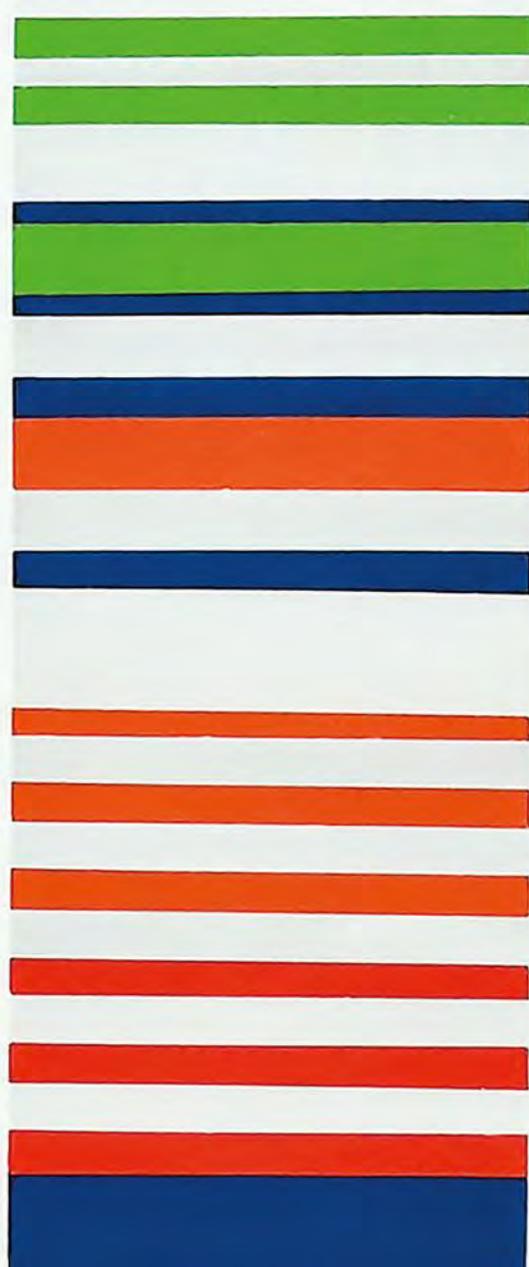
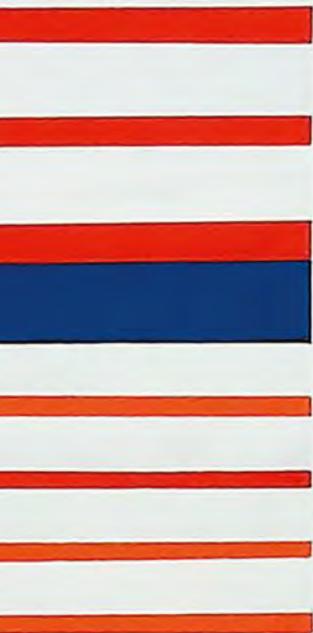




MISSONI L'ARTE IL COLORE

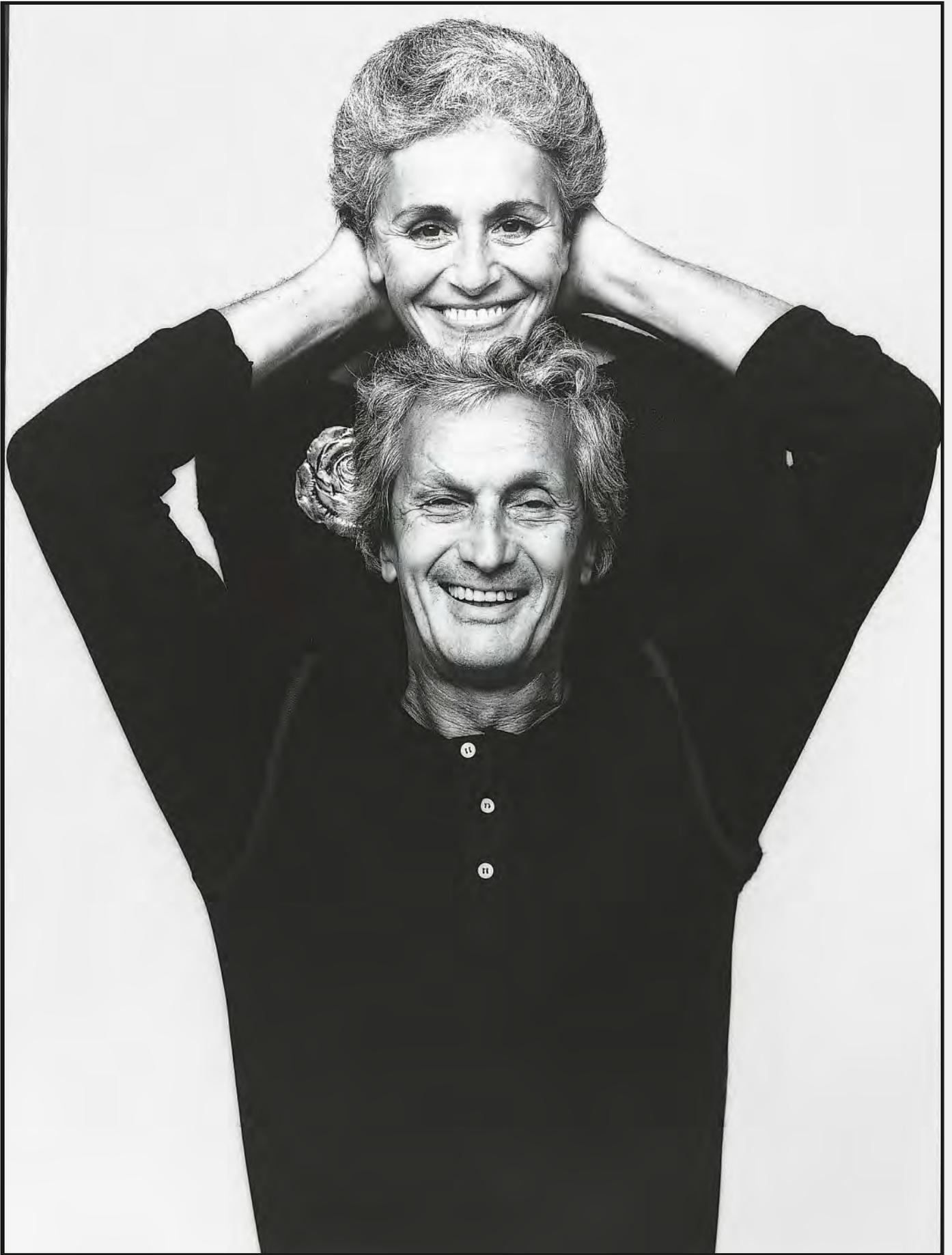


Rizzoli



MA*GA

MISSONI
L'ARTE
IL COLORE



MISSONI
L'ARTE
IL COLORE



Sindaco | Mayor
 Edoardo Guenzani
Assessore alla Cultura | Councillor for Culture
 Sebastiano Nicosia
Dirigente settore Cultura | Head of the cultural Department
 Manuela Solinas

MA*GA



Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella"

Soci Fondatori | Founder members

Città di Gallarate
 MiBACT
 Regione Lombardia

Partner istituzionale | Institutional partner

Provincia di Varese

Presidente | Chairman

Giacomo Buonanno

Direttore | Director

Emma Zanella

Consiglio di gestione | Board of management

Giacomo Buonanno (presidente | *chairman*)
 Franco Binaghi
 Isabella Peroni
 Francesco Tedeschi

Comitato tecnico scientifico

Technical and scientific committee

Edoardo Guenzani (presidente | *chairman*)
 Sandrina Bandera
 Luciano Caramel
 Paolo Alberto Lamberti
 Luca Molinari
 Giovanni Orsini
 Emma Zanella

Revisore dei conti | Auditor

Guido Senaldi

Studio Commercialista | Accountant

Studio Trotti

Consulente del lavoro | Labour consultant

Studio Colombo

**ARCHIVIO
 MISSONI**

ARCHIVIO MISSONI

Direttore artistico | Artistic director

Luca Missoni

Gestione delle collezioni | Collections management

Nicoletta Bettolini
 Paolo Meneghella

Relazioni esterne | Public relations

Sara Crosta

Archivista | Archivist

Angela Ward

Archiviazione digitale | Digital archive

Floriana Bolognese

MISSONI L'ARTE IL COLORE

19 aprile – 8 novembre 2015
 19 April – 8 November 2015

Mostra promossa e realizzata da | Exhibition realized and supported by

Città di Gallarate
 Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella" – Museo MA*GA

In collaborazione con | In collaboration with

Archivio Missoni

Con lo speciale contributo di | Institutional grant

Regione Lombardia
 Provincia di Varese

A cura di | Curated by

Luciano Caramel
 Luca Missoni
 Emma Zanella

Comitato scientifico | Scientific committee

Rosita Missoni
 Luca Missoni
 Angelo Jelmini
 Luciano Caramel
 Emma Zanella
 Giulia Formenti
 Vittoria Brogгинi

Ricerca scientifica | Scientific research

Francesco Tedeschi
 Laura Carrù
 Francesca Chiara

Organizzazione mostra | Exhibition management

Monica Faccini
 Jessica Anaïs Savoia
 con la collaborazione del dipartimento Mostre, eventi e comunicazione del MA*GA
*with the cooperation of MA*GA Exhibitions, events and communication office*
 Vittoria Broggin (conservatore e curatore | *curator*)
 Veronica Cadini
 Valentina Rizzello

Segreteria amministrativa | Administrative office

Monica Colombo

Immagine coordinata | Graphic project

Carlo Magnoli, MMG

CATALOGO | CATALOGUE

Con la collaborazione di | *In partnership with*
 The Woolmark Company

Editore | Published by
 Rizzoli Editore

Coordinamento editoriale | Editorial coordination

Lidia Rossi
 con | *with*
 Jessica Anaïs Savoia

Direttore artistico | Art director

Flavio Guberti

Testi | Articles

Luciano Caramel
 Luca Missoni
 Emma Zanella

Apparati | Annexes

Veronica Cadini (VC)
 Laura Carrù (LC)
 Alessandro Castiglioni (AC)
 Francesca Chiara (FC)
 Giulia Formenti (GF)
 Lorena Giuranna (LG)
 Valentina Rizzello (VR)
 Emma Zanella (EZ)

Traduzioni | Translations

Pete Kercher
 International Service
 Soget



Con il patrocinio di
Under the patronage of



Circuito | *Network*



Museo associato
Museum associated

In collaborazione con
In cooperation with

Main
 Partner

Media
 Partner

Sponsor

Partner



MISSONI



Rizzoli

Parkin GO

MISSONI HOME BOLON

ESPOSIZIONE | EXHIBITION

Concept espositivo Exhibition concept

Luca Missoni
Angelo Jelmini
con | with
Angelo Figus

Progetto espositivo | Exhibition design

Angelo Jelmini
Andrea Salotti
con | with
Aline Magalhaes
Enrica Fugazzola

Consulenza Moda | Fashion consultant

Angela Missoni
Angelo Figus

Consulenza Design | Design consultant

Rosita Missoni
Paola Dalla Valle
Wanda Jelmini

Realizzazione allestimenti

Set-up provider

Archivio Missoni
Scenica
MCA Contact
Peroni
Gallina
Antique Mirrors
Stone Italiana

Progetto illuminotecnico

Lighting project

Service audio, luci e video
Audio, light and video service
Volume

Installazioni sonore

Sound engineering

Tommaso Leddi
Luca Martegani
Walter Prati

Realizzazione video | Videomaker

Sperni Bros

Allestimento grafico | Graphic set-up

Art Massa Studio
Gieffe Color

Cura e gestione delle collezioni Collections care and management

Giulia Formenti (conservatore senior
senior curator)
Laura Carrù (registrar e coordinatore
[OC] | registrar and [OC] project
coordinator)

Allestimento opere | Exhibition set-up

Franco Baffi
Monica Faccini
Giacomo Zaniboni

Restauro e conservazione

Restoration and conservation

Centro di Restauro
Zanolini Paola – Ravenna Ida

Attività didattiche Educational activities

Dipartimento educativo | Educational
department
Lorena Giuranna (direzione scientifica
scientific direction)
Marika Brocca
Alessandro Castiglioni
Francesca Chiara
Elena Scandroglio

Narrazioni sonore | Audioguides

Storyville Milano
con | with Alessandro Castiglioni

App

Google Cultural Institute g.co|magaapp
(Google Play)
Xensify

Sito web | Website

Alessandro Castiglioni
labUCdesign
Carlo Magnoli, MMG

Social team

Erika La Rosa per [OC]

Ufficio stampa | Press office

Anna DeFrancesco, CLP Relazioni
Pubbliche
Bettina Fuortes, Missoni Press Office

Promozione e marketing Marketing and promotion

YTECH
Orizzonte

Assicurazione | Insurance

XL Insurance, Assigeco
Willis Italia
Axa Art
Lloyd's

Trasporti | Shipping

Liguigli Fine Arts Service
Apice Milano
Tecnomare

Bookshop

Carù Libreria

Servizi di sicurezza | Security service

IVNG
Vtech

Accoglienza | Reception

Gilles Ielo (responsabile | supervisor)
Monica Ghiraldini
Sofia Mele
Michela Morelli
Alberto Vernale
Giacomo Zaniboni
con i volontari di | with the volunteers
Auser per MA*GA

Biblioteca specialistica e archivi Art library and archives

Daniela Anselmi

Servizio di pulizia | Cleaning service

Oleksandra Zamyatina

Sistemi di biglietteria | Ticket service

Ticket.it

Musei prestatori | Museum lender

Gallerie d'Italia, Piazza Scala, Milano
GAMEC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo
GNAM Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
MAMC Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Étienne
MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento e Rovereto
Musei Civici, Como
Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Genova
Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, Trento
Museo del Novecento, Milano
Pinacoteca Casa Rusca, Locarno

RINGRAZIAMENTI | THANKS

Si ringraziano tutti i collezionisti privati che hanno concesso il prestito delle opere
Thanks all private collectors for the loan of their oeuvres

Inoltre si ringraziano | and thanks to

Maurizio Adreani	Carla Micaela Donato	Giacomo Missoni
Antonio Alfieri	Francesca Donati	Ottavio Jr Missoni
Pasquale Altafini	Massimo Faletto	Ruggero Moncada
Galleria Arte Centro	Volker Feieraben	Tiziano Montagnin
Paola Bacuzzi	Gaetano e Zoe Fermani	Daniela Morera
Elena Barbares	Daniela Ferrari	Cristina Missoni
Paolo Benetti	Patrizia Fiorito	Paola Muschio
Michele Biasi	Futur-ism Associazione Culturale	Francesca Napoli
Ugo Bollini	Luca Gabrielli	Giulio Ottolina
Franco Bozzini	Birgit Gahlen	Massimo Passaré
Lella Brambilla	David Gallina	Gabriella Passerini
Pierangelo Brotto	Michela Gattermayer	Patrizia Pastorelli
Paolo Bolpagni	Maurizio Genoni	Matteo Pavesi
Massimiliano Bonacina	Danka Giacon	Serafino Perego
Sara Bordoni	Marta Giani	Leonardo Piva
Lino Bozzola	Francesca Ginnasi	Elena Pontiggia
Sergio Budelli	Mauro Giorgio	Sara Pozzato
Paolo Campiglio	Stefano Grandi	Marina Pugliese
Rino Campioni	Greta Guizzoni	Claudia Ragni
Walter Capelli	Joerg Hartmann	Serena Rigamonti
Sara Carboni	Lóránd Hegyi	Carolina Riva
Patrizia Carella	Giorgio Jelmini	Cristina Rodeschini
Francesca Carleo	Lucia Lamanna	Angela Rorro
Massimo Carpi	Monica Lasagni	Paola Rossi
Mariuccia Casadio	Pasquale Leccese	Tommaso Rossi
Giorgio Cattaneo	Andrea Longhi	Paolo Sacchini
Luigi Cavadini	Mauro Madeddu	Mario Santilli
Rudy Chiappini	Cristiano Magnoni	Deianira Scattolin
Maurizio Chioldi	Giorgio Magnoni	Serena Schellino
Roberto Cicchi	Francesco Magri	Francesca Serrati
Marta Cundari	Camilla Manara	Giusy Tibiletti
Enzio D'Acquila	Giorgio Marconi	Barbara Tomassi
Ambrada Damiani	Maria Vittoria Marini Clarelli	Carlo Torrani
Federica De Martini	Andrea Massari	Marco Vianello
Bettina Della Casa	Martina Mazzotta	Giorgio Zanchetti
Roberto Della Torre	Paolo Meroni	Klaus Wolbert
Mauro Della Zoppa		



Copertina / Cover
Ottavio Missoni, *Senza titolo* (particolare / detail), 1973

Coordinamento editoriale / *Editorial coordination*

Lidia Rossi

Con la collaborazione di / *In cooperation with*

Jessica Savoia

Direttore artistico / *Art director*

Flavio Guberti

Testi / *Texts*

Luciano Caramel

Luca Missoni

Emma Zanella

Apparati / *Annexes*

Veronica Cadini (VC)

Alessandro Castiglioni (AC)

Laura Carrù (LC)

Francesca Chiara (FC)

Giulia Formenti (GF)

Lorena Giuranna (LG)

Valentina Rizzello (VR)

Emma Zanella (EZ)

Traduzioni / *Translations*

Pete Kercher

International Service

Soget

© 2015 RCS Libri Spa, Milano

Tutti i diritti riservati

www.rizzoli.eu

Prima edizione: aprile 2015

Isbn 978-88-17-08293-8

Copertina / Cover
Ottavio Missoni, *Senza titolo* (particolare / detail), 1973

Coordinamento editoriale / *Editorial coordination*

Lidia Rossi

Con la collaborazione di / *In cooperation with*

Jessica Savoia

Direttore artistico / *Art director*

Flavio Guberti

Testi / *Texts*

Luciano Caramel

Luca Missoni

Emma Zanella

Apparati / *Annexes*

Veronica Cadini (VC)

Alessandro Castiglioni (AC)

Laura Carrù (LC)

Francesca Chiara (FC)

Giulia Formenti (GF)

Lorena Giuranna (LG)

Valentina Rizzello (VