gallerista e collezionista che si era insediata in un meraviglioso palazzo affacciato sul Canal Grande. Peggy, che in casa aveva le opere di tutti i protagonisti della rivoluzione artistica americana, Jackson Pollock in primis, viene conquistata da questo giovane pittore dal grande talento. Gli dà uno spazio in cui lavorare e lo mette in contatto con tutti i più importanti artisti che ruotavano intorno alla sua galleria. Per gratitudine Tancredi le aveva dedicato e regalato un quadro intitolato "Primavera", dipinto, come lui stesso aveva scritto, «con piccole pennellate scritte in modo

quasi incontrollato». Nel 1960 la collezionista avrebbe donato quel quadro al Moma di New York: così Tancredi, poco più che trentenne, si trovava già con un piede nel più importante museo d'arte moderna del mondo... In una foto di quello stesso anno dove Peggy è seduta nel suo studio, si vede campeggiare sulla parete sopra la sua testa una grande e felice tela di Tancredi, "Composizione" del 1955.

La parabola dell'artista veneto è contrassegnata da questi "stati di grazia", che lo portano a dipingere quadri che è difficile incasellare, perché ogni volta Tancredi si prende uno spazio di libertà per smarcarsi da ciò che ritiene prevedibile o che può essere percepito come ripetizione. La grande tela presentata in queste pagine, dal titolo così articolato e pieno di sentimento, è una sorta di bandiera di questo suo modo di procedere. L'opera si ispira in particolare a Vasilij Kandinskij il grande pittore russo che nel 1913 aveva dipinto il "Primo acquerello astratto" aprendo un capitolo nuovo nella storia dell'arte. A proposito del rapporto tra Tancredi e Kandinskij, il critico francese Alain Jouffroy ha sottolineato come il riferimento riguardi «solo il Kandinskij non figurativo degli anni 1911-19, prima del Bauhaus, cioè il Kandinskij libero e inventivo che cerca dei principi di necessità interiore in alcune strutture dalle forme sognanti e dal cromatismo acceso. Un che di fiabesco persiste in queste sue composizioni, come un ineliminabile residuo figurativo, capace di accrescerne il fascino». Tancredi si muove su questa lunghezza d'onda, dilatando lo spazio nel quale queste forme sognanti si trovano a muoversi e galleggiare. Allargando le misure dell'opera la rende quasi un proclama di libertà pittorica; contemporaneamente, con la grazia che gli è propria, garantisce all'immagine una straordinaria leggerezza. L'orizzonte di Tancredi però non è solo onirico; per lui è sempre fondamentale la commistione con la natura, che ama per il moltiplicarsi all'infinito delle sue forme. Per questo diceva che «per fare della pittura bisogna amare la natura. Credo che un quadro debba essere altrettanto natura quanto lo è una foglia. C'è solo un modo di capire la natura, guardarla più che sentirla».

Nel titolo di quest'opera, al nome di Kandinskij Tancredi ne aggiunge

altri tre, uniti nell'omaggio. C'è Paul Klee - e lo si può capire - per quella sua capacità, che certo lo affascinava, di concepire la pittura come un affaccio su un "altrove". C'è Osvaldo Licini, artista come lui libero, periferico, sognatore non inglobato in nessun raggruppamento e c'è Picasso, che di primo acchito risulta un corpo estraneo in questo raggruppamento. Ma Tancredi è grato a Picasso per l'impetuosa passione con la quale ad inizio '90 ha terremotato e rivitalizzato la pittura. Con Picasso condivideva inoltre l'idea che per essere grandi artisti si deve essere bambini: «La pittura esisterà fino a che ci sarà un suo bambino che abbia voglia di farla; quel bambino sarà probabilmente il più grande pittore che sia mai esistito». ●

# Piero Dorazio

«In Dorazio è come se l'attività pittorica fosse solo un fatto della mano, come se la chiaroveggenza e la rivelazione giocassero un ruolo secondario. Per lui nell'arte il manuale viene sempre per primo, ci si deve solo chiedere chi guida la mano.»

*Will Grohmann*

**Piero Dorazio**  
(Roma 1927 - Perugia 2005)  
**In pectore**, 1962  
Olio su tela, cm 54,3x73,3  
Firmato e datato sul retro



## Piero Dorazio La chiarezza del colore

Nel corso del 1947 nel cuore di Roma era accaduto un tacito ma radicale colpo di mano: in un palazzo di via Margutta, studio condiviso tra un gruppo di artisti arrivati da varie parti d'Italia nella capitale, c'era stato un cambio di leadership. Se ne andava Renato Guttuso, sino a quel momento indiscusso punto di riferimento per tutti, e gli subentrava Pietro Consagra, anche lui siciliano. Tale era la concentrazione di artisti provenienti dall'isola che quel palazzo venne ribattezzato "palazzo dei Normanni". Era un luogo che finì per diventare una specie di kasbah, dove tutti andavano, si davano appuntamento, mangiavano e semmai dormivano, si lavavano e si vestivano, discutevano e progettavano. Nel gruppo degli artisti c'era anche un attivissimo ventenne romano, Piero Dorazio. A palazzo dei Normanni, dopo il cambio di guardia tra Guttuso e Consagra era cresciuta e aveva preso forza l'idea d'un gruppo nuovo che unisse l'opera e i progetti di quegli esponenti dell'ultima generazione. Il gruppo era stato chiamato "Forma 1" e, come ha scritto il critico e storico Fabrizio D'Amico, «la sua vita breve avrà un peso politico, uno slancio propositivo e una qualità di pensiero nell'ambito dell'arte nuova italiana del tempo, difficilmente sottovalutabili». È il momento in cui ogni rapporto con la generazione

precedente viene interrotto; resta solo il legame con Enrico Prampolini, esponente del secondo futurismo, che apertamente li aveva sostenuti, ospitandoli e coinvolgendoli nelle molte iniziative dell'Art Club14, un'organizzazione che promuoveva artisti e organizzava mostre.

L'avventura del gruppo aveva bruciato i tempi. A marzo 1948 alla Galleria di Roma si erano presentati con una mostra collettiva, alla quale anche Dorazio aveva preso parte, che già nel titolo annunciava il loro carattere distintivo: "Arte astratta in Italia". L'organizzazione era affidata allo stesso Consagra e ad Ettore Sottsass, destinato a diventare uno dei protagonisti del boom del design italiano.

Nel gruppo Dorazio si era distinto perché, più che la riflessione sulle "forme" che dovevano sostituire le immagini nel lavoro degli artisti, era attratto dal tema del colore. In una delle sue opere più belle dipinte in quel fatidico 1947 che si intitola "Fiorista", distinguiamo ancora una griglia di linee suggerite dall'incrociarsi di mazzi di fiori. Più che preoccuparsi della novità della forma Dorazio, dunque, si concentra sui colori, trasformando il quadro in un vero caleidoscopio.

La riflessione sul colore è quindi il segno distintivo di tutta l'arte di Dorazio, anche quando arriva a compiere esercizi da vero amanuense della pittura come nell'opera "*In pectore 1*" del 1962. Il quadro fa parte di una serie di lavori denominati "reticoli" che occupano l'artista agli inizi degli anni '60. Il nome viene dal fatto che sono realizzati attraverso un fitto reticolo di linee-colore verticali, orizzontali e diagonali, tratti realizzati con mano leggera, su un fondo in questo caso rosso che vediamo emergere ai lati della tela. Per stendere le linee Dorazio spesso si serviva di fili tesi, seguendo i quali tracciava dei sottili segni di gesso, che venivano poi ridipinti a mano libera. Questo modo di dipingere conferisce alla linea una particolare espressività, sia per le lievi irregolarità che questo tipo di esecuzione comporta sia per leggere perdite di colore di intensità decrescente proprio del processo pittorico. L'effetto finale è di un'inaspettata profondità e anche molto evocativo. A questo proposito, nel nostro caso è Dorazio stesso attraverso il titolo, da lui scritto sul retro della tela, a proporci una suggestione per la let-

tura dell'opera: *"In pectore"* porta a pensare ad una riflessione attorno al cuore umano e al mistero verso cui è proteso. Dorazio è sempre attento a sollecitare le emozioni dell'osservatore, senza mai cedere a forme di irrazionalismo, data anche la sua formazione marxista. Non c'è mai nulla di oscuro nelle sue opere, neanche in questa che pur sembra toglierci ogni punto di riferimento. Sosteneva che il quadro fosse «il prodotto di un'esperienza di vita che poi si trasforma in forma e colori». E che il senso di un lavoro come il suo fosse quello di «esprimere la speranza che le cose abbiano un ordine». La sua arte è guidata non da un calcolo ma da un istinto, e questo istinto ha come segno distintivo un connotato ottimismo. ●

# Giulio Turcato

«È difficile parafrasare la grandiosa e umile strategia di questa pittura, la sola, dalle nostre parti, nei nostri tempi, che abbia vissuto e pressato le frontiere e i camminamenti, le trincee e gli orizzonti della cromosfera con l'ascetico e forte possesso del colore.»

*Emilio Villa*

**Giulio Turcato**  
(Mantova 1912 - Roma 1995)  
**L'Acropoli**, 1970 c.  
Olio e collage su tela, cm 100x80  
Firmato in basso a sinistra



## Giulio Turcato L'astronauta dell'immaginazione

**I**l 1913 è una data importante per la storia dell'arte e più in generale per la storia della cultura: a Monaco un artista russo, Vasilij Kandinskij varcava le colonne d'Ercole della pittura, realizzando il "Primo Acquerello astratto". Per la prima volta, determinatamente e non casualmente, un artista decideva di rinunciare alla rappresentazione figurativa e di addentrarsi in un mare vastissimo e del tutto nuovo. Sulla superficie bianca della carta le linee e i segni leggeri a matita e a penna fluttuano sulla superficie con andamenti ritmicamente concitati e simboleggiano la sonorità interiore derivante dalla scomposizione delle forme naturali. È pittura che scaturisce senza un disegno preparatorio e fluisce libera e quasi immateriale: sembra il corrispettivo visivo di una composizione musicale.

Kandinskij avrebbe anche teorizzato in un libro famoso le ragioni che stavano al fondo di quella svolta: per lui la pittura astratta rappresentava una liberazione dell'energia spirituale che sottostà ad ogni grande opera d'arte.

Erano trascorsi oltre 30 anni da quel giorno storico, quando nel 1946 un artista mantovano che aveva già fatto la sua scelta in direzione dell'astrattismo arrivava a Parigi e poteva vedere quell'acquerello, con-

servato allora al Musée d'Art Moderne della capitale francese (oggi è al Centre Pompidou). Naturalmente quell'opera aveva rappresentato per lui una folgorazione, perché prospettava un'idea di astrattismo liberata da schematismi teorici o ideologici. Quel pittore era Giulio Turcato, un protagonista attivissimo nel dibattito artistico dell'immediato dopoguerra: aveva sottoscritto il manifesto della Nuova secessione artistica italiana e poi era stato tra i fondatori del gruppo "Forma 1": tutte iniziative che sposavano, a volte anche con toni polemici, la scelta per l'astrattismo.

Il quadro di Turcato qui presentato è una dimostrazione di quanto sia stato decisivo per lui quell'incontro con l'opera storica di Kandinskij. È opera del 1970, quindi sono passati oltre 20 anni, ma al primo colpo d'occhio si coglie l'impronta indelebile lasciata dalla visione del "Primo acquerello astratto". Turcato ha fatto sua la libertà del grande artista russo e ha intercettato l'idea che la pittura possa avere una natura lirica. Naturalmente, nel frattempo, i tempi sono profondamente cambiati e l'arte ha conquistato altri spazi di libertà e di espressione. Al bianco puro del fondo di Kandinskij qui è subentrato un arancione luminoso e piatto: infatti nel frattempo è accaduta la rivoluzione della pop art che ha sdoganato il ricorso a colori brillantissimi, dagli effetti plateali. Le forme navigano fluide e libere sulla superficie della tela, proprio come accadeva alle macchie sull'Acquerello del 1913. Ma la loro natura è profondamente diversa: l'opera di Turcato è polimaterica, perché oltre ai pigmenti della pittura l'artista fa ricorso al collage con carte colorate ed anche a frammenti di garze leggere, che hanno effetti di trasparenza. L'arte ormai si fa con tutto e i confini dell'antica disciplina sono stati travolti. Inoltre, come ulteriore fattore con il quale ogni artista a quella data doveva confrontarsi, c'è la suggestione scatenata dai viaggi nello spazio. «L'artista è un astronauta che lavora con l'immaginazione», ha detto Turcato. L'anno precedente, il primo uomo aveva messo piede sulla Luna e le immagini degli oggetti che in assenza di gravità fluttuavano nello spazio, hanno lasciato un segno nella fantasia di Turcato: l'esito lo si coglie in quei suoi frammenti colorati e di diversi materiali

disposti sulla tela, che sembrano instabili e in continuo movimento, come se galleggiassero sulla tela.

Ci si può chiedere in che modo nasca un quadro come questo. È frutto di una fortunata e felice istintività, come accade nei disegni dei bambini? O è frutto di un calcolo e un controllo che non intravediamo? «No, non sono un lirico allo sbaraglio perché la mia opera è pensata, non è un lirismo che viene puramente da un gesto. Sì, c'è anche gesto, ma il gesto è un po' calcolato. Non nasce niente di acchito», ha chiarito Turcato. Questo suggerisce una spiegazione per il titolo del quadro: il riferimento all'Acropoli ateniese è un riferimento ad un ideale di ordine al limite della perfezione. Un ideale a cui Turcato non rinuncia, ma per perseguirlo ha dovuto sgravarsi dai vincoli di ogni conformismo e inventare forme nuove e non abituarie. ●

# Art & Freedom

12 masters of abstract art who  
have changed our way of seeing the world

by Giuseppe Frangi



## A Stimulus for Freedom

by Stefano Colli-Lanzi

*CEO Gi Group Holding*

Works of art have an extraordinary and often unexplored power of irradiation. This has been explained by one of the greatest and most active 20th century critics with reference to one of the artists illustrated in the following pages. A painting can irradiate "intelligence, honesty, integrity, sense of responsibility", as well as a dimension of harmony and order that is "available to all". We must deduce that art is a precious asset, exposed to each of us; the aesthetic fascination of the works transmits stimuli that are a value in every area of life, and therefore also in that of labour.

Starting from this awareness, this year, once again, the Fondazione Gi Group proposes a meeting with experience, in this case that of painters who have changed the course of Italian 20th century art, opening up new and often unexpected horizons. These include Giuseppe Santomaso, about whom the Swedish critic Pontus Hulten wrote the words quoted above.

They are artists who, in their different ways, arrived at an expressive form that abandoned the centuries-old reliance on images and experimented with unprecedented forms that no longer evoke recognizable aspects of reality. Abstraction is an experience that left its mark on the last century and is making its mark on our own, giving rise to interesting and profound implications for our way of seeing the world. We are witnessing an extension of the visual powers, a dilation of the expressive potentials that these artists experimented as pioneers, but which have

had a domino effect on many other areas of human activity. Abstraction is an expressive language that by no means induces us to turn our backs on reality. Far from it: it stimulates us to deepen our awareness of reality, to examine its structures and internal dynamics. It is, furthermore, an artistic practice that, by its very nature, urges and compels us to constant research and experimentation, and especially to the development of new models with which to perceive the works. For this reason, too, abstraction frequently brings with it a drive towards technical innovation, with the development of new materials, beginning with the paints and including action on the supports, as in the case of extroflexed canvases. There is a further aspect that needs to be emphasized. Abandoning the safe anchorage of images means that the artist must venture into unexplored terrains and above all invest, even at some risk, in his or her freedom. Freedom therefore becomes a decisive factor for the activation of change. It is also another stimulus that transcends artistic expression and calls into question every form of human activity, starting with labour.

Freedom certainly cannot be divorced from responsibility. Artistic expression, in the experience of these artists, is never a simple externalization of their own states of mind or their inner worlds. If it amounted to no more than that, the works would be the fruit of a reaction, not a vision, and would therefore hold little interest for us. Responsibility means making the newly won freedom a factor for the generation of visual forms and intuitions that will then

become points of reference and a shared heritage, sometimes even "scalable".

The artist, by appropriating unforeseen spaces of freedom, helps to create a new awareness that transcends his or her own personal profile. This enables the works to activate thoughts and ideas in us that go beyond our accustomed logic.

Encouraged by this conviction, we have been promoting for a number of years, through the Foundation and our internal cultural activities, the positive "contagion" of beauty as an opportunity for awareness and improvement, both personal and collective.

With the exhibition "Arte e Libertà [Art and Freedom]", we are taking a step further and are inaugurating, in the Palazzo del Lavoro, the seat of Gi Group Holding and Fondazi-

one Gi Group, a permanent exhibition space dedicated to art and open to people who work in the group and to the Community.

This space, which will initially be host to the family's private collection, has the ambitious aim of initiating a shared "fruition" of the experience of beauty that is to be gleaned from taking the necessary time to observe and feel a work of art.

We hope that all those who come to see the collection will approach the works with open hearts and minds. For art and culture in general are truly, in the words of Don Giussani, "the critical and systematic conscience of our own experience", as well as of reality as a whole, and can thereby satisfy that need for truth that each one of us, in our heart, feels even without wishing it. ●

## Labour as an Experience of Generativity. Doing is "Forming"

by Chiara Giaccardi

**G**iving form to oneself while giving form to the world. This is the typically human way of acting (which sociologists call *agency*) that depends on what has been handed down by the generations, but which can also overcome the reserve of fatality that the past inevitably brings with it and open up new paths. Because, for the human being, doing is never just doing, making or producing, let alone simply executing. Doing, in fact, is giving form by taking form (what we do, is done), where the doing discovers the process of its being done. Walking opens to walking, wrote Antonio Machado; by acting we inaugurate new forms of action and even of thought.

Human action is always able to be constituent, when it does not lose sight of the horizon of sense. Luigi Pareyson's words on "*formatività* [formativeness]" seem to me exemplary: "'Doing' is really 'forming' when it does not limit itself to executing something already conceived, or to implementing a project already established, or to applying a technique already created, or to following rules already laid down, but, during the said operation invents the *modus operandi*, define the rules of the operation as it goes along and plans at the same time as it realizes. Forming, therefore, means doing, but a sort of doing that, as it does, *invents the way of doing*". (*Estetica*, Bompiani, p. 59, our translation). Forming, therefore, means both doing and knowing how to do. This is true of every truly human action, from manual labour to artistic creation.

### Inter-independence

There is a nascent quality tied to action that is at the same time bound (to a story, to a context) and free. As Maria Zambrano wrote in *Filosofia y poesia*, "Free beings, yet chained to existence in multiple relationships, and above all by the chain of time" (trans. D. Ohmans).

This is the paradox of the freedom in the bond: in the inter-independence that makes us both free and responsible. Because living is living together.

Doing, which is also knowing how to do (and knowing how to think) is made possible by a series of bonds: with the person who transmitted an art to us ("we live truly only when we transmit something", to quote Maria Zambrano again), with the material we are using (more or less respectfully, exploiting it or thinking about those who will come after), with the technical infrastructures available to us – machines that are becoming more and more capable of doing many of our tasks for us.

Labour, whether it is bringing up a child, performing artisan work or creating art, always implies recognizing our relationship, in space and time, with others and with the world. The way in which we execute even apparently trivial tasks inaugurates a style, leaves a trace in the world. For everything is connected, whether we wish to recognize it or not (and the segmented, hyper-specialized viewpoint of the modern world does not help us). If we lose sight of the whole, we also lose sight of the sense of what we are doing, and for whom. Nor does maintaining a perspective of the whole mean cancelling the singularity of the parts – quite the contrary. The one and the multiple, the single part and the totality, enjoy a fecund relationship. This is true also for art: the geniuses are never isolated, they generate (the root *gen* is the same), starting from what preceded them, drawing upon knowledge that is both accepted and surpassed. In this way, uniqueness can flower.

Generating means bringing into existence something that is not there yet (the highest gesture of freedom), starting from what is there. It is always a relational act, which expresses something unique while at the same time it strengthens the bonds. It is the unique contribution that

each person can bring to the common world, to the common destiny that embraces us all.

#### Impoverishment of symbols

Unfortunately, we live at a time of the impoverishment of symbols. The crisis is one of sense as well as of economy. We are losing more and more the capacity to contribute, together, to the meanings that act as horizons to our actions, that help us to give and take form. We become consumers of preconstituted sets of images, modelled on market needs. Labour, for many, remains an experience of alienation. We are increasingly subject to nudging that persuades us we are choosing freely what we are actually pushed to consume. The act of generating, as anthropologically original as that of consuming, is not recognized, still less appreciated. Rather, we seek to reduce it to manufacturing (including life), distorting its relational dimension.

Radical individualism and extractive capitalism have eroded the symbolic horizon. Without this dimension, though, reason is reduced to calculation, action to function and it becomes impossible to understand one another. Communication, in fact, is reduced to a battle between factions, between alliances that aim only to wipe each other out. If we do not maintain alive the dimension of sense (which is our bond), our relations become impoverished too.

The Korean philosopher Byun-Chul Han believes that the disappearance of symbols is part of the increasing atomization of society, since it is the symbol that provides the bond. For the symbol is literally the concretization of the social bond, which circulates and, by circulating, nourishes it.

Reducing everything to function, disowning the link between ourselves and with the world, and between the generations, impoverishes us and, paradoxically, deprives us the liberty we seek by individualizing ourselves. For this reason, art, which educates us to a vision free from possession and control, which exposes us to a mystery that watches us, which causes us to reduce our egos before the work, is today more important than ever as a means with which to combat the impoverishment of symbols.

#### Doing is thinking

Labour (when not alienated) is a means of relating: with the world, with others, with past and future generations. It is doing that narrates the world: *poiesis* in Greek. A skill with the hands, but also a capacity to contemplate, an ability to see what is not yet there. In its original meaning, labour has within it the meanings of work, effort and dedication and implies the typically human capacity to transform. The ancient root, *labh*, literally means "to seize" and, figuratively, "to turn desire, wish, intent and work into something". It does not matter if that something is a table or a poem. Something always emerges from the desire incarnating it that was not previously there.

Labour, from that of daily life to that of art, is a transformative dynamism, a collective participation in the life of the world. It is much more than a simple means of subsistence, which unfortunately is what it is reduced to today for most people. It is an activity done with others, to which each person brings their own irreplaceable contribution.

In the bio-digital epoch of cognitive capitalism and automation, with the attendant effects of non-sense and non-knowledge (in spite of the multiplication of information), with the fragmentation of schedules and the individualization of calendars, labour risks imploding into an isolated experience, losing any sense and no longer bonding with the world and with others. The first effort needed, therefore, is for the requalification of this absolutely fundamental human activity. The aim must be to cultivate living intelligence, that which transfers from body to body with reality, that which recognizes our inheritance (even when it is demanding), that which undertakes and desires to bring a contribution, of beauty, thought and liberty, to the world that belongs to us all. Taught by art, which shows us the way. ●

---

Chiara Giaccardi, professor of Sociology  
and Anthropology of the Media at the Cattolica University of Milan.  
He edits the journal 'Comunicazioni Sociali'

## Spirituality in the Workplace

### by Luigino Bruni

Back in the 18th century, all artisans and workers employed in various arts and crafts were called "artists". This means that labour and art are much more similar than is commonly believed, because ordinary labour "done well" needs something similar to the creativity and freedom of the artist, while artistic creation involves much labour similar (if not identical) to that of the artisan. They both have hands, heart, soul and brain; they both know love, pain, heaven and hell. Labour has always been a matter of spirit, of spirituality, often with a mystic touch. We are reminded of this by the experiences of the artists who appear in this book, many of whom made spiritual search the centre and the driver of their expressive labour. Even when labour was less free and worthy than ours, men and women were able to rise again by working, to draw upon the labour that came from the sepulchre to the cry of "Come forth!" Not so rarely, too, it has been labour that has made us, too, rise again, calling us with a different, more beautiful name.

The Bible may be read as a story of labour, from Genesis to the good news that the Logos had become a carpenter. Some of the prophets received their call while they were working. The first disciples received their vocation while they were recasting their nets. The Angel Gabriel did not appear to Mary in the temple but in her own home, maybe while she was doing the housework. Even the decisive meeting in Moses' life happened during an ordinary working day: "Now Moses kept the flock of Jethro" [Ex. 3:1]. We could continue with Elisha, with David and on to the Good Samaritan who was going down to Jericho, probably for work.

In life, our decisive appointments await us in the places of our daily existence, and so during our daily labour. Spiritual events, which truly change us, come into our hearts while we are washing the dishes, correcting homework, driving a tram. This is the secularism of life and faith as taught by the Bible. It has an idea of man so great and worthy as to make him speak with the angels and with God in the fields, in the laboratories and in the shops, because it knows that no places are more spiritual than the workplaces. Labour is important for this reason also.

A particularly beautiful illustration of the spiritual nature of labour is found in the book of Exodus. It comes after Sinai and the tables of the Law. Moses calls the community and gives instructions for building the "House of Jehovah" in the midst of His people. His speech includes wonderful words about artists, artisans and human labour: "And Moses said unto the children of Israel, See, the Lord hath called by name Bezaleel the son of Uri, the son of Hur, of the tribe of Judah" (Ex 35:30). Even to work well, we must be "called by name", as was Bezaleel. We must be so all the more to bring into being sanctuaries, cathedrals, the Sistine Chapel and the symphonies of Mahler, but also to make tables and electric equipment, or to clean a bathroom well. God called those architects-artists-artisans by name and "Them hath he filled with wisdom of heart, to work all manner of work" (Ex. 35:35). Moses gave a blessing to the mind and the hands of labour, which are two moments of the same intelligence and the same soul, one in the service of the other. True labourer is one alone: hands in the service of intelligence and intelligence in the

service of hands, both in the service of the individual soul and of the soul of the world. The body becomes our works. The mind, soul and mind give, together with those of others, form and flesh to the world. Artists are the great masters and witnesses to this unceasing and essential dialogue between mind, soul and hands. Hands that become soul, soul that becomes hands, hands that become works.

The Bible, in praising and blessing work made with the hands, was innovatory with respect to ancient culture, for which work done with the hands was an impure activity, worthy only of slaves and servants. The book of Exodus places work done with the hands at the centre of the new Covenant, the object of a specific blessing by Moses. Such as the tabernacle, the ark and the sanctuary. Moses gave his blessing to "all manner of work": to "devise curious works ... in the cutting of stones, to set them, and in carving of wood". He blessed the artists, the architects and the artisans. The labour of the artist who created works of art and that of the artisan who gave form and flesh to those ideas, received the same spirit as part of a single blessing on the work. The spirit of life, of all life, is one only.

There is not a good spirit for intellectual work (creating) and another lower one for manual labour (carving). We are gifted with a fraternity among different vocations and jobs, all touched by the same breath: "And all the women that were wise hearted did spin with their hands, and brought that which they had spun, both of blue, and of purple, and of scarlet, and of fine linen" (Ex. 35: 25-26). In a culture that no longer understands the body, in a work culture that has never understood women, let alone the ethical and spiritual value of manual labour, we must remember that the first act of intelligence is that of the hands. The first collective generative action learnt by humanity was the birth of children accompanied by a chorus of good hands. We know the world by touching it; we inhabit it with our hands. These are the first language that gives a name to things, models them and transforms them. They are the first instrument with which we come into contact with existence, with life, with other people. As children, as adults, as elderly people, as sick people: always. Even when our hands no longer move – or when

they have never moved – we continue to imagine reality as if we had them, and to know it by "touching it". Even when we are immobile in a bed and are able to write poems and prayers only by moving a single pupil of our eye.

There is an entire art of the hands at the base of our real economy. Even the word *management* derives etymologically from the Latin word for hand: *manus*. It is easier to discover it in the humble daily tasks that make up the grammar of our civil cooperation. We speak, we respect each other, we serve each other and we meet each other more often than not while working, and therefore by speaking, respecting each other, serving each other and meeting each other above all with our hands. It is the hands of nurses, doctors, housewives, barkeepers, architects, electricians, plumbers, masons, cleaning staff, schoolteachers, carpenters, writers and journalists that cause us to live and relive our society. We can take degrees, diplomas, masters and PhDs, but until this abstract knowledge has become the knowledge of our hands we have not yet learnt a trade, we are waiting in the antechamber of labour.

Labour makes us co-creators of the earth and the temple. The spirit fill the world thanks to human labour.

Other splendid words on manual labour are to be found in the book of the prophet Jeremiah, at the moment of one of the prophet's profoundest crises. They are the words that accompany the stupendous and celebrated scene of the potter: "The word which came to Jeremiah from the Lord, saying, Arise, and go down to the potter's house and there I will cause thee to hear my words. Then I went down to the potter's house, and, behold, he wrought a work on the wheels. And the vessel that he made of clay was marred in the hand of the potter: so he made it again another vessel, as seemed good to the potter to make it" (Jeremiah, 18:1-4). God spoke to Jeremiah *in an artisan's workshop*. Jeremiah had proclaimed the word of Jehovah in the temple, he had been contested by his fellow citizens and he had begun himself to doubt, since the word was slow to come true. But the light to dissolve these doubts came *outside the temple*, while he was passing in front of a humble artisan's workshop. He was passing through a delicate and decisive phase of his

life. The harsh words of his opponents were undermining his belief in his prophecy and his vocation. And God spoke to him through the toil-worn, grimy hands of an artisan. Thus the Bible gifts us with one of the most beautiful songs on human labour and on the theology of the hands. That artisan lent his hands to God to let Him speak.

And it was there, in the midst of the dust and noise of the potter's wheel, that Jeremiah understood his vocation and his trials (Jeremiah 18: 5-8). The most important aspect of this episode is the simple fact that God spoke to him through the wordless labour of an artisan. Words without breath, *Logos* that became flesh. And, while we continue to seek the answer to our doubts in the temple, God is waiting for us in the workshops, turning the lathe of His work bench.

There are millions of people who succeed in giving substance and happiness to their lives *simply by working*. They conquer death daily by tidying a room, preparing a meal, repairing a car, teaching a lesson. There are certainly higher

forms of happiness in life than these, but we cannot achieve them if we do not learn to find simple happiness in our daily labour. *We save ourselves only by working*. This is not the sentimental or self-consoling joy that drips from the feathers of non-workers but the real joy borne of fatigue and even tears.

The humble and true joy of labour is not the opium of the people; it is simply our fine destiny as human beings. We have saved ourselves from authentic death of the soul because we knew how to prepare a good dinner, because we tended a plant in the garden for years, because we never forgot that we knew how to do well one thing only, and we went on doing it to the end of our lives. So many times, after mourning, abandonment, disappointments, separations, we have gone back to the office or the shop, pulled up the shutters, switched the PC back on and have felt that life was beginning again, *simply* by returning to our normal work. *Brother Work.* ●

## Work and Creativity: what Spaces for an Italian model in advanced Post-capitalism

by Dario Di Vico

Any attempt to combine considerations on the transformations of advanced capitalism with those of creative work needs to start from concrete facts, from an Italian story. The strength of Italian design is not open to question. Still less can the attractions of the *Salone del Mobile* for professionals in the global field be denied. The interesting question, to be examined here, is the shared itinerary that produces these results, because it involves a special DNA that makes the Italian creative model, at least as of today, decidedly original.

The model can be summed up as follows. The top designer who at the end of the process signs the divan, chair or lamp, is part of a supply chain. One part only. The Philippe Starck, or whomever, can take up well-paid commissions from all over the world, but if he chooses to work for an Italian design brand, nine times out of ten he has to come to terms with most unusual sort of engagement. He must sit round a table, not only with the client company, but also with the company's own artisan-suppliers. The creative solutions that ultimately emerge are therefore the fruit of common research, of an intense dialogue where aesthetics and more strictly industrial considerations go hand in hand. The artisan owes his place at the table to the evident quality of his contribution, to the original opinions he brings to decision making and to a care for industrial detail that knows no competition. And, at least as related by the entrepreneurs on the basis of the *Salone del Mobile*, this model ultimately creates added value even for the top designer, who becomes aware of the entire process that leads to the final product and makes his decisions in what we might call a climate of shared creativity. And this happens only in Italy, as Claudio Luti, Patron of Kartell, frequently reminds us with pride. It is supply chain creativity, if we can sum-

marize this originality with a slogan, and all this is made possible by commonly shared industrial traditions and increasingly marked specialization. In this case, too, there is a word that sums up everything – “district” – but there is above all the ongoing evolution of a format that succeeds in keeping up with the times and earning universal approval. Aesthetic research based on top quality craftsmanship. But, we may more than reasonably ask, can this model withstand the transformations we are currently witnessing in business and in labour itself? Transformations that have their initial input, not only from economic-company elements, but also from phenomena of extraordinary impact such as the Covid pandemic? The first response is comforting. As of now, to the best of our knowledge, the model is holding up and, indeed, the capacity of the Italian design world to attract even such rich adjacent businesses as that of fashion is high. Many of these (Fendi, Dolce e Gabbana, Versace, Etro, Liu Jo and Loro Piana, among others) have launched a brand extension, producing furnishing accessories. Some have described this cross-fertilization as an invasion but in reality it has led – according to a recent article in *Sole 24 ore* – to new creative stimuli, enhancing the qualitative perception of Italian-made goods, given that the fashion brands entrusted the manufacture of these items to leading Italian companies. And in at least one case, the combinatory originality we described above has borne fruit: Dolce e Gabbana have initiated a research project in which ten young creative people from different countries have worked side by side with Italian artisan enterprises. This example of the intertwining of the fashion and furnishing worlds cannot, however, completely answer the question posed above. Not only because we are speaking, all things considered, of a limited manufacturing sector, not of

the universe of capitalism, but also because the transformations we are witnessing in the world of labour run far deeper. One example will suffice. Remote working is becoming day by day – from all we hear this is no exaggeration – the way in which millions of workers attend to their jobs. Initially, debate revolved around measuring the real efficiency of the remote performance and on the extent to which many families would need an extra room in order to hold a meeting from home without having their children clustered around the computer. Later, more radical interpretations of the phenomenon and its consequences emerged.

It cannot be said that capitalism made a prior choice in favour of remote working; effectively, it gave it its blessing along the way. A “war” had broken out and the decision was made to fight it. For a long time, in fact, the large organizations had strongly felt the need to take on the problems of bureaucracy and its elephantine incapacity to make decisions within the proper time. They thought, therefore, that, while remote working might not have been “the” answer to their prayers, it could at least allow them to advance by a few trenches. Too little thought was given, though, to how or whether remote working could be combined with creativity. In short, a new and original distribution of labour within the spaces could be a lever with which to streamline the life of the organizations, rendering it swifter and more immediate, but the qualitative dimension of the service, the creation of value, remained and remains in the shade. It is almost impossible to retrace our steps now, because business decisions coincided for once demands from below that saw remote working as a decisive element with which to close the ties between life and work, cutting a series of “intermediate” costs. In job interviews today, it is the applicants who are the first to raise the matter with their potential employer, discriminating between companies on the basis of the opportunities for remote working included or not included in the offer. Clearly, this is just one aspect of the wider post-Covid revolution that has affected labour and which more than one observer has described as a renewed search for sense. In a relatively short time, we have passed from the purely quantitative 20th century concept

of labour-measurement to a parameter that places quality, values and prospects at its centre. The sociologist Federico Butera, a great student of modernity, has even called upon the “architects of labour” to design new labour-measurements and upon the organizations to take an interest, not only in the professional skills of their employees, but also in their psychological wellbeing.

So far, this appeal has met with a limited response. The more open-minded elements of capitalist culture realize there is no going back, but are not yet certain that they can emerge victorious from this trial. This long experimental period of remote working has certainly seen a considerable restoration of flexibility. Organizations have levelled out, decisions have begun to flow more swiftly, but the problem of creativity has not yet been resolved. Innovation, however you wish to define it, is not just the fruit of a perfect procedure tree, it is by its nature also in debt to redundancy. Uncritical enthusiasm for top down processes places presumed efficiency before quality and tends not to envisage error, which instead cannot be cancelled by order. It is an integral part of the innovative process. Remote working, unfortunately, inevitably irons out the wealth of relations within work teams, making it more meagre. It stops at essentials, it is satisfied with fluidity of communication. Optimists may reply that we are perhaps only halfway across the ford and all judgment should be suspended for now, not least in view of the different orientations of several key enterprises. Amazon, for example, has recalled its managers to presence working. Agreed. However, the Italian story with which we began, the table with the designer and the artisan able to listen to their respective arguments and share the generative process is, if not an all-round model for the complicated years ahead of us, at the very least an experience that it would be wrong to cold-shoulder. ●

---

Dario Di Vico, Journalist, columnist for *Corriere della Sera*.  
Amon the founders of the blog ‘*La nuvola del lavoro*,’  
dedicated to the Italian labour world

## Painting without Figures

by Elena Pontiggia

Abstraction derives from the Latin "ab-s-trahere", to draw away. Etymologically, it indicates a total detachment from reality. The artist, that is to say, paints only lines and colours, without any reference to the figures and objects that surround us. The father of abstract painting, Vasilij Kandinskij (his *Abstract Watercolour*, 1910, composed of lines, smudges and colours, is considered to have started the trend), sustained that it was necessary to express the spiritual dimension of things, not their appearance. The term soon appeared inadequate, however. In the 1920s, Van Doesburg objected that he did not wish to "detach himself" from reality at all, but to render concrete the forms of his mind. The term "concrete art" was invented, but it gained little favour.

Italy never had an abstract school, parallel to Kandinskij and the subsequent geometric abstraction, from Delaunay to Klee, Mondrian, suprematism, Russian constructivism and the Bauhaus. Nevertheless, as early as 1907-1908, Romolo Romani was painting substantially abstract compositions, such as *Riflessi* and *Prismi*. And back in 1906, Margherita Sarfatti noted intelligently that the works of this artist from Brescia suggested, like music, "a symbolic abstract perception with simple chords ... of lines and chiaroscuros".<sup>1</sup>

Dudreville, too, experimented in 1913 with symbolically based abstraction, close to the Futurist decompositions but inspired by mechanisms evoking music. He theorized it in two essays that remained for a long time unpublished, *Il ritmo* and *Il colore*.

Magnelli, lastly, painted abstract works in 1915, entitled simply *Pittura*, in which the figure was decomposed in geometric and aerodynamic forms. "It is of no little importance that, as early as 1914-15, there was [someone] in Italy who – in complete isolation and with no possible contacts – [began to practise], courageously and at his own initiative, that abstract art that no one had done or imagined"<sup>2</sup>, he claimed proudly.

Later, in 1918-19, with the *Esplosioni liriche*, he succeeded in destroying the figure with a euphoric fragmentation of the image.

A systematic non-figurative trend was born, however, only in the mid-1930s, around the Galleria del Milione. Founded in Milan in 1930, the gallery soon gravitated towards the European avant-garde. In December 1932, it organized an exhibition of Léger, while in 1934 it presented the first solo exhibitions in Italy of Kandinskij, Vordemberge-Gildewart and Albers. In November 1934, it hosted a group exhibition by Reggiani, Bogliardi and Ghiringhelli that may be considered the first exhibition of Italian abstract art. Other leaders of the trend were Soldati, Veronesi, Licini, from the Marche, Munari and the sculptors Melotti and Fontana. They were joined by Radice, Rho, Galli and Carla Badiali from Como. In 1933, meanwhile, in the "Quadrante" magazine, the critic Carlo Belli had published the first chapters of *Kn*, an oracular essay that theorized an art without "puppets", that is to say without figures. In 1935, *Kn* came out in a single volume.

What were the abstract artists' sources of inspiration? Initially, late cubism, gradually purged of any naturalistic element, then the European abstract masters exhibited at the Milione. To these were added various journals, especially French ones such as *Abstraction-Création*, the books of the Bauhaus and the rationalist architecture of the day, beginning with Terragni. Other hints came from *Kn*, though not all the artists identified with it, and from two books on harmony in the universe and in art: *Le Nombre d'or*, 1931, by Matyla Ghyka, and *Dal cubismo al classicismo*, 1921, by Severini. Starting from a re-examination of several Renaissance treatises by Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, Dürer and Piero della Francesca, the two books formulated the principles of a number-based aesthetic: there exists a perfect numerical ratio, the *golden ratio*, that governs the works of nature (fruit, leaves, shells,

man's own body) and has governed the architectural masterpieces of all ages, from the Egyptian pyramids to the Parthenon and the Romanesque and Gothic cathedrals. This same proportion must also inspire the composition of a painting or a sculpture. As can be seen, Italian abstract art, with its researches on compositional balance, cultivated classical leanings alongside its appeal to modernity and its European links. "We are the classics of the 20th century", proclaimed *Kn*.<sup>3</sup>

The abstract art that developed over the next decades was different, nor could it have been otherwise. In 1947, in Rome, a group of young artists (Carla Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo and Turcato) founded "Forma 1" which, together with the MAC (Movimento Arte Concreta) of Milan, founded in 1948 by Soldati, Munari, Monnet and Dorflès, was the first non-figurative art movement of the post-war period. "Forma 1" opposed painting inspired by Picasso, whose major disciple was Guttuso in Rome. It propagated art centred on form, restating also the tenets of Futurism. Its *Manifesto* declared: "In art, there exists only the traditional and inventive reality of pure form. [...] We are concerned with the form of the lemon, not the lemon".<sup>4</sup> The group disbanded in 1951 and during the 1950s almost all its members, including Carla Accardi and Turcato, moved towards informalism, that is to say (as we shall see below) art based on signs, gestures and material.

In the second half of the decade, a number of other artists embraced informalism. These included, to cite only those presented here, Afro, Santomaso and Vedova who, in 1952-1954, had been part of the "Abstract-Concrete" group, together with Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti and the previously mentioned Turcato. United around the critic Lionello Venturi, the "Gruppo degli Otto [Group of Eight]", as they were called, proposed a third way between abstraction

and figuration, that is to say, substantially abstract painting, but lyrically inspired by nature and veined with its echoes. Informal, too, was the sign language of Scanavino and Tancredi, as were the works of Dorazio, who nevertheless came to discipline and scan his lines geometrically, and those of Rotella and Scarpitta, who later pursued different paths. By the end of the 1950s, in any case, informalism had become a common language that involved most artists.

But what is informalism? It has been defined as "art after the atomic bomb" and in some ways it is the pictorial equivalent of existentialism. Of a system of thought, therefore, that interprets life as the incomprehensible and purposeless movement of matter. It must be added, though, that in most of its manifestations, especially in Italy, it is mingled with more serene and positive modes, often inspired by the physicality and nature of energy, by a desire for freedom of thought, movement or action. It does not wish to express a design or a project, but the magma of existence.

As well as being without images, it is a painting without form, as its name suggests. Only paint and signs remain on the canvas, therefore. The former, mixed at times with glue and crushed stone (if not substituted by other materials, as in Burri's *Sacchi* [sacks]) is often so dense and composite that people began to speak of "pictorial material" rather than tone and timbre. As for signs (the genuine design has disappeared), these are outlines shaped by the material itself, or else lines and tangles, some vital, some dramatic. At times, too, the sign coincides with a gesture, as in the case of Fontana, who makes holes in his canvas or cuts it, seeking an infinite space, the space of away and beyond. In short, painting has never been so free. And it is perhaps in that search for freedom that we can find one of the most intense values, one that is today more involving than ever, of art "without form". ●

1 - M. Sarfatti, *Romani e Martini*, "Il Tempo", 30 July 1906

2 - Letter by A. Magnelli, 12 December 1965, in "Carte segrete", VI, no. 17, January-March 1972, pp. 21-22.

3 - C. Belli, *Kn*, reprint Milan 1988, p. 156

4 - *Manifesto*, in "Forma Uno", I, no. 1, March 1947



**Afro Basaldella**  
 (Udine 1912 - Zurich 1976)  
**Untitled**, 1947  
 Oil on board, cm. 118x73  
 Signed and dated on bottom right

## Afro Basaldella

«And then the constructions become so many totem poles, rich in fantasy, ready to free themselves joyfully into fragments of bright reds, of greens, of pink and all the range of ochre that would come to dominate many of Afro's canvases.»

*Alessandra Borgogelli*

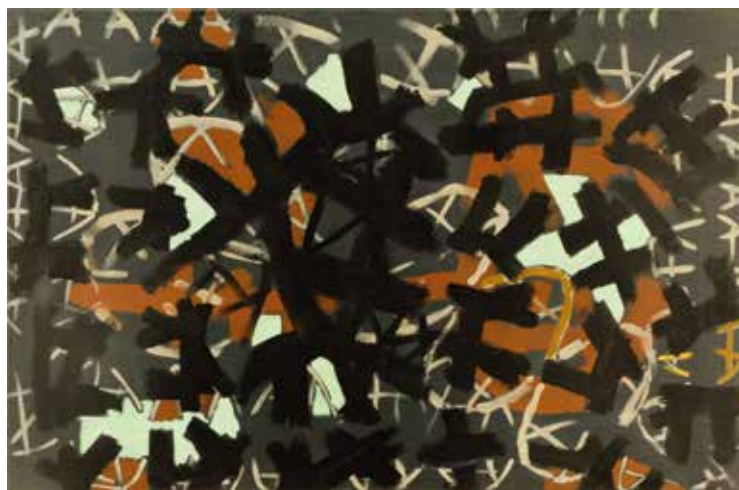
### An Immediate Trepidation

**A**fro Basaldella was the son of a painter and decorator and the brother of two artists, Mirko and Dino. They were sculptors; he was a painter. In order to avoid a superimposition of surnames, he chose to sign himself and be known by his first name only, Afro. The first years of his artistic career suggest a rather different painter from the one we see in this work. He was in those days a figurative artist. Born in 1912 in Udine, he achieved fame in the 1930s with a number of intense views of Rome, after the manner of such then-fashionable artists as Mario Mafai or Scipione. In the post-war years, Afro, like many other artists, had to come to terms with the fateful move from figurative painting to a form of abstraction. He slipped anchor from the world he knew and ventured into the open sea. It would be wrong, however, to view this as a complete break with his previous

work. As this painting shows, it was a courageous transition grafted onto well-absorbed elements from his earlier experience. The painting has no title and leaves us rather in suspense as to what it is intended to represent. There are no recognizable shapes, since the artist has abandoned the idea that a painting should represent a specific aspect of reality. We nonetheless grasp certain shapes, or splinters of shapes, that suggest for us a possible idea as to what the picture is about. The artist has assimilated the example of Picasso – who in those years stood for the flag of freedom – and made it his own. The following year, in 1948, Afro exhibited at the Venice Biennale, the first since the war and notable for a major retrospective of Picasso's art. The influence of Picasso led Afro to dismantle real forms and to reassemble them according to criteria that were no longer those of simple representation. We can recognize in this painting elements that might originally have belonged to a still life placed on an easel. There is the altered shape of a vase, filled with branches bearing leaves of different shades of green. There is the handle of what may have been a jug; there is the curve of a work surface, glimpsed vertically. There is, however, an overriding logic to it all. By developing the image upwards in this way, Afro suggests the form of a totem pole. Something with a symbolic power that condenses the sense of the items depicted to a greater degree than any faithful representation of their shapes could do. Afro gave a full explanation of this process, which marked a breakthrough in his painting and his artistic identity: "These images still have a poetic correspondence to reality, of which memory conserves the most essential part, rejecting whatever comes from practice or experience, an exalted reality, freed, I would say, from rational ties. In this way, I would like to arrive at a more direct and

concise figuration, at the idea of the things, I would say". In this work, we can also note a very harmonic use of colour, combining lyrically without violent contrasts. This is probably part of the artist's Venetian inheritance, from which he had assimilated in his DNA the wonderful and free colour sense of that great tradition. In the following years, his painting would acquire further freedom and fluidity, earning him enormous success in the United States, which he visited for the first time in 1950. Those were the years in which American critics and collectors were firmly on the side of "non-objective art". Abstraction and gestural painting were raised almost to the level of a dogma. This caused difficulties for many European painters, but Afro found himself immediately in sympathy with that vision of art and began to exhibit regularly in a major gallery, that of Catherine Viviano.

This work not only announces Afro's embracing of abstract art in its purest form. It also anticipates the feature that would most fully characterize his work. This, in his own words, is "a feeling according to which a form should have a specific character, the colour should have that particular timbre and the sign language should have that immediate trepidation. A feeling that comes from the urgent need to say something that comes from within you when you do not go and look for the most beautiful way to express it". ●



**Giuseppe Capogrossi**  
(Rome 1900 -1972)  
**Surface 718**, 1950-51  
Oil on canvas, cm. 118x73

## Giuseppe Capogrossi

«Capogrossi's language lies in obstinate iteration. More than obstinate, it is tenacious and stubborn. He is the most varied painter in the world. The most varied, yet the most furiously true to himself. His variations are all reasoned and reasonable, and so minimal.»

*Giuseppe Ungaretti*

### The Mechanisms of the Alphabet

“I was ten and I was in Rome. One day I went with my mother to an institute for the blind. In one room, two children were drawing. I went closer. The sheets of paper were full of small black signs, a sort of mysterious alphabet, but so vibrant that, although at that age I had no thoughts of art, I felt profoundly moved. I have felt ever since that signs are not necessarily the image of something seen, but can express what is inside us”. Almost forty years had to pass before Giuseppe Capogrossi was able to realize the importance of that childhood experience for his development as an artist. He had begun to paint at the beginning of the 1920s, setting aside the law degree he had obtained at la Sapienza University. In those years he adhered to the Roman school, producing intense and poetic figurative painting. Around 1947, however, his tranquil artis-

tic cosmos was shaken by the whirlwind impact of abstract art. So, to everyone's surprise, in January 1950 he exhibited his most recent works at the Galleria del Secolo of Rome, and they were no longer figurative.

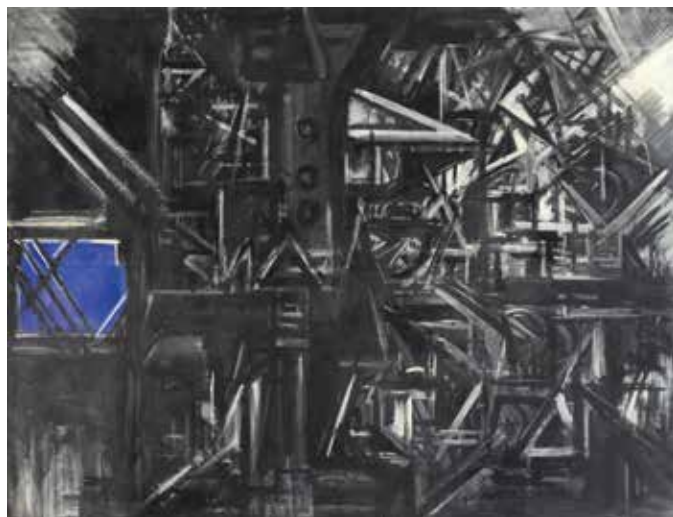
This radical departure, from which there could be no return, was marked at the outset beginning by a feature that would characterize very precisely his entire subsequent artistic path. Capogrossi creates a sign, or rather a mechanism of signs, where every element changes its conformation, orientation, dimension and colour, even while the matrix always remains the same. Critics have defined them as “morphemes”, that is to say particles of an elementary language. Giuseppe Ungaretti, a great friend and admirer of Capogrossi, found a highly effective definition: “halberd syllable”. Connecting with each other in constantly varying ways by means of their serrated forms, they seem to be lined up on the battlefield, the field of the canvas. The compositions appear with an alternation of contacts and rips, of elegance and aggressiveness, which lend life and constant movement to the works. The system is not set out once and for all, it is built or rebuilt every time before our eyes.

Capogrossi has composed an elementary alphabet, reduced to a single letter that can, however, be pronounced or written in an infinite number of ways, or rather, with an infinite series of intervals. It is a code so reduced to the bare bone as to suggest to one of the most acute observers of this period of Italian art, Emilio Villa, a comparison with the cross with which, in the past centuries, people who had never learnt to write signed their name. These signs were never identical to each other and possessed a specific strength: their elementary shape represented an identity and a life. Capogrossi's “morphemes”, such as those we see

agitating the canvas of *Surface 718*, are equally possessed of great and at time compulsive vitality. They are marked with an almost bellicose black, obtained with technical solutions that the artist finalized in the secret of his studio and which laboratory analyses have revealed only recently. For the blacks, for example, he used an ivory black mixed with alkyd resins, to give greater luminosity and body to the signs.

Naturally, Capogrossi did not wish to represent situations, even interior ones, in his works, or to suggest any decoding of his cipher language. For this reason, he always opposed the use of titles that might induce such temptations and simply called his paintings *Surface* with an identification number. Viewers are invited to see and not to interpret, to let themselves be captured by the unexpected vitality of these signs that he described as “tiny and reckless”. As with the dazzling experience of the drawings by those tiny sightless children, Capogrossi, too, seeks to express something he felt and saw intensely, giving it visibility through a new, repetitive and coherent language. It is a code that made his surfaces immediately recognizable amid those of the various trends of contemporary painting. Ungaretti spoke of him as an “amanuensis of painting”, on account of his almost monkish obedience and faithfulness to this sign language. Ungaretti wrote, with words even more inimitable, that his manner was “a moving stubbornness of the uniform”. ●





**Emilio Vedova**  
(Venice 1919 -2006)  
**Immagine del tempo (miniera)**, 1952  
Tempera on canvas, cm. 167×130

## Emilio Vedova

«Vedova was always convinced that what matters in art, apart from story-telling and legends, is the existence of man, the beating of his heart and his most intimate, troubled existence. It is man and his drama that must achieve complete visual immediacy in painting.»

*Werner Haftmann*

### In the Mines of the World

In 1946, a group of Italian artists signed a manifesto named *Beyond Guernica*. Their intention was clear from the title. It was necessary to move away from subjection to Picasso and liberate painting from the obligation to remain tied to visible forms. *Guernica*, with its cry of pain and liberty, denounced without appeal the brutality of Fascism. It was a flagship work, a point of reference not only artistically but also morally. Among the artists promoting this breakaway manifesto was Emilio Vedova, a Venetian artist with a pugnacious temperament. Breaking with the front of the "Picassians" meant running the risk of appearing defeatist or reactionary. There was only one way to avoid that risk: to be intransigent. And Vedova was certainly that, even more than the others. This work is certainly the proof. If the input from a mor-

al point of view was to be that of raising a cry against the abuses of power, the cry raised by this painting is absolutely deafening. If it was necessary to launch a revolt against the arrogance of dictators, this painting amounts to a gesture of radical dissent. In Vedova's hands, painting became an act of insurrection.

In 1952, the year this canvas was created, Vedova had joined the *Gruppo degli Otto* [Group of Eight], to which two other artists in this volume, Afro and Giuseppe Santomaso, also belonged. They adhered to abstraction, but rejected the antinomy with realism. Their theoretician, the great critic Lionello Venturi, defined them thus: "If their arabesque could include the image of a boat, or of any other object drawn from reality, they did not deprive themselves of the enrichment this object could bring to their expression. They are not artistic puritans, like the abstract painters. They accept inspiration from any occasion and do not dream of denying it". In 1952, too, a personal room was dedicated to Vedova at the 26th Venice International Biennial of Art. This was a major consecration, crowned by the award of the important Premio Dufy. This canvas was part of the group of works exhibited on that occasion. *Immagine del tempo: (miniera)* is a title that passes judgement on the historical moment in which Vedova was living. In defiance of all ideological short cuts, of the faith placed in "the magnificent destiny of progress", the artist compared the condition of the world to that of a mine. The work appears before our eyes in all its monumental dimensions: a vortex of black spaces criss-crossed by shots of white light, with an exciting rhythm that takes our breath away. Giorgio Marchiori, a critic always close to the artist, wrote: "Vedova, full of aggressive impulses and unbridled momentum, imposes a frenetic dynamism

upon his paintings. His hand runs ahead of his brain, in a creative automatism as sensitive as a seismograph". We recognize the impetuosity of the brushstrokes with which the artist strikes the canvas, while at the same time obeying the orders of a powerful underlying architecture. It resembles a sequence from a science fiction film in which a great director plays out the collapse of the universe. Vedova, in spite of his free, instinctive nature, is an extraordinarily cultured painter. In this canvas, for example, he reinterprets in contemporary terms the lesson of two great Venetian artists of the past: Jacopo Tintoretto and Giovan Battista Piranesi. Two artists with a dramatic temperament, able to create fantastic spaces on the canvas or on paper that always seem about to collapse upon themselves. But, like his two predecessors, Vedova does not remain the prisoner of his anguish and his obsessions and conceives art as a powerful liberating experience. This is why he inserts, on the left margin of the painting, an unexpected window, opening towards a patch of intense, luminous blue. This is the detail that sets the painting alight, creating a vanishing point. It is an opening besieged by the surrounding vortex, but an obstinate opening. Vedova has plunged downwards into a world reduced to a sombre mine, only to grasp that zephyr: the goal of art is always a "revelation". ●



**Emilio Scanavino**  
(Genoa 1922 - Milan 1986)  
**Nativity, 1953**  
Oil on canvas, cm 150x90

## Emilio Scanavino

«Thus Scanavino, when he works, seems to wear the hood of penitence; he crouches over his work like seamen holding the boat against a threatening wave. All the good and evil of life have formed the personality of this man and artist: events calling for diligent work, perils to overcome and prevent, the love of a single woman who is his wife, all this has sharpened his intelligence and tempered his soul.»

*Giampiero Giani 1955*

### The First Cry of the World

In 1953, Emilio Scanavino was a little over thirty. He had been married since 1946 with the great love of his life, Giorgina Griglia. She, too, was born in Genoa; they had met while attending the Nicolò Barabino Artistic Lyceum. In 1953, they already had two children, Sebastiano, born in 1949, and Paola, born in 1952. Scanavino, who had such a disquieting vision of existence, had therefore directly witnessed the coming into the world of a new life. Some of his most famous canvases from these years were entitled *Nascenza*, a disused Italian synonym of "nascita" - "birth". They are cosmic visions, as if the artist wished to intercept in his painting the first cry of the universe. Another famous work from this period has a title that is both enigmatic and

emblematic: *Nascosto vi è sempre chi nasce e chi muore* [Those who are born and those who die remain forever hidden] (1956). Birth is evidence, but at the same time it is a mystery that eludes us.

In these years, Scanavino had already abandoned the idea of traditional representation and had moved towards the freedom of "informal" painting. Michel Tapié, the critic who coined this term, has emphasized that it does not mean "without form", simply "not formal". "Scanavino was formed by the crunch between traditional art structures and the increased pressure of existentialist thought", Giulio Carlo Argan has written. The horizon was troubled and great questions cast their shadows upon artists like Scanavino. The pendulum of his painting shifted between fear and the desire for freedom.

But let us return to the theme of "birth". A fundamental experience for Scanavino came during a visit to the Uffizi of Florence, where he saw Leonardo's masterpiece *The Adoration of the Magi*. This is an unfinished work, intended for the main altar of the Church of San Donato at Scopeto, just outside the city walls of Florence. The canons regular of Sant'Agostino had commissioned it from the master in July 1481. But in September of that same year, Leonardo left Florence to take up service with Ludovico il Moro in Milan, where he remained until 1499. The Augustinians waited patiently, but the work remained unfinished, a masterpiece that in its very incompleteness reveals the inner workings of the artist. "For Leonardo, the act of painting goes beyond direct figuration", the critic Guido Ballo wrote to explain the influence of this work on Scanavino. "It arises from a secret rhythm, from a vitality that comes continually into play. If you look at it closely, it is highly pictorial in its rendering of light. It reveals a presence of nature, going beyond a sense

of perspective. Its gaps are pregnant with allusive values, calling upon us to witness the act of painting at its birth". Leonardo's work is our gateway to this *Nativity* by Scanavino, painted in 1953 (it is dated and signed on the bottom right). It is a horizontal canvas, corresponding in its format, therefore, to the traditional way of depicting the Nativity, with the figures aligned across a space which has to accommodate not only the protagonists but also witnesses such as the shepherds, the Magi (as in Leonardo's case) and often the angels. We do not identify the single figures in Scanavino's painting, but we can recognize their disposition in a space thronged by forms united by their common excitement. The centre is easily recognizable in the circle of more intense orange. But around it, Scanavino develops the hints offered by Leonardo's masterpiece. The figures intertwine, becoming one with the space surrounding them. The boundaries are therefore broken, as if the event depicted should expand and fill every furthest corner of the canvas. It is a "full" work, crowded by presences that are evoked simply by the poetic rhythm of the composition.

There is also the colouring to be considered. Scanavino chose to dominate this work with orange, at variance with the greys and browns he generally used in this period. Even paintings with comparable themes, such as the *Nascenza* series, are almost entirely in monochrome. This orange imbues the present work with an unusual and almost unexpected warmth. We perceive a festive accent, infusing the forms and thereby counterbalancing the basic anxiety that is part of the artist's DNA and which leads him, in this case too, towards a restless decomposition of the forms. ●



**Salvatore Scarpitta**  
(New York 1919 - 2007)  
**Passo**, 1956

Oil and mixed technique on canvas, cm. 55x75  
Signed and dated on top right

## Salvatore Scarpitta

«I was formed, not only as an artist but as a man, in Italy, because I remained in America only till the age of seventeen. I could look on it like the past dream of a cowboy, but I came to know the palpable nature of man here in Italy.»

*Salvatore Scarpitta*

### View from the top of a tree

A curious and symptomatic episode marked the youth of Salvatore Scarpitta. Born in New York, his father, a sculptor, was from Palermo and his mother was Russian. The family later moved to California. One summer morning in 1920, fleeing the wrath of his father, who expected him to help with domestic chores, he climbed up a great pepper tree near the house. His father let him go and waited at the bottom for him to come down. A neighbour saw him and asked what he was doing up there. Young Salvatore replied that he wanted to beat the record for staying up a tree. The neighbour happened to be a journalist, so he lost no time in writing an article about the strange challenge. The news was taken up by other papers and before long half

of California had its eyes glued to the little boy's attempt, which he had no option but to carry through. He built himself a small platform on which to sleep while his friends passed him water and food. The previous record was 156 hours. Young Scarpitta climbed down from the tree after 602 hours, becoming a local hero and escaping his father's blows. Among the benefits of the adventure was a donation from a rich heiress, a treasure trove on which Scarpitta drew to transfer to Italy in 1936. And in Italy, sitting in a Roman bar one day in 1958, Italo Calvino heard the story of the exploit, which gave him the inspiration for one of his most famous books, *Il barone rampante* [*The Baron in the Trees*].

In Italy, the young Scarpitta attended first the Academy of Palermo and then that of Rome. He was bewitched by the figure of Gino Bonichi, known as Scipione, an artist who had left a profound mark on the Roman artistic environment in spite of his early death at the age of 29 in 1933. A "formidable" figure, in Scarpitta's words. A decisive figure for his development. "Back then, the body of the Italian artist of today was in the making: non-conformist, a bit anarchic, highly intellectual, extremely affable and joying in his liberty".

The last years of Fascism and those of the war were difficult for Scarpitta, who was an American citizen and thus an enemy. The situation compelled him to hide in the mountains of Abruzzo. At the end of the conflict, he joined the group of pioneering abstract artists including Piero Dorazio and Giulio Turcato. *Passo*, the painting illustrated here, is dated 1956 and is a mature fruit of the period in which, as he later confessed, "oil paint dripped from my fingers". The work shows, in fact, a happy superabundance of form and a richness of material, with an alternation of lumpiness and

shadowy zones. We can perceive in this canvas all the features that Scarpitta outlined in his profile of the new Italian artist: liberty, joyousness and also non-conformity. Unlike his fellow-adventurers in those Roman years, Scarpitta remained linked, in his abstract compositions, to a trace of reality, not so much in the recognisability of the forms as in the substance these forms assume. Returning to the story of Scarpitta entrenched, while a small boy, for almost a month among the branches of a pepper tree, we may wonder if an image like this painting had not been impressed on his retina during those same days. The impression is certainly that of a carpet of leaves seen from above, in an assemblage that is lyrical, but also dramatic in its intensity. Scarpitta's subsequent development confirms that his art was moved by a need to adhere to reality, in completely new forms: "I felt that the canvas itself had to open up in some way ... because my story is not aesthetic, it is a research for content". The following year, in 1957, Scarpitta began to share his studio in Via Margutta with another American artist who had just arrived in Rome: Cy Twombly. He had taken a step in that studio that was to mark his subsequent development. If his urgent need was for the canvas "to open up", the answer he found was that of new works that turned their back on painting: works made with stretched bandages, using bands of canvas soaked in plastic resins. As Scarpitta would later explain, this was his way of competing with "my American brothers", challenging them, however, with an idea of art that was not only entirely exterior, but was able "to deal with human tragedies". ●



**Giuseppe Santomaso**  
 (Venice 1907-1990)  
**Incontro**, 1956  
 Oil on canvas, cm.100x65  
 Signed and dated on top right

## Giuseppe Santomaso

«Santomaso creates not just harmony, but also order, an order available to all who are willing to enjoy it. His paintings radiate intelligence, honesty, integrity and a sense of responsibility. We can feel the beat of a great heart behind their vibrant surfaces.»

*Pontus Hultén*

### Order meets Wonder

**W**hat is the borderline beyond which we can say a painting is abstract? Faced with this work by Giuseppe Santomaso, our certainties begin to waver. The starting point is clearly a landscape, a gentle landscape of upcountry Veneto, the land to which the artist always remained linked. Nevertheless, the view is rendered in such poetically essential terms as to evoke something that goes beyond that starting point. "There is no image without things", the artist wrote. "The relation with reality is important for me. By reasoning over my paintings, I can discover their source, the nature of their forms, the origin of their spaces". What the artist chooses as a subject becomes, therefore, a visual pretext for an itinerary that goes

beyond the object but without ever forgetting it. A work like "Incontro" thus takes us to the point where a picture, with a slight change of approach, becomes an abstract picture. Vasilij Kandinskij, the great Russian artist to whom we owe the first abstract painting in the history of art, a watercolour of 1910, said, as he took this step, that painting was entering its "musical phase". The meaning of a work could be transmitted through forms that did not necessarily refer to those from the world of common experience.

Kandinskij was aware of the risks attending the elimination of the object. Artists could act completely arbitrarily, abusing this freedom (in many cases, this effectively happened). He therefore insisted that those who undertook the experience of abstract art should do it with intellectual rigour and, above all, with the capacity to imbue the new formal language with the urgency of life.

Giuseppe Santomaso was Venetian. His father was a refined goldsmith who took him to see the fascinating luminosity of the mosaics of San Marco. In 1950, Santomaso, visiting this basilica with Georges Braque, the great French painter who, together with Picasso, had created cubism, was struck by a remark made by that master 25 years his senior. Braque noted that primitive art already contained many of the solutions that we assign to modernity.

Santomaso's move towards abstract painting therefore matured in continuity with a tradition that he, as a Venetian, felt as his own. Above all, it developed without going against the objective nature of things.

The title of this painting, *Incontro*, is therefore extremely emblematic. We can interpret it as a meeting between the profile of the hills, and thus the land, and the sky. Or between the pale green of the slopes and the deep blue of the horizon. But *Incontro* also stands for the convergence between

two languages that, for Santomaso, were not opposed to each other at all: that of realism and that of abstraction. In this *Incontro*, the two visions seem to weld together and establish a harmonious relationship. The forms are on the verge of losing their objective points of reference and are almost surfing in the fluid space of the canvas, but what is lost is given back with even greater intensity. The gentle landscape is not simply depicted; it is evoked. And evocation is a stratagem that enables us to enter still further the intimacy of reality. "Santomaso's paintings are joyful paintings. They have deep harmony and completeness. Order and surprise seem to have made a secret agreement", the great Swedish critic Pontus Hultén wrote.

Following on from works like these, Giuseppe Santomaso began to exercise a new-found freedom, which would lead him to become, over the next few decades, one of the most important exponents of Italian abstract art. But his works never lost touch with things seen, establishing on each occasion a "meeting" between the image and what he called its "fantastic equivalent". He described the artistic experience as an "explorative adventure". In other words, a journey in which to discover the mysterious geometry that underlies the appearance of the things. A geometry that, as Kandinskij said, was related to music. ●



**Mimmo Rotella**

(Catanzaro 1918 - Milan 2006)

**L'epoca delle caverne, 1957**

Retro of advertising posters on canvas, cm. 90x63

Signed and dated on bottom right

## Mimmo Rotella

«Rotella, the historian of the street of daily life, the super-lucid witness of a complex civilization from which he recovers the most secret rejects as well as the latest exploits.»

*Pierre Restany*

### The Creativity of the Rip

At the beginning of the 1950s, urged on by the economic boom, the cities transformed into "display territories". The walls played host to enormous advertising posters, the tool of modern communication, where image and slogan served to persuade and seduce the nascent consumers. This visual invasion obviously had its effect on artists, who realized they had to come to terms with it. The civilisation of industrial production took hold of the public imagination and could not leave art untouched. Mimmo Rotella arrived in Rome in 1944 from Calabria, where he was born. His mother, through various connections, found him a job as a designer in the Postal Ministry. He thus came into immediate contact with those painters of the

"Forma 1" group who were revolutionizing the Roman artistic scene via the transition to abstraction. Rotella joined them and took part in some of their exhibitions, such as that of the Art Club, held at the Museo Nazionale d'Arte Moderna. Among the founders of the Art Club, created to give opportunities to young artists, was a leader of the second phase of Futurism, Enrico Prampolini. The meeting with Prampolini aroused Rotella's interest in painting that went beyond the usual techniques to embrace the potentials of other materials, including those of daily life. An exemplary model was that of Alberto Burri, who in 1950 began to make use of worn out jute sacks. The abstract experience dissatisfied Rotella, who found it inadequate to express his desire for novelty and change. Even a period of residence in the United States, in Kansas City in 1951-2, proved disappointing. Only on his return to Rome did he receive the shock that led to his artistic breakthrough: "Every morning I went out and looked at the walls covered with advertising posters. After two years of crisis, it was came as a sudden moment of illumination: here it was, the new message I was to give. So in the evenings I went out, took possession of these posters and put them under my bed. During the day, I took them out and worked on them, ripping them and remounting the images. Then I put them back under the bed". The breakthrough came when, one day, a courageous critic, Emilio Villa, came to the tiny studio and home in Via San Giacomo. At the sight of those hidden works, he had no doubts. "Do you know you are inventing a new language that goes beyond painting? With these rips, you are inventing a new space, just as Lucio Fontana is doing with his slashes". In April 1955, in a curious venue, the Zattere del Ciriola docked on the banks of the Tiber, Rotella exhibited his works for the first time,

while also discovering a name for the technique used: *décollage*, meaning a procedure based on ripping and so the opposite of a collage. The large posters therefore became the raw material for his work. During the first years, Rotella made equal use of the front and back of the poster, marked by conglomerates of glue. An example was "L'epoca delle caverne", illustrated here. Pierre Restany, a highly charismatic French critic, wrote that Rotella, "in a spineless, half-caste Rome, ripped advertising posters from the walls and recomposed them on his canvases, recreating the visual sound of the urban 'caves', the primitive colour of the polyglot metropolis". The posters of which Rotella used the front side documented contemporary Rome with its myths, from which stood out, in those years, the stars from the movies. When he used the back of the poster, on the other hand, he represented the hidden, obscure, almost prehistoric, side of the city. Here there were no images, not even ripped ones, nor were there titles and slogans. There was just the apparently silent surface of the paper, inflated and encrusted by the use that had been made of it and by the artist's interventions. Yet it seems, to our eyes, to be impregnated by the moods and memories of the city. Rotella's intention in these works was very clear. He wished to break down the barrier between the artist's studio and the urban-collective context, to get inside the city. "The art I liked was free, euphoric and full of irony, neither vulgar nor popular. My intention was to liberate the culture of those years, revolutionizing the schemes and structures and striving for a language never used before. I wished to modify reality in the course of its modification". ●



**Alberto Magnelli**  
 (Florence 1888 - Paris 1971)  
**Peinture (Contrastes n. 2)**, 1958  
 Oil on canvas, cm. 100x81  
 Signed and dated on bottom left

## Alberto Magnelli

«Magnelli's constructions do not deny the earth, they do not turn their backs on the variegated multiplicity of the earth. They are pure and full of reality. Instead, they have said goodbye for ever to the Jean Arp to gondolas and to the shining roofs of the churches of heaven.»  
*Pierre Restany*

### A Renaissance without Images

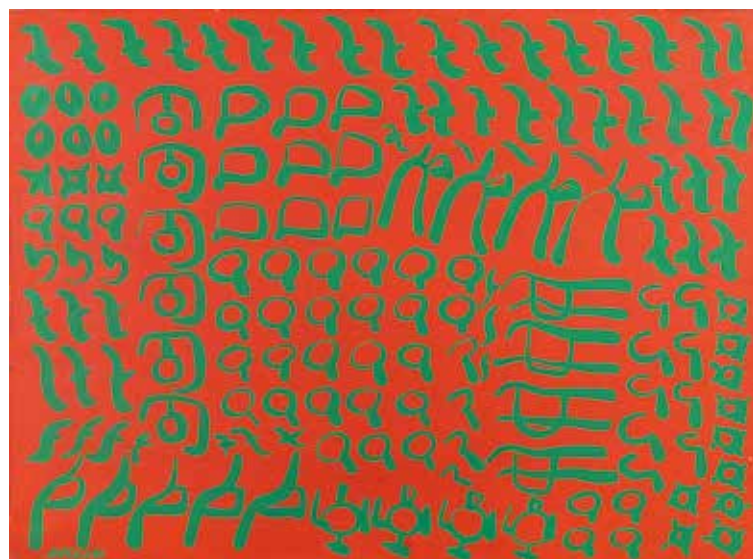
Alberto Magnelli was an absolute precursor of abstract art. Barely in his twenties, after a trip to Paris, he had a dazzling and precocious experience of the abandonment of figuration. "It is of no little importance that, as early as 1914-15, there was [someone] in Italy who – in complete isolation and with no possible contacts – [began to practise], courageously and at his own initiative, that abstract art that no one had imagined", the artist recalled proudly in a letter of 1965. In reality, this was a brief adventure, followed by a long period of maturation in which he returned to working with images. After 1915, a period of reflection began, with works of high quality that cannot be interpreted as a step backwards in the sense of a return to

a more traditional style of painting. Magnelli was Tuscan and, in spite of the international status he achieved in the subsequent years, he always remained linked to his original matrix. Balance and order are central to his pictorial language and that long figurative period enabled him to focus on these aspects and to make them more fully his own. His training resembled more that of a connoisseur of ancient art than that of a young man engaged in the formal revolution of the 1910s. From 1907, he began to travel around Tuscany in search of fresco cycles by the great Renaissance masters. He stated several times that he considered the work of Piero della Francesca germinal to his own work. "I am grateful to Piero: he revealed to me the composition of a surface, he made me understand the play of solids and voids", he declared. An apprenticeship, therefore, that was not traditional yet was based on tradition, touched only marginally by avant-garde fashions and influences. When, in 1935, Alberto Magnelli decided to cast off his moorings and definitively embrace abstraction, he had thus acquired a clear awareness of where he was going. The previous year he had moved to Paris, partly as an escape from the Italian artistic climate, which was closed and little inclined to innovation. Magnelli's vision, though rooted in a sense of belonging to Tuscany that he would never betray, was an international vision, in open dialogue with the newest artistic experiences of those years. In Paris, then the undisputed capital of art, he came into contact with such masters of abstract painting as Vasilij Kandinskij, Robert Delaunay and Piet Mondrian, who remained in Paris until 1938, when the advance of Nazism compelled him to cross the Atlantic.

From that moment on, Magnelli's artistic direction was completely coherent. His abstraction was very far from the

intransigence of the avant-garde. Instead, it was the discovery of a new expressive mode that could update the great expressive models of the past that had nourished him. The work presented here, dated 1958, is emblematic of this path. On a monochrome field, extremely expressive and luminous, the geometric forms move, criss-cross and are superimposed with a rhythm and balance that seem natural to them. The forms preferred by the artist are numerically few, but are sufficient to give rise to inexhaustible constructions.

Magnelli's work cannot be approached with the idea of seeking underlying meanings. His pictorial discipline, always true to itself, never goes beyond the confines of the visible. It maintains a constant level of clarity and transparency that keeps at bay any sense of metaphysical meanings or any allusion to a veiled symbolism. Nothing is further from his intentions than the temptation to imbue his artistic work with esoteric values. His art has no mysterious or obscure aura to be unveiled. Rather, it reveals itself directly to the spectator, directly and affirmatively, without ambiguities or double meanings. It has been said that Magnelli's paintings are like banners, the content of which is displayed in the modern dress of a constructive clarity that the artist had assimilated during his youthful excursions among the great fresco cycles of the Tuscan Renaissance. ●



**Carla Accardi**  
 (Trapani, 1924 - Rome 2014)  
**Rossoverde**, 1966  
 Tempera on canvas, cm. 80x60  
 Signed on bottom left

## Carla Accardi

«The female sign language of Accardi is not so much a wave, a transparency and a texture, as a passage, through a certain appropriation of culture, a different quality of living time and power, another way of being in the world.»

*Annemarie Sauzeau Boetti*

### A Phosphorescent Abstraction

“I think abstraction suits me as a woman”. Thus Carla Accardi explained her natural disposition to practise painting without images. She was born in Trapani in 1924 into a well-to-do family. Her mother was the owner of the Gallia salt pans and this landscape, with its light and its contrasts, provided the visual stimulus that drew her towards art. The boundaries of the forms became lost in the retina and the abiding impression was of blotches and flashes of colour intensified by the sun. Something similar happened with the patterns of the balconies of her home, which cut across the deep green of the magnolias. A world lay before her eyes made of arabesque lines and fields of colour, as if she was inside a great painting by Matisse.

For a woman painter in a strongly male-dominated art world, abstraction was more than a choice; it was a destiny. “There have been very few female artists over the centuries and I could never have identified them by a particular iconography. The history of iconography has centred, in fact, on male protagonism. Painting over the centuries has related men’s adventures, their extraordinary exploits, religious events and conquests”. A world of images in which a woman cannot be at home unless, as often happened over the ages, she accepts the idea that she will always play a subservient role. She was the only woman in the platoon of artists that came together in 1947 to create the historic group called “Forma 1”. It included another Sicilian, Antonio Sanfilippo, whom she would marry in 1949. Accardi was never notable for a type of painting that might be described as feminine. Indeed, in comparison with the other members of that group, even in the years following that fundamental but brief experience, Accardi stood apart for her intransigence and innovative spirit. She did not renounce the features typical of female expressivity, such as repetitiveness, domesticity and fragility, but she proposed a “culturally conscious reassessment” of them.

In the 1960s, for example, her “conscious reassessment” of the experience of domesticity led her to imagine and create a series of works that characterized that artistic period: the *Tende*. They were panels of sicofoil (a semi-rigid and transparent plastic material) painted and mounted on easels so as to constitute a micro-environment that was inhabitable, poetic and absolutely contemporary, given that it envisaged the direct involvement of the spectator. Carla Accardi’s abstraction went beyond the confines of the canvas and invaded the world.

Sometimes the opposite happened: that is to say it was the

world with its suggestive powers that invaded the canvas. This was the case with works like *Rossoverde*, which was contemporary with the first *Tende* and the environmental works created with modern material such as sicofoil. “The principal aspect of my work, for me, has been that of constantly seeking pictorial means that would correspond to the contemporary world. Landscapes are not possible today without neon and phosphorescent lights and that is what led me to these colours”, declared the artist. This explains the strident, exhilarating colours that characterize *Rossoverde*. Accardi draws upon a contrast of complementary colours that, placed one upon the other, but never mixed, provide an electric shock for the spectator. The elementary alphabet of the small green signs, of a lightness suggesting Matisse, traced on the red background, impinge on the retina, creating that disturbing effect typical of the lights that besiege the eyes with advertising slogans in the city streets. Accardi’s work is a refined exaggeration of that effect.

An unprecedented mix between abstract art and real life is thus created. “I am for painting that is really abstract but with a present content”, the artist said. None of her travelling companions had dared to go as far as she did. In order to make these steps, she also drew on a movement culturally far distant from her: Pop Art. Andy Warhol himself had perceived and used in many of his works the energy generated by contrasting complementary colours. Accardi had a further purpose; she wished to renew the visual impressions, of unparalleled intensity, that she had absorbed during her youth from the panorama opening upon the dazzling white of the salt pans. ●



**Tancredi Parmeggiani**  
(Feltre 1927 - Rome 1964)

**Homage to Kandinskij, Klee, Picasso  
and Osvaldo Licini. Revelation, 1966**

Tempera on paper applied on canvas, cm. 167x182

## Tancredi Parmeggiani

«Tancredi, with his painting, creates a new poetic philosophy for those who possess neither telescopes nor rockets; how lucky we are to have such crystallizations to carry us safe and sound towards other worlds.»

*Peggy Guggenheim*

### Painting is a State of Grace

Innocent, fascinating, in love, libertarian, secretly restless: Tancredi (whom history remembers familiarly by his forename) was one of those artists called by destiny to give his all to painting. Born in the heart of the province of Veneto, he attended the Venice Academy, where his companions included an exuberant Emilio Vedova. They greeted each other by shouting a line from García Lorca: "Green, how I want you green". In Rome in 1950, through Giulio Turcato, he met and frequented the abstract artists of the "Forma 1" group. But the city of his real destiny was Venice. In 1951, William Congdon, an American artist who had moved to Europe, introduced him to the major collector and gallery owner Peggy Guggenheim, who

had set herself up in a wonderful building overlooking the Canal Grande. Peggy's home contained works by all the leaders of the American artistic revolution, not least among them Jackson Pollock, and she was bowled over by this highly talented young painter. She gave him a space to work in and put him in contact with all the most important artists who gravitated around her gallery. Out of gratitude, Tancredi dedicated and gave to her a work called *Primavera*, painted, as he himself wrote, "with small brushstrokes set down almost uncontrolledly". In 1960, the collector donated this painting to the MOMA of New York: thus Tancredi, in his early thirties, already had a foothold in one of the world's most important modern art museums. In a photo from that same year of Peggy in her studio, we can see on the wall above her head a large and happy canvas by Tancredi, *Composizione* from 1955.

The Venetian artist's development is marked by these "states of grace" that lead him to paint works that are difficult to categorize, because each time Tancredi assumes the liberty to divest himself of what he considers predictable or of what might be perceived as repetition. The large canvas illustrated here, with its precise and deeply felt title, is a sort of flagship of this type of procedure. The work is inspired in particular by Vasilij Kandinskij, the great Russian painter who had created in 1913 the *First Abstract Watercolour*, opening a new chapter in the history of art. Writing of the relationship between Tancredi and Kandinskij, the French critic Alain Jouffroy stressed that it regarded "only the non-figurative Kandinskij of the years 1911-19, before the Bauhaus, that is to say the free and inventive Kandinskij who sought principles of inner necessity in certain structures with oneiric forms and bright colours. Something of the fairy-tale persists in these compositions,

like an indelible figurative residue, which only adds to their fascination". Tancredi moved on this same wavelength, expanding the space in which these oneiric forms moved and floated. By enlarging the dimensions of the work, he almost turned it into a proclamation of pictorial liberty. At the same time, with his typical grace, he ensured that the image had an extraordinary lightness. Tancredi's horizon is not only oneiric, however. Fundamental, for him, was the combination with nature, which he loved for its infinite multiplication of forms. He said, for this reason, that "To practise painting, you must love nature. I believe that a picture must be just as much a thing of nature as a leaf. There is only one way to understand nature: to look at it more than to feel it".

In the title of this work, Tancredi added another three names to that of Kandinskij. There is, understandably, Paul Klee, for his capacity, which certainly fascinated Tancredi, to conceive painting as if it were looking out upon "elsewhere". There is Osvaldo Licini, a free, outlier artist like Tancredi himself, a dreamer who never became engulfed in any group. And there is Picasso, who at first sight may seem not to belong. But Tancredi was grateful to Picasso for the impetuous passion with which, at the beginning of the 20th century, he revolutionized and revitalized painting. He also shared with Picasso the idea that, to be a great artist, you must be a child: "Painting will exist as long as there is a child who wants to do it. That child we probably be the greatest painter there has ever been". ●





**Piero Dorazio**  
 (Rome 1927 - Perugia 2005)  
**In pectore 1**, 1962  
 Oil on canvas, cm. 73x52  
 Signed and dated on verso

## Piero Dorazio

«In Dorazio, it is as if the activity of painting was just a sleight of hand, as if clairvoyance and revelation played a secondary role. In art, for him, the work of the hand always comes first, we need only ask who guides the hand.»

*Will Grohmann*

### The Clarity of Colour

In 1947, in the heart of Rome, a tacit but radical coup de main took place: in a building in Via Margutta, a studio shared by a group of artists who had come to the capital from various parts of Italy, there was a change of leadership. Renato Guttuso, till then the undisputed figure of reference for all of them, left. His place was taken by Pietro Consagra, another Sicilian. Such was the concentration of artists from that island that the building was renamed the "House of the Normans". It was a place that ended up as a sort of kasbah, where everybody went, met, ate and, maybe, fell asleep, washed, dressed, planned and debated. The group of artists also included a very active twenty-year-old from Rome, Piero Dorazio. In the House of the Normans, after

the change of guard between Guttuso and Consagra, the idea had grown and taken root of a new group that would bring together the work and projects of the latest generation. The group was called "Forma 1" and, as the critic and historian Fabrizio D'Amico has written, "In its brief life, it would have a political weight, a propositive force and a quality of thought in the context of the new Italian art of the day that could scarcely be overestimated". This was the moment when all relations with the previous generation were broken off. The only remaining link was with Enrico Prampolini, a proponent of the second period of Futurism who openly supported them, hosting them and involving them in many initiatives of Art Club14, an organization that promoted artists and organized exhibitions. The group's adventure had forced the pace. In March 1948, in the Galleria di Roma, they put on a group exhibition, in which Dorazio also took part, which nailed its colours to the mast with the title "Abstract Art in Italy". The organization was entrusted to Consagra himself and to Ettore Sottsass, who was destined to play a major role in the boom of Italian design.

Dorazio stood apart in the group by his concentration on colour rather than on the "forms" that were to replace images in the artists' work. In one of his finest works from that fateful 1947, *Fiorista*, we can still recognize a grid of lines suggested by criss-crossing bunches of flowers. Rather than concern himself with formal innovation, Dorazio concentrated on colours, transforming the painting into a genuine kaleidoscope.

Meditation on colour is therefore the distinctive mark of all Dorazio's art, even when he comes to act as a true amanuensis of painting as in *In pectore 1* of 1962. The picture is part of a series of works called "reticoli [lattices]"

that occupied the artist in the early 1960s. The name derives from the fact that they are created through a dense lattice of vertical lines of colour, horizontal and diagonal, drawn with a light hand on a background, red in this case, which we see emerge at the sides of the canvas. Dorazio often made use of stretched threads to set down the lines, marking out their course with slender chalk markings, which he then painted over with a free hand. This way of painting conferred special expressiveness on the line, partly because of the slight irregularities that the method produced and partly because of the gradually diminishing intensity of the colours endemic to the pictorial process. The ultimate effect is one of unexpected profundity, as well as being highly evocative. In the present case, Dorazio himself uses the title, written in his own hand on the verso of the canvas, to suggest an interpretation: "In pectore" induces us to think of a meditation on the human heart and the mystery towards which it tends. Dorazio always takes care to arouse the observer's emotion, without ever giving way to forms of irrationalism, in line with his Marxist formation. Nothing is ever obscure in his works, not even in this, which nevertheless seems to deprive us of any point of reference. He sustained that a painting was "the product of a life-experience that is then transformed into form and colours". And that the sense of work like his was "to express the hope that there is an order to things". Instinct, not calculation, is the guiding force of his art, and the distinguishing mark of this instinct is an innate optimism. ●



**Giulio Turcato**  
 (Mantua 1912 - Rome 1995)  
**The Acropolis**, 1970 c.  
 Oil and collage on canvas, cm. 100x80  
 Signed on bottom left

## Giulio Turcato

It is difficult to paraphrase the grandiose and humble strategy of this painting, the only painting, in Italy and in our own times, that has experienced and pressed the frontiers, the walkways, the trenches and the horizons of the chromosphere with ascetic and strong possession of colour.

*Emilio Villa*

### The Astronaut of the Imagination

In 1913 is an important date for the history of art and for the history of culture in general. In Munich, a Russian artist, Vasilij Kandinskij, passed beyond the Columns of Hercules of painting, creating the *First Abstract Watercolour*. For the first time, deliberately and not by chance, an artist decided to waive figurative representation and plunge into a vast, entirely new ocean. On the white surface of the paper, the lines and light signs in pen and pencil fluctuated with exciting rhythmic movement, symbolizing the interior sonority deriving from the decomposition of the natural forms. This was painting released without a preparatory design and flowing freely, almost immaterially. It seemed the visual equivalent of a musical composition.

Kandinskij would theorize, in a famous book, the reasons behind this breakthrough. Abstract painting, for him, represented a liberation of the spiritual energy underlying every great work of art.

More than thirty years had passed since that historic day when, in 1946, an artist from Mantua who had already chosen the path of abstraction arrived in Paris and was able to see that watercolour, then conserved in the Musée d'Art Moderne of the French capital (today it is in the Centre Pompidou). Naturally, the work came like a lightning shock to him, because it held out the prospect of an abstract art freed from theoretical or ideological dogmas. That painter was Giulio Turcato, a highly active participant in the artistic debates of the post-war period. He was a signatory of the manifesto of the Nuova Secessione Artistica Italiana and later a founder member of the "Forma 1" group. All these initiatives went hand in hand, despite occasional polemics, with his choice of abstraction.

The painting by Turcato presented here demonstrates how decisive that encounter with Kandinskij's historical work was for him. It dates from 1970, so twenty years had passed, but the eye immediately recognizes the indelible mark left by his viewing of the *First Abstract Watercolour*. Turcato has made the great Russian artist's freedom his own and has grasped the idea that painting may have a lyrical nature. In the meantime, obviously, the times had greatly changed and art had acquired further spaces for liberty and expression. Kandinskij's pure white background is replaced here by a luminous, even orange. The pop art revolution had intervened and had encouraged recourse to brilliant colours and blatant effect-making. The forms surf fluidly and freely on the surface of the canvas, just as did those of the 1913 watercolour. But their nature is profoundly

different. Turcato's work is poly-materialistic, because the artist combines pigments of paint with elements of collage, using coloured paper and even fragments of light gauze, creating effects of transparency. Art by now could be made with anything and the confines of the ancient disciplines had been broken down. Moreover, an additional factor with which every artist had to come to terms in those days was the spell cast by space travel. "The artist is an astronaut who works with his imagination", Turcato declared. The previous year, the first man had set foot on the moon and the images of objects floating in space without gravity left their mark on Turcato's imagination. The results can be seen in the coloured fragments and the different materials disposed around the canvas, apparently floating on it, unstable and in continuous movement.

We might wonder how a painting such as this comes into being. Is it the fruit of fortunate and happy instinct, as with children's drawings? Or is it the fruit of calculation and control that we do not perceive? "No, I am not a lyric poet gone astray, because my work is considered, it is not a lyricism that comes merely from a gesture. These is gesture, yes, but a gesture that is somewhat calculated. Nothing is born straight off", Turcato declared. This suggests an explanation for the title of the painting. The reference to the Acropolis of Athens is a reference to an ideal order at the limit of perfection. An ideal that Turcato did not renounce, but to pursue it he had to free himself from the bonds of all conformism and invent new, not habitual, forms. ●

# Arte & Libertà

**Afro Basaldella**

**Giuseppe Capogrossi**

**Emilio Vedova**

**Emilio Scanavino**

**Salvatore Scarpitta**

**Giuseppe Santomaso**

**Mimmo Rotella**

**Alberto Magnelli**

**Carla Accardi**

**Tancredi Parmeggiani**

**Piero Dorazio**

**Giulio Turcato**