

EQUILIBRI

EQUILIBRI

Giovanni Anselmo Giacomo Balla Simone Berti Alexander Calder
Alice Cattaneo Pietro Fortuna Osvaldo Licini Fausto Melotti
Maurizio Mochetti Giorgio Morandi Grazia Toderi Gilberto Zorio

a cura di Laura Cherubini e Erica Ravenna Fiorentini

testo in catalogo di Laura Cherubini

catalogo a cura di Erica Ravenna Fiorentini

5 maggio 2014

Il vantaggio di ritrovarsi sul pavimento è che da lì non si può più cadere.
The advantage of finding yourself on the floor is that from there you cannot fall.

F. Kafka

Lo psicanalista inglese Adam Phillips parla di “seduzione morale dell’equilibrio”.

Il termine latino equilibrium è composto da aequus (uguale) e libre (bilancia).

La bilancia della giustizia è certamente rassicurante, ma è pur vero che è proprio ciò che è particolarmente seducente spesso a farci perdere l’equilibrio.

Nella storia della cultura e dell’arte occidentale abbiamo assistito all’alternarsi di una concezione che vedeva nella tensione all’armonia e all’equilibrio perfetto la rivelazione dell’ordine certo e immutabile della creazione, e “di un’idea romantica per la quale l’arte che non sia ispirata dall’impulso fondamentale a creare una visione squilibrata del mondo probabilmente è cattiva o mediocre” (M. Ravenhill).

Riflettendo su questo argomento così complesso e quanto mai attuale, ho pensato che potesse essere interessante osservare come questo concetto abbia trovato espressione nel lavoro di alcuni tra i maggiori artisti moderni, scelti nell’arco di quattro generazioni a partire dal secolo scorso fino ai giorni nostri.

L’eterno aspirare all’equilibrio, che per definizione evoca un senso di instabilità sembra una contraddizione propria della condizione dell’esistere.

I Mobiles di Calder calibrati e leggeri, le esili sculture futuriste di Balla, testimoniano questa tensione, in “bilico” tra forza e precarietà, che ritroviamo nelle materie plastiche di Zorio, nelle lastre di marmo di Anselmo, nelle ceramiche plasmate dal fuoco di Melotti o ancora nelle fragili architetture di Licini.

Una mutabilità che rimanda alla concezione dello spazio aperto e delle sue proprietà scientifiche di Mochetti, a quella di un universo in continuo movimento delle Orbite di Grazia Toderi, o ancora di uno spazio rarefatto nel quale sia possibile oltrepassare un confine immaginario, delle nature morte di Morandi.

I luoghi della memoria, tra la ragione e il sentimento di Pietro Fortuna, l’ambiguità delle figure di Simone Berti, le costruzioni/decostruzioni di Alice Cattaneo sono espressione di questo conflitto inestricabile: l’aspirazione all’equilibrio e l’attrazione verso la sua perdita.

Come scrive Phillips, non dovremmo sottovalutare il desiderio di perdere l’equilibrio, anche se spesso è più semplice alzarsi che cadere. Anzi, il segno che qualcosa è importante per noi consiste proprio nella perdita di stabilità.

Erica Ravenna Fiorentini



British psychologist Adam Phillips speaks of the “moral seduction of equilibrium”.

The Latin term equilibrium is formed by *aequus* (equal) and *libre* (scale).

The scale, symbol of justice, is most certainly reassuring, but true enough it is what is especially seducing that makes us lose our balance.

In the history of western culture and art we have seen an alternation between the idea that saw tendency towards harmony and perfect balance as the revelation of a perfect and unchangeable order of creation and the “romantic idea according to which art that is not inspired by the fundamental impulse to create an unbalanced vision of the world is most likely to be bad or mediocre” (M. Ravenhill).

Thinking over this very complex and extremely modern idea, I believe it is rather interesting to observe how this concept is expressed in the work of some of the greatest artists of our time, chosen in the course of four generations starting from the last century to our days.

The eternal lust for balance, which evokes a sense of instability, seems to contradict the condition of existing.

Calder's *Mobiles*, calibrated and light and Balla's slim futurist sculptures, testify this tension, in “equilibrium” between strength and precariousness, which we find in Zorio's plastic matter, in Anselmo's marble slabs, in Melotti's ceramics moulded by the fire and in Licini's fragile architectures.

A changeability that recalls the idea of Mochetti's open space and its scientific properties as well as that of the ever moving universe of Grazia Toderi's *Orbite*, or even of a rarefied space where it is possible to overpass the imaginary boundary of Morandi's still life.

Pietro Fortuna's sites of memory, between reason and sentiment, the ambiguity of Simone Berti's figures and Alice Cattaneo's constructions/deconstructions are the expression of this inextricable conflict; the aspiration towards balance and the attractiveness of losing it.

As Phillips writes, we should not underrate the desire to lose our balance, even if it is often easier to get up than fall. Indeed, the sign that something is important for us lies in the loss of our stability.

Erica Ravenna Fiorentini



EQUILIBRI/DISEQUILIBRI

Erica Fiorentini apriva la galleria a Roma nel 1992 con una mostra dedicata a *La misura italiana*. In quella occasione Duccio Trombadori scriveva: “E una misura si deposita tra le scorie di avvenimenti troppo catastrofici per essere sintetici, si lascia riconoscere nella schiuma dei giorni, mostra il suo volto all'imbrunire di un'intera epoca”. Gli artisti non si erano lasciati irretire dai programmi, avevano sempre battuto la via della forma. La misura italiana veniva descritta come “assenza intelligente, tatticamente discreta”. La civiltà della forma continuava a vivere nella misura metafisica, che poteva parlare una sola lingua, quella italiana. Scriveva ancora Trombadori: “Non è il fascino notturno della lingua morta, ma il pregio di un legno ritorto, di un osso di seppia, di una occasione apparsa per troppa luce in un deserto di sabbie”.

Ma la via della forma non è solo *misura*, è anche *equilibrio*, un equilibrio che può al suo interno contenere anche il suo opposto. È tensione risolta tra forze in antitesi. Come Alighiero Boetti ci ha insegnato c'è veramente *ordine* e c'è veramente *disordine*. La coscienza del *caos* e del *caso* è coscienza ancora più alta. L'equilibrio più difficile da raggiungere passa attraverso dissimmetrie, disparità, squilibri che non possono essere attraversati lasciandoci indenni. In ogni cultura contemporanea l'equilibrio è una soglia precaria conquistata attraverso un cammino denso di ostacoli, un percorso scabroso, duro, pericoloso e raggiunto, forse, per un attimo fuggente. In quell'attimo fuggente l'equilibrio si fa opera.

“Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto”. Così l'11 marzo 1915 scriveva Giacomo Balla nel *Manifesto della ricostruzione futurista dell'Universo* firmato con il compagno di militanza futurista Fortunato Depero. Per rifare l'universo, nell'aspirazione a un'opera d'arte totale, che si allarghi a tutto ciò che circonda l'uomo, i due artisti pensano a un meccanismo di *rotazioni* fatto di *complessi plastici* che possano girare su uno o più perni. Il complesso plastico è il nuovo oggetto artistico, costituito con materiali poveri e comuni, tessuti, fil di ferro, legno, carta... e attraverso la combinazione di molteplici differenti tecniche. Tutto questo ricostruisce un *paesaggio artificiale* che va a sostituire quello di natura. È quanto vediamo nelle *maquette* di *Complesso plastico 7 alberi futuristi* (1918) che Balla teneva nel suo studio montate su uno specchio nel quale si riflettevano annunciando anche la possibilità del capovolgimento e di un'ulteriore rotazione sull'asse alto/basso. Un giardino artificiale fatto di fiori di carta. “Un giardino primaverile sotto il vento che fa intuire il Fiore magico trasformabile motorumorista”. Giovanni Lista ha ipotizzato che la pratica dei modellini derivi per Balla dalla passione per l'astronomia: amava osservare il cielo notturno con un cannocchiale ed era amico dell'astronomo De Paoli. Conosceva quindi i modellini usati dagli astronomi per ricostruire l'universo in cui i fili di ferro visualizzano le orbite... Questo fantastico futuristico paesaggio sarà del tutto universale, ma anche tutto italiano: “Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra e di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto”. Le stesse serate futuriste, dove gli artisti declamavano i loro versi con meccaniche movenze, indossando *vestiti antineutrali* cromaticamente sgargianti, si configuravano come effimere architetture di luci, movimenti, suoni e rumori. Attraverso il calibrato movimento dei complessi plastici l'arte futurista si proponeva di invadere e pervadere l'ambiente circostante, intendendo come proprio ambiente l'universo infinito.

Le nature morte di Giorgio Morandi vivono in una dimensione di equilibrio formale e tonale all'interno del quale ogni elemento è necessario e sufficiente e nulla può essere aggiunto o sottratto senza turbare quella calibrata situazione. Lamberto Vitali parla di "ordine studiatissimo di queste nature morte", fatto che dovrebbe corrispondere al minore interesse di Morandi per gli aspetti transitori della vita. Bottiglie e scatole, conchiglie e fiori si organizzano in ordinate disposizioni sintattiche e paratattiche. L'artista riteneva che a questo lo avesse portato il suo temperamento, la sua natura incline alla contemplazione. In una intervista Morandi afferma: "Esprimere ciò che è nella natura, cioè nel mondo visibile, è la cosa che maggiormente mi interessa". Morandi sembra concordare con Galileo Galilei il quale affermava che il gran libro della natura è scritto in caratteri matematici. "Questi caratteri sono: triangoli, quadrati, cerchi, sfere, piramidi, coni e altre figure geometriche. Il pensiero galileiano lo sento vivo entro la mia antica convinzione che i sentimenti e le immagini suscitate dal mondo visibile, che è mondo formale, sono molto difficilmente esprimibili, o forse inesprimibili con le parole" dice lo stesso artista "Sono infatti sentimenti che non hanno alcun rapporto o ne hanno uno molto indiretto con gli affetti e con gli interessi quotidiani, in quanto sono determinati appunto dalle forme, dai colori, dallo spazio, dalla luce". Nella *Natura morta* del 1946 gli oggetti sono come abbracciati, quelli in secondo piano si configurano come ombre, mentre in primo piano la bottiglia bianca fa da spartiacque tra i toni freddi azzurrini e i caldi che sono comunque attutiti nella gamma dei gialli. Scrive Vitali che "nella fase ultima della produzione di Morandi, dapprima la composizione si fa più serrata, con elementi accosti gli uni agli altri fino a comporre un blocco unico inscritto nel rettangolo, talvolta nettamente scentrato rispetto al fondo; nel medesimo tempo si accentua il prevalere di tonalità chiare, tenerissime, nelle differenti, sottili, quasi impercettibili variazioni tonali dei gialli, dei grigi, dei rosa violacei, dei bianchi soprattutto: bianchi stupendi, ora immacolati e come fatti luce all'interno, ora appena appannati, ora con una sfumatura detta e non detta di colore". Bianchi di luce. Ed ecco che Morandi si situa nella linea del grande realismo, quello che, secondo il saggio *Sulla questione della forma* di Kandinsky, va in ultima analisi a coincidere con la grande astrazione. "Per me non vi è nulla di astratto" dice Morandi "per altro ritengo che non vi sia nulla di più surreale, e nulla di più astratto del reale".

L'opera di Osvaldo Licini presentata, la *Composizione* del 1932, è vicina agli studi per *Bilico* (1931-34) e agli studi, ai *Fili astratti*, ai *Fili astratti su fondo nero* del '32. È fatta di forme leggere, aeree e delicate combinate e intersecate in precario e calibrato equilibrio. L'opera di Licini si situa là dove la geometria incontra la poesia, si fa lirica. Fondamentale è anche il rapporto con la musica. Arte e musica hanno sempre intrecciato le loro strade all'interno del percorso storico dell'astrazione. I primi brani astratti li troviamo all'interno della pittura dell'artista lituano Ciurlionis, che era anche musicista. La nascita dell'astrattismo propriamente detto avviene con Kandinsky, allievo di Ciurlionis. Precoci anticipazioni sono in una serie di opere di Picabia (sposato con Gabrielle Buffet, musicista e allieva di Busoni) intitolate, con termine musicale, *Aires abstraites*. In *Kn* Carlo Belli teorizza un'analogia tra la poetica dell'angolo retto e la struttura musicale delle composizioni di Bach. Licini gli scrive una lettera nel '35 in cui dice che l'astrattismo applicato alla poesia "riconduce alla grande arte della Musica". Accanto a poeti come Rimbaud, Apollinaire, Valéry, Campana, Licini amava Bach, ma anche i musicisti della scuola dodecafonica, Schoenberg, Berg e Webern e soprattutto Paul Hindemith che nella prima parte del suo lavoro assume un linguaggio onomatopeico, nella seconda recupera il contrappunto di Bach. La sua *Santa Susanna* (1921) si trasforma in *Satana Susanna* così come Licini scriveva nei suoi versi "angelo o demonio che sia" e intitolava i suoi quadri *Angelo ribelle*. Ne scrive M. De Micheli, che dubita che i numeri che costellano i personaggi di Licini abbiano un mero valore di segni, pensa invece al numero in senso pitagorico. La scienza dei numeri era associata dai pitagorici al ritmo cosmico, ma anche alla musica e all'architettura, le due arti da cui si è circondati secondo Valéry che le definisce "la pietra e

l'aria". A sottolineare la relazione tra la sua pratica della pittura e l'architettura Licini intitola alcune opere *Archipittura* (1936-1940). Ma "il principio architettonico è presente in tutte le opere di Licini, se lo intendiamo correttamente come equilibrio delle masse – dei segni e delle campiture – e zonizzazione cromatica in funzione di supporto, anche psicologico, del progetto figurativo e narrativo" (M.De Micheli). Così Licini si muove errante, in bilico tra astrazione e figurazione.

È dopo la guerra che Fausto Melotti si rifugia nelle piccole, intime operine in ceramica, cotte all'interno del suo studio. Fuori dalla retorica dei grandi avvenimenti storici sposta lo sguardo dalla cultura classica alla favola. Il mondo si fa piccolo, diventa un *teatrino* dove le figurine animano scenette. Le raffigurazioni, scrive Germano Celant "descrivono avventure di un protagonista in un regno di sogno, incarnano un enigmatico equilibrio". Nei teatrini il proscenio si apre su emozioni, sentimenti, interiorità. "Nei teatrini, io non ho abbandonato l'idea rigorosa del contrappunto, ma ho voluto creare qualcosa in un certo senso figurativo, però spostandolo in un ambiente astratto metafisico". Ceramica e terracotta sono materiali estremamente duttili, resi fragili e leggeri dalla loro origine nel fuoco, e si prestano a una messinscena effimera, fugace, dove la scansione dei piani viene in qualche modo contraddetta da delicate appendici che fuoriescono dalla scatola scenica. "I teatrini hanno il fascino inconsistente del sogno. Sono animati da corpi e da reticoli che si trasformano in note di grande allegria o in favole di avventura. Vertono sul temperamento impetuoso di colori e di materie, quali gessi e ottoni, carte e reti, conchiglie e stoffe..." scrive Celant "Non bisogna dimenticare che i teatrini sono dimore, luoghi in cui la vita personale e sociale oscilla e trova una forma, incantata e tragica, capricciosa e angosciata". Il teatrino ritaglia uno spazio separato dal resto del mondo, apparecchiato per un rito cerimoniale. Dalla fine degli anni Quaranta il lavoro di Melotti si allarga all'architettura e inizia un rapporto con Giò Ponti e la rivista "Domus". *I vizi e le virtù* è un teatrino della fine degli anni Cinquanta. Vizi e virtù sono tenuti sempre insieme da un sistema di reciproci equilibri. Nell'opera di Giordano Bruno *Lo Spaccio della Bestia Trionfante*, scritta in forma di tre dialoghi morali, Giove "avea colmo di tante bestie come di tanti vizi il cielo". Le bestie che rappresentano i vizi degli antichi Dei pagani sono le costellazioni celesti. Per Bruno bisogna "spacciare" la bestia, cioè cacciarla dagli spazi celesti e far salire al suo posto le moderne virtù. Più o meno dello stesso periodo è un'opera la cui struttura è fatta di fogli d'ottone e dove appaiono sfere sospese a catenelle dal titolo *Equilibri* (1959-60). Nello stesso 1959 collabora con Ponti alla realizzazione della nuova sede Alitalia di New York dove è il colore del cielo a dominare.

Il lavoro di Giovanni Anselmo è fatto di pochi, semplici, scarni elementi, ma tra essi passa una grande corrente di energia, principio vitale della materia. Tutta l'opera di Anselmo è in effetti la concretizzazione di concetti astratti, provenienti spesso dalla scienza. I suoi primi lavori sfidano le leggi di gravità. "L'oggetto tradizionale è ridotto al minimo, e comunque esiste solo in funzione della tensione, dell'energia. L'opera è energia ed è in funzione del mio vivere". Protagonista dei lavori diventa sempre più la pietra. "La pietra mi interessa appunto per il suo peso" ha dichiarato Anselmo. È dal problema del peso dunque che nasce l'uso della pietra. La pietra è un materiale basilare, una materia simbolica di cui non si può non considerare questo aspetto, un elemento che fa parte del mondo della natura e di quello dell'arte. Una delle opere più note di Anselmo riguarda particolarmente il tema dell'equilibrio: *Struttura che mangia* è composta da due blocchi di granito legati, il piccolo non cade finché l'insalata pressata in mezzo non perde volume insieme alla freschezza. Il mantenimento dell'equilibrio dunque dipende dal frequente ricambio della verdura. La deperibilità del mondo vegetale muta la precaria situazione. L'equilibrio raggiunto dalle forze in tensione è sempre effimero. In *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare* all'elemento del peso si accompagna quello del colore. In *Pietra alleggerita* prosegue il tentativo di neutralizzare la forza di gravità: "la pietra, allontanata dal centro della terra, risulta

impercettibilmente alleggerita, e c'è dunque da pensare che, trasportata più in alto in un certo punto dell'universo, per esempio tra il sole e la terra, essa perda totalmente il suo peso e possa identificarsi perfettamente con l'idea del volo". *Il colore mentre solleva la pietra/la pietra mentre solleva il colore*: la pietra legata con un cavo teso è sospesa a una finestra, a una balconata, a una parete. Non è tanto il volo che interessa l'artista, ma la tensione verso il volo. La sottrazione di peso, se pur minima, permetterà forse un giorno anche alle pietre di librarsi in aria. In alto, sempre più in alto.

Il lavoro di Gilberto Zorio, *Stella notte* (2010), consiste in tre fogli che si tengono in reciproco equilibrio a partire dalle linee di forza generate dall'iconografia stellare al centro. La stella, tipica di tutta l'opera di Zorio, è sempre immaginaria e immaginata ed è sempre, di per sé, in equilibrio poiché galleggia nel vuoto del cielo, un vuoto che è in realtà un pieno. Si tratta dunque della ricostruzione di un'immagine immaginaria. È il concetto di energia la costante che attraversa l'intera opera di Zorio dagli esordi fino a oggi, dagli attrezzi "per purificare le parole", alle stelle, alle canoe, alle "macchine irradianti", tutte immagini in movimento. La stella, figura atavica e cosmica ricorrente nel lavoro di Zorio, appare per la prima volta nel 1972 in un'opera in cui una pelle animale diventa autoritratto dello stesso artista al posto degli occhi. *Filo incandescente* (1972), *Giavellotto* (1974), *Raggio laser* (1975) sono i vettori d'energia che costruiscono di volta in volta la forma stellare. Vasi, bacinelle e crogioli, come alambicchi di vetro e di piombo alludono ad alchemici processi di trasformazione. Non c'è però mai metafora, il rimando a qualcos'altro (nonostante le valenze d'archetipo e le risonanze di significato che in generale la stella possiede): a Zorio dell'immagine interessa la forza, non il valore simbolico, dei materiali, anche i più comuni, la possibilità di combinazione che genera positive conflittualità ed energetiche tensioni. I tre fogli incollati uno sull'altro formano un'immagine a cinque punte, si genera dunque una sorta di moltiplicazione, tutto si deforma, ma rimane in equilibrio. Un materiale, il fosforo, è sparso sull'opera, allude alla dimensione della notte. La parola greca fosforo, vuol dire portatore di luce. È da notare che l'elemento fosforo è anche utilizzato in medicina per acuire la memoria. La memoria è un gettar luce nel buio della coscienza. "Quando le luci vengono spente c'è la notte" dice Zorio "La lampadina in fondo è un sole artificiale. Come nella frase di Goya "Il sonno della ragione genera mostri". I mostri si generano sempre dall'oscurità. Mostri cioè sogni.

Maurizio Mochetti ha sempre lavorato con una materia le cui vicende sono intrecciate a quelle della storia dell'arte, la luce. In genere quando un artista lavora con la più immateriale delle sostanze, mezzo diafano e impalpabile, veicolo invisibile del senso della vista, ne evidenzia il carattere di spiritualità. A Mochetti interessa invece l'aspetto fisico della luce, che ha un corpo e che l'artista utilizza come materiale. È la luce, nelle sue relazioni con altri materiali, a qualificare l'ambiente come spazio. Per individuare un campo d'energia l'artista ha usato spesso il laser. Il laser emette in una sola direzione una luce monocroma, coniuga potenza e coerenza, è l'estrema radicalizzazione del raggio luminoso e la sua più potente ed efficace visualizzazione. Nella sua prima mostra, nel 1968 alla galleria La Salita di Roma, Mochetti aveva presentato *Generatrici di cono*, un elemento in alluminio che muovendosi lentamente descrive un arco. L'oggetto è progettato nella percezione dello spettatore, da allora l'opera di Mochetti oscilla tra dimensione fisica e mentale, presentando in questo affinità soprattutto con l'opera di Lucio Fontana. Lo stesso artista ha esplicitamente dichiarato di voler sottrarre ai materiali ogni significazione e risonanza interiore. Ha affermato anzi l'intento di voler depurare il materiale di ogni fattore accidentale, asserzione apparentemente paradossale: i suoi materiali sono puri, assoluti, astratti, fatto che sembra una contraddizione in termini. Il suo intento è quello di indagare le possibili relazioni tra materia e forma, tra oggetto, movimento e coordinate spazio-temporali, senza arrestarsi a una soluzione univoca. Il movimento è un principio dell'opera di Mochetti come è dimostrato dalla scelta di

oggetti mobili come l'aereo o il veicolo, ma anche nella stessa scelta, come materiale di base, della luce, il cui tratto più tipico è il dinamismo.

Le opere di Pietro Fortuna hanno una presenza spoglia come un disegno. La pratica del disegno e, in parte, della pittura, hanno fatto collocare inizialmente il lavoro di Fortuna nell'ambito del generale ritorno alla pittura che ha caratterizzato i primi anni Ottanta. Niente di più inesatto. "Il mio era totalmente un lavoro diverso, a me interessava la pittura solo perché spostavo delle masse di colore da una parte all'altra, punto... Tra l'80 e l'82 ho realizzato pochissime opere, suscitate da un'idea quasi meccanica della pittura, nel senso che era assente qualsiasi riferimento oggettuale, qualsiasi riferimento di rappresentazione, e così tantissimi altri aspetti che non possono essere rintracciati in un gesto informale, che aspira un disordine, ma presuppone anche un ordine remoto... avevamo cercato di superare l'impasse concettuale, nel senso che usavamo il disegno ed era un disegno che sostanzialmente guardava il mondo, cosa totalmente nuova rispetto a quella visione analitica, quasi clinica del concettuale, votata soprattutto alle verifiche scientifiche". Un disegno è fatto essenzialmente di due elementi: il vuoto e il nero. Quel nero, come nota lo stesso artista, aveva espresso la radicalità degli enunciati concettuali e minimalisti. Il nero tiene in piedi il disegno, mentale e fisico al tempo stesso, corpo sottile del pensiero, accadimento che sospende ed esibisce. Nel lavoro di Fortuna, che non ammette ironia, l'equilibrio è sempre pretesto per affermare che l'equilibrio non c'è, che si tratta di una falsa alleanza. Si celebra una muta cerimonia, laddove l'oggetto cerimoniale è espulso. "Se guardi gli oggetti tremano" dice l'autore. L'opera, appositamente realizzata per questa occasione, è composta da due barre d'ottone, con funzione disegnativa, ma anche statica. Esse stringono un arco d'ottone ed è lì che nasce la lama del coltello. Come sempre l'opera di Fortuna non intende narrare alcuna storia. Il titolo, *Lui na gréine*, ha il significato di "tramonto" in lingua irlandese. È l'equivalente sul piano del linguaggio dell'operazione artistica messa in atto: l'annottamento del sole è in fondo sempre un falso, perché, dall'altra parte della terra, corrisponde al suo sorgere.

Grazia Toderi sceglie il video perché questo mezzo le permette di lavorare con la pura energia della luce. L'artista utilizza la telecamera fissa per un tempo prolungato e dilatato collocando l'immagine in una dimensione di sospensione ed evidenziando relazioni geometriche e leggi fisiche che le sono sottese. La mostra che la porta all'attenzione della critica e del pubblico internazionale è nel 1993 la Biennale di Venezia: qui protagonista del video è un *Nontiscordardime* che tenacemente resiste a una cascata d'acqua. Fin dall'inizio Toderi dedica un'attenzione quasi ipnotica a *microcosmi* come i domestici spazi sigillati entro i quali si verificano eventi prodotti da leggi gravitazionali o centrifughe. Affascinata da ciò che appartiene al passato dell'infanzia, ma anche al futuro delle tecnologie sempre più sofisticate e dei viaggi sempre più lontani, l'artista passa a esplorare i paesaggi dell'astronomia, mentre a questo ampliamento della visione corrisponde la dilatazione di un *io* che si traduce immediatamente in *noi*. Toderi infatti lavora da tempo sull'immaginario collettivo, a partire da video come *Nata nel '63* (1996), dove si assiste allo spettacolo del primo allunaggio mentre una bambolina ruota su se stessa secondo una differente legge fisica. In questa coincidenza del piano personale dell'autobiografia con quello pubblico della storia un modello importante è costituito dal cinema, il grande sogno collettivo a occhi aperti cui infatti sono dedicati molti lavori alla fine egli anni Novanta. I microcosmi si fanno sempre più pubblici, diventano edifici collettivi come lo stadio (*Il Decollo*, 1998) e le sue matrici. Tra lo stadio e l'arena un altro grande edificio collettivo costituisce l'anello di quella catena di situazioni corali a cui Toderi dedica la sua attenzione: il *teatro* (dal '99). L'artista ribalta il punto di vista privilegiando lo spazio dello spettatore: quello dai palchetti di un teatro "all'italiana" è, come nel caso dello stadio che lentamente ruota nello spazio, uno *sguardo dall'alto*. Importante l'elemento sonoro: *tifo*, *appaluso* e *mormorio*, rumori corali, a

emanazione collettiva. Parola-chiave è *Audience* che sembra tradurre in un'unica totalità la pluralità degli spettatori (2000). Lo sguardo dall'alto appare ormai irreversibile ed è applicato anche nei lavori sulla morfologia delle città. In questa panoramica passeggiata spaziale la città rivela le geometrie dei suoi tracciati e la forma simbolica dei luoghi della vita collettiva. Toderi non usa il disegno solo come fase preliminare del video. Non solo riempie taccuini di appunti, non solo il video è sintesi tra disegno animato e foto animata, ma la stessa artista afferma il disegno come principio di tutto il suo lavoro: "Quando lavoro al computer credo di disegnare". Molti suoi disegni assumono statuto di opera autonoma. I disegni della serie *Orbite rosse* nascono per la progettazione delle luci dell'omonimo video, ma costituiscono la compiuta rappresentazione di un cosmogramma realizzata attraverso un metallo fuso. Gocce di stagno specchianti cadono sulla superficie: in questo caso l'animazione è data dalla lumeggiatura del metallo cromato, il gioco scintillante delle luci e delle ombre dipende dal movimento dello spettatore. È la stessa materia a farsi luce e a disegnare a rilievo il tracciato dei pianeti e dei corpi astrali. Situate all'intersezione tra macrocosmo e microcosmo le iridescenti orbite sono oculari e planetarie insieme.

Una delle prime opere di Simone Berti (1994) mostra l'artista nel tentativo di plasmare un fascio di luce che entra dalla finestra. Questo video "parla di modellare l'immodellabile" e si basa sulla doppia natura della luce che è composta di materia, ma si comporta come se fosse immateriale. Altri video parlano del rapporto con la forza di gravità come quello in cui alcune persone appaiono sui trampoli che staccano l'individuo da terra, ma al tempo stesso disegnano l'asse che lega l'uomo al centro del mondo oppure altre persone sembrano camminare normalmente mentre in realtà camminano all'indietro e il nastro è stato poi capovolto. Disegno, installazione, video, fotografia e pittura: Berti adopera tutti i mezzi a disposizione. La sua pittura è molto sofisticata ed eseguita in genere con colori alchidici. Le sue tematiche sono in genere legate all'abitare dell'uomo, come nel progetto di scavare un'unità cellulare abitativa all'interno di una sequoia o nella creazione di un pontile di oggetti sospesi che rimanda ai ponti abitati. Per rendere visibili le rappresentazioni della mente l'artista può usare qualunque materiale, tecnologia o metodologia e sarà il risultato dell'opera a fornire la verifica della validità del mezzo usato. "Di volta in volta ogni lavoro 'si' sceglie una sua tecnica attraverso la quale essere rappresentato" dice Berti "Per me il disegno, come al solito, è un mezzo alla pari degli altri. Non l'ho mai usato per fare dei disegni di preparazione dei quadri...". Anche nei disegni, come nei video, nelle foto (tre ragazzi che si tengono a spalletta tra due alberi), nelle installazioni (l'orto su molle), nelle performance (uomini posti su palchi o piccole tribune) molte sono le immagini di sospensione. La tecnica del disegno è analoga a quella della pittura: "Se con il pennello tendo sempre a tirare il colore si potrebbe dire che nel disegno tendo a 'tirare la grafite'. In entrambi i casi evito esperimenti di gestualità casuale... ma cerco di solito di rappresentare con un segno preciso l'immagine che ho progettato o che ho in mente, sia per quanto riguarda il soggetto sia in fatto di prospettiva, qualità delle ombre, chiaroscuri e altre caratteristiche tecniche". I soggetti sono sempre isolati su uno sfondo bianco che funge quasi da piedistallo (un po' come le tribune delle performance). L'artista tende a non usare cornici per i quadri, ma telai molto spessi che li facciano percepire come oggetti. Nei disegni realizzati intorno al 2009 (quando è invitato con una serie di grandi dipinti da Daniel Birnbaum alla Biennale di Venezia) Berti combina grafite e sanguigna in funzione cromatica costruendo delicate strutture in precario equilibrio che combinano elementi meccanici e organici come forme vegetali, infiorescenze, peduncoli agitati da un vento sottile...

Alice Cattaneo crea leggere sculture che sembrano posarsi in modo effimero su pareti e pavimenti. Utilizza materiali a bassa tecnologia non perché siano più facili da trovare, ma perché presentano una maggiore duttilità. Bastoncini di legno, velcro, stoffa, nastro adesivo, sottili bacchette, cubetti di plastica,

cartoncino... fragili e deperibili materie. L'artista dice: "L'impressione di fragilità, oltre che dai materiali stessi, nasce dal fatto che le installazioni abitano il luogo che le accoglie come una sorta di architettura del disequilibrio, dove ogni elemento è causa ed effetto dell'altro. Inoltre lo spazio non viene occupato interamente, ma i materiali sono gestiti in modo da creare zone di congiunzione quasi invisibili". Paradossalmente i video di Cattaneo hanno un analogo impianto compositivo. Si tratta di corti a camera fissa, tutti senza titolo e tutti a partire dal 2005, registrano incontri tra cose, immagini e segni: il bacio tra due capperi, l'ombra di una mano che tocca l'ombra di una foglia, la distruzione di un cucchiaino da gelato... Nei primi video "le scene erano costituite da pochi e piccoli elementi che prendevano vita grazie a una gestualità essenziale e molto ridotta. Più avanti è diventato un mezzo per generare strutture architettoniche che innescassero un meccanismo interno attraverso il quale manifestare se stesse, diventare scheletro di se stesse, come osservate da dietro un palcoscenico". Dice la stessa artista: "Nei miei lavori la realtà viene osservata con una certa distanza e, nel caso delle sculture, viene analizzata e misurata: nel caso dei video, trasformata o dilatata in modo da produrre significati e luoghi nuovi". Come nota Giorgio Verzotti è difficile a proposito di Cattaneo evitare la terminologia futurista, scrive infatti di "effimeri complessi plastici", ma anche di reminiscenza di moduli costruttivisti. Verzotti parla di abile alternanza di solidi e vuoti e a proposito di un'opera che posa sul pavimento scrive di un'infinita proliferazione che a distanza somiglia alla skyline di una città immaginaria e di uno spazio saturato con l'energia di un groviglio di segni, insieme solidificati e dinamici. Le forme sono smaterializzate, le strutture filiformi, le microarchitetture instabili. "Il suo intento progettuale mira a praticare una sottrazione di peso dell'installazione nello spazio, creando un'architettura senza peso" (Marina Guida). Cattaneo decostruisce per ristrutturare, conferire un nuovo ordine. Usa in maniera scultorea una linea che è traccia dello spazio. "Diciamo che parto da un modo di vedere le cose con uno sguardo sospeso, poco collocabile. Questa sospensione, che può rimandare all'incanto, mi dà la possibilità di percepire le cose da molteplici punti di vista". Forse è questa pluralità dei punti di vista a conferire la potenzialità del movimento e con essa la sensazione di instabilità. "La sfida è sempre stata quella di tenere in equilibrio delle forme scomode, precarie".

Su tutto oscilla un *Piccolo rosso*, mobile...

Laura Cherubini



Alexander Calder *Piccolo Rosso* 1964 alluminio dipinto cm 13 x 25

BALANCES/IMBALANCES

In 1992 Erica Fiorentini opened her gallery in Rome with an exhibition dedicated to *La misura italiana*. On that occasion Duccio Trombadori wrote: “And a measure deposits on the wastes of events too catastrophic to be synthetic, it lets itself be recognized in the foam of the days, it shows its face in the darkness of an entire epoch”. Artists did not let themselves be lured by the programmes, they too had walked the path of form. The Italian measure was described as the “intelligent, tactically discreet absence”. The civilization of form continued to live in the metaphysical measure, which could speak only one language, Italian. Trombadori added: “It is not a matter of the nocturnal attraction of a dead language, but the preciousness of a twisted piece of wood, a cuttlebone and an opportunity stemmed from too strong a light in a sand desert”.

However, not only is the path of form *measure*, but it is also *balance*, a balance within which we can find its opposite. It is tension resolved in antithetical forces. As Alighiero Boetti taught us there actually is *order* and there actually is *disorder*. The awareness of *chaos* and of *chance* is a form of greater awareness. The most difficult balance to achieve passes through dissymetries, disparities, imbalances that cannot be faced without being us harmed. In every contemporary culture balance is a precarious threshold conquered only by following a path of obstacles, rugged, harsh, dangerous and perhaps ultimately reached only for a fleeting moment. It is exactly in that fleeting moment that balance becomes a work of art.

“Futurists like the two of us, Balla and Depero, wish to achieve a total fusion apt to reconstruct the universe and enliven it, that is re-create it entirely. We are going to give bones and flesh to the invisible, to the impalpable, to the imponderable, to the imperceptible. We are going to find abstract equivalents for all forms and elements of the universe and then we shall combine them together according to the whims of our inspiration to form plastic compounds that we shall give movement to”. This is what Giacomo Balla wrote on 11 March 1915 on the *Manifesto della ricostruzione futurista dell'Universo* signed together with his futurist militancy companion Fortunato Depero. To re-create the universe, in the aspiration of a total work of art, which spreads to everything that surrounds man, the two artists think of a *rotation* mechanism formed by *plastic compounds* that can turn on one or more pivot pins. The plastic compound is the new artistic object formed by poor and common materials such as textiles, wire, wood, and paper... and through the combination of multifarious techniques. All this recreates an *artificial landscape* that replaces the natural one. This is what we see in the *maquette* of *Plastic compound 7 futurist trees* (1918) that Balla used to keep in his studio mounted on a mirror that reflected them and also announced the likelihood of being turned upside down and further rotated top/bottom on the axis. An artificial garden formed by paper flowers. “A spring garden beset by the wind that makes you sense the transformable sound-movement effect of the magic Flower.” This fantastic futurist landscape is absolutely universal, but also entirely Italian: “Before us no artist, whether French, Russian, British or German, sensed anything similar or parallel. Only the Italian genius, that is the more constructor and more architect genius, could have intuited the abstract plastic compound”. Even the futurist evenings, when the artists recited their verses with mechanic movements, dressed in chromatically gaudy *antineural robes*, became fleeting architectures of light, movements, sounds and noises. Through the calibrated movement of the plastic compounds futurist art proposed to invade and pervade the surrounding environment and considered the infinite universe its own environment.

Giorgio Morandi's still life paintings live in a dimension of formal and tonal balance within which each element is necessary and sufficient and nothing can be added or subtracted without upsetting that

calibrated state of things. Lamberto Vitali speaks of a “hard studied order of these still life paintings” and this fact should correspond to Morandi’s scarce interest in the transient aspects of life. Bottles and boxes, shells and flowers arranged in an orderly syntactic and paratactic manner. The artist believed that this was due to his temperament, his nature bent on contemplation. In an interview Morandi states: “Expressing what is in nature, that is the visible world, is what most interests me”. Morandi seems to agree with Galileo Galilei who stated that the big book of nature is written in alphanumeric. “These are triangles, squares, circles, spheres, pyramids, cones and other geometric expressions. I feel Galileo’s way of thinking corresponds to my life long belief that feelings and images suggested by the visible world, which is a formal world, are very difficult to express with words, and perhaps they may even be inexpressible” says the artist. “In fact, they are feelings and sentiments that have no relation, or only indirectly, with the love, fondness and interests of daily life, because they are determined by forms, colours, space and light”. In his *Natura morta* of 1946 the objects look as if they are embracing each other; the ones in the background look like shadows, while on the foreground the white bottle is the divide between the cold bluish hues and the warm colours mitigated into the range of yellows. Vitali writes that “in the last stage of Morandi’s production, first the elements of the composition become closer, so near to one another that they end up by forming a single block restrained into a rectangle, sometimes away from the centre as regard the background; at the same time the prevalence of light hues is accentuated; tender hues, in the different, subtle, almost imperceptible, variations of yellows, greys, pinkish purples and above all whites: beautiful whites, sometimes immaculate as if made of light, sometimes just a little dimmed, sometimes with a definite and an indefinite nuance”. Whites of light. Morandi thus may be considered in line with the great realism; the one that, according to Kandinsky’s essay on *Sulla questione della forma* (The issue of form), ends by coinciding with the great abstraction. “For me nothing is abstract” says Morandi “moreover, I believe that there is nothing more surreal, and nothing more abstract than reality”.

The work of Osvaldo Licini on exhibition, the *Composizione* of 1932, is near the studies for *Bilico* (1931-34) and for *Fili astratti* and *Fili astratti su fondo nero* of '32. It is made of light, airy and delicate forms combined or intersected into a precarious and calibrated balance. Licini’s work may be placed where geometry meets poetry and becomes lyric. The relation with music is also fundamental. Art and music have always intertwined their paths within the historic course of abstraction. The first abstract music is found within the Lithuanian artist Ciurlionis’ painting who was also a musician. Abstractism was actually born with Kandinsky, who was Ciurlionis’ student. Precocious anticipations may be found in Picabia’s works (married to Gabrielle Buffet, a musician and a student of Busoni’s) titled, with a musical term, *Aires abstraites*. In *Kn* Carlo Belli theorizes an analogy between the poetics of right angles and the musical structure of Bach’s compositions. In 1935 Licini writes him a letter saying that abstractism applied to poetry “recalls the great art of Music”. Besides poets such as Rimbaud, Apollinaire, Valéry and Campana, Licini loved Bach, but also many musicians of the dodecaphonic school such as Schoenberg, Berg and Webern and especially Paul Hindemith who, in the first part of his work, takes on an onomatopoeic language while in the second part turns back to Bach’s counterpoint. His *Santa Susanna* (1921) turns into *Satana Susanna* as Licini wrote in his verses “whether angel or demon” and used to title his pictures *Angelo ribelle*. M.De Micheli writes that he doubts whether the numbers that are spangled over Licini’s characters are mere marks or whether they have a Pythagorean significance. The Pythagoreans associated the science of numbers to the cosmic rhythm as well as to music and architecture, the two arts that surrounded us and that Valéry defines as “stone and air”. To underline the relation between his painting and architecture Licini titles some works *Archipittura* (1936-1940). However “the architectural principle is present in all Licini’s work if correctly interpreted as the balance

of masses – marks and background painting – and chromatic division of the canvas as regards the support, psychological as well of the figurative and narrative project” (M.De Micheli). Thus Licini errs about in balance between abstraction and representation.

After the war Fausto Melotti takes refuge in small, intimate ceramic works baked inside his own studio. Far from the rhetoric of the great historic events he shifts his gaze from classical culture to tales. The world becomes small, it becomes a *teatrino* where the little figures animate little scenes. The representations, Germano Celant writes “describe the adventures of the leading character in a dream world where they embody an enigmatic balance”. In the puppet theatres the stage opens on emotions, sentiments and inner feelings. Here I have not abandoned the rigor of counterpoint, but I have tried to create something figurative though in a metaphysical and abstract environment.” Ceramics and terracotta are very ductile materials, made fragile and light by their origin in fire, and are perfectly suitable for a transient, fleeting staging, where the scanning line of background and foreground is somehow contradicted by delicate appendixes that come out from the scenic box. “The theatres have the flimsy attraction of a dream. They are animated by bodies and grids that turn into notes of great merriment or tales of adventure. They concentrate on the impetuous temperament of colours and materials such as chalk and brass, paper and net, shells and textiles...” writes Celant “We should not forget that puppet theatres are dwellings, places where personal and social life oscillates and is shaped into something enchanted and tragic, whimsical and anguished”. Puppet theatres cut away a space separated from the rest of the world, ready for a ceremonial rite. From the late ‘40s Melotti’s work extends to architecture and starts a relation with Giò Ponti and the magazine “Domus”. *I vizi e le virtù* is a theatre of the late ‘50s. Vice and virtue are always held together by a system of mutual balances. In Giordano Bruno’s *Lo Spaccio della Bestia Trionfante*, written in the form of three moral dialogues, Jupiter “avea colmo di tante bestie come di tanti vizii il cielo” (had as many beasts as vices in heaven). The animals that represent the ancient pagans’ vices are the heavenly constellations. Bruno used to say that it was necessary to “spacciare” the beast, that is drive it away from heavenly spaces and uplift modern virtues in its place. The work titled *Equilibri* (1959-60) whose structure is made of brass sheets and where there are suspended chained spheres was carried out more or less in the same period. In 1959 he also collaborated with Ponti on the new Alitalia seat in New York where the colour of the sky prevails.

Giovanni Anselmo’s work is made by a few simple, spare elements and yet among them there is a great flow of energy, the vital principle of matter. All Anselmo’s work is in fact the implementation of abstract concepts often stemming from science. His first works defy the laws of gravity. “The traditional object is reduced to the minimum and actually exists only to serve tension and energy. The work of art is energy and serves my life and liveliness”. Stone is the protagonist of his works. “Stone interests me for its weight” Anselmo stated. It is from the problem of its weight that the use of stone was born. Stone is a basic material, a symbolic material of which this aspect may be ignored, an element that is part of nature and art. One of Anselmo’s most famous works regards the issue of balance: *Struttura che mangia* is formed by two tied granite blocks, the small one does not fall as long as the salad pressed between the two blocks does not lose its volume together with its freshness: keeping the balance thus depends on the frequent replacement of the vegetable changes this precarious situation. The balance reached by the forces in tension is always fleeting. In *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare* colour accompanies weight. In *Pietra alleggerita* the attempt to neutralize the force of gravity continues: “stone, far from the centre of the earth, is imperceptibly lighter, and this leads us to believe that, transported further up to a certain point in the universe, for example between sun and earth, it

could lose its weight entirely and perfectly identify itself with the idea of flight". *Il colore mentre solleva la pietra/la pietra mentre solleva il colore*: the stone tied with a tensed wire is suspended over a window, a balcony, a wall. The artist is not particularly interested in the flight, but in the tension towards the flight. The subtraction of weight, though minimum, will one day allow stones to soar to the sky. High up, higher and higher.

Gilberto Zorio's work *Stella notte* (2010), consists in three sheets that keep each other in balance starting from the lines of strength generated from the stellar iconography at the centre. The star, typical of all Zorio's work, is always imaginary and imagined and is always in itself in balance for it floats in the void of the sky, a void that is actually full. It is thus the reconstruction of an imaginary image. Energy is the common trait of all Zorio's work from the beginning to nowadays, from the tools to "purify words" to the stars, the canoes, the "irradiating machines", all moving images. The star, an atavistic and cosmic figure recurring in Zorio's work, first appears in 1972 in a work where the hide of an animal becomes the artist's self-portrait in place of the eyes. *Filo incandescente* (1972), *Giavellotto* (1974), *Raggio laser* (1975) are energy vectors that in turn form a star shape. Vases, basins and crucibles, as glass and lead alembics, hint at alchemic transformation processes. However there is never a metaphor, a suggestion of something else (despite the archetype meanings and the sonority that the star generally has): Zorio is focused on the strength, not on the symbolic value, of materials, even the most common, on the possibility of different combinations that generates positive conflicts and energetic tensions. The three sheets glued one over the other form a five-point image, thus there is a sort of multiplication effect, everything deforms, but remains in balance. Phosphorous is spread over the work suggesting the dimension of the night. The Greek word phosphorous means light bearer. Notice that the element phosphorous is also used in medicine to enhance our memory. Memory means casting a light over the darkness of our conscience. "When the lights are turned off we have the night" says Zorio "the light bulb is actually an artificial sun. As Goya said "the sleep of reason generates monsters". Monsters are always generated from obscurity. Monsters, that is dreams.

Maurizio Mochetti has always worked with material whose vicissitudes are intertwined with those of the history of art, light. Generally when an artist works with the most immaterial substance, an impalpable and transparent means, invisible vehicle of the sense of life, he enhances its spirituality. Mochetti on the contrary is interested in the physical aspect of light, which has a body and which the artist uses as his material. Light in its relation with other materials qualifies the environment as space. To identify a field of energy the artist often uses a laser. A laser is a monochrome light cast in only one direction, it conjugates power and coherence, and it is the extreme radicalization of the luminous ray and its most powerful and efficacious visualization. In his first exhibition in 1968 at the La Salita gallery in Rome, Mochetti presented *Generatrici di cono*, an element in aluminium that described an arch as it slowly moved about. The object is projected in the spectator's perception. Since then Mochetti's work swings between a physical and a mental dimension and in this resembles the work of Lucio Fontana. The artist himself explicitly stated that he wants to obliterate all significance and inner resonance to the material he uses. Indeed he stated that he wants to deplete the material used of all accidental factors. This statement appears paradoxical: the material he uses is pure, absolute, and abstract and this seems almost a contradiction in terms. He intends to investigate the possible relations between material and form, among object, movement and temporal-space coordinates, without stopping at a univocal solution. Movement is a principle of Mochetti's work as proved by the choice of mobile objects such as airplanes or vehicles, but also by the choice of his basic material, light, whose trait is typical of dynamism.

The works of Pietro Fortuna are as bare as a drawing. Accustomed to drawing and, in part, painting, Fortuna's work was initially considered as a general return to the art of painting that characterized the early '80s. Nothing more wrong. "Mine was a totally different kind of work. I was interested in painting only because I shifted masses of colour from one side to the other. Nothing more. Between 1980 and 1982 I did only a few works suggested by an almost mechanic idea of painting for they lacked all objectual reference, all idea of representation and many other aspects that cannot be traced back to an informal gesture that aspires to disorder, but actually presupposes a remote order...we tried to overcome the conceptual impasse in the sense that we used to draw and the drawing looked at the world, which was something totally new as compared to the analytical vision, almost clinical, of conceptual art, aiming mostly at scientific verifications". A drawing is formed essentially of two elements: void and black. Black, as the artist himself states, expressed the radicality of conceptual and minimalist terms. Black keeps up the drawing, both mental and physical, subtle body of thought, event that suspends and exhibits. In Fortuna's work, which admits no irony, balance is always an excuse for affirming that there is no balance, that this is a false alliance. A silent ceremony is celebrated where the ceremonial object is expelled. "If you look the objects tremble" says the author. The work, created exactly for this purpose, is formed by two brass bars having the function of a drawing as well as a static one. They grasp a brass arch and there from stems the blade of a knife. Fortuna's work never intends to tell a story. The title *Lui na gréine*, means "sunset" in Irish. It is the equivalent of the artistic work carried out: the sunset is actually always fake, because on the other side of the earth it corresponds to sunrise.

Grazia Toderi chooses the video because this means allows her to work with the pure energy of light. The artist uses a camera fixed for a long and dilated time on the image placed in a suspended dimension enhancing underlying geometric relations and physical laws. The exhibition that brought her onto the international limelight was held in the 1993 Venice Biennale: here the main work was a *Nontiscordardime* that daringly outlives under a waterfall. From the very start Toderi dedicates an almost hypnotic attention to the microcosms such as the sealed domestic spaces within which the events produced by gravitational and centrifugal laws take place. Fascinated by what belongs to a remote childhood, but also by a ever more sophisticated technological future and far away travels, the artist goes on to explore astronomical landscapes, while the dilation of an *I* that immediately translates into a *we* corresponds to this vision enhancement. Toderi in fact has long been working on the collective imagery, starting from videos such as *Nata nel '63* (1996), where we see the first landing on the moon while a little doll rotates on itself according to a different physical law. In this coincidence between the personal, autobiographical aspect and history the cinema, the great collective dream to which many works of the late '90s are dedicated, forms an important model. The microcosms are always more public, they become collective buildings such as the stadium (*Il Decollo*, 1998) and its matrixes. Between the stadium and the arena another big collective building forms the link of this chain of choral situations on which Toderi focuses her attention: the *teatro* (from '99). The artist overturns her point of view and favours the spectator's space: the one perceived from the boxes of an "Italian style" theatre is, as is the case of the stadium that slowly rotates in space, a *glance from above*. Sound is important: *tifo, applauso e mormorio*, (encouragement, applause, murmurs) choral noises collectively emanated. The key word is *Audience*, which seems to translate the plurality of spectators into a single totality (2000). The glance from above appears irreversible and is also applied in the works on the morphology of the city. On this panoramic walk into space the city reveals the geometries and the symbolic form of the sites of the collectivity's life. Toderi does not use drawing only as the preliminary stage of the video. Not only does she fill pads of notes and considers the video the synthesis between animated drawings

and animated photographs, but the artist herself confirms drawing as the principle on which all her work is based: "When I work at the computer I feel as if I were drawing". Many of her drawings take on the stature of an autonomous work. The drawings of the series *Orbite rosse* stem from the lights of the same video, but are the achieved representation of a cosmogram carried out with fused metal. Mirrored drops of tin fall on the surface: in this case animation is given by the light of the chromed metal, the shining play of light and shade depends on the spectator's movements. It is the material itself that becomes light and draws a relief track of planets and stars. Placed at the intersection between macrocosm and microcosm the iridescent orbits are both ocular and planetary.

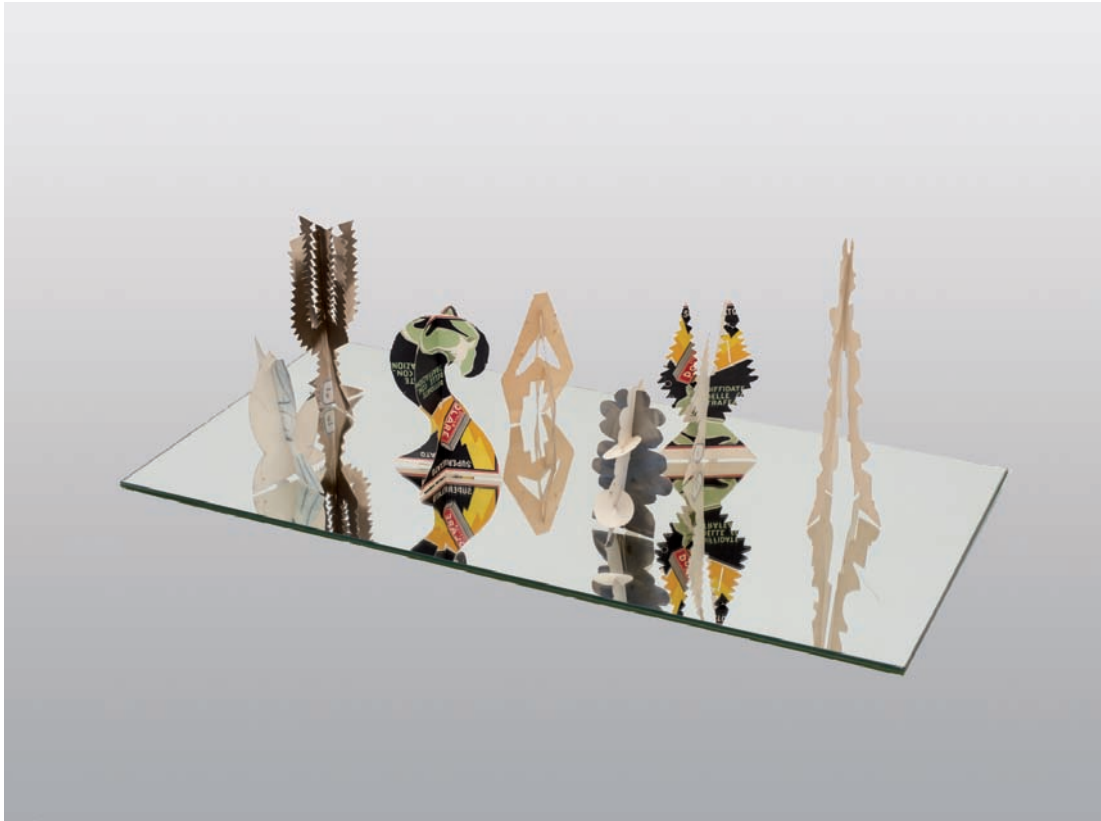
One of Simone Berti's first works (1994) shows the artist attempting to mould a beam of light coming through the window. This video "speaks of shaping the unshapable" and is based on the double nature of light, which is formed by matter, but behaves as if it were immaterial. Other videos speak of the relation with the force of gravity as the one where some people walk on stilts that lift the individual from the ground, but at the same time design the axis that binds man to the centre of the world or where other people look as if they are walking normally when they are actually walking backwards and the tape has been overturned. Drawings, installations, videos, photographs and paintings: Berti uses all available means. His painting is very sophisticated and generally carried out with alkyd colours. His themes generally regard the dwelling of man, as in the project designed to dig an inhabitable cellular unit inside a sequoia or in the creation of a wharf of suspended objects that recalls inhabited bridges. In order to render the representations of the mind visible the artist can use any material, technology or methodology and it is the result of the work that proves the validity of the means used. "Every work, in turn, chooses the technique by which it needs to be represented" says Berti. "For me drawing is a means like any other. I have never used it to draw something in preparation of my works....". In the drawings, just as in the videos, the photographs (three boys forming a parapet between two trees), the installations (the orchard on springs), in the performances (men in theatre boxes or small galleries) there are many suspended images. His drawing technique is like that of his painting: "If I always tend to draw out the colour with the paint brush we could say that in my drawings I tend to "draw out the graphite". In both cases I avoid casual experiments...but I generally try to represent the image I have in mind with a precise trait, both as regards the subject and the perspective, the quality of the shades, the chiaroscuro and other technical characteristics". The subjects are always isolated on a white background that almost acts as a pedestal (somewhat like the galleries of the performances). The artist tends not to enframe his pictures, but uses very thick frames that make them be perceived as objects. In his drawings carried out around 2009 (when he is invited to the Venice Biennale by Daniel Birnbaum with a series of big paintings) Berti combines graphite and sanguine into a chromatic function construing delicate structures in a precarious balance and combining mechanical and organic elements such as vegetable forms, inflorescences, peduncles moved by a light breeze.

Alice Cattaneo creates sculptures of light that seem to pose in a fleeting manner on walls and floors. She uses low technology materials not because it is easily found, but because it is more ductile. Wooden sticks, velcro, textiles, adhesive tape, little thin rods, plastic cubes, cardboard.. fragile and perishable materials. The artist states: "The impression of fragility comes from the materials, but mostly from the fact that the installations inhabit the venue that hosts them as a sort of architecture of imbalance where each element is the cause and effect of every other one. Moreover space is not occupied entirely, but materials are handled so as to create almost invisible conjunction areas". Strangely enough Cattaneo's videos have an analogous compositional set up. They are short videos filmed with a fixed camera, all without a title and all of them, starting from 2005, register the encounter

of things, images and marks: two capers kissing, the shadow of a hand touching the shadow of a leaf, the destruction of an ice-cream spoon.... In her first videos “the scenes were formed by a few small elements that came alive thanks to an essential and very reduced gestural expressiveness. Later it became a means to generate architectural structures apt to trigger an internal mechanism through which to manifest themselves, become their own skeleton, as if observed from backstage”. Says the artist: “In my work reality is observed from a distance and, as in the case of sculptures, it is analysed and assessed: as regards the videos, it is transformed or dilated to produce new meanings and places”. As Giorgio Verzotti mentions “when speaking of Cattaneo it is difficult to avoid the futurist terminology”. In fact, he writes of “fleeting plastic compounds”, but also of a reminiscence of constructivist modules. Verzotti speaks of a skilled succession of solids and voids and, as regards a work that he puts on the floor, he writes about an endless proliferation that, at a distance, looks like the skyline of an imaginary city and a space saturated with the energy of a tangle of threadlike structures and unstable micro-architecture. “Her intended project aims at subtracting the weight of the installation in space by creating a weightless architecture” (Marina Guida). Cattaneo deconstructs to reconstruct and establish a new order. She uses a line that is a trace in space in a sculptural manner. “We may say that I start by looking at things with a suspended, almost unplaceable glance. This suspension, which can recall some kind of enchantment, gives me the opportunity to perceive things from multifarious viewpoints”. Perhaps it is this very plurality of points of view that gives the potential of movement and with it the sensation of instability. “The challenge has always been to maintain uncomfortable, precarious forms in balance”.

Over all this hovers a *Piccolo rosso*, mobile...

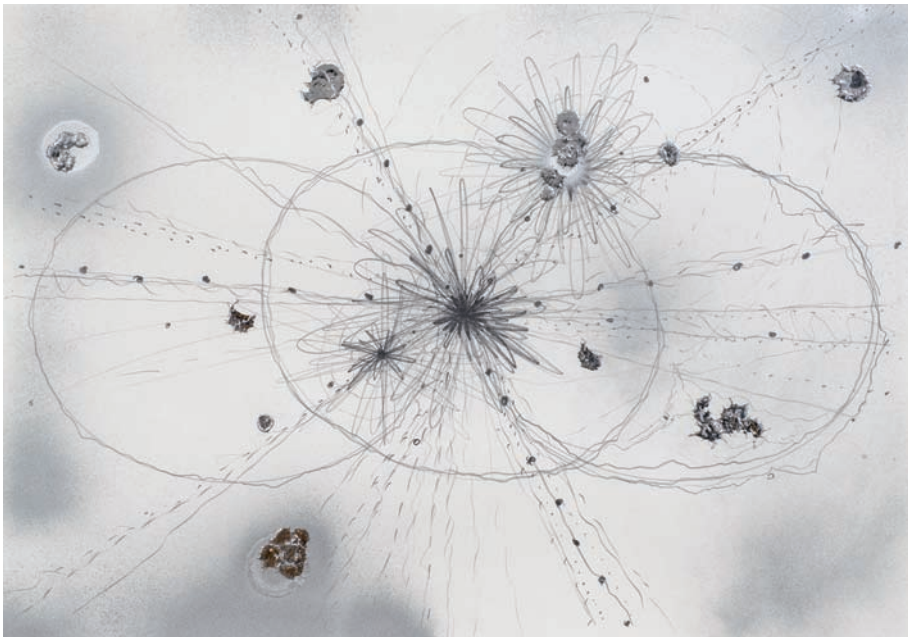
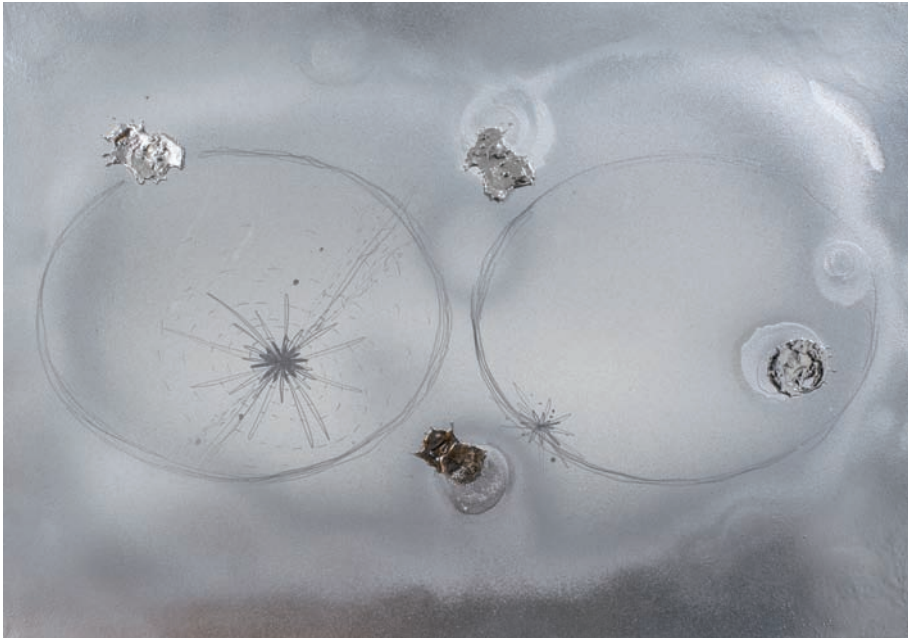
Laura Cherubini



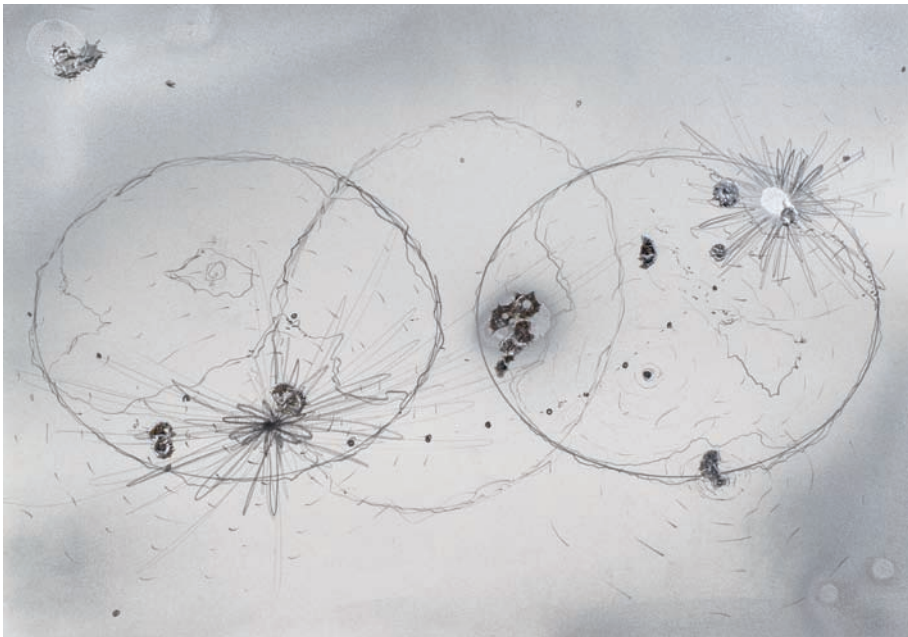
Giacomo Balla *Complesso plastico 7 alberi futuristi* 1918 cartone misure variabili



Grazia Toderi *Orbite rosse* 2009 grafite, metalli e stagno fuso su carta cm 35 x 40



Grazia Toderi *Orbite rosse* 2009 grafite, metalli e stagno fuso su carta cm 35 x 40



Grazia Toderi *Orbite rosse* 2009 grafite, metalli e stagno fuso su carta cm 35 x 40



Giovanni Anselmo *Il colore mentre solleva la pietra/la pietra mentre solleva il colore* 1990
granito rosso di Balmoral, cavo d'acciaio, nodo scorsoio cm 120 x 100 x 30



Giorgio Morandi *Natura morta* 1946 olio su tela cm 22 x 30



Maurizio Mochetti *Scatola di perspex trasparente con foro da 5 mm* 1965 cm 50 x 50 x 5



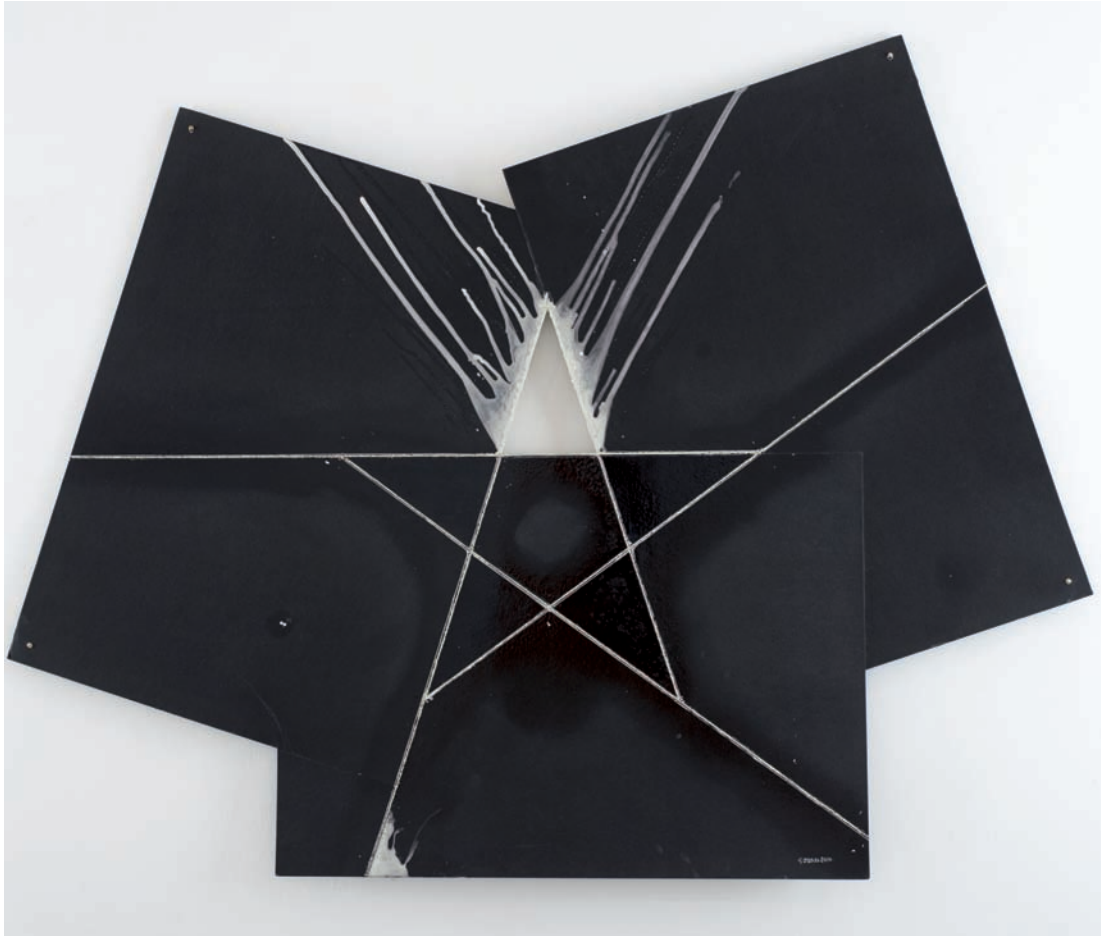
Simone Berti *Senza titolo* 2014 grafite e acrilico su tela cm 70 x 60



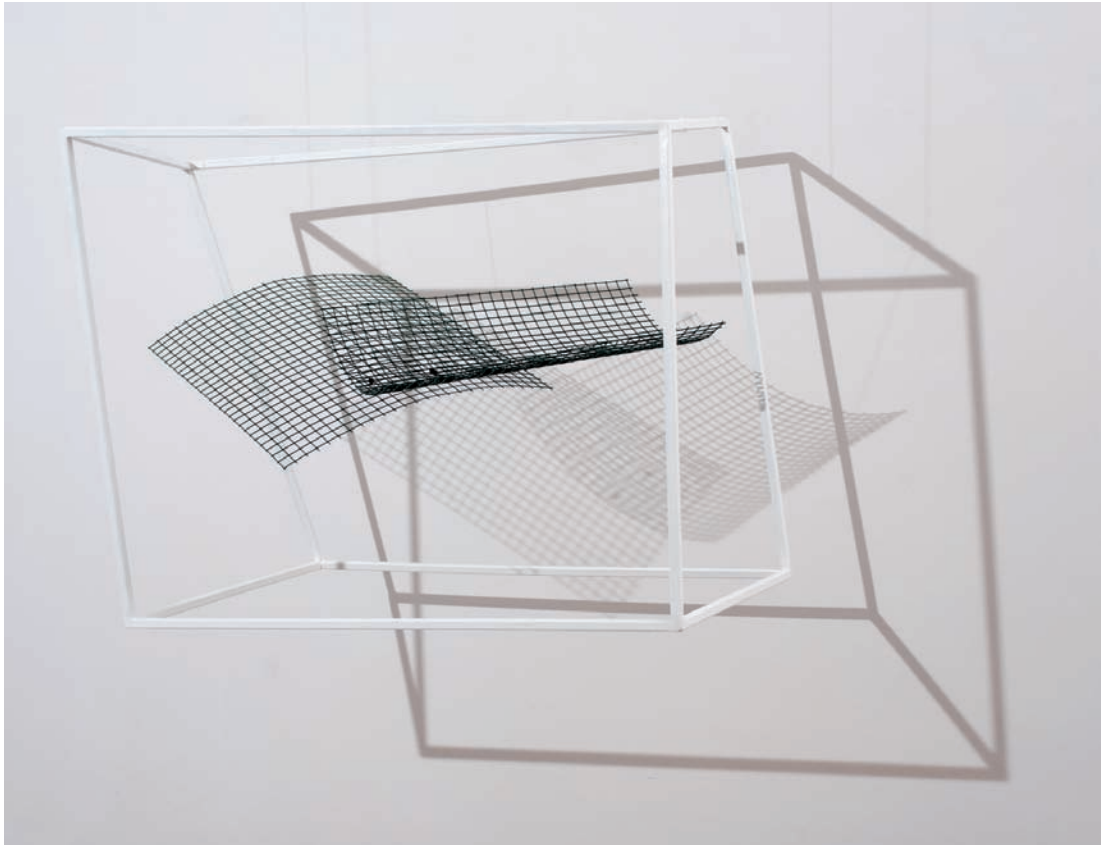
Fausto Melotti / *vizi e le virtù* 1959 ceramica smaltata, terracotta dipinta, ottone cm 46 x 25 x 7,3



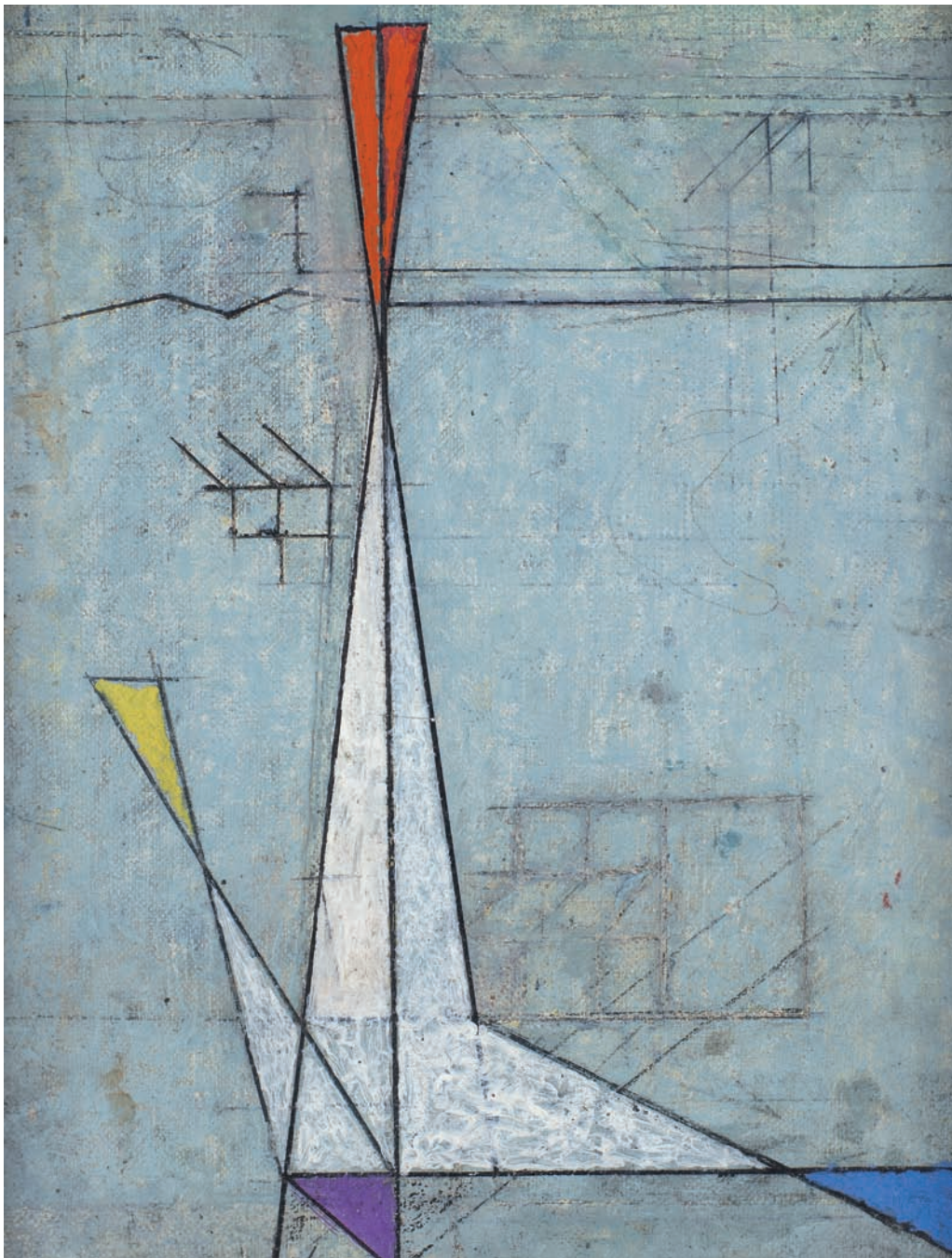
Pietro Fortuna *Lui na gréine* 2014 acciaio, ebano e ottone cm 62 x 70 x 23



Gilberto Zorio *Stella notte* 2010 vernici e fosforo su carta cm 100 x 130



Alice Cattaneo *Untitled* 2014 ferro, smalto, metallo, fili di nylon, fascette per cablaggio cm 50 x 60 x 40



Osvaldo Licini *Composizione* 1932 olio su tela cm 25 x 19

Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Protagonista dell'Arte Povera, svolge una ricerca puramente concettuale volta a sottolineare l'instabilità delle cose che "non esistono come entità immutabili, ma si ricompongono di volta in volta, la loro esistenza dipendendo dal nostro diretto intervento su di esse" (G.Celant).

Ha partecipato a importanti mostre e rassegne internazionali tra le quali varie edizioni della Biennale di Venezia e di *Documenta* a Kassel, la Biennale di San Paolo del 1994, *Arte italiana. Il visibile e l'invisibile*, 1998, Tokyo, Museum of Contemporary Art, *Minimalia. Da Balla a...*, 1998, Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Arte povera in collezione*, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 2000-01, *On line: drawing through the twentieth century*, New York, Museum of Modern Art 2010.

Vive e lavora a Torino.

Giacomo Balla (Torino, 1871 – Roma, 1958)

Pittore, scultore e scenografo, nel 1910 firma il Manifesto dei pittori futuristi di Marinetti, divenendo una delle figure di maggior spicco del movimento.

La sua attività, intensa e creativa fin dai primi anni dieci, esercita un'accurata ricerca del dinamismo e della luce, fino a giungere nel 1915 ad una nuova fase di ricerca pittorica estremamente sintetica.

Nel 1919 partecipa alla *Grande Esposizione Nazionale Futurista* alla Galleria Centrale di Palazzo Cova a Milano. Nel corso degli anni venti partecipa alle principali mostre del gruppo futurista e nel 1926 alla Biennale di Venezia.

Le sue opere sono esposte nei principali musei di tutto il mondo.

Simone Berti (Adria, 1966)

Poliedrico artista esplora varie tecniche, video, installazioni, pittura e fotografia.

La sua è una ricerca attraverso l'*astrazione* con l'intento di rendere visibili le rappresentazioni della mente. "Riscattarsi dalla forza di gravità appare un tentativo comune a molte opere di Berti e tutto il suo lavoro è una riflessione intorno a concetti della fisica" (Laura Cherubini).

Partecipa a diverse mostre sia in Italia che all'estero, tra le quali, nel 2005 la personale alla GAMeC di Bergamo, nel 2009 la LIII Biennale di Venezia, *Fare Mondi/Making Worlds* curata da Daniel Birnbaum, nel 2010 *Italiens, junge Kunst in der Botschaft*, curata da A. Pace e M. Sorbello all'Ambasciata Italiana a Berlino.

Vive e lavora a Milano.

Alexander Calder (Filadelfia, 1898 – New York 1976)

Uno dei più originali artisti del XX secolo, pittore e scultore americano, Alexander Calder laureato in ingegneria meccanica, figlio di artisti (padre scultore, madre pittrice), rivisita con i suoi noti *Mobiles* e *Stabiles* un mondo infantile e giocoso fatto di piante e animali fantastici che simboleggiano la supremazia dell'immaginazione sulle leggi della fisica.

Nel 1943 il Museum of Modern Art di New York ospita una sua personale curata da James Johnson Sweeney e Marcel Duchamp che gli darà fama mondiale. Nel 1949 espone al Museo d'Arte di San Paolo del Brasile e nel 1952 partecipa alla XXVI Biennale di Venezia dove vince il Primo Premio per la Scultura. A partire da quell'anno, fino al 1968, soggiognerà più volte in Italia, dove si ricordano la partecipazione alla mostra *Sculture nella città* curata da Giovanni Carandente a Spoleto e la performance *Work in progress* al Teatro dell'Opera di Roma.

Alice Cattaneo (Milano, 1976)

Alice Cattaneo adopera la scultura come mezzo espressivo in modo antimonumentale, modulando lo spazio con sottrazione di pesi.

“I miei lavori partono da una comune esigenza di indagare lo spazio abitandolo e misurandolo sfruttandone i limiti. Il vuoto è uno spazio molto interessante bisogna usarlo non riempirlo” (A.Cattaneo).

Studia alla Glasgow School of Art e al San Francisco Art Institute.

Tra le sue mostre principali citiamo la personale del 2008 al Museo MADRE di Napoli, nel 2012 la partecipazione a *Periplo della Scultura Italiana Contemporanea 3*, a cura di G.Appella al MUSMA di Matera, nel 2011 ad *Arte essenziale*, a cura di F.Ferrari, alla Collezione Maramotti di Reggio Emilia e al Frankfurter Kunstverein di Francoforte, nel 2008 ad *Italics, Italian Art between Tradition and Revolution 1968-2008*, a cura di F.Bonami a Palazzo Grassi a Venezia, nel 2007 ad *Apocalittici e integrati, Utopia nell'arte italiana di oggi*, a cura di P.Colombo al MAXXI di Roma.

Vive e lavora a Milano.

Pietro Fortuna (Padova, 1950)

Pietro Fortuna compie un'accurata e raffinata ricerca sullo spazio e gli oggetti, utilizzando principalmente il mezzo scultoreo, con un'accezione filosofico/intellettuale.

Negli anni '80 è presente alla XVI Biennale di San Paolo, alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, a Ville Arson a Nizza, al Kunstler House a Graz, al Frankfurter Kunstverein, alla XII Biennale di Parigi.

Negli anni '90 realizza nuovi cicli di opere con installazioni e lavori di grande formato con cui è presente al Palais de Glace di Buenos Aires, alla Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, e al Museo Pecci di Prato. Negli stessi anni fonda *Opera Paese*, un centro culturale in cui s'incontrano importanti figure dell'arte, della musica, e del pensiero, da Philip Glass a Kankeli, da Pistoletto a Kounellis.

Dal 2000 al 2013 seguono altre personali al Watertoren Centre for Contemporary Art di Vlissingen, alla XII Biennale Internazionale della Scultura di Carrara, al Tramway di Glasgow, alla Fondazione Morra di Napoli, al Macro di Roma, al Marca di Catanzaro e alla Quadriennale di Roma.

Vive e lavora tra Roma e Osa in Umbria.

Oswaldo Licini (Monte Vidon Corrado, 1894 – 1958)

Figura solitaria e indipendente nel panorama artistico del Novecento italiano. La dimensione lirica della sua ricerca si rende visibile nelle sue opere delimitando un confine sospeso tra melanconia metafisica e melanconia storica.

“Alla radice primaria della visione liciniana c'è un sentimento illimitato della sostanza antropologica dell'uomo, qualcosa che ne lega la sorte a un valore smisurato di natura cosmica” (Mario De Micheli)

Licini ha saputo ritagliare un suo mondo immaginario fatto di figure sublimi (“Angeli ribelli”, “Amalusunte”) e di geometrie simboliche (“Composizioni”, Bilici).

Le sue opere sono presenti nei più importanti musei di tutto il mondo.

Fausto Melotti (Rovereto, 1901 – Milano, 1986)

Pittore e scultore italiano. Gli studi musicali compiuti da giovane, dopo la laurea in ingegneria elettronica, influenzano la sua ricerca. “I suoi insiemi, dalle sculture in gesso ai teatrini, dagli agglomerati metallici ai bassorilievi in ceramica sono entità in equilibrio, costruite dall'incastro e la saldatura di dettagli e di

frammenti, di figure e di spazi, di soglie e di ambienti, che raccontano storie e favole, leggende e miti onirici. "(G.Celant)

La prima personale è nel 1935 alla Galleria del Milione di Milano a cui seguono numerose esposizioni in Italia e all'estero, tra cui nel 1957 la personale alla Galeria de Arte Contemporaneo di Caracas, nel 1965 la personale al Werkform-Ausstellung di Monaco, nel 1966 la partecipazione alla XXXIII Biennale di Venezia. Nel 1983 la città di Firenze gli dedica una mostra personale al Forte Belvedere. Ha esposto nei principali musei di tutto il mondo.

Maurizio Mochetti (Roma, 1940)

Maurizio Mochetti volge il suo interesse verso la luce come materia fisica di un universo in continuo movimento, dove gli elementi sono impercettibili e fluidi. "L'opera d'arte è l'idea, il progetto, la tecnologia è uno strumento che mi consente di realizzare opere sempre più vicine all'idea" (M.Mochetti). Nel 1968 è allestita la sua prima personale alla storica Galleria "La Salita" di Roma. A partire dal 1970 parteciperà a numerose edizioni della Biennale di Venezia e contemporaneamente a diverse Biennali internazionali (Sidney, San Paolo, Nagoya). Molteplici le esposizioni, tra cui nel 1970 *Vitalità del negativo nell'arte italiana: 1960/70* al Palazzo delle Esposizioni di Roma, nel 1978 allo Stadtische Kunsthalle di Dusseldorf, nel 1985 al Museo Alvar Aalto in Finlandia. Nel 2009 vince il concorso internazionale *MAXXI 2per100* con l'opera *Linee rette di luce nell'iperspazio curvilineo* in collezione permanente presso l'atrio del museo MAXXI di Roma.

Vive e lavora a Roma.

Giorgio Morandi (Bologna, 1890 – 1964)

Giorgio Morandi si avvicina alla pittura partendo da Cezanne per approdare a una visione metafisica della realtà. Nelle sue nature morte e paesaggi, gli oggetti sono resi impalpabili dalla luce, con un uso del colore limitato a pochissime tonalità usate quasi in dissolvenza. "Dipingo e incido paesi e nature morte". Poche parole, pronunciate con la severa misura di sempre, bastavano a Giorgio Morandi per riassumere la propria arte. Si dedica inoltre alla tecnica dell'incisione in cui continua a sperimentare ed ealborare la ricerca sulla luce. Dal 1928 in poi partecipa a diverse edizioni della Biennale di Venezia, numerose esposizioni in Italia e all'estero, tra cui nel 1930 alla Kunsthalle di Basilea, nel 1950 alla Tate Gallery di Londra, nel 1960 a Palazzo Reale di Milano. Nel 2008 gli è stata dedicata una personale al Metropolitan Museum of Art di New York.

Le sue opere sono presenti nei principali musei internazionali.

Grazia Toderi (Padova, 1963)

Grazia Toderi esplora il mondo contemporaneo utilizzando diversi linguaggi con una predilezione per il video.

Richiama l'attenzione della critica con la partecipazione ad *Aperto '93* in occasione della XLV Biennale di Venezia con il video *Nontiscordardime*, in cui l'artista riprende, con una telecamera fissa una piccola pianta sottoposta ad un continuo e violento getto d'acqua.

Indaga in seguito quel mondo narcotizzante creato dal mezzo televisivo rilevandone però un'accezione positiva nell'aspetto unificatorio e simbolico di un' intera generazione. I video riprendono con fissità la stessa immagine nel modificarsi del tempo, sono visioni tra cielo e terra come *Orbite rosse* per la Biennale di Venezia del 2009 all'interno della mostra *Fare Mondi/Making Words*. Nel 2010 per il Museo Ser-

ralves di Porto presenta inoltre una importante parte del suo lavoro dedicata al disegno e alla pittura, e realizzata su carta e laminil con grafite, metalli e stagno fuso.

Tra le molte mostre ricordiamo la personale nel 2012 al MAXXI di Roma, *Grazia Toderi Mirabilia Urbis*. Vive e lavora tra Milano e Torino.

Gilberto Zorio (Andorno Micca, 1944)

Alle sue sculture spesso a forma di stella, individuata come elemento chiave e simbolo della continua ricerca dell'orientamento per l'umanità, aggiunge negli anni '80, una attenzione alla luce, all'energia e alle reazioni chimiche che sprigionano fonti di illuminazione. È la messa in tensione che interessa l'artista, la forza energetica e primordiale che si manifesta all'improvviso come nell'istante della Creazione stessa. Gilberto Zorio è uno dei primi esponenti dell'Arte Povera. La sua prima mostra internazionale viene allestita nel 1969 a Parigi nella galleria Ileana Sonnabend. Di seguito ricordiamo diverse mostre: partecipa nel 1973 alla X Quadriennale di Roma, nel 1976 al Kunstmuseum di Lucerna, nel 1979 allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Partecipa inoltre alle Biennali di Venezia nel 1978, nel 1980 e nel 1986 con una sala personale. Nel 1992 è invitato alla Documenta IX di Kassel. A Venezia nel 2008/2009 è tra gli artisti della mostra *Italics* curata da F. Bonami.

Vive e lavora tra Milano e Torino.

Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

One of the main representatives of Arte Povera, he carries out a purely conceptual research designed to underline the instability of things that “do not exist as unchangeable entities, but re-form time after time as their very existence depends on our direct intervention on them” (G.Celant).

He took part in important international exhibitions and reviews among which several editions of the Venice Biennale and *Documenta* in Kassel, the Biennale of San Paolo in 1994, *Arte italiana. Il visibile e l'invisibile*, 1998, Tokyo, Museum of Contemporary Art, *Minimalia. Da Balla a...*, 1998, Rome, Palazzo delle Esposizioni, *Arte povera in collezione*, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 2000-01, *On line: drawing through the twentieth century*, New York, Museum of Modern Art 2010.

He lives and works in Turin.

Giacomo Balla (Turin, 1871 – Rome 1958)

A painter, a sculptor, a set designer, in 1910 he signs the Manifesto of Futurist painters created by Marinetti and becomes one of the most outstanding representatives of the movement. His activity, intensive and creative since the early 1900, carries on an accurate research into dynamism and light and in 1915 reaches a new stage of an extremely synthetic pictorial research.

In 1919 he participates in the *Grande Esposizione Nazionale Futurista* held in the Galleria Centrale of Palazzo Cova in Milano. In the '20s he takes part in the main exhibitions of the Futurist group and in 1926 he exhibits his work at the Venice Biennale.

His works may be seen in all the main museums of the world.

Simone Berti (Adria, 1966)

A polyhedral artist, he explores various techniques such as video, installations, painting and photography.

His is a research through *abstraction* with the aim of making the representations of the mind visible.

“To redeem oneself from the force of gravity seems an attempt common to many of Berti's works, which are all a reflexion on concepts of physics” (Laura Cherubini).

He participated in several exhibitions both in Italy and abroad, among which a personal exhibition in 2005, the GAMeC in Bergamo, the LIII Biennale in Venice, *Fare Mondi/Making Worlds* curated by Daniel Birnbaum, in 2010 *Italiens, junge Kunst in 2009 in der Botschaft*, curated by A. Pace and M. Sorbello at the Italian Embassy in Berlin.

He lives and works in Milan.

Alexander Calder (Philadelphia, 1898 – New York, 1976)

One of the most original artists of the XXth century, an American painter and a sculptor, Alexander Calder has a degree in mechanic engineering. He followed in his parent's footsteps (his father is a sculptor and his mother a painter). With his well known *Mobiles* and *Stables* he revisits the playful world of childhood formed by fantastic plants and animals that symbolize the supremacy of imagination over the laws of physics.

In 1943 the Museum of Modern Art in New York hosts a personal exhibition curated by James Johnson Sweeney and Marcel Duchamp that raises him to international fame. In 1949 he exhibits his work at the Art Museum in San Paolo, Brazil and in 1952 he takes part in the XXVI Venice Biennale where he wins the First Prize for Sculpture. From this year to 1968 he visits Italy several times and participates

in the exhibition in *Sculture nella città* curated by Giovanni Carandente in Spoleto and the performance *Work in progress* at the Opera House in Rome.

Alice Cattaneo (Milan, 1976)

Alice Cattaneo uses sculpture as an expressive means in an anti-monumental manner, modulating the space by taking away weights.

“My works start from a mutual demand for investigating space by inhabiting and measuring it, exploiting its limits. Void is a very interesting space and must be used and not filled up” (A.Cattaneo).

She studies at the Glasgow School of Art and at the San Francisco Art Institute.

Among her main exhibitions we can mention her personal exhibition in 2008 at the MADRE museum in Naples, in 2012 her participation at the *Periplo della Scultura Italiana Contemporanea 3*, curated by G.Appella at the MUSMA in Matera, in 2011 at *Arte essenziale*, curated by F.Ferrari, at the Maramotti Collection in Reggio Emilia and at the Frankfurter Kunstverein in Frankfurt, in 2008 at *Italics, Italian Art between Tradition and Revolution 1968-2008*, curated by F.Bonami at Palazzo Grassi in Venice, in 2007 at *“Apocalittici e integrati”*, *Utopia nell’arte italiana di oggi*, curated by P.Colombo at the MAXXI in Rome. She lives and works in Milan.

Pietro Fortuna (Padua, 1950)

Pietro Fortuna achieves an accurate and refined research into space and objects by using sculpture as the main means of expression with a philosophic and intellectual view.

In the '80s he takes part in the XVI Biennale in San Paolo, exhibits at the Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna, at Ville Arson in Nice, at the Kunstler House in Graz, at the Frankfurter Kunstverein and at the XII Biennale in Paris.

In the '90s he works at new cycles of works with installations and large size works, which he exhibits at the Palais de Glace in Buenos Aires, at the Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rome and at the Museo Pecci in Prato. During the same years he founds *Opera Paese*, a cultural centre where important representatives of art, music and thought meet, from Philip Glass to Kankeli, from Pistoletto to Kounellis.

From 2000 to 2013 he is present in personal exhibitions at the Watertoren Centre for Contemporary Art in Vlissingen, at the XII Biennale Internazionale della Scultura in Carrara, at the Tramway in Glasgow, at the Fondazione Morra in Naples, at the Macro in Rome at the Marca in Catanzaro and at the Quadriennale in Rome.

He lives and works in Rome and in Osa in Umbria.

Oswaldo Licini (Monte Vidon Corrado, 1894 – 1958)

He is a solitary and independent representative of the artistic panorama of the Italian twentieth century. The lyric dimension of his research is clearly visible in his works and draws a boundary suspended between metaphysic melancholy and historic melancholy.

“At the very basis of Licini’s vision lies an unlimited feeling for the anthropological substance of man, something that binds his fate to an overwhelming value of cosmic nature” (Mario De Micheli)

Licini has succeeded in making an imaginary world of his own formed by sublime figures (“Angeli Ribelli”, “Amalussunte”) and symbolic geometries (Composizioni, Bilici).

His works are present in the most important museums of the world.

Fausto Melotti (Rovereto, 1901 – Milan, 1986)

Italian painter and sculptor. The study of music carried out in his youth, after graduating in electronic engineering, influence his research. “His sets, from chalk sculptures to little theatres, from metallic agglomerations to ceramic bas-reliefs, are all entities in balance, formed from the gap joint and the welding of details and fragments, of figures and spaces, of thresholds and environments, which tell stories and tales, legends and oneiric myths. “(G.Celant)

His first personal exhibition was held in 1935 at the Galleria del Milione in Milan and was then followed by several exhibitions in Italy and abroad, among which in 1957 a personal exhibition at the Galleria de Arte Contemporaneo in Caracas, in 1965 his personal exhibition at the Werkform-Ausstellung Munich and in 1966 his participation in the XXXIII Venice Biennale. In 1983 the city of Florence dedicates him a personal exhibition at Forte Belvedere. His works may be seen in all the main museums of the world.

Maurizio Mochetti (Rome, 1940)

Maurizio Mochetti focuses his attention on light as the matter of a universe in constant movement, where elements are imperceptible and fluid. “ The work of art is the idea, the project, technology is a tool that allows me to create works of art as near as possible to the idea.” (M.Mochetti) In 1968 his first personal exhibition is installed in the historic Galleria “La Salita” in Rome. From 1970 onwards he takes part in several editions of the Venice Biennale and at the same time in several international Biennali (Sidney, San Paolo, Nagoya). He participates in many exhibitions among which, in 1970, “*Vitalità del negativo nell’arte italiana: 1960/70*” at Palazzo delle Esposizioni in Rome, in 1978 at the Stadtische Kunsthalle in Dusseldorf, in 1985 at the Museo Alvar Aalto in Finland. In 2009 he wins the international competition *MAXXI 2per100* with his work *Linee rette di luce nell’iperspazio curvilineo* in permanent collection in the hall of the MAXXI museum in Rome.

He lives and works in Rome.

Giorgio Morandi (Bologna, 1890 – 1964)

Giorgio Morandi approaches painting starting from Cezanne and then reaching a metaphysic vision of reality. In his still life and landscape paintings the light makes the objects impalpable and the colour is limited to very few, almost faded, hues. “I paint and etch landscapes and still life”. Just a few words, pronounced with his severe measure were sufficient for Giorgio Morandi to summarize his art. He also focuses on the etching technique where he continues to experiment and elaborate his research into the light. From 1928 onwards he takes part in several editions of the Venice Biennale, numerous exhibitions in Italy and abroad among which in 1930 at the Kunsthalle in Basle, in 1950 at the Tate Gallery in London, in 1960 at Palazzo Reale Milan. In 2008 the Metropolitan Museum of Art in New York dedicated a personal exhibition to him.

His works may be seen in all the main international museums.

Grazia Toderi (Padua, 1963)

Grazia Toderi explores the contemporary world by using different languages with a special bend for the video. She obtains the attention of reviewers by participating at Aperto '93 on the occasion of the XLV Venice Biennale with the video *Nontiscordar di me*, in which the artist films with the camera fixed on a small plant under a continuous jet of water.

She then investigates into a narcotizing world created by television and unveils a positive significance in the unifying and symbolic aspect of an entire generation. The videos film the same image that modifies with the passing of time. They are visions of earth and sky such as *Orbite Rosse* for the Venice Biennale in 2009 within the exhibition *Fare Mondi/Making Worlds*. In 2010 for the Museo Serralves in Porto she presents an important part of her work dedicated to drawing and painting on paper and laminil with graphite, metal and fused tin.

Among the many exhibitions we may mention her personal exhibition in 2012 at the MAXXI in Rome, *Grazia Toderi Mirabilia Urbis*.

She lives and works in Milan and Turin.

Gilberto Zorio (Andorno Micca, 1944)

In the '80s, to his sculptures often in the form of a star, identified as the key element and symbol of his continuous research for the path mankind should take, he adds a special attention to the light, energy and chemical reactions that let out sources of illumination. What interests the artist is the tension, the primordial and energetic force that suddenly manifests just as in the Creation itself.

Gilberto Zorio is one of the first representatives of Arte Povera. His first international exhibition is held in Paris in 1969 in the Ileana Sonnabend Gallery. This was followed by several exhibitions: in 1973 he takes part in the X Quadriennale in Rome, in 1976 at the Kunstmuseum in Lucerne, in 1979 at the Stedelijk Museum in Amsterdam. He also participates in the Venice Biennale in 1978, 1980 and 1986 with a hall dedicated to him alone. In 1992 he is invited at the Documenta IX in Kassel. In 2008/2009 he is among the artists participating in the exhibition *Italics* curated by F.Bonami in Venice.

He lives and works in Milan and Turin.



Ringrazio tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione di questa mostra.

I thank all those who have collaborated on this exhibition.

Finito di stampare nel luglio 2014 presso STR Press, Pomezia

Erica Fiorentini Arte Contemporanea – 17, Via Margutta – 00187 Roma – tel. fax 06 3219968
email: artecontemporanea@ericafiorentini.it – www.ericafiorentini.it