

INCONTRI

DA FONTANA A BAJ, DA ROTELLA A MONDINO. UNA COLLEZIONE SVELATA.

A SANGREGORIO CON GRANDE STIPIA
E AMIRAZIONE.

16 MAGGIO – 29 NOVEMBRE 2026
SPAZIO LUCE – FONDAZIONE SANGREGORIO

SPAZIO LUCE

FONDAZIONE
SANGREGORIO
GIANCARLO



“Là dove poggiava la Luce io facevo la scultura”
“Where the Light rested, I created the sculpture”

Giancarlo Sangregorio

FONDAZIONE SANGREGORIO GIANCARLO

INCONTRI.

Da Fontana a Baj, da Rotella a Mondino. Una collezione svelata.

A cura di | Curated by: Lorella Giudici

In collaborazione con | In collaboration with: Martina Cortese

Madrina d'Onore | Godmother of Honor: Amalia Ercoli Finzi

Presidente Fondazione Sangregorio | President of the Sangregorio Foundation: Francesca Marcellini

CDA Fondazione Sangregorio: Andrea Mascetti, Niccolò Mandelli

Assistente | Assistant: Marta Mottin

Responsabile Scientifico | Scientific Director: Lorella Giudici

Valorizzazione Patrimonio Librario | Enhancement of the Library Heritage: Emanuele Beluffi

Restauratrice | Restorer : Camilla Mazzola

Amministrazione | Administration: Studio Senaldi

Organo di Controllo | Supervisory Board: Massimo Piscetta

Architetto e Direttore Lavori | Architect and Works Director: Federico Molina

Catalogo edizione FSG | FSG Edition Catalogue: Progetto grafico di Stefano Barbato

Ringraziamenti | Acknowledgements: Archivi del Contemporaneo, Nicoletta Balbi, Stefano Barbato, Alessia Cerri, Luca Corgnali, Loredana D'Agaro, Vittorio D'Ambros, Claudio D'Arienzo, Monica Faccini, Laura Facchin, Chiara Ferrario, Massimiliano Ferrario, Elisabetta Giordani, Angelo Guerroni, Stefano Gussoni, Erika La Rosa, Fabrizio Peano, Paolo Petrosso, Marzia Prada, Giacomo Ravaioli, Massimo Sartori, Alessio Tamborini, Laura Tirelli e tutti gli artisti esposti in mostra.

CLP Relazioni Pubbliche

Ilenia Rubino | M. +39 333 2238 560 | E. ilenia.rubino@clp1968.it

T. +39 02 36755700 | www.clp1968.it

Con il Patrocinio di:



Con il sostegno di

Sponsor



Sommario | Summary

Spazio Luce	6	MIMMO ROTELLA <i>Streaptease</i>	50
FONDAZIONE SANGREGORIO GIANCARLO	8	EMILIO SCANAVINO <i>Senza titolo</i>	52
INCONTRI <i>ARTISTIC ENCOUNTER</i>	12	TINO STEFANONI <i>Le cassette</i>	54
<hr/>			
LE OPERE		VALENTINO VAGO <i>Senza titolo</i>	56
KENGIRO AZUMA <i>Senza titolo</i>	14	GIULIO ADOBATI <i>Vol 75</i>	58
ENRICO BAJ <i>Folla mutante</i>	16	GIOVANNI BERTINI <i>Sermento di Proteo</i>	60
ENRICO BAJ <i>Militare OP</i>	18	CRISTIANO BRANDOLINI <i>Dinamiche orizzontali</i>	62
MASSIMO CAMPIGLI <i>Donne con la collana</i>	20	MARIA DUNDAKOVA <i>Impronta del piede di Mosé</i>	64
HSIAO CHIN <i>Opera</i>	22	VITTORE FRATTINI <i>Paesaggio sospeso</i>	66
SERGIO DANGELO <i>Othello</i>	24	VITTORE FRATTINI <i>Oblo Lumen</i>	68
MARIA LUISA DE ROMANS <i>Senza titolo</i>	26	MARTIN SCHULZ KIRCHNER <i>Senza titolo</i>	70
GIANNI DOVA <i>Suggestione</i>	28	IGNAZIO MONCADA <i>Dietro le ombre</i>	72
ENZO ESPOSITO <i>Senza titolo</i>	30	SILVIO MONTI <i>Descrivo ciò che non vedo</i>	74
FRANCESCO FEDELI <i>Abu Simbel da un viaggio in loco (Egitto)</i>	32	PIETRO PIRELLI <i>Pietra sonora</i>	76
LUCIO FONTANA <i>Senza titolo</i>	34	ANTONIO PIZZOLANTE <i>Senza titolo</i>	78
FRANCO FRANCESE <i>Senza titolo</i>	36	GIANNI SECOMANDI <i>Idea stellare</i>	80
ASGER JORN <i>Senza titolo</i>	38	GIORGIO VICENTINI <i>Colore crudo</i>	82
ARTURO MARTINI <i>Testa di donna al mare [Il vento]</i>	40	RENATO VOLPINI <i>Senza titolo</i>	84
ALDO MONDINO <i>Sonate</i>	42	<hr/>	
GIANCARLO OSSOLA <i>Memoria epica</i>	44	SCRIGNI DI LUCE <i>TREASURES OF LIGHT</i>	88
CONCETTO POZZATI <i>Senza titolo</i>	46	ACQUISIZIONI <i>ACQUISITIONS</i>	90
MARIO RACITI <i>Senza titolo</i>	48		



SPAZIO LUCE

Inaugurato a maggio del 2026, Spazio Luce nasce per dare continuità alla visione di Sangregorio di un polo dell'arte sulle sponde del Ticino.

Dal progetto di un recupero di un vecchio edificio rurale, attraverso un bando di Fondazione Cariplo, ha preso forma una realtà che unisce arte, ricerca, studio, riflessione, creatività e natura.

Immerso nel verde del Parco del Ticino, protetto dalle Alpi e sovrastante le acque del fiume e del lago, da Spazio Luce prende il via il percorso immersivo nella Fondazione Sangregorio, un luogo che l'artista aveva pensato così: luminoso, misterioso e magico.

Lo spazio dà concretezza al pensiero che Sangregorio ci ha lasciato: "Là dove poggiava la luce io facevo la scultura".



SPAZIO LUCE

Inaugurated in May 2026, Spazio Luce was created to continue Sangregorio's vision of an art center on the banks of the Ticino.

From the project to restore an old rural building—supported through a call by Fondazione Cariplo—a new reality has taken shape that brings together art, research, study, reflection, creativity, and nature.

Immersed in the greenery of the Parco del Ticino, protected by the Alps and overlooking the waters of the river and the lake, Spazio Luce marks the starting point of the immersive journey within the Fondazione Sangregorio, a place the artist had imagined as luminous, mysterious, and magical.

The space gives concrete form to the thought Sangregorio left us: "Where the light rested, I created the sculpture."



FONDAZIONE SANGREGORIO GIANCARLO

La Fondazione Sangregorio Giancarlo nasce nel 2011 ed è stata creata in vita dallo scultore. Si trova a Sesto Calende, in provincia di Varese, sulle colline sopra il Lago Maggiore e il fiume Ticino.

Il percorso in Fondazione offre la possibilità di visitare la casa museo di Giancarlo Sangregorio e di conoscere gli spazi dove ha vissuto e lavorato lo scultore.

Nella sede sono conservate le sue opere e le sue collezioni, tra queste, di particolare prestigio, ci sono quelle della collezione di arte extraeuropea.

Al piano inferiore della casa i visitatori possono immergersi nel clima creativo del laboratorio dove l'artista ha ideato alcuni dei suoi lavori.

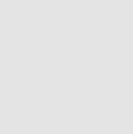
Poco distante si trova l'Atelier, ispirato ai dettami dell'architettura nordica. Qui è allestita la mostra "SCRIGNI DI LUCE", una selezione di sculture e di disegni di PAOLA RAVASIO; sono anche presentate le "NUOVE ACQUISIZIONI" con opere di Alex Bombardieri, Roberta Cerini, Vittorio D'Ambros, Shuhei, Matsuyama, Stella Ranza, Ivano Sossella, Giacomo Vanetti, Niccolò Mandelli.

GIANCARLO SANGREGORIO FOUNDATION

The Giancarlo Sangregorio Foundation was established in 2011, created by the sculptor himself during his lifetime. It is located in Sesto Calende, in the province of Varese, on the hills overlooking Lake Maggiore and the Ticino River.

The visit to the Foundation offers the opportunity to tour Giancarlo Sangregorio's house-museum and discover the spaces where the sculptor lived and worked. The premises house his artworks and private collections, including a particularly prestigious collection of non-European art. On the lower floor of the house, visitors can immerse themselves in the creative atmosphere of the laboratory where the artist conceived some of his most significant works.

Nearby is the Atelier, inspired by the principles of Nordic architecture. It currently hosts the exhibition "SCRIGNI DI LUCE" (Caskets of Light), a selection of sculptures and drawings by PAOLA RAVASIO; it also features the "NEW ACQUISITIONS" with works by Alex Bombardieri, Roberta Cerini, Vittorio D'Ambros, Shuhei Matsuyama, Stella Ranza, Ivano Sossella, Giacomo Vanetti, Niccolò Mandelli.



**INCONTRI
DA FONTANA A BAJ,
DA ROTELLA A MONDINO.
UNA COLLEZIONE SVELATA**

**ARTISTIC ENCOUNTER
FROM FONTANA TO BAJ,
FROM ROTELLA TO MONDINO.
A COLLECTION REVEALED**

INCONTRI

DA FONTANA A BAJ, DA ROTELLA A MONDINO

UNA COLLEZIONE SVELATA

A CURA DI LORELLA GIUDICI

con il contributo di Martina Cortese

Per conoscere a fondo un artista non basta analizzarne l'opera, occorre esplorare anche il contesto in cui si è mosso, gli incontri, le amicizie, le frequentazioni, insomma, "Dimmi con chi tratti e ti dirò chi sei", scriveva Alessandro Manzoni in *Fermo e Lucia*, riprendendo la frase dal *Don Chisciotte* di Cervantes. Su questo, Giancarlo Sangregorio ci ha dato un vantaggio, ci ha lasciato una raccolta di opere (oltre cento) di artisti del suo tempo, ognuna delle quali è una conferma di stima, il segno di un'amicizia, la testimonianza di un incontro, uno scambio tra colleghi di tutto il mondo.

Una carrellata di opere che racconta i ricordi di una vita, ma anche il mondo dell'arte, in particolare degli anni cinquanta, sessanta e settanta, con la sua pluralità di linguaggi, l'affermazione di nuovi stili e la narrazione di un tempo che per taluni resta interiore e per altri ha invece necessità di guardare al simbolo e al sociale.

Sono tutte opere che Giancarlo ha gelosamente custodito tra le mura della sua casa-studio e che hanno accompagnato le sue giornate, i momenti di lettura e di lavoro. Per la prima volta, molte di loro vengono svelate al pubblico, organizzate in una mostra che vuole essere una testimonianza e un racconto di relazioni e di arte, di idee e di dialoghi.

Con molti di questi artisti, Sangregorio ha esposto in importanti collettive, che spesso sono state proprio l'occasione del primo incontro (Mimmo Rotella, Concetto Pozzati, Hsiao Chin, Emilio Scanavino, Aldo Mondino, Valentino Vago, Gianni Dova, Martin Schulz Kirchner, Tino Stefanoni, Enzo Esposito, solo per citarne alcuni); con altri i legami sono stati invece più profondi e duraturi,

a cominciare da Maria Luisa de Romans, pittrice dalle pennellate energiche ed emotive, nonché prima compagna dell'artista; per continuare con il nucleo di artisti che erano suoi "vicini di casa": Lucio Fontana, Enrico Baj, Silvio Monti, Kengiro Azuma e Vittore Frattini. Con altri ancora, Sangregorio ha vissuto esperienze creative, in particolare durante le trasferte ad Albissola Marina, dove l'amico Sergio Dangelo (presente in mostra con un'opera emblematica) aveva aperto un centro culturale, o con Pietro Pirelli, con il quale ha dato vita a un indimenticabile concerto di pietre.

Oltre a queste, ci sono le opere che sono state scelte per "affetto", come la bella testa in bronzo di Arturo Martini, intitolata *Il vento*; la scultura di Cristiano Brandolini (*Dinamiche orizzontali*, 2007) e la litografia di Massimo Campigli (*Donne con la collana*, 1951).

Una collezione eterogenea, curiosa, inedita, che attraversa almeno cinque decenni del secolo scorso e che ci accompagna nel mondo di Sangregorio attraverso gli occhi e la memoria di tanti amici che lo hanno conosciuto, incontrato, amato.

ARTISTIC ENCOUNTER

FROM FONTANA TO BAJ, FROM ROTELLA TO MONDINO

A COLLECTION REVEALED

CURATED BY LORELLA GIUDICI

with the contribution of Martina Cortese

To fully understand an artist, it is not enough to analyze their work; it is also necessary to explore the environment they inhabited: the encounters, the friendships, the acquaintances. In short, 'Tell me who you associate with and I will tell you who you are,' wrote Alessandro Manzoni in *Fermo e Lucia*, echoing a phrase from Cervantes' *Don Quixote*. In this regard, Giancarlo Sangregorio has given us an advantage: he left us a collection of works (over a hundred) by artists of his time, each of which is a confirmation of esteem, a sign of friendship, the testimony of an encounter, or an exchange between colleagues from all over the world.

A parade of works that tells the memories of a lifetime, but also the world of art, particularly from the fifties, sixties, and seventies, with its plurality of languages, the emergence of new styles, and the narration of a time that for some remains internal and for others needs to look towards symbolism and the social sphere.

These are all works that Giancarlo jealously guarded within the walls of his house-studio and that accompanied his days, his moments of reading and work. For the first time, many of them are revealed to the public, organized in an exhibition intended to be a testimony and a story of relationships and art, of ideas and dialogues.

With many of these artists, Sangregorio exhibited in important group shows, which were often the occasion for their first meeting (Mimmo Rotella, Concetto Pozzati, Hsiao Chin, Emilio Scanavino, Aldo Mondino, Valentino Vago, Gianni Dova, Martin Schulz Kirchner, Tino Stefanoni, Enzo Esposito, just to name a few). With others, the bonds were deeper and more lasting, starting with

Maria Luisa de Romans, a painter with energetic and emotional brushstrokes, as well as the artist's first partner; and continuing with the group of artists who were his 'neighbors': Lucio Fontana, Enrico Baj, Silvio Monti, Kengiro Azuma, and Vittore Frattini. With still others, Sangregorio shared creative experiences, particularly during trips to Albissola Marina, where his friend Sergio Dangelo (present in the exhibition with an emblematic work) had opened a cultural center, or with Pietro Pirelli, with whom he created an unforgettable concert of stones.

In addition to these, there are works chosen out of 'affection,' such as the beautiful bronze head by Arturo Martini titled *Il vento*; the sculpture by Cristiano Brandolini (*Dinamiche orizzontali*, 2007); and the lithograph by Massimo Campigli (*Donne con la collana*, 1951).

A heterogeneous, curious, and unpublished collection that spans at least five decades of the last century and accompanies us into Sangregorio's world through the eyes and memories of the many friends who knew, met, and loved him.

KENGIRO AZUMA

Senza titolo

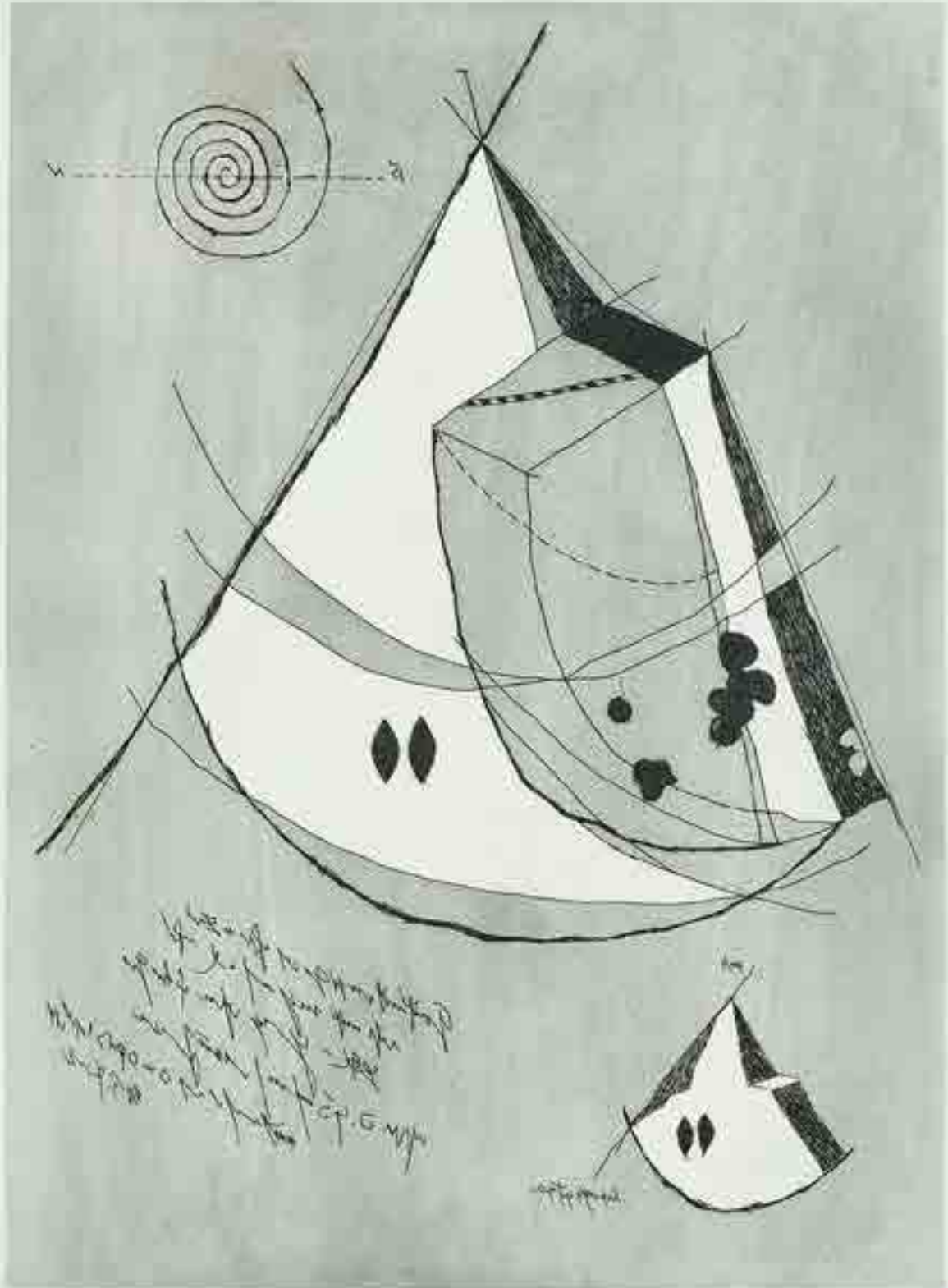
1986, acquaforte e acquatinta su carta, 69 x 49 cm

Untitled

1986, etching and aquatint on paper, 69 x 49 cm

Sangregorio e Kengiro Azuma (Yamagata, 1926 - Milano 2016) erano quasi coetanei. Entrambi hanno studiato a Brera con Marino Marini, ma quando nel 1956 Azuma s'iscrive ai corsi di scultura, Giancarlo ha già abbandonato l'accademia. Negli anni '60 si ritrovano ad esporre più volte alle stesse collettive e si frequentano scambiandosi visite a Gattico, nello studio estivo di Kengiro, o nell'eremo di Giancarlo a Sesto. Cresciuto in una famiglia di fonditori, Azuma (che durante la guerra si era arruolato nei kamikaze) è stato educato alla dottrina Zen e quel pensiero lo ha poi trasferito nella scultura. Partendo dal "Mu", che nella lingua giapponese significa vuoto, assenza (controparte del pieno, "Yu"), la sua ricerca trova l'essenza di quell'idea nella goccia d'acqua, emblema del ciclo della vita. La goccia, diceva, "solidifica quell'istante fugace tra essere e non essere" perché contiene il ritmo perenne dell'esistenza: prima nutre la terra, poi si trasforma in vapore e ritorna acqua catturando in quell'alchemica mutazione la luce. Insomma, l'universalità nella semplicità, la filosofia nel rigore della forma.

Sangregorio and Kengiro Azuma (Yamagata, 1926 - Milan 2016) were nearly the same age. Both studied at Brera under Marino Marini, but by the time Azuma enrolled in sculpture courses in 1956, Giancarlo had already left the academy. In the 1960s, they found themselves exhibiting together in several group shows and maintained a friendship, visiting each other at Kengiro's summer studio in Gattico or Giancarlo's hermitage in Sesto. Raised in a family of founders, Azuma (who had enlisted as a kamikaze during the war) was educated in Zen doctrine, a philosophy he later transferred into his sculpture. Starting from "Mu"—which in Japanese means void or absence (the counterpart to the full, "Yu")—his research found the essence of that idea in the water drop, an emblem of the cycle of life. The drop, he would say, "solidifies that fleeting moment between being and non-being" because it contains the perennial rhythm of existence: first nourishing the earth, then transforming into vapor, and returning as water, capturing light within that alchemical mutation. In short, it represents universality in simplicity and philosophy within the rigor of form.



Hand-drawn architectural sketch of a tent-like structure with a spiral diagram and a smaller sketch below. The drawing includes a red square seal at the bottom right.

ENRICO BAJ

Folla mutante

1995, serigrafia su feltro, 96 x 157 cm

Folla mutante (Mutant Crowd)

1995, serigraph on felt, 96 x 157 cm

Ironia e gusto del paradosso sono le armi che Enrico Baj (Milano 1924 – Vergiate -VA- 2003) usa per scardinare e denunciare qualsiasi forma di conformismo e di potere costituito: “L’allegria - asseriva - può distruggere il sistema perché al contrario delle nuove venerate divinità rispondenti ai nomi di Produzione e Consumo, essa è limite, è regola interiore, è contentezza di sé e di cose semplici: non per miseria mentale, ma per saggezza”. L’ironia è dunque una componente imprescindibile dell’opera di Baj che amava la Patafisica di Alfred Jarry, in particolare l’*Ubu Re*. Un tema che ha contagiato anche Sangregorio che di *Ubu re* ne ha realizzati un paio: uno in legno colorato e ferro (1968) e l’altro in terra refrattaria (1990). Pure il feltro è un materiale che è entrato nel repertorio di Sangregorio, dopo che ha visitato le steppe dell’Asia, lungo le rotte della «via della seta». Baj e Sangregorio si sono frequentati fin dai primi anni sessanta, agevolati dalla vicinanza geografica (uno a Sesto e l’altro a Vergiate), ma soprattutto dalle affinità culturali e dalla curiosità che nutrivano per la storia e per la vita.

Irony and a taste for paradox were the weapons Enrico Baj (Milan 1924 – Vergiate 2003) used to dismantle and denounce every form of conformism and established power. He asserted: “Joy can destroy the system because, unlike the newly venerated deities named Production and Consumption, it is a limit, an inner rule, a contentment with oneself and simple things: not out of mental poverty, but out of wisdom”. Irony was therefore an essential component of the work of Baj, who loved Alfred Jarry’s ‘Pataphysics, particularly Ubu Roi. This theme also influenced Sangregorio, who created two versions of Ubu Roi: one in colored wood and iron (1968) and the other in refractory clay (1990). Felt is another material that entered Sangregorio’s repertoire after he visited the steppes of Asia along the Silk Road. Baj and Sangregorio saw each other frequently starting in the early sixties, aided by geographical proximity (one in Sesto and the other in Vergiate), but above all by cultural affinities and a shared curiosity for history and life.



ENRICO BAJ

Militare OP

1965, tecnica mista su tela, 55 x 46 cm

Militare OP (Military OP)

1965, mixed media on canvas, 55 x 46 cm

Nella serie dei militari, Enrico Baj (Milano 1924 – Vergiate -VA-2003) critica il potere, il militarismo e l'autorità attraverso uno stile grottesco e ironico. La sua è una satira contro la guerra e il fasto delle gerarchie. I suoi militari hanno la bocca aperta, con le due file di denti ben in mostra, i colori innaturali e un'abbondanza di onorificenze che diventa ridicola: "Quand'ero piccolo – ricordava – vedevo le sfilate, le parate militari, la fanfara, le piume dei bersaglieri, le bandiere al vento ed ero felice. La guerra manco sapevo cos'era. Ora so che ci sono i generali a Mosca come a Washington, Parigi, Saigon, Roma e Pechino". Una corda disegna naso e sopracciglia di questo suo paffuto generale, un occhio è rosso e l'altro verde, sulla fronte arde la fiamma dell'arma dei carabinieri, mentre dalla bocca esce un monosillabo che è l'abbreviazione di "operativo", ma anche un incitamento onomatopeico. La fantasia di Baj non conosce frontiere, "Imagino ergo sum" è stato il motto che lo ha accompagnato nella sua cinquantennale carriera. Immaginare è la sola scappatoia possibile.

In his "Military" series, Enrico Baj (Milan 1924 – Vergiate 2003) criticized power, militarism, and authority through a grotesque and ironic style. His work was a satire against war and the pomp of hierarchies. His soldiers are depicted with open mouths, two rows of teeth clearly visible, unnatural colors, and an abundance of decorations that becomes ridiculous. He recalled: "When I was little, I saw parades, military fanfares, the feathers of the Bersaglieri, flags in the wind, and I was happy. I didn't even know what war was. Now I know there are generals in Moscow as in Washington, Paris, Saigon, Rome, and Beijing". A rope outlines the nose and eyebrows of this chubby general; one eye is red and the other green. On his forehead burns the flame of the Carabinieri, while a monosyllable emerges from his mouth—an abbreviation for "operative," but also an onomatopoeic incitement. Baj's imagination knew no boundaries; "Imagino ergo sum" was the motto that accompanied him throughout his fifty-year career. Imagining is the only possible escape.



MASSIMO CAMPIGLI

Donne con la collana

1951, litografia su carta Wove, 42 x 52 cm

© MASSIMO CAMPIGLI, by SIAE

Donne con la collana (Women with Necklace)

1951, lithograph on Wove paper, 42 x 52 cm

© MASSIMO CAMPIGLI, by SIAE

Come Picasso, Arturo Martini e molti altri, Massimo Campigli, il cui vero nome è Max Hilenfeld (Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971), si è fatto prendere dall'etrusco-mania che dal ritrovamento dell'Apollo di Veio aveva continuato a mieterne proseliti. La donna ha sempre avuto un posto centrale nella pittura di Campigli, ma quando nel 1928 visitò il Museo romano di Villa Giulia divenne ancora più presente, forte di un modello ideale a cui ispirarsi. Sala dopo sala, "nei miei quadri – ricorda – entrò una pagana felicità tanto nello spirito dei soggetti che nello spirito del lavoro che si fece più libero e lirico". Ne scaturisce una produzione dalle tinte tenui e terrose – analoghe agli affreschi che coprivano le pareti delle tombe etrusche – che raccontano la contemporaneità con forme arcaiche, con linee stilizzate e geometriche, che ricordano le anfore o le antefisse sulle facciate dei templi etruschi. Non è difficile indovinare perché queste donne siano entrate nella collezione di Sangregorio: il suo amore per l'antico è ormai assodato, ma la sua passione per le civiltà forse supera quello per la storia e per il mito.

Like Picasso, Arturo Martini, and many others, Massimo Campigli—born Max Hilenfeld (Berlin 1895 - Saint-Tropez 1971)—was captivated by the "Etrusco-mania" that had spread since the discovery of the Apollo of Veii. Women always held a central place in Campigli's painting, but after he visited Rome's Villa Giulia Museum in 1928, they became even more prominent as he found an ideal model for inspiration. Room after room, he recalled, "a pagan happiness entered my paintings, both in the spirit of the subjects and in the spirit of the work, which became freer and more lyrical". This resulted in a production of soft, earthy hues—similar to the frescoes on Etruscan tomb walls—that depict modernity through archaic forms and stylized, geometric lines reminiscent of amphorae or antefixes on Etruscan temples. It is easy to guess why these women entered Sangregorio's collection: his love for antiquity is well-established, but his passion for civilizations perhaps surpassed even his interest in history and myth.



HSIAO CHIN

Senza titolo

1962, acquarelli su carta, 70 x 82 cm

Untitled

1962, watercolor on paper, 70 x 82 cm

Nel marzo del 1965, Hsiao Chin (Shanghai 1935-2023) e Sangregorio si ritrovano alla Galleria Levi di Milano per “Operazione Goldfinger”, una collettiva accompagnata da un testo di Umberto Eco. Dopo aver vissuto a Barcellona e aver collaborato con Tàpies e Saura, tra il 1959 e il 1960, Hsiao si è trasferito a Milano e ha cominciato a frequentare il gruppo Azimuth. È probabile che nel corso del 1965 abbia fatto tappa anche a Cocquo, dato che lo troviamo nei coevi scatti di Gian Barbieri (il fotografo di Sesto Calende che più volte ha testimoniato le opere di Sangregorio, di Fontana e di tanti artisti che gravitavano alla Cesare da Sesto). L’acquarello che è in Collezione conferma la ricerca avviata dall’artista cantonese in concomitanza con la fondazione del Movimento Internazionale Punto, un gruppo che si proponeva di raffigurare con la trasparenza del colore e l’utilizzo di pochi segni astratti la trascendenza e la spiritualità. Tre sono infatti gli elementi calligrafici che animano lo spazio: un cerchio dai toni aranciati e sospeso nel vuoto, tre strisce orizzontali nella parte alta e una successione di onde, di un arancione più pallido, che chiudono l’angolo in basso. Non è un paesaggio, ma una composizione lirica e lieve, che conduce oltre il visibile.

In March 1965, Hsiao Chin (Shanghai 1935–2023) and Sangregorio met at the Galleria Levi in Milan for “Operazione Goldfinger,” a group exhibition accompanied by a text by Umberto Eco. After living in Barcelona and collaborating with Tàpies and Saura between 1959 and 1960, Hsiao moved to Milan and began frequenting the Azimuth group. It is likely that during 1965 he also stopped in Cocquo, as he appears in contemporary photographs by Gian Barbieri (the photographer from Sesto Calende who often documented the works of Sangregorio, Fontana, and many artists associated with Cesare da Sesto). The watercolor in the collection confirms the research started by the Cantonese artist in conjunction with the founding of the International Punto Movement, a group that aimed to depict transcendence and spirituality through color transparency and the use of a few abstract signs. Indeed, three calligraphic elements animate the space: an orange-toned circle suspended in the void, three horizontal stripes at the top, and a succession of pale orange waves closing the bottom corner. It is not a landscape, but a lyrical and light composition that leads beyond the visible.



SERGIO DANGELO

Othello

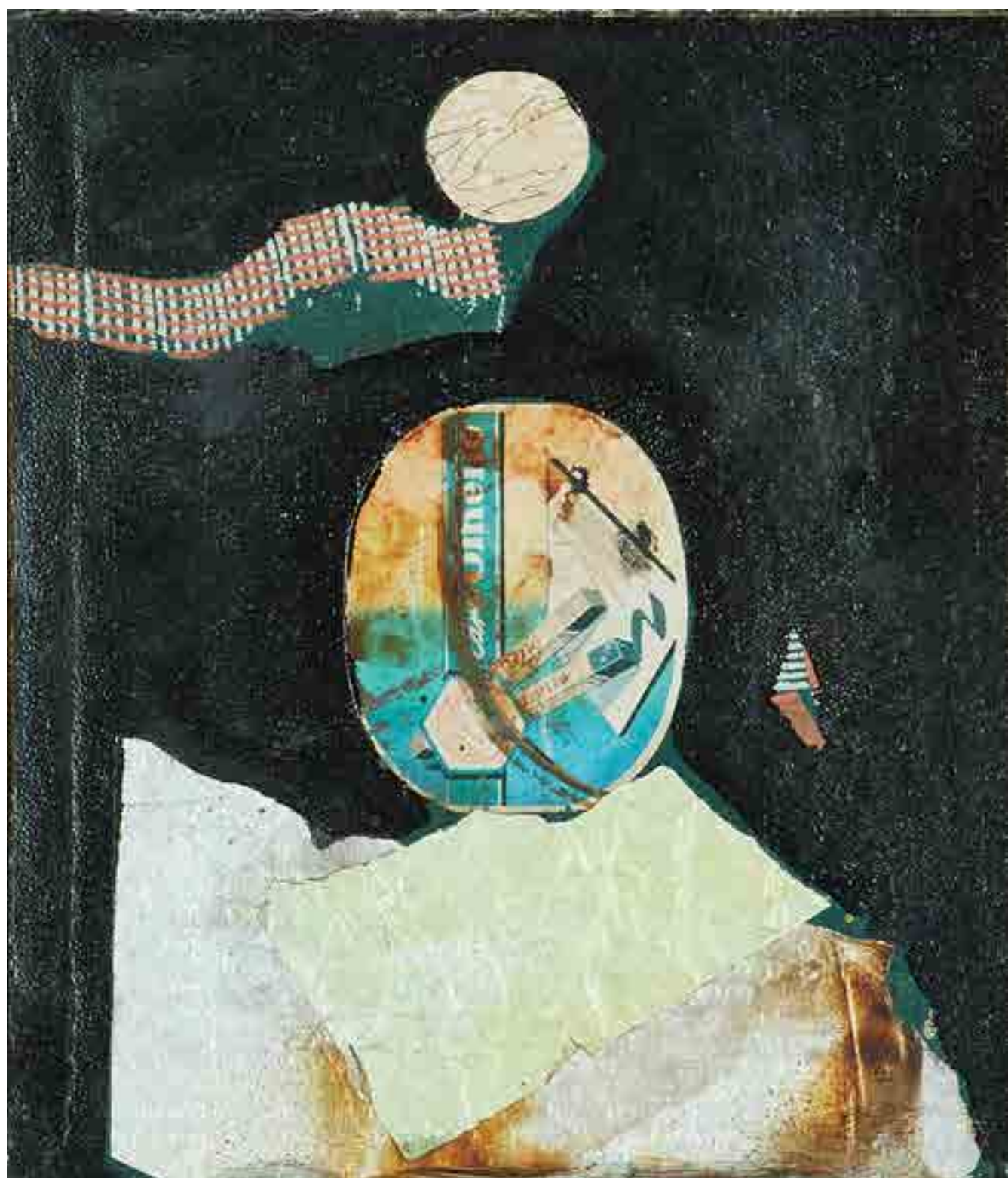
[fine sessanta - primi anni settanta], tecnica mista e collage su tela,
21 x 18 cm

Othello

[late sixties - early seventies], mixed media and collage on canvas,
21 x 18 cm

Sergio Dangelo (Milano 1932-2022) e Giancarlo Sangregorio sono stati grandi amici, con passioni e interessi comuni. Hanno condiviso idee, progetti, momenti espositivi e un lungo tratto di vita, interrottosi solo con la morte dello scultore nel 2013. La data del loro primo incontro potrebbe risalire al 1964, quando entrambi hanno esposto alla Biennale di Venezia nel Padiglione Italia, ma fondamentale resta la complicità alle iniziative del Centro Culturale Bludiprussia, aperto da Dangelo ad Albissola Marina nei primi anni '90. *Othello* è una delle sette opere di Dangelo presenti in Collezione e rientra nella casistica di quelle che Duchamp aveva definito "Hand-made". Di fatto è un collage di forme ritagliate da pagine pubblicitarie o da carte luccicanti disposte su un fondo scuro come la notte. Tutto allude allo spazio: gli strumenti dell'arte chiusi dentro un ovale cosmico, un pianeta invaso dai graffiti e schegge colorate che vagano nel vuoto come asteroidi. Un'opera grande come la pagina di un quaderno, ma materica, ironica e poetica ad un tempo, un poco memore delle Amalasunte liciniane.

Sergio Dangelo (Milan 1932–2022) and Giancarlo Sangregorio were great friends with shared passions and interests. They shared ideas, projects, and exhibition moments over a long life together, which only ended with the sculptor's death in 2013. Their first meeting may date back to 1964, when both exhibited at the Venice Biennale in the Italian Pavilion, but their partnership in the initiatives of the Bludiprussia Cultural Center, opened by Dangelo in Albissola Marina in the early 1990s, remained fundamental. *Othello* is one of seven works by Dangelo in the collection and falls into the category of what Duchamp defined as "Hand-made". It is essentially a collage of shapes cut from advertising pages or shiny papers arranged on a background as dark as night. Everything alludes to space: art tools enclosed within a cosmic oval, a planet covered in graffiti, and colored shards wandering in the void like asteroids. A work the size of a notebook page, yet simultaneously material, ironic, and poetic, somewhat reminiscent of Licini's Amalasunte.



MARIA LUISA DE ROMANS

Senza titolo

1959, olio su tela, 100 x 80 cm

Untitled

1959, oil on canvas, 100 x 80 cm

Figlia del noto imprenditore Franco Marinotti, Maria Luisa De Romans (Milano 1928-2018) è stata la prima moglie di Sangregorio. La sua vita è costellata di incontri straordinari, tra i quali ricordiamo quello con Andy Warhol, che nel 1974 a New York la immortalava in un ritratto dal fondo rosso ciclagia. Maria Luisa inizia la sua formazione nel 1948 all'Ecole des Beaux-Arts di Losanna, sotto la guida di Marcel Poncet, e già nel 1949 espone in una collettiva alla Galleria del Grattacielo di Legnano. La sua prima mostra personale è alla Galleria Barbaroux di Milano nel 1952 e quando dipinge questa tela è già entrata in contatto con alcuni esponenti del gruppo Cobra e dell'Espressionismo astratto tedesco ed olandese, dai quali coglie la vitalità delle pennellate e l'allarmata tragicità della vita. Le sciabolate nere e blu di questa tela creano un campo di forze contrastanti e travagliate, sigillato da rivoli rossi che, come ferite, paiono attestare l'inquietudine esistenziale di un'intera generazione. La tensione trova sollievo solo nei tocchi celesti che pallidamente affiorano tra le ombre e i graffi.

The daughter of the well-known entrepreneur Franco Marinotti, Maria Luisa De Romans (Milan 1928–2018) was Sangregorio's first wife. Her life was filled with extraordinary encounters, including Andy Warhol, who immortalized her in a 1974 portrait with a cherry-red background in New York. Maria Luisa began her training in 1948 at the Ecole des Beaux-Arts in Lausanne under Marcel Poncet, and by 1949 she was already exhibiting in a group show at the Galleria del Grattacielo in Legnano. Her first solo exhibition was at the Galleria Barbaroux in Milan in 1952. By the time she painted this canvas, she had already come into contact with members of the CoBrA group and German and Dutch Abstract Expressionism, from whom she drew the vitality of brushstrokes and a sense of life's alarmed tragedy. The black and blue slashes on this canvas create a field of contrasting and troubled forces, sealed by red trickles that, like wounds, seem to attest to the existential anxiety of an entire generation. The tension finds relief only in the pale blue touches surfacing among the shadows and scratches.



GIANNI DOVA

Suggestione

1952, tecnica mista su tela, 38 x 58 cm

Suggestione (Suggestion)

1952, mixed media on canvas, 38 x 58 cm

Sangregorio e Gianni Dova (Roma 1925 – Pisa 1991) erano coetanei. Sfolgiando i cataloghi delle mostre, a partire dagli anni sessanta, non è difficile trovarli nelle stesse collettive (ad esempio la IV Biennale di Roma del 1968). L'opera che è nella Collezione appartiene alla stagione spaziale, a quella ricerca informale fatta d'istinto e di spontaneità, di gesto e materia. Le parole che meglio si adattano a raccontare il lavoro di Dova sono quelle che ci ha lasciato Alfonso Gatto. Leggiamole: "Un poeta esiterebbe a dare a un pittore qual è Dova più ali di quante egli stesso ne apra per i propri voli, considerando [...] l'idea di uno spazio tenuto al vertice della propria energia". A dominare la superficie di questa carta sono due grandi macchie precocemente *tachiste*, hanno contorni alonati e trasparenti, sono cellule gassose dentro le quali si annidano però grumi di materia vulcanica e porosa, capaci di dare vita a una geografia celeste che ha il suo centro nevralgico in un piccolo punto blu cobalto, una geolocalizzazione ingannevole perchè non è topografica, ma incorporea, mentale, fisicamente irraggiungibile.

Sangregorio and Gianni Dova (Rome 1925 – Pisa 1991) were contemporaries. Flipping through exhibition catalogs from the 1960s onward, it is easy to find them in the same group shows (for example, the IV Rome Quadrennial in 1968). The work in the collection belongs to his spatial period—an informal research driven by instinct, spontaneity, gesture, and matter. The words that best describe Dova's work are those left to us by Alfonso Gatto. Let us read them: "A poet would hesitate to give a painter like Dova more wings than he himself opens for his own flights, considering [...] the idea of a space held at the peak of its own energy". Dominating the surface of this paper are two large, early *tachiste* spots with hazy, transparent outlines. They are gaseous cells containing clumps of volcanic and porous matter, creating a celestial geography centered on a small cobalt blue point—a deceptive geolocalization that is not topographical but incorporeal, mental, and physically unreachable.



ENZO ESPOSITO

Senza titolo

1997, tecnica mista su carta, 55 x 50 cm

Untitled

1997, mixed media on paper, 55 x 50 cm

“È un lavoro il mio non narrativo, un dialogo con la superficie, un accadimento di pittura. Non ci sono icone. Non ci sono titoli. Dare un titolo è dare un margine e io non voglio margini...” confessava Enzo Esposito (Benevento 1946) a Lisa Licitra Ponti nel 1984 (“Domus”, n. 653, Milano, 1984). La pittura è allora una questione di dinamica tra gesto e materia, tra segno e colore, tra spazio espressivo ed ambiente. Non ammette mediazioni. L’opera è un luogo di accadimenti, un territorio d’immersione totale e spesso, ed è questo il caso, i supporti si ampliano, sconfinano, travalicano il rettangolo della cornice per diventare presenze scultoree, appendici plastiche di un mondo che non vuole e non può essere circoscritto. Solchi e segni ritmano lo spazio e si fanno strada tra toni di azzurri e blu intensi. Nella loro essenzialità semantica, essi esprimono tutta l’energia che li ha generati e fanno emergere la luce che è dentro e dietro il colore, ma non cercano la spiritualità, il racconto o l’aneddoto, inseguono solo l’affermazione della propria identità.

“My work is non-narrative, a dialogue with the surface, a painting event. There are no icons. There are no titles. To give a title is to give a margin, and I don’t want margins...” Enzo Esposito (Benevento 1946) confessed to Lisa Licitra Ponti in 1984 (Domus, no. 653). Painting is thus a matter of dynamics between gesture and matter, sign and color, expressive space and environment. It admits no mediation. The work is a place of events, a territory of total immersion; often, as is the case here, the supports expand, overstepping the rectangle of the frame to become sculptural presences—plastic appendages of a world that cannot and should not be circumscribed. Furrows and signs rhythm the space, making their way through intense shades of azure and blue. In their semantic essentiality, they express the energy that generated them and bring out the light within and behind the color; however, they do not seek spirituality, narrative, or anecdote—they pursue only the affirmation of their own identity.



FRANCESCO FEDELI

Abu Simbel da un viaggio in loco (Egitto)

1963, tecnica mista su tela, 110 x 110 cm

Abu Simbel from a trip on site (Egypt)

1963, mixed media on canvas, 110 x 110 cm

Nel 1960 il presidente egiziano Gamal Abd el-Nasser avvia i lavori per la costruzione della grande diga di Assuan, un ardito progetto che però rischia di cancellare i monumenti di Abu Simbel. Per evitare questo catastrofico scenario, i templi vengono smontati e rimontati pezzo per pezzo in un luogo più sicuro. I lavori, guidati da un gruppo di esperti italiani, iniziano nel 1964 e finiranno quattro anni dopo. Questo vuol dire che quando Francesco Fedeli (Milano 1911 – Varese 1998) ha realizzato quest’opera, in Europa si stava discutendo sul destino di un patrimonio artistico e culturale immenso. L’opera sembra raccontare questa migrazione con la sua superficie rappresa, i simboli e le tracce architettoniche, ma soprattutto con quel grande frammento dalla consistenza petrosa che pare traslocare da un lato all’altro della tela. Per Sangregorio sono gli egizi ad aver trasmesso il senso del mistero dell’aldilà, lo dice in un testo emblematico, nel quale spiega proprio come abbia sempre rifiutato la dittatura della geometria a favore dell’interiorità. Lo scritto riporta la data 1963, la stessa dell’opera di Fedeli.

In 1960, Egyptian President Gamal Abd el-Nasser began construction on the Aswan High Dam, a daring project that risked destroying the Abu Simbel monuments. To avoid this catastrophe, the temples were dismantled and reassembled piece by piece in a safer location. The work, led by a group of Italian experts, began in 1964 and finished four years later. This means that when Francesco Fedeli (Milan 1911 – Varese 1998) created this work, the fate of an immense cultural heritage was being discussed in Europe. The painting seems to narrate this migration with its thickened surface, architectural symbols, and traces, but especially through that large stone-like fragment that appears to be relocating from one side of the canvas to the other. For Sangregorio, it was the Egyptians who transmitted the sense of the mystery of the afterlife. He wrote this in an emblematic text explaining how he always rejected the “dictatorship of geometry” in favor of interiority. That writing is dated 1963, the same year as Fedeli’s work.



LUCIO FONTANA

Senza titolo

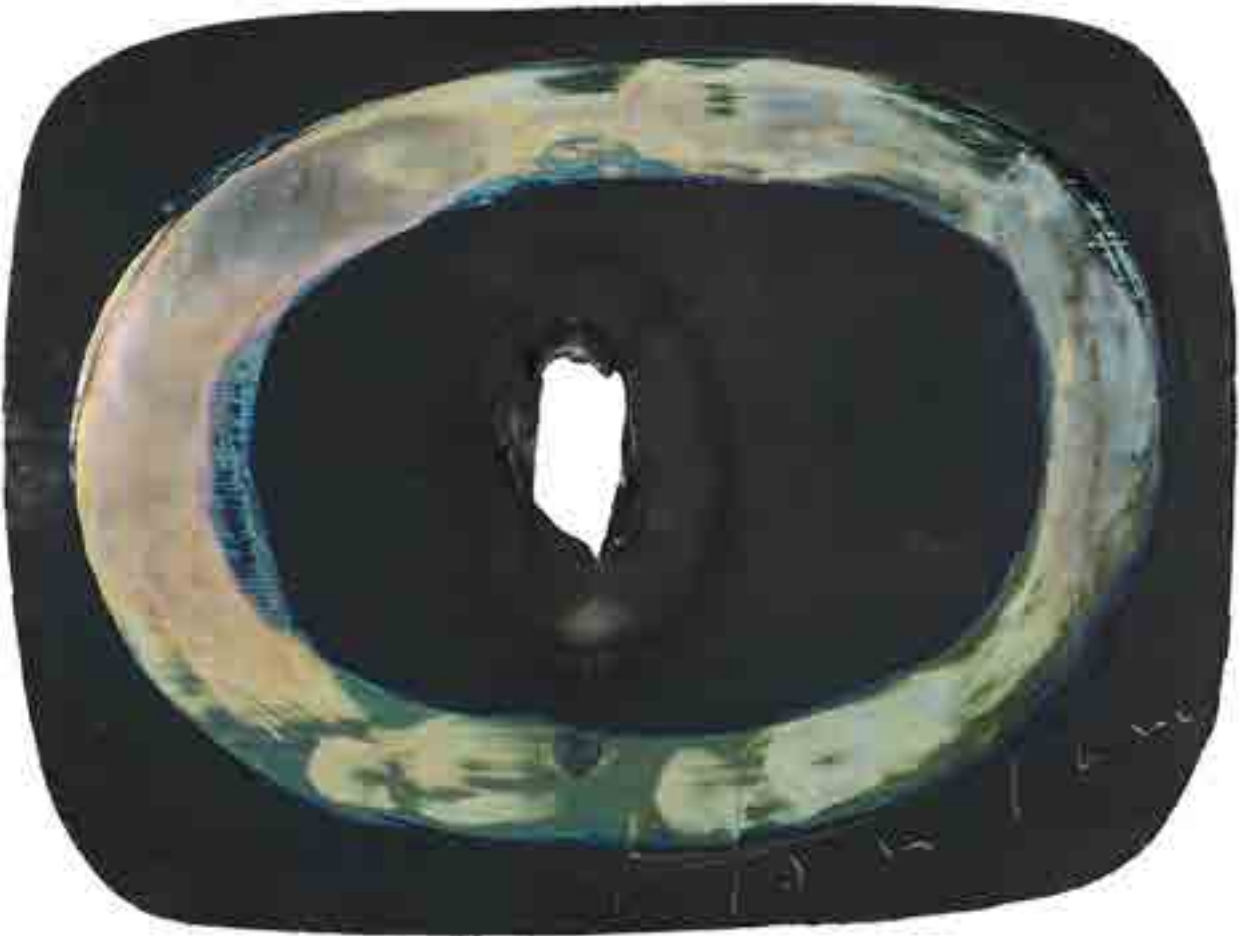
terracotta smaltata, 27 x 36 cm © Fondazione Lucio Fontana, Milano
L'opera non è archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana

Untitled

glazed terracotta, 27 x 36 cm © Fondazione Lucio Fontana, Milan
The work is not archived at the Lucio Fontana Foundation

La vicinanza tra Sangregorio e Lucio Fontana è geografica (uno a Sesto Calende e l'altro a Comabbio) e umana. La loro frequentazione è attestata da ricordi, fotografie e opere, momenti che narrano un'epoca memorabile. In particolare, questa ceramica non solo attesta la stima e l'amicizia, ma testimonia anche la ricerca che li aveva accomunati e che li vedeva ad Albissola, nelle fornaci di Mazzotti. Su consiglio di Fontana, Sangregorio nel 1960 decide di trovarsi “nella stessa stanza della ceramica dove lui aveva appena ultimato le bocce [n.d.r. *Nature*]. Il piccolo locale [...] è ricoperto di polvere nera [...] - suolo e pareti - e il refrattario è troppo indurito [...]. Finisco con la pelle incrostata di sudore e polvere nera”. Il nero lo ritroviamo anche su questa terracotta, vitalizzato da quell'ovale bianco e azzurro al centro del quale si spalanca una voragine dai contorni slabbrati. Il foro nasce da dietro, da una spinta che squarcia la materia per liberare lo spazio che nasconde sotto quello strato di materia. In quello spiraglio passa l'aria, si rompe un diaframma, si insinua l'idea dell'infinito, comincia una nuova era.

The closeness between Sangregorio and Lucio Fontana was both geographical (one in Sesto Calende and the other in Comabbio) and personal. Their friendship is documented by memories, photographs, and artworks—moments that narrate a memorable era. This ceramic, in particular, attests to their mutual esteem and the research that united them at Mazzotti's kilns in Albissola. On Fontana's advice, Sangregorio decided in 1960 to work “in the same ceramic room where he [Fontana] had just finished the spheres [the *Nature* series]. The small room [...] is covered in black dust [...]—floor and walls—and the refractory clay is too hardened [...]. I finish with my skin encrusted in sweat and black dust”. Black is also found on this terracotta, brought to life by the white and blue oval at the center, where a abyss with ragged edges opens up. The hole originates from behind—a thrust that tears through the material to liberate the space hidden beneath that layer of matter. In that opening, air passes through, a diaphragm is broken, the idea of the infinite creeps in, and a new era begins.



FRANCO FRANCESE

Senza titolo

1957, olio su carta, 25 x 32 cm

Untitled

1957, oil on paper, 25 x 32 cm

Franco Francese (Milano 1920-1996) e Sangregorio si conoscono nelle aule di Brera, dove, come ricorda Francese, “con Manzù si modellava, ma soprattutto si disegnava” (E. Longari, E. Longari, *Chighine*. 1914-1974, Tenero 1991, p. 26, nota 19). E su questo punto Sangregorio non poteva che essere d'accordo, per lui il disegno è sempre stato un esercizio da praticare. Entrambi tengono la loro prima mostra personale alla Galleria La Colonna di Milano, Sangregorio nel 1952 e Francese nel 1954. Ma la vicinanza non si consuma solo nelle date o nelle frequentazioni, è ancor più evidente nella scelta espressiva. La pittura di Francese, nel 1957, procede per blocchi costruiti con spesse linee nere, è plastica e volitiva, è drammatica e profonda, ha a che fare con le origini e il mito, argomenti che ritroviamo espressi anche nella ricerca di Sangregorio. Francese è stato fra i pochi ad aver subito afferrato la grandezza di Sironi e questo piccolo olio ne porta tutte le tracce: è duro, ruvido, doloroso, primordiale, ma, ha lasciato scritto Vittorio Sereni, come accade sempre davanti alle opere di Francese, appassiona.

Franco Francese (Milan 1920–1996) and Sangregorio met in the halls of Brera where, as Francese recalled, “with Manzù we modeled, but above all we drew”. Sangregorio could only agree on this point; for him, drawing was always an exercise to be practiced. Both held their first solo exhibitions at the Galleria La Colonna in Milan: Sangregorio in 1952 and Francese in 1954. The connection, however, goes beyond dates or social circles; it is most evident in their expressive choices. By 1957, Francese’s painting proceeded in blocks built with thick black lines; it is plastic, determined, dramatic, and deep, dealing with origins and myth—themes also found in Sangregorio’s research. Francese was among the few to immediately grasp Sironi’s greatness, and this small oil carries all those traces: it is hard, rough, painful, and primordial. Yet, as Vittorio Sereni wrote, as always happens with Francese’s works, it is enthralling.



ASGER JORN

Senza titolo

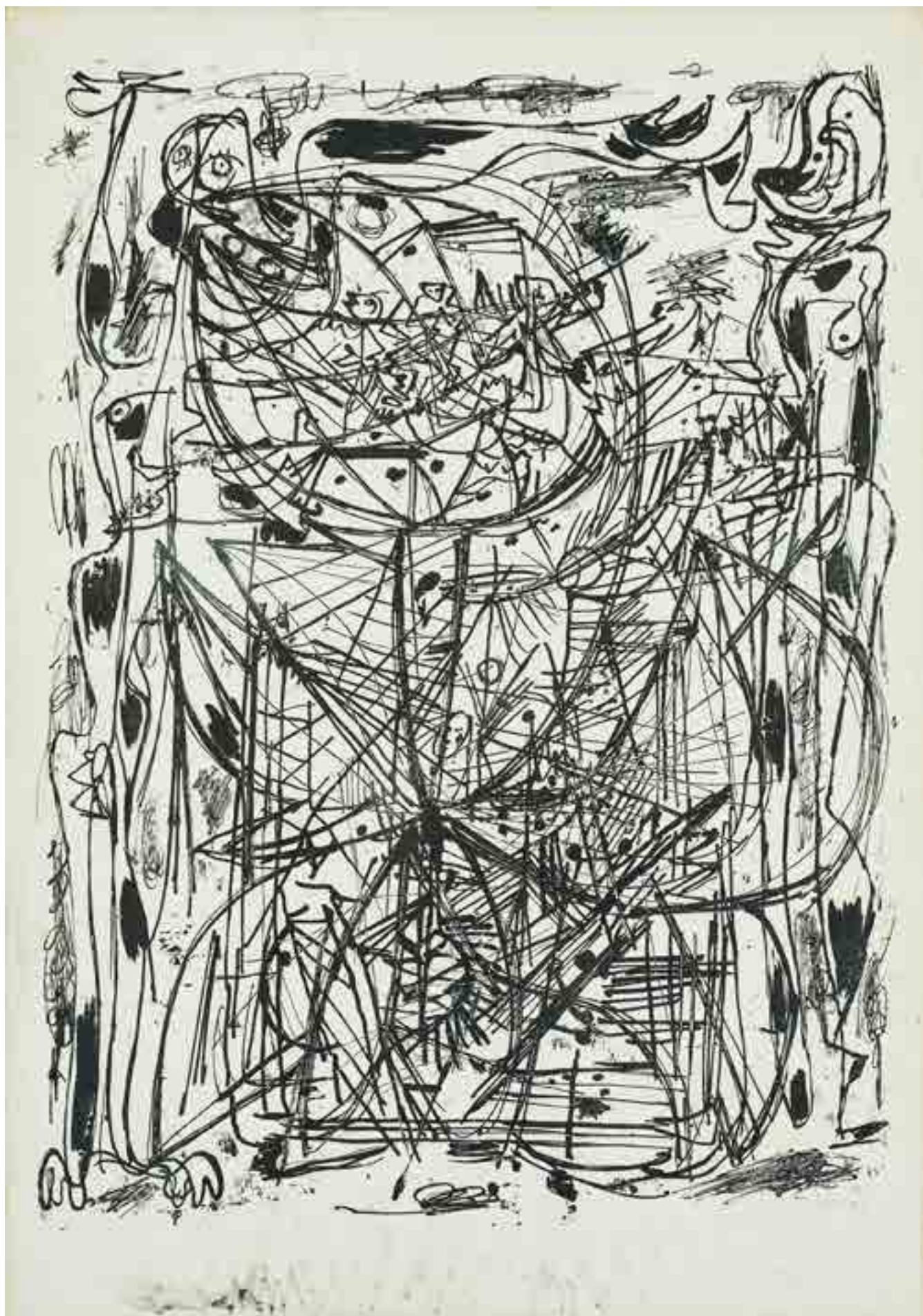
1941, litografia 50 x 35 cm © Donation Jorn, Silkeborg

Untitled

1941, lithograph, 50 x 35 cm © Donation Jorn, Silkeborg

Nel novembre del 1960 Sangregorio deve recarsi ad Albissola per realizzare delle ceramiche e fa il viaggio in compagnia di Asger Jorn (Vejrum, 1914 – Aarhus, 1973). Dal 1954 il danese aveva accolto l'invito di Enrico Baj e di Sergio Dangelo di lavorare nella cittadina ligure e nel 1957 vi aveva anche comprato e ristrutturato due antichi casali, oggi sede del museo a lui dedicato. Sangregorio lo descrive come un uomo “di poche parole e nascosto da un mantello e cappellaccio neri”. Quella è stata però l'ultima volta che lo ha visto. Non abbiamo la certezza che l'opera sia arrivata a Coquio in quell'occasione, ma di certo testimonia un altro di quegli incontri che hanno costellato di piacevoli sorprese la vita di Sangregorio. Il foglio è una geografia di graffianti segni scuri che si rincorrono per poi finire nel gorgo centrale. È un alfabeto di linee e macchie dalle quali, qua e là, emergono figure, occhi, forme immaginarie, idiomi presi in prestito da un repertorio arcaico o dal mondo dell'infanzia. Nell'apparente caos di questa moderna e ironica stele di Rosetta, tutto trova però un posto e una funzione, da cui poter liberamente ricavare un ritmo e una narrazione possibili.

In November 1960, Sangregorio traveled to Albissola to create ceramics and made the trip in the company of Asger Jorn (Vejrum, 1914 – Aarhus, 1973). Since 1954, the Dane had accepted the invitation of Enrico Baj and Sergio Dangelo to work in the Ligurian town, and in 1957 he bought and renovated two old farmhouses there, which today house the museum dedicated to him. Sangregorio described him as a man “of few words, hidden by a black cloak and a large black hat”. That was, however, the last time he saw him. While there is no certainty that the work arrived in Coquio on that specific occasion, it certainly documents another of the encounters that filled Sangregorio's life with pleasant surprises. The sheet is a geography of biting dark marks that chase each other into a central whirlpool. It is an alphabet of lines and spots from which figures, eyes, and imaginary shapes emerge—idioms borrowed from an archaic repertoire or the world of childhood. In the apparent chaos of this modern and ironic Rosetta Stone, everything finds a place and a function from which a possible rhythm and narrative can be freely derived.



ARTURO MARTINI

Testa di donna al mare [Il vento]

post 1947, bronzo, h 35 cm

Testa di donna al mare [Il vento] (Head of a Woman at the Sea [The Wind])

post-1947, bronze, height 35 cm

Quando, nel marzo del 1947, Arturo Marini muore, Sangregorio ha appena cominciato a frequentare i corsi di scultura all'accademia di Brera, ma per un aspirante scultore attento alla forma, alla forza della materia e all'enigma della vita, Martini è un esempio imprescindibile. La testa in Collezione è la copia in bronzo, di fusione postuma, di una delle ultime sculture eseguite dal maestro trevigiano. Il volto è inscrivibile in un parallelepipedo quasi perfetto, poiché profondità e altezza finiscono per assomigliarsi e riempiono lo spazio con proporzioni armoniche e forme sintetiche. La giovane donna ritratta ha lineamenti stilizzati e dettagli grafici schematici: dalle mandorle degli occhi, alle sottili linee dei capelli, ordinatamente incise, una accanto all'altra, sopra la stoffa del foulard che le incornicia il volto e che termina nel nodo sotto al mento. Rimane intatto, nelle labbra socchiuse e negli occhi senza tempo, quello stupore che per Martini coincide con la tensione verso il sogno, verso il mistero, ovvero nella direzione di quella che per lui equivale alla quarta dimensione: l'inconoscibile.

When Arturo Martini died in March 1947, Sangregorio had just begun sculpture courses at the Brera Academy. For an aspiring sculptor attentive to form, the strength of matter, and the enigma of life, Martini was an essential example. The head in the collection is a posthumous bronze cast of one of the last sculptures executed by the master from Treviso. The face can be inscribed within a nearly perfect parallelepiped, as its depth and height are similar, filling the space with harmonic proportions and synthetic forms. The young woman portrayed has stylized features and schematic graphic details: from the almond-shaped eyes to the thin lines of her hair, neatly incised side by side over the fabric of the headscarf framing her face and tied in a knot under her chin. What remains intact in the parted lips and timeless eyes is that wonder which, for Martini, coincided with a tension toward dreams and mystery—the direction of what he considered the fourth dimension: the unknowable.



ALDO MONDINO

Sonate

1977, acrilico, tempera e pastelli su tela, 80 x 64 cm
© ALDO MONDINO, by SIAE

Sonate

1977, acrylic, tempera, and pastels on canvas, 80 x 64 cm
© ALDO MONDINO, by SIAE

L'opera appartiene a una serie che Aldo Mondino (Torino 1938-2005) dedica a Georges Braque, un artista che studia da vicino poiché dal 1973 a tutto il 1980 Mondino torna a vivere a Parigi, città nella quale, sul finire degli anni cinquanta, si era formato: ai corsi d'incisione di William Hayter, all'École du Louvre e al corso di mosaico di Gino Severini, che aveva come assistente Riccardo Licata. *Sonate geometrique* rientra nella casistica di quelli che Mondino definisce "quadro al quadrato", ovvero se dipingi sulla tela frammenti di quadri cubisti di Braque, disposti come collage cubisti su un prisma di colori, è come dipingere Braque all'ennesima potenza: "Occorre avere sempre due idee – diceva Aldo - una per distruggere l'altra. Difendere un'idea è assumere un atteggiamento.". Perché Braque e non Picasso? Perché Braque è sperimentatore, più mentale e ironico di Picasso. Nel 1977, Mondino tiene una personale alla Galleria Lanza di Intra, forse è in quell'occasione che lui e Sangregorio s'incontrano (anche se in qualche collettiva del passato erano entrambi presenti) e suggellano quel momento con un dono.

This work belongs to a series Aldo Mondino (Turin 1938–2005) dedicated to Georges Braque, an artist he studied closely while living in Paris from 1973 to 1980. Mondino had previously trained in Paris in the late fifties: at William Hayter's engraving courses, the École du Louvre, and Gino Severini's mosaic course (where Riccardo Licata was an assistant). *Sonate geometrique* falls into what Mondino called "painting squared": if you paint fragments of Braque's Cubist paintings on canvas, arranged like Cubist collages on a prism of colors, it is like painting Braque to the nth power. Aldo would say: "You must always have two ideas—one to destroy the other. To defend an idea is to take a stance". Why Braque and not Picasso? Because Braque was an experimenter, more intellectual and ironic than Picasso. In 1977, Mondino held a solo exhibition at the Galleria Lanza in Intra; it was likely then that he and Sangregorio met and marked the moment with a gift.



GIANCARLO OSSOLA

Memoria epica

1975, olio su tela, 75 x 75 cm

Memoria epica (Epic Memory)

1975, oil on canvas, 75 x 75 cm

Nei lavori di Giancarlo Ossola (Milano 1935-2015) la memoria è deposito, reliquia, sedimento. Affiora dalle rovine, si fa strada tra le macerie, il buio e i presagi. A guardare questa tela, di primo acchito vengono in mente le *Apocalissi* di Sironi, dove silenzio, tragedia e fede si mescolano e si impongono. Ma poi, se prestiamo attenzione ai dettagli, ci accorgiamo che su quel palcoscenico, dal fondale scuro come la notte e costellato di rovine, a calcare la scena sono in verità due virgulti dalle punte teneramente rosee. Comprendiamo, allora, che se è vero che la memoria a volte è disordine, appartiene al passato e vive di malinconie, è altrettanto vero che per Ossola, come del resto anche per Sangregorio, non è mai morte, ma vita, verità, insegnamento, tesoro da custodire e condividere. Forse aveva ragione Testori a scrivere che in questi desolati interni-esterni di Ossola “c’è aria, murmure, colore, spazio e dolore di penitenza [...]. Un’aura pure kafkiana dove l’uomo è scomparso, forse incenerito e dunque ridotto a polvere [...]. O forse tutti i viventi sono ammassati altrove, nascosti, occultati”.

In the works of Giancarlo Ossola (Milan 1935–2015), memory is a deposit, a relic, a sediment. It surfaces from ruins, making its way through rubble, darkness, and omens. At first glance, this canvas brings to mind Sironi’s *Apocalypses*, where silence, tragedy, and faith mingle and impose themselves. However, upon closer inspection, we notice that on this stage—set against a night-dark backdrop littered with ruins—the actual performers are two sprouts with tenderly pink tips. We understand then that while memory can sometimes be disorderly, belonging to the past and living on melancholy, for Ossola (as for Sangregorio) it is never death. Instead, it is life, truth, teaching, and a treasure to be guarded and shared. Perhaps Testori was right when he wrote that in these desolate interior-exterior by Ossola, “there is air, murmur, color, space, and the pain of penance [...]. A Kafkaesque aura where man has disappeared, perhaps incinerated and reduced to dust [...] Or perhaps all the living are huddled elsewhere, hidden, concealed”.



CONCETTO POZZATI

Senza titolo

1965, tecnica mista su tela, 91 x 136 cm

Untitled

1965, mixed media on canvas, 91 x 136 cm

A soli 28 anni, Concetto Pozzati (Vò – PD- 1935 – Bologna 2017) prende parte alla XXXII Biennale di Venezia. A quella Biennale c'è anche Sangregorio. È probabilmente lì che avviene il primo incontro. Occorre ricordare che quella del 1964 è stata una Biennale storica, che ha segnato l'esordio in Italia della Pop Art, in particolare dei quadri di Rauschmberg. L'opera in Collezione ben si allinea alla concezione che Pozzati ha del Pop: oggetti e figure impaginati come icone, ironia di un gioco enigmistico, ma soprattutto riflessione sulla mercificazione dell'arte: "Abbiamo capito che qualsiasi forma artistica – confessa – era un prodotto come tutti gli altri: era soltanto una merce. A differenza degli americani, per noi però, non si è mai trattato di glorificare le merci, ma semmai la consapevolezza di ridurre l'arte a merce... Capii che le immagini private non solo si scontrano con quelle pubbliche-cartellonistiche, ma che il privato e il pubblico si scambiano le parti". Anche qui i pezzi che compongono il puzzle contengono tutte le contraddizioni linguistiche e semantiche nello scambiano delle parti.

At only 28 years old, Concetto Pozzati (Vò 1935 – Bologna 2017) participated in the XXXII Venice Biennale. Sangregorio was also at that Biennale; it was likely there that their first meeting occurred. It is important to remember that the 1964 Biennale was historic, marking the debut of Pop Art in Italy, specifically Rauschenberg's paintings. The work in the collection aligns well with Pozzati's conception of Pop: objects and figures arranged like icons, the irony of a puzzle game, but above all a reflection on the commodification of art. He confessed: "We understood that any artistic form was a product like any other: it was merely a commodity. Unlike the Americans, however, for us, it was never about glorifying commodities, but rather the awareness of reducing art to a commodity... I realized that private images not only clash with public billboard-style ones, but that private and public swap roles". Here too, the pieces forming the puzzle contain all the linguistic and semantic contradictions found in this swapping of roles.



MARIO RACITI

Senza titolo

1988, matita e tempera su carta, 100 x 150 cm

Senza titolo

1988, pencil and tempera on paper, 100 x 150 cm

“**P**iù che dipingere facce e ali, mi piacerebbe dipingere l’alitare delle ali, cioè il vento dello sbattere delle ali”, ha detto Mario Raciti (Milano 1934). Guardando questa grande carta è facile capire perché: la matita è lieve, il colore è rarefatto, si stende sulla superficie come un velo, leggero come la polvere. Ogni tratto, a cominciare da quelli impercettibili fino a quelli più audaci (in tutta la loro nervosa fragilità), ogni scia lasciata dal colore (che conosce solo le gamme dei bianchi) è lì a raccontare il silenzio, tra pause di spazi color della nebbia, segni che si raggruppano in piccoli nugoli, interpunzioni che hanno smarrito la parte letterale e che ora sussurrano sommessamente i segreti dell’invisibile. È una pittura lirica, dalle note delicate, ma nutrita di filosofia e di letteratura. Non sappiamo quando Raciti e Sangregorio si sono incontrati, ma possiamo tranquillamente immaginare che le loro sensibilità si sono ritrovate nell’amore per la poesia che Raciti esprime in ogni centimetro delle sue creazioni, dentro la quale nasconde tutta la gamma delle emozioni più trepidanti.

“**R**ather than painting faces and wings, I would like to paint the fluttering of wings—that is, the wind from the flapping of wings,” said Mario Raciti (Milan 1934). Looking at this large paper, it is easy to see why: the pencil is light, the color is rarefied, spread over the surface like a veil, as light as dust. Every stroke—from the imperceptible to the boldest (in all their nervous fragility)—and every trail left by the color (which uses only shades of white) is there to narrate silence. These occur between pauses of mist-colored spaces, marks grouping into small clouds, and punctuations that have lost their literal meaning to now softly whisper the secrets of the invisible. It is a lyrical painting with delicate notes, yet nourished by philosophy and literature. We do not know when Raciti and Sangregorio met, but we can easily imagine their sensibilities aligned in the love for poetry that Raciti expresses in every inch of his creations, within which he hides the full range of the most trembling emotions.



MIMMO ROTELLA

Streaptease

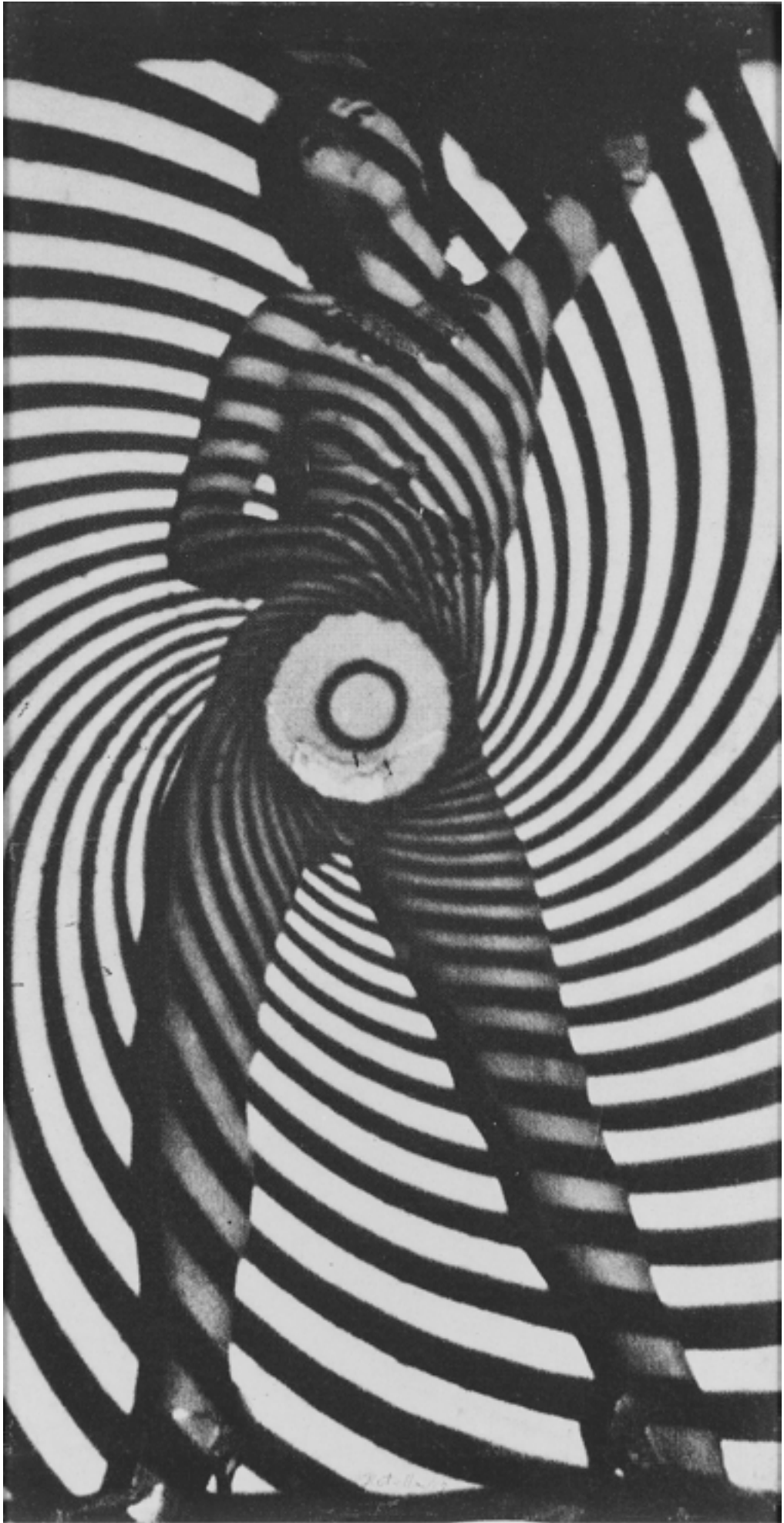
1965, emulsione fotografica su tela, 90 x 47 cm
© ROTELLA MIMMO, by SIAE

Streaptease

1965, photographic emulsion on canvas, 90 x 47 cm
© ROTELLA MIMMO, by SIAE

Mimmo Rotella (Catanzaro 1918 – Milano 2006) è più che convinto che, per la sua sensibilità, l'artista "dovrebbe raccontare con la sua creatività i fatti più importanti della nostra vita". E con questo non intendeva scendere nell'intimismo, ma nella dimensione sociale, nei comportamenti umani, nel costume del proprio tempo. Nella sua collezione, Sangregorio non ha un décollage, la serie più nota dell'artista calabrese, ma una storica emulsione fotografica che mostra una giovane donna, provocante e sensuale, dal cui ventre parte una girandola di linee bianche e nere in un disegno optical. Sono immagini che Rotella prende in prestito dalla pubblicità, dai manifesti del cinema, dal mondo dei media. L'attenzione è rivolta alla società consumista e ai mezzi con cui il prodotto viene promosso. La fotografia in bianco e nero ci riporta agli anni sessanta, agli scatti che riempivano le pagine dei giornali di costume, ma soprattutto lo avvicina alla Pop Art che aveva visto alla Biennale del 1964, ma che avrà poi occasione di approfondire nel 1967, quando andrà a New York, ospite di Christo e Jeanne Claude e conoscerà Andy Warhol.

Mimmo Rotella (Catanzaro 1918 – Milan 2006) was firmly convinced that, given his sensitivity, the artist "should use his creativity to tell the most important facts of our lives". By this, he did not mean delving into intimacy, but rather into the social dimension, human behaviors, and the customs of his time. In his collection, Sangregorio does not have a décollage—Rotella's most famous series—but a historic photographic emulsion showing a provocative and sensual young woman, with a swirl of black and white lines in an optical design radiating from her belly. These are images Rotella borrowed from advertising, movie posters, and the media world. Attention is focused on the consumerist society and the means used to promote products. The black-and-white photography takes us back to the 1960s and the snapshots that filled lifestyle magazines. Above all, it brings him closer to the Pop Art he saw at the 1964 Biennale, which he later explored further in 1967 when he went to New York as a guest of Christo and Jeanne-Claude and met Andy Warhol.



EMILIO SCANAVINO

Senza titolo

[1969-1970?], olio su tela, 45 x 55 cm

Untitled

[1969-1970?], olio su tela, 45 x 55 cm

Uno degli artisti che, con Sangregorio, Fontana, Jorn e Dova, frequenta casa Mazzotti ad Albissola è Emilio Scanavino (Genova 1922 – Milano 1986), ma è possibile che i due si siano incontrati molto prima, a Milano, dove Scanavino arriva nel 1946 e frequenta l'ambiente di Brera e il famoso bar Jamaica, ritrovo degli artisti. Nel 1962 acquista una vecchia casa colonica a Calice Ligure, la trasforma in atelier e trascorre gran parte del suo tempo a dipingere e scolpire. "Dipingo perché esisto" era il suo motto e la ragione della sua arte. Predominante è la riflessione esistenzialista, composta di cifre, alfabeti, grovigli, segni e geometrie, come messaggi scaturiti dalla sfera dell'inconscio. Tra quei fili rigidi e graffianti come metallo, vita e morte s'intrecciano e, come ha scritto Ballo nel 1966 "è sempre la lotta tra il finito e l'infinito, tra il relativo e l'assoluto, tra l'immobilità e il divenire nel tempo" che governa le composizioni e qui si mostra in quel fiotto di vernice rossa, che fuoriesce nella parte alta della matassa, e disperde sottili filamenti rossi come fossero lapilli.

One of the artists who, along with Sangregorio, Fontana, Jorn, and Dova, frequented the Mazzotti house in Albissola was Emilio Scanavino (Genoa 1922 – Milan 1986). It is possible the two met much earlier in Milan, where Scanavino arrived in 1946 and frequented the Brera environment and the famous Bar Jamaica, a gathering spot for artists. In 1962, he bought an old farmhouse in Calice Ligure, converted it into a studio, and spent much of his time painting and sculpting. "I paint because I exist" was his motto and the reason for his art. Predominant is an existentialist reflection composed of ciphers, alphabets, tangles, signs, and geometries, appearing as messages sprung from the subconscious. Among those rigid, wire-like threads, as sharp as metal, life and death intertwine. As Ballo wrote in 1966, "it is always the struggle between the finite and the infinite, between the relative and the absolute, between immobility and becoming in time" that governs the compositions. This is shown here in that burst of red paint emerging from the top of the tangle, dispersing thin red filaments like lapilli.



TINO STEFANONI

Le cassette

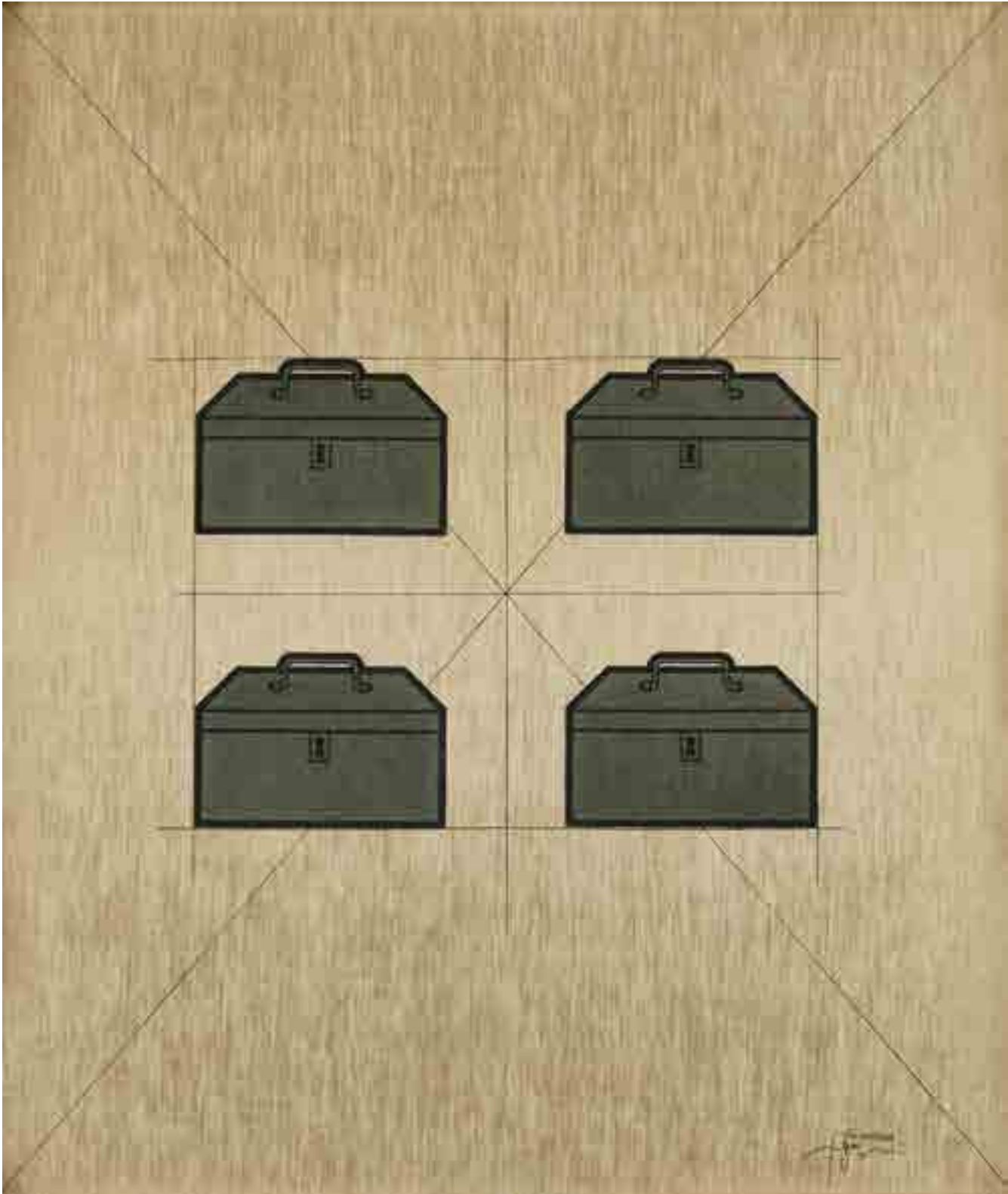
1974, acrilico su tela, 95 x 80 cm

Le cassette (The Boxes)

1974, acrylic on canvas, 95 x 80 cm

I quadri di Tino Stefanoni (Lecco 1937 – 2017) sono fatti di poche cose. Sono immagini ridotte ai minimi termini, filtrate con un processo che le riporta allo stadio iniziale, all'origine del progetto. In altre parole, l'artista elimina tutto il superfluo per ricostruire tutto daccapo. Quello che rimane, in questo suo mondo di cose divenute astratti teoremi su tavole pitagoriche, nelle quali la certezza è però solo apparente, è un fondo d'ironia, un ground zero, un alfabeto elementare che guida alla riscoperta della vera bellezza. "Il mio lavoro – ha dichiarato Stefanoni nel 2012– al primo impatto è ovvio. È la presentazione, non la rappresentazione, degli oggetti, senza nessun intervento emotivo e viscerale. Gli oggetti che dipingo sembrano scontati, quasi banali, ma attraverso la mia pittura cerco di trovare in essi la poesia nascosta. L'ovvio, allora, può diventare intenso, denso di tante cose che in un primo momento non si considerano". Quattro banali cassette da lavoro, impaginate in un rettangolo e perfettamente equidistanti e allineate, diventano allora un teorema dei rapporti universali.

Tino Stefanoni's (Lecco 1937 – 2017) paintings are made of few things. They are images reduced to their simplest terms, filtered through a process that returns them to their initial stage, the origin of the project. In other words, the artist eliminates everything superfluous to rebuild everything from scratch. What remains in this world of objects—turned into abstract theorems on multiplication tables where certainty is only apparent—is a background of irony, a "ground zero," and an elementary alphabet guiding the viewer to the discovery of true beauty. Stefanoni stated in 2012: "At first impact, my work is obvious. It is the presentation, not the representation, of objects, without any emotional or visceral intervention. The objects I paint seem obvious, almost banal, but through my painting I try to find the hidden poetry in them. The obvious then can become intense, thick with many things that at first are not considered". Four banal work boxes, arranged in a rectangle and perfectly equidistant and aligned, thus become a theorem of universal relationships.



VALENTINO VAGO

Senza titolo

[1979-1980?], olio su tela, 100 x 82 cm

Untitled

[1979-1980?], oil on canvas, 100 x 82 cm

La pittura di Valentino Vago (Barlassina 1931- Milano 2018) è pura poesia. Il colore non pare più steso sulla superficie della tela con il pennello, ma delicatamente alitato, tanto è impalpabile, vaporoso, inafferrabile e chiaro. A guardare quest'opera della Collezione, si ha la sensazione di camminare sulle nuvole, avvolti in un cielo terso e rassicurante, anticamera di un possibile paradiso, dove la luce, tersa e pura, è il segno più tangibile dell'aldilà, di un mistero che non può essere rivelato fino in fondo. "Fontana ha fatto i tagli, io ci sono entrato dentro", amava dire, a testimonianza che l'infinito è per lui qualcosa di mistico, che ha a che fare con l'invisibile e che, forse, solo Beato Angelico, Piero della Francesca e Rothko sono riusciti a narrare con così tanta intensità. È lì che è possibile trovare la bellezza del trascendente, in quel mondo iconoclastico, fatto di sfumature (dalle quali è abolito il nero) e popolato da piccoli segmenti colorati, da riccioli e alfabeti grafici che scorrono tra noi e l'inafferrabile. Non c'è posto per l'uomo in questi orizzonti interminabili, c'è spazio solo per lo spirito, la poesia e, se si vuole, per la musica.

The painting of Valentino Vago (Barlassina 1931 – Milan 2018) is pure poetry. The color no longer seems to be spread on the canvas with a brush, but delicately breathed upon it, so impalpable, vaporous, elusive, and clear it is. Looking at this work from the collection, one has the sensation of walking on clouds, wrapped in a clear and reassuring sky—the antechamber to a possible paradise where the pure, clear light is the most tangible sign of the hereafter, a mystery that cannot be fully revealed. "Fontana made the cuts; I went inside them," he loved to say, testifying that for him the infinite is something mystical. It relates to the invisible, something perhaps only Fra Angelico, Piero della Francesca, and Rothko managed to narrate with such intensity. It is there that the beauty of the transcendent can be found—in that iconoclastic world of shades (from which black is abolished) populated by small colored segments, curls, and graphic alphabets flowing between us and the elusive. There is no room for man in these endless horizons; there is space only for spirit, poetry, and, if one wishes, music.



GIULIO ADOBATI

Vol 75

1992, olio su tela, cm 51 x 30 cm

Vol 75

1992, oil on canvas, 51 x 30 cm

La pittura di Valentino Vago (Barlassina 1931- Milano 2018) è pura poesia. Il colore non pare più steso sulla superficie della tela con il pennello, ma delicatamente alitato, tanto è impalpabile, vaporoso, inafferrabile e chiaro. A guardare quest'opera della Collezione, si ha la sensazione di camminare sulle nuvole, avvolti in un cielo terso e rassicurante, anticamera di un possibile paradiso, dove la luce, tersa e pura, è il segno più tangibile dell'aldilà, di un mistero che non può essere rivelato fino in fondo. "Fontana ha fatto i tagli, io ci sono entrato dentro", amava dire, a testimonianza che l'infinito è per lui qualcosa di mistico, che ha a che fare con l'invisibile e che, forse, solo Beato Angelico, Piero della Francesca e Rothko sono riusciti a narrare con così tanta intensità. È lì che è possibile trovare la bellezza del trascendente, in quel mondo iconoclastico, fatto di sfumature (dalle quali è abolito il nero) e popolato da piccoli segmenti colorati, da riccioli e alfabeti grafici che scorrono tra noi e l'inafferrabile. Non c'è posto per l'uomo in questi orizzonti interminabili, c'è spazio solo per lo spirito, la poesia e, se si vuole, per la musica.

The meeting between Sangregorio and Giulio Adobati (Domodossola 1963) took place in the late nineties in Premosello Chiovenda, at a marble company where a young Adobati worked as a sculptor. A relationship of trust was immediately established, so much so that Sangregorio recruited him to help complete several particularly demanding works. Both a painter and sculptor, Adobati has an eclectic spirit. He began his career as a self-taught artist with landscapes and impressionist works, later developing a material and informal style that never forgot nature. His art is a story of form and substance even when he does not use a chisel but colors. This is demonstrated by this work, whose dense mixtures cover the surfaces and ripple like gushes. They are soft, doughy waves generating a primordial magma into which the hues of nature have been poured: the green of leaves, the thousand shades of flowers, and the warm rays of the sun. It is a restless mass, reminiscent of the vitality of the CoBrA group and the expressionist exuberance of Soutine.



GIOVANNI BERTINI

Sermento di Proteo

1959, olio su tela, 50 x 50 cm
© GIOVANNI BERTINI, by SIAE

Sermento di Proteo

1959, olio su tela, 50 x 50 cm
© GIOVANNI BERTINI, by SIAE

La diagonale, che caratterizza le opere che Gianni Bertini (Pisa 1922 – Caen 2010) negli anni cinquanta, “va - come racconta lui stesso - ad imprimere un sentimento di velocità al quadro”. Spesso, a formare queste oblique traiettorie o a chiuderle sono congegni meccanici: giunti, tubi a gomito, motorini elettrici, pezzi oleosi e anneriti, dispositivi presi in prestito da officine o da macchinari industriali, il cui movimento potenziale è enfatizzato dal vortice di vuoto che li contiene e dai fiotti di grasso che esalano. Il titolo, però, non coincide con ciò che vediamo. Proteo è il “verace vecchio del mare”, oracolo di Posidone, di cui custodiva il gregge di bestie marine. Aveva il dono di prendere l’aspetto di qualsiasi animale o di trasformarsi in acqua, in vento o in fuoco per eludere le domande. Bertini lo muta in un tralcio di vite (sermento è la forma arcaica di sarmento), non per attualizzare il mito, ma per ripartire dagli archetipi perché, come scriveva Pierre Restany (Georges Fall, Parigi 1962), “è con la referenza mitologica che Bertini intende giustificare l’umanesimo moderno”.

The diagonal that characterizes Gianni Bertini’s (Pisa 1922 – Caen 2010) works from the 1950s “imprints,” as he himself described, “a feeling of speed onto the painting”. Often, these oblique trajectories are formed or closed by mechanical devices: joints, elbow pipes, electric motors, oily and blackened parts—components borrowed from workshops or industrial machinery whose potential movement is emphasized by the vacuum vortex containing them and the fumes of grease they exhale. However, the title does not match what we see. Proteus is the “true old man of the sea,” Poseidon’s oracle and guardian of his sea creatures. He had the gift of taking the form of any animal or transforming into water, wind, or fire to evade questions. Bertini changes him into a vine shoot (sermento is an archaic form of sarmento), not to update the myth, but to return to archetypes. As Pierre Restany wrote in 1962, “it is with mythological reference that Bertini intends to justify modern humanism”.



CRISTIANO BRANDOLINI

Dinamiche orizzontali

2007, ferro, rame e legno, 51 x 68 x 12 cm

Dinamiche orizzontali (Horizontal Dynamics)

2007, iron, copper, and wood, 51 x 68 x 12 cm

Nel 2011 Cristiano Brandolini (Busto Arsizio – VA – 1972) dedicava questa scultura all'amico Giancarlo "con stima e ammirazione". Si erano incontrati alla metà degli anni novanta, quando Brandolini, giovane studente a Brera, era andato a trovarlo in studio per raccogliere le sue riflessioni sulla scultura e in particolare sul rapporto tra la scultura monumentale e la realtà urbana, argomento su cui Brandolini ha poi incentrato la sua tesi di laurea. Ancora oggi, Cristiano ricorda i pomeriggi trascorsi nello studio di Cocquo, il confronto costruttivo e solido con il Maestro, la profondità del suo pensiero e la determinazione con cui affrontava la pietra. Come Sangregorio, anche Brandolini ama la materia che qui lascia parlare nei suoi colori naturali e nelle sue diverse consistenze: dalle calde e duttili sfumature del legno, che, come una piroga, raccolgono il nero brunito del ferro, ai riflessi del rame che, in una piccola matassa si annida tra gli sfridi meno nobili. Il dinamismo, evocato nel titolo, è espresso dalla forma della trave che, come uno scafo, si allunga nello spazio e, al pari di Argo, traghetta il prezioso carico.

In 2011, Cristiano Brandolini (Busto Arsizio 1972) dedicated this sculpture to his friend Giancarlo "with esteem and admiration". They met in the mid-nineties when Brandolini, then a young student at Brera, visited him in his studio to gather his reflections on sculpture—specifically the relationship between monumental sculpture and urban reality—a topic upon which Brandolini based his thesis. To this day, Cristiano remembers the afternoons spent in the Cocquo studio, the solid and constructive dialogue with the Master, the depth of his thought, and the determination with which he approached stone. Like Sangregorio, Brandolini loves matter, which he allows to speak here through its natural colors and varied textures: from the warm, ductile shades of wood that, like a pirogue, hold the burnished black of iron, to the reflections of copper nestled in a small tangle among less noble scraps. The dynamism evoked in the title is expressed by the shape of the beam which, like a hull, stretches out into space and, like the Argo, carries its precious cargo.



MARIA DUNDAKOVA

Impronta del piede di Mosé

1984, terracotta e pigmenti su carta, 54 x 45 cm

Impronta del piede di Mosé (Footprint of Moses)

1984, terracotta and pigments on paper, 54 x 45 cm

Nel 1984 Maria Dundakova (Sofia 1939) è in Italia e partecipa a mostre collettive a Varese e a Milano. In quegli anni, la sua ricerca si interrogava sulle interazioni tra il linguaggio della natura e il linguaggio umano. Il risultato sono opere monocrome, memori di Klein. L'opera che ha donato a Sangregorio è idealmente una zolla del Sinai, al centro della quale c'è impressa l'impronta del piede di Mosè. Una catena di simboli (umani, letterari, religiosi, storici e artistici) si sommano su quella superficie monocroma e aliena. Mosè è il patriarca, è colui che ha condotto l'Esodo del popolo ebraico ed è il profeta della Legge, la guida che ha indicato la strada. L'orma è il segno tangibile di una presenza, il primo passo dell'uomo dentro la storia, la traccia da seguire per terminare il cammino. Il blu oltremare è il colore dell'infinito, una polvere capace di alleggerire e transustanziare la materia, rendendola di un'evanescenza analoga a quella delle nuvole perché, come diceva Yves Klein, a cui quel colore inevitabilmente rimanda, "Il blu non ha dimensioni, è oltre le dimensioni" perché "è una fede e una follia" ad un tempo.

In 1984, Maria Dundakova (Sofia 1939) was in Italy participating in group exhibitions in Varese and Milan. During those years, her research questioned the interactions between the language of nature and human language. The results are monochrome works reminiscent of Klein. The piece she donated to Sangregorio is ideally a clod from Sinai, with the footprint of Moses pressed into the center. A chain of symbols (human, literary, religious, historical, and artistic) adds up on that monochrome and alien surface. Moses is the patriarch, the leader of the Exodus of the Hebrew people, the prophet of the Law, and the guide who showed the way. The footprint is the tangible sign of a presence, man's first step into history, the track to follow to complete the journey. Ultramarine blue is the color of the infinite, a powder capable of lightening and transubstantiating matter, giving it an evanescence similar to clouds. As Yves Klein—to whom that color inevitably refers—said, "Blue has no dimensions; it is beyond dimensions" because it is "a faith and a madness" at once.



VITTORE FRATTINI

Paesaggio sospeso

1975-1976, tecnica mista su tela, 70 x 80 cm

Paesaggio sospeso (Suspended Landscape)

1975-1976, mixed media on canvas, 70 x 80 cm

Il paesaggio è riassunto in fili sottili, tracce stenografate di un orizzonte che non è più terreno, ma poetico e interiore. La scena è dominata dal segno-luce, visto non più come dato naturale, ma come soglia tra il contingente e il sogno, una “linea che sottolinea l’infinito” avrebbe detto Victor Hugo. Sono rette senza spessore materico, nette, di “chi ha preso le misure del mondo” (ha scritto Romano Oldrini), o lievemente ondulante e a tratti trasparenti, come a voler marcare il respiro, i lievi vacilli dei sospiri. Nella pittura di Vittore Frattini (Varese 1937), il paesaggio diviene allora una dimensione filosofica ed emotiva entro i cui principi ontologici si trova l’armonia del mondo, sono custoditi i dogmi dell’esistenza per poter assaporare tutta la bellezza e lo stupore dell’immaginazione. Apparentemente, la ricerca di Frattini appare lontana dal mondo materico e primordiale di Sangregorio, e lo è, ma entrambi, per vie e forme diverse, con linguaggi espressivi inevitabilmente dissimili, sono partiti dalla natura per risalire alle origini, per scoprirne le leggi e preservarne i significati.

The landscape is summarized in thin threads, shorthand traces of a horizon that is no longer terrestrial but poetic and interior. The scene is dominated by the sign-light, seen no longer as a natural fact but as a threshold between the contingent and the dream—a “line that underlines the infinite,” as Victor Hugo would have said. They are straight lines without material thickness, sharp—belonging to someone “who has taken the measurements of the world” (as Romano Oldrini wrote)—or slightly undulating and occasionally transparent, as if to mark a breath or the slight wavering of sighs. In Vittore Frattini’s (Varese 1937) painting, the landscape becomes a philosophical and emotional dimension. Within its ontological principles, the harmony of the world is found and the dogmas of existence are guarded, allowing one to savor all the beauty and wonder of the imagination. While Frattini’s research may seem distant from Sangregorio’s material and primordial world, both artists, through different paths and forms, started from nature to return to origins, to discover its laws and preserve its meanings.



VITTORE FRATTINI

Oblo Lumen

2008, tecnica mista su tela, Ø 70cm

Oblo Lumen

2008, mixed media on canvas, Ø 70 cm

L*umen* nascono nel 1974 e formalmente hanno le radici nell'arte minimalista americana, nelle monocrome campiture di Kenneth Noland, Barnett Newman e Morris Louis, che Frattini aveva visto in America alla metà degli anni Sessanta. Sentimentalmente prendono invece forma durante il suo primo viaggio aereo verso gli Stati Uniti (era il 1964), quando Vittore rimase ipnotizzato dalle sottili scie di fumo lasciate dai propulsori: fili di luce che attraversavano l'aria in una scrittura diafana e senza fine. Quell'immagine, così reale e così poetica ad un tempo, si è impressa nella sua memoria più ancora dei grattacieli di New York o dell'incontro con Leo Castelli. Quelle tracce, arate nello spazio, hanno esercitato su di lui un magnetismo irresistibile. Solcavano il cielo, ma allo stesso tempo erano segni mentali, lucenti vie verso spazi infiniti. È a quel punto che "quasi per gioco - racconta l'artista - provai dei colori acrilici luminescenti e ne risultò una visione notturna". Ed è così che Frattini ha inserito la luce direttamente nel colore sconfiggendo definitivamente il buio e aggiungendo un tocco di magia a quella sua visionarietà.

The *Lumen* series began in 1974 and formally has its roots in American Minimalist art—the monochrome color fields of Kenneth Noland, Barnett Newman, and Morris Louis, which Frattini saw in America in the mid-sixties. Emotionally, however, they took shape during his first flight to the United States in 1964, when Vittore was mesmerized by the thin smoke trails left by the engines: threads of light crossing the air in a diaphanous and endless writing. That image, both real and poetic, was imprinted in his memory even more than New York's skyscrapers or his meeting with Leo Castelli. Those traces, plowed into space, exerted an irresistible magnetism on him. They furrowed the sky, but were also mental signs—luminous paths toward infinite spaces. At that point, the artist recalls, "almost as a game, I tried some luminescent acrylic colors and a nocturnal vision resulted". This is how Frattini inserted light directly into color, definitively defeating darkness and adding a touch of magic to his vision.



MARTIN SCHULZ KIRCHNER

Senza titolo

1996, acrilici e china su carta, 109 x 79 cm

Untitled

1996, acrylics and ink on paper, 109 x 79 cm

Martin Schulz Kirchner (1955-2017) ha abitato per oltre venti anni in una casa-studio sul Lago Maggiore, nel centro storico di Cannero Riviera. Formatosi tra Germania (sua terra d'origine), Francia, Inghilterra e Olanda, Kirchner ha sviluppato uno stile ben riconoscibile, con figure zoomorfe che ricavano i propri lineamenti da colature di colore molto diluito e da assembramenti di chiazze, nere come la pece. L'opera, donata negli anni novanta a Sangregorio direttamente dal suo autore, raffigura un animale alpino, un esplicito riferimento al territorio a cui entrambi erano legati, ma la sensazione è come se l'animale stesse per scomparire, riassorbito dalla carta, dall'aria e dalla luce. I colori, utilizzati nelle tinte del carminio e del corvino, stemperati con generose dosi d'acqua (che li rende umorali, fisiologici), grondano in rivoli e pozze facendo apparire quel povero animale affaticato e sofferente. Con passi lenti e rassegnati, la bestia incede, ma lo spazio intorno è vuoto e bianco e fa da cassa di risonanza alla sua solitudine, ne preannuncia il destino ultimo che lo accomuna all'umanità.

Martin Schulz Kirchner (1955-2017) lived for over twenty years in a house-studio on Lake Maggiore, in the historic center of Cannero Riviera. Having trained in Germany (his native land), France, England, and Holland, Kirchner developed a recognizable style featuring zoomorphic figures whose features are derived from very diluted paint drips and pitch-black patches. The work, donated directly by the artist to Sangregorio in the 1990s, depicts an alpine animal—an explicit reference to the territory to which they were both tied. However, there is a sensation that the animal is about to disappear, reabsorbed by the paper, air, and light. The colors—shades of carmine and raven—are thinned with generous amounts of water, making them look moody and physiological; they drip in streams and puddles, making the poor animal appear exhausted and suffering. With slow and resigned steps, the beast moves forward, but the surrounding space is empty and white, acting as a resonance chamber for its solitude and announcing the ultimate fate it shares with humanity.



IGNAZIO MONCADA

Dietro le ombre

1992, tecnica mista su tela, 70 x 100 cm

Dietro le ombre (Behind the Shadows)

1992, mixed media on canvas, 70 x 100 cm

Ordine e disordine, colore e segno, nelle opere di Ignazio Moncada (Palermo 1932 – Milano 2012) si sovrappongono, interagiscono e volteggiano nello spazio con la leggerezza della seta. Moncada dà vita a composizioni che muovono dalla stratificazione dei colori, trascinati sulla tela dalla spatola, la quale, nello spostamento lascia dietro di sé scie trasparenti e immateriali, qualcosa che assomiglia a una pelle fragile e sottile. Neri, rossi, blu, gialli, verdi, emergono dal bianco che si squarcia, come moderni litostrati. È la pittura che si esprime, in un gioco di luci e di ombre, in un ritmo fluido e liberatorio, in una piacevole e gioiosa alternanza di apparizioni e occultamenti del tutto arbitrari. “Un gioco dove orma e colore s’inseguono e si perdono a vicenda”, ha scritto Carlo Bertelli. Sono opere che tradiscono vicinanza con l’arte Africana, ma ricordano anche i grandi teloni in plastica, che lui stesso aveva etichettato come *Pont Art* (Arte del Ponteggio), che nel 1982 aveva appeso ai ponteggi lungo i portici meridionali di piazza Duomo a Milano, trasformando un cantiere in un intervento di pittura urbana.

Orders and disorder, color and sign, overlap in the works of Ignazio Moncada (Palermo 1932 – Milan 2012), interacting and swirling in space with the lightness of silk. Moncada creates compositions that start from the layering of colors dragged across the canvas with a palette knife; the movement leaves behind transparent and immaterial trails, something resembling a fragile and thin skin. Blacks, reds, blues, yellows, and greens emerge from the white that tears open like modern stone pavements (*litostrati*). It is painting expressing itself in a play of light and shadow, in a fluid and liberating rhythm, in a pleasant and joyful alternation of arbitrary appearances and concealments. As Carlo Bertelli wrote, it is “a game where footprint and color chase each other and lose one another”. These works betray affinities with African art but also recall the large plastic sheets he labeled *Pont Art* (Scaffold Art), which he hung from scaffolding along the southern porticos of Piazza Duomo in Milan in 1982, transforming a construction site into an urban painting intervention.



SILVIO MONTI

Descrivo ciò che non vedo

2001, tempera su carta su tela, 43 x 33 cm

Descrivo ciò che non vedo (I describe what I do not see)

2001, tempera on paper on canvas, 43 x 33 cm

Tra gli amici più stretti di Sangregorio c'era Silvio Monti (Borgomanero – NO – 1938). Il loro primo incontro è avvenuto ad una mostra a Villa Mirabello, a Varese, alla fine degli anni settanta. "Giancarlo aveva un'immensa cultura – ricorda Silvio - ascoltarlo era un piacere. Io ero curioso, non avevo mai scolpito e mi stupivo davanti alla materia". Non è difficile immaginarli, nello studio o seduti davanti a una tazza di caffè a parlare di arte e di viaggi. La vita di Monti è costellata di aneddoti e di incontri, uno su tutti, quello con Kokoschka a Londra, città in cui a vent'anni Monti aveva scoperto l'amore per l'arte. Per qualche settimana, lui e Oskar avevano dipinto gomito a gomito, ricordato l'amore per Alma e assaporato il piacere di un colore emotivo, fluente. Monti ama pensare alla verità che sta oltre le apparenze, ama cercare il lato nascosto delle cose e dell'umanità. Ne è un esempio questo volto apotropaico, tracciato con energiche pennellate e chiuso da due frecce rosse all'altezza del mento. Gli occhi sono valve che custodiscono due pozze scure che distraggono dalla verità che sta dietro a quel "foglio" bianco.

Among Sangregorio's closest friends was Silvio Monti (Borgomanero 1938). Their first meeting took place at an exhibition at Villa Mirabello in Varese in the late seventies. Silvio remembers: "Giancarlo had immense culture; listening to him was a pleasure. I was curious, I had never sculpted, and I was amazed by matter". It is not hard to imagine them in the studio or sitting over a cup of coffee talking about art and travel. Monti's life is filled with anecdotes and encounters, most notably with Kokoschka in London, the city where Monti discovered his love for art at age twenty. For a few weeks, he and Oskar painted side by side, reminiscing about the love for Alma and savoring the pleasure of a fluent, emotional color. Monti likes to think about the truth that lies beyond appearances, seeking the hidden side of things and humanity. An example is this apotropaic face, traced with energetic brushstrokes and closed by two red arrows at the chin. The eyes are valves guarding two dark pools that distract from the truth behind that white "sheet".



PIETRO PIRELLI

Pietra sonora

2009, pietra ollare 23 x 32 cm

Pietra sonora (Sounding stone)

2009, soapstone 23 x 32 cm

Sei tagli verticali, netti e precisi, fendono la materia, aprendola alla luce e all'aria. Incidendo la pietra, Pietro Pirelli (Roma 1954) le ha dato anche una voce. Memorabile, nel 2012, la performance a Palazzo Viani Visconti di Somma Lombardo, quando Pirelli ha fatto sgorgare da quattro pietre, modellate a quattro mani con Sangregorio, suoni ancestrali e atavici. È dal 2003, dopo l'incontro con lo scultore Pinuccio Sciola, che Pirelli esplora l'universo sonoro della pietra.

Nelle sue mani, avvezze a creare quadri luminosi con il suono (*Idrofanie*) e opere di light art (come *Arpa di luce*), la roccia diventa uno strumento musicale, una vera e propria cassa di risonanza della natura, un connubio di gesti, natura, suono e umanità, in un dialogo, ha scritto Luca Del Core, "visivo, emotivo ed uditivo, una perfetta contaminazione fra arte e scienza, fra individuo e tecnologia". Quella superficie dura, greve, fredda e inerte prende vita e, come per magia, diviene ariosa, lirica, celestiale, ma anche profonda e ancestrale. Il risultato è una bellezza inaspettata, una rivelazione colma di estro poetico.

Six vertical cuts, sharp and precise, cleave through the material, opening it to light and air. By carving into the stone, Pietro Pirelli (Rome 1954) has also given it a voice. Memorable was the 2012 performance at Palazzo Viani Visconti in Somma Lombardo, where Pirelli drew ancestral and atavistic sounds from four stones modeled in collaboration with Sangregorio. Since 2003, after meeting the sculptor Pinuccio Sciola, Pirelli has been exploring the sound universe of stone. In his hands—accustomed to creating light paintings with sound (*Idrofanie*) and light art (such as *Arpa di luce*)—the rock becomes a musical instrument. It is a true resonance chamber of nature, a union of gestures, nature, sound, and humanity in a dialogue that Luca Del Core described as "visual, emotional, and auditory—a perfect contamination between art and science, between individual and technology". That hard, heavy, cold, and inert surface comes to life and, as if by magic, becomes airy, lyrical, and celestial, yet also deep and ancestral. The result is an unexpected beauty, a revelation filled with poetic inspiration.



ANTONIO PIZZOLANTE

Senza titolo

1993, tecnica mista su legno, 30 x 20 cm

Untitled

1993, mixed media on wood, 30 x 20 cm

L'amicizia tra Sangregorio ed Antonio Pizzolante (Castrignano del Capo – LE – 1958) nasce nei primi anni novanta, quando l'artista pugliese, da poco trasferitosi a Luino, inizia a frequentare lo Spazio Cesare da Sesto. Per quella sua propensione a coniugare pittura e scultura, Sangregorio, nella presentazione che gli aveva scritto nel 2005 per la personale alla Galleria Ghiggini di Varese, lo aveva definito “funambolo assorto” e aveva fatto cenno agli “ori riflessi da Bisanzio” che ricorrono nelle sue opere. Una generosa quantità di metallo prezioso la ritroviamo anche in quest'opera, dove una distesa d'oro fa da sfondo a due elementi geometrici perfettamente bilanciati: un piccolo rettangolo e un ovale tagliato orizzontalmente come un'antica fibula medievale. A detta di Sangregorio, però, è in quello spazio che potrebbero nascere “nuove forme nel mito che resiste”. Prendendo esempio dagli aruspici, i sacerdoti etruschi che avevano il dono di interpretare la volontà divina esaminando le viscere, Pizzolante individua il futuro nelle forme di una geometria semplificata e primordiale.

The friendship between Sangregorio and Antonio Pizzolante (Castrignano del Capo 1958) began in the early nineties when the Puglian artist, who had recently moved to Luino, started frequenting the Spazio Cesare da Sesto. Because of his propensity to combine painting and sculpture, Sangregorio, in a 2005 presentation for a solo exhibition at the Galleria Ghiggini in Varese, defined him as an “absorbed tightrope walker” and mentioned the “gold reflections from Byzantium” recurring in his works. A generous amount of precious metal is also found in this work, where a field of gold serves as the background for two perfectly balanced geometric elements: a small rectangle and an oval cut horizontally like an ancient medieval fibula. According to Sangregorio, however, it is in that space that “new forms could be born within the myth that persists”. Following the example of the haruspices—Etruscan priests who had the gift of interpreting divine will by examining entrails—Pizzolante identifies the future in the forms of a simplified and primordial geometry.



GIANNI SECOMANDI

Idea stellare

1970, tecnica mista su carta, 65 x 46 cm

Idea stellare (Stellar Idea)

1970, mixed media on paper, 65 x 46 cm

Una manciata di bottoni e due linee sottili sono sufficiente a Gianni Secomandi (Vercurago – BG -1926 – 1982) per dare vita ad una fiaba. La composizione è semplice: raccoglie i bottoni (bianchi da polsini di camicia e di metallo, i comodi e democratici automatici) in una nuvola per formare un soffione, ovvero uno di quei fiori di campo che, solo a vederli, danno l'idea della leggerezza, della libertà. Quattro bottoni neri si raccolgono in una collana ideale, un vago accenno di viso entro una linea tonda come un palloncino e luminosa come un'apparizione. Tutto diviene racconto, evasione, gioco e sogno. Secomandi la chiama *Idea stellare*, sottolineando la dimensione altra di questa delicata apparizione. La nota più scura è quella formazione conica a sinistra, un ectoplasma grigio, dentro al quale si annida un altro soffione, ma questa volta è nero e c'è da chiedersi se sia pericoloso. Già a questa data, Secomandi aveva definito i termini essenziali della sua espressività: una dialettica con l'oggetto nei suoi rapporti con la realtà e le ragioni dell'intelligenza per raggiungere l'oltre.

A handful of buttons and two thin lines are enough for Gianni Secomandi (Vercurago 1926 – 1982) to bring a fairy tale to life. The composition is simple: he gathers buttons (white shirt cuff buttons and metal snap fasteners) into a cloud to form a dandelion—one of those wildflowers that immediately suggest lightness and freedom. Four black buttons gather into an ideal necklace, a vague hint of a face within a round line like a balloon and as bright as an apparition. Everything becomes narrative, escape, play, and dream. Secomandi calls it *Idea stellare*, emphasizing the “other” dimension of this delicate appearance. The darkest note is the conical formation on the left, a gray ectoplasm within which another dandelion is nestled, but this time it is black, making one wonder if it is dangerous. By this date, Secomandi had already defined the essential terms of his expression: a dialectic with the object in its relationship to reality and the reasons of intelligence to reach beyond.



GIORGIO VICENTINI

Colore crudo

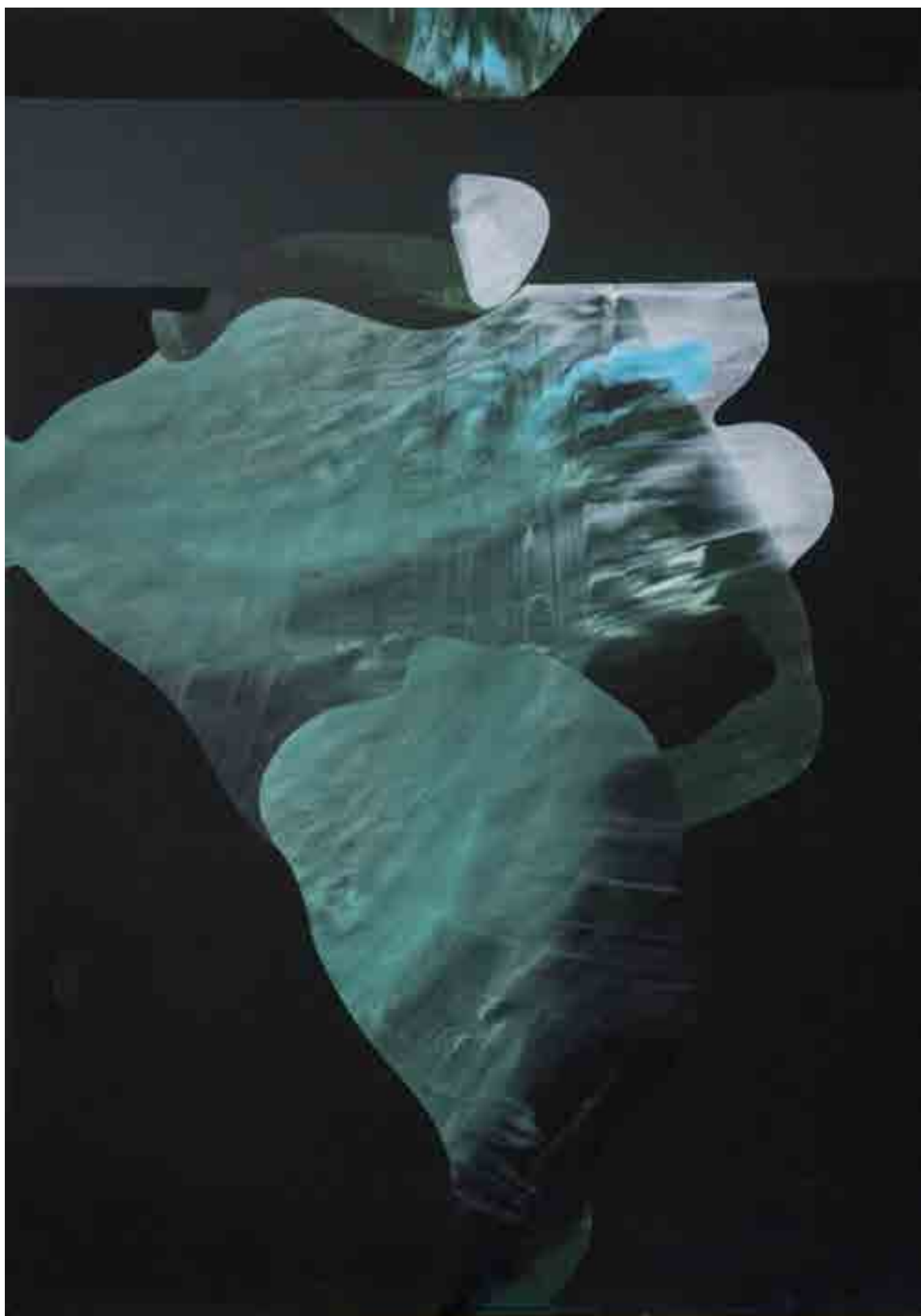
2013, acrilici e scontorni di polifoil policromo su tela di lino, 140 x 100 cm

Colore crudo (Raw Color)

2013, acrilici e scontorni di polifoil policromo su tela di lino, 140 x 100 cm

Giorgio Vicentini (Varese 1951) e Sangregorio si sono incontrati per la prima volta a Milano, in occasione di una mostra. Potevano essere gli anni '80 e Sangregorio, che era arrivato con Ballo e Baj, gli ha detto: "Giorgio libera la testa, non essere troppo concettuale". Un invito su cui riflettere, non facile da rispettare per chi, come Giorgio, aveva imboccato la via della ragione. *Colore crudo* è un'opera che forse ha risposto solo in parte alla raccomandazione di quello che Giorgio ricorda come "un padre", un "barbaro raffinatissimo", un uomo di grande cultura e profondità. Vicentini non ha mai rinunciato del tutto al lato concettuale della sua ricerca, lo ha però inserito e mitigato in una visionarietà sottile, gestita dal colore e capace di mutare luoghi aspri e inospitali in spazi siderali e misteriosi, in terre promesse ancora tutte da colonizzare, sospesi tra la terra e luna, "senza fronde né fiori", avrebbe detto Saba. Ma qui, a differenza della poesia di Saba, non possiamo attendere la neve, il buio dell'infinito, le tenebre del mondo avvolgono questo scoglio verde sospendendolo nello spazio e nel tempo.

Giorgio Vicentini (Varese 1951) and Sangregorio first met in Milan at an exhibition. It may have been in the 1980s, and Sangregorio, who had arrived with Ballo and Baj, told him: "Giorgio, clear your head, don't be too conceptual". This was an invitation to reflect on, not easy to follow for someone like Giorgio who had taken the path of reason. *Colore crudo* is a work that perhaps only partially answered the recommendation of the man Giorgio remembers as "a father," a "highly refined barbarian," and a man of great culture and depth. Vicentini never completely renounced the conceptual side of his research, but he integrated and mitigated it into a subtle visionariness managed by color. This vision is capable of changing harsh and inhospitable places into sidereal and mysterious spaces—promised lands yet to be colonized, suspended between the earth and the moon, "without leaves or flowers," as Saba would say. But here, unlike in Saba's poetry, we cannot wait for snow; the darkness of the infinite and the shadows of the world envelop this green rock, suspending it in space and time.



RENATO VOLPINI

Senza titolo

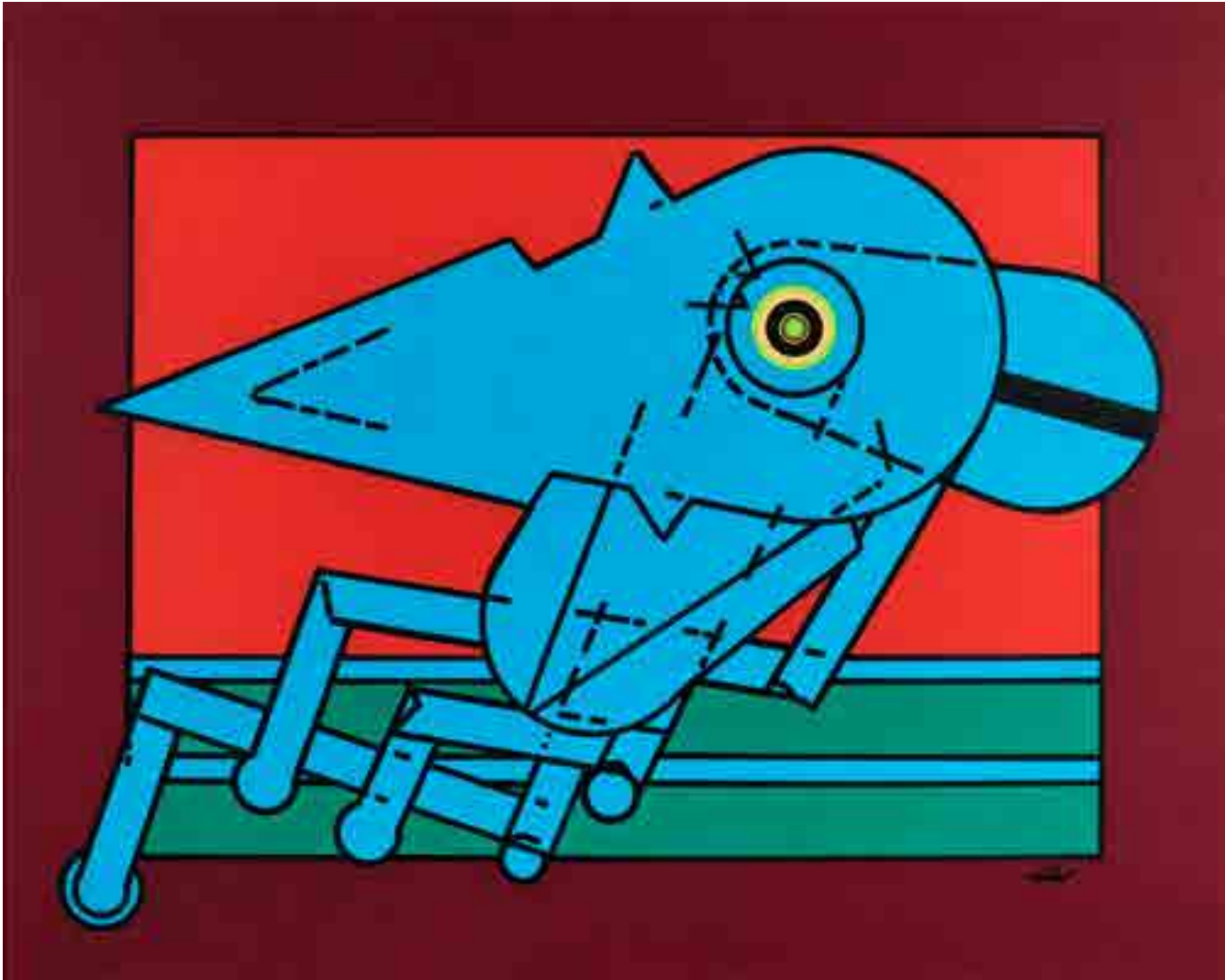
1965, acrilico su tela, 79 x 99 cm

Untitled

1965, acrylic on canvas, 79 x 99 cm

Pittore, scultore e incisore, Renato Volpini (Napoli 1934 – Milano 2017) alla metà degli anni sessanta rivolge la sua attenzione alla Pop Art. Sedotto dall'arrivo a Venezia di Rauschenberg (che vince il Leone d'oro) con i suoi dipinti serigrafici. Volpini si fa conoscere dalla critica negli anni Sessanta con una mostra che tiene alla Galleria Profili di Milano insieme ad Adami, Del Pezzo e Romagnoni. È di questo primo periodo l'acrilico presente in Collezione, che vede al centro quello strano marchingegno/personaggio meccanico tutto blu, sovrapposto a un quadro composto da fasce orizzontali (le due azzurre sembrano binari) e provvisto di una rondella di cerchi concentrici che sembra adocchiare il mondo. Affascinato dalle navicelle e dall'ingegneria spaziale, dopo che, nel 1961, in un viaggio verso Panarea racconta di aver avvistato una macchina spaziale sull'orizzonte del mare, Volpini disegna sagome dai colori vivaci, stesi senza sfumature, nei timbri più saturi e lisci senza tracce del pennello, tipici del mondo pubblicitario e dei manifesti pop, racchiusi dentro le nette recinzioni nere disegno.

A painter, sculptor, and engraver, Renato Volpini (Naples 1934 – Milan 2017) turned his attention to Pop Art in the mid-sixties. He was seduced by the arrival in Venice of Rauschenberg (who won the Golden Lion) with his silkscreen paintings. Volpini became known to critics in the sixties through an exhibition at the Galleria Profili in Milan alongside Adami, Del Pezzo, and Romagnoni. The acrylic in the collection is from this early period. It features a strange blue mechanical contraption/character at the center, superimposed on a painting composed of horizontal bands (the two light blue ones look like rails) and equipped with a washer of concentric circles that seems to eye the world. Fascinated by spacecraft and aerospace engineering—after reporting a sighting of a space machine on the horizon while traveling to Panarea in 1961—Volpini designs silhouettes with vivid colors. These are applied without shading, in the most saturated and smooth tones without brush marks, typical of advertising and pop posters, enclosed within the sharp black outlines of the drawing.



**SCRIGNI DI LUCE
SCULTURE DI PAOLA RAVASIO**

**SCRIGNI DI LUCE
SCULTURE DI PAOLA RAVASIO**

SCRIGNI DI LUCE

SCULPTURE DI PAOLA RAVASIO

A CURA DI LORELLA GIUDICI

Nel 2014 Paola Ravasio è stata la prima vincitrice del Premio Sangregorio e oggi, dopo dodici anni, torna ad esporre in Fondazione con una selezione di opere recenti.

Le sue sculture nascono da agglomerati di materia bianca, che sia gesso o resina, per divenire, per usare le parole di Giancarlo Sangregorio, "tutt'uno con la luce (materia-luce non luce che si posa sulla materia)", veri e propri *Scrigni di luce* metafisici.

La loro è una luce intensa, lattescente, si potrebbe usare persino l'aggettivo "nevosa", per il grado di purezza e di intensità, ma anche per la sua compattezza. E le forme seguono questa regola, si muovono in fasci di nervi, si aggrovigliano su se stesse in spazi costretti, tra blocchi geometrici e dagli spigoli vivi, dalle punte perfettamente squadrate e dalle superfici lisce, algide e altrettanto candide.

È quasi una lotta tra quelle sagome, che sembrano derivare da frammenti architettonici o da pezzi industriali, e le elastiche nervature che si allungano, si flettono, avvolgono, entrano ed escono dagli incavi euclidei come amebe, spinte dalla tensione che le anima, desiderose di ammorbidire e vitalizzare anche ciò che vita non è. È uno scontro tra mondi contrapposti, per forma e consistenza, ma resi apparentemente identici dal bianco luminoso di cui sono pregni.

È superfluo dire che quei nerbi, muscolosi e tesi, è ciò che resta dell'uomo, è la sua ultima essenza, quelle che Sangregorio avrebbe potuto chiamare "le giunture più interiori di un organismo", un'immagine umana che non è astrazione, ma pura forza vitale.

Anche nei disegni, in quelle vigorose linee nere, dai contorni ribaditi e chiusi si legge la stessa determinazione, il medesimo desiderio di volume e di struttura, ma finanche l'importanza della luce, nei vuoti racchiusi entro i neri confini. E, per citare ancora Sangregorio, che tanto aveva ammirato il lavoro di questa giovane scultrice, in quei disegni c'è il "segno di una verità".

TREASURES OF LIGHT

SCULPTURES BY PAOLA RAVASIO

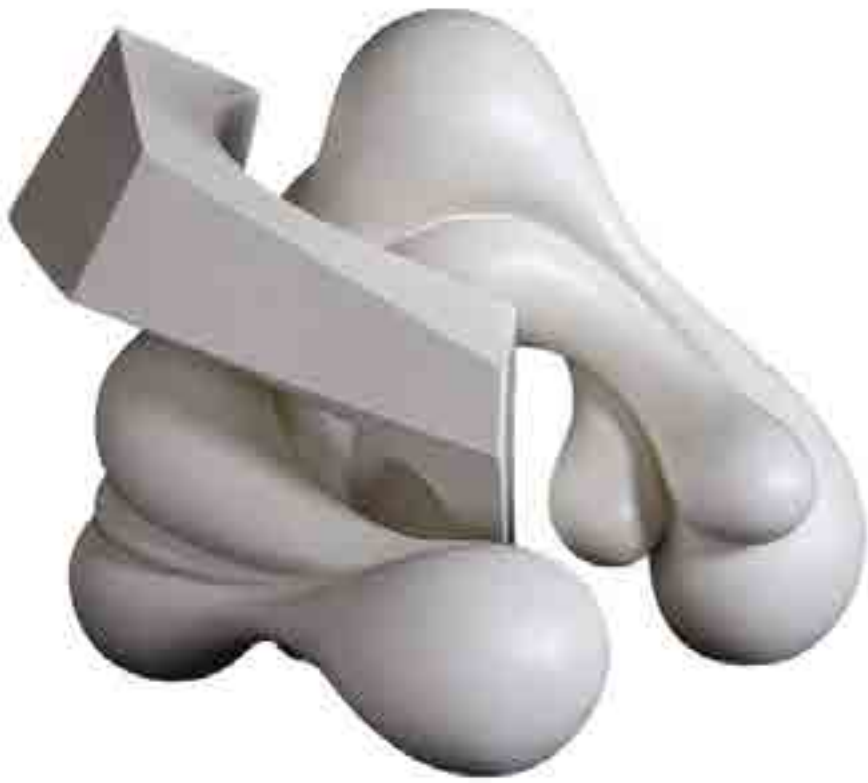
CURATED BY LORELLA GIUDICI

In 2014, Paola Ravasio was the first winner of the Sangregorio Prize, and today, twelve years later, she returns to exhibit at the Foundation with a selection of recent works. Her sculptures are born from clusters of white matter, whether plaster or resin, to become, in the words of Giancarlo Sangregorio, "at one with the light (matter-light non-light that rests on matter)", true metaphysical Caskets of Light. Theirs is an intense, milky light; one could even use the adjective "snowy" for its degree of purity and intensity, but also for its compactness. And the forms follow this rule: they move in bundles of nerves, entangling themselves in cramped spaces, between geometric blocks with sharp edges, perfectly squared points, and smooth, cold, and equally white surfaces.

It is almost a struggle between those shapes, which seem to derive from architectural fragments or industrial pieces, and the elastic ribbing that stretches, flexes, wraps, enters, and exits Euclidean hollows like amoebas, driven by the tension that animates them, eager to soften and vitalize even that which is not alive. It is a clash between opposing worlds, in form and consistency, yet rendered apparently identical by the luminous white with which they are imbued.

Needless to say, those muscular and taut sinews are what remains of man; they are his ultimate essence, what Sangregorio might have called "the innermost joints of an organism," a human image that is not abstraction, but pure vital force.

Even in the drawings, in those vigorous black lines, with reinforced and closed outlines, one reads the same determination, the same desire for volume and structure, and even the importance of light within the voids enclosed by black borders. And, to quote Sangregorio again, who so admired the work of this young sculptor, in those drawings there is the "sign of a truth."



ACQUISIZIONI | *ACQUISITIONS*

Alex Bombardieri

46°25' 57.16" N- 9°56'11.15" E (1 mq bruciato), 2008 cenere, gesso, ferro Calco ghiacciaio del Morteratsch in Svizzera

46°25' 57.16" N- 9°56'11.15" E (1 sqm burnt), 2008 ash, plaster, iron Cast of the Morteratsch Glacier in Switzerland

Giacomo Vanetti

when it hits-genesi di una stirpe, 2024 Stampa fine art da fotografia digitale

when it hits-genesis of a lineage, 2024 Fine art print from digital photography

Ivano Sossella

usw: Dergeist-Graumatrix, 2019 Smalti su tela

usw: Dergeist-Graumatrix, 2019 Enamel on canvas

Roberta Cerini

Leone Stiloforo, 2008 Cartapesta

Stylophorous Lion, 2008 Papier-mâché

Shuhei Matsuyama

Legame, 2025 ideogramma - inchiostro di china nero su carta

Bond (Legame), 2025 ideogram - black India ink on paper

Stella Ranza

Ritratto di Lucio Fontana, 2019 creta

Portrait of Lucio Fontana, 2019 clay

Vittorio D'Ambros

Double, 2019 Acciaio acidato e alluminio

Double, 2019 Acid-etched steel and aluminum

Niccolò Mandelli

Materia e spirito, 2020 Ferro

Matter and Spirit, 2020 Iron

**KENGIRO AZUMA — ENRICO BAJ — MASSIMO CAMPIGLI
HSIAO CHIN — SERGIO DANDELO — MARIA LUISA DE ROMANS
GIANNI DOVA — ENZO ESPOSITO — FRANCESCO FEDELI
LUCIO FONTANA — FRANCO FRANCESE — ASGER JORN
ARTURO MARTINI — ALDO MONDINO — GIANCARLO OSSOLA
CONCETTO POZZATI — MARIO RACITI — MIMMO ROTELLA
EMILIO SCANAVINO — TINO STEFANONI — VALENTINO VAGO
GIULIO ADOBATI — GIOVANNI BERTINI — CRISTIANO BRANDOLINI
MARIADUNDAKOVA—VITTOREFRATTINI—MARTINSCHULZKIRCHNER
IGNAZIO MONCADA — SILVIO MONTI — PIETRO PIRELLI
ANTONIO PIZZOLANTE — GIANNI SECOMANDI — GIORGIO VICENTINI
RENATO VOLPINI — PAOLA RAVASIO — ALEX BOMBARDIERI
GIACOMO VANETTI — IVANO SOSSELLA — ROBERTA CERINI
SHUHEI MATSUYAMA — VITTORIO D'AMBROS — NICCOLÒ MANDELLI**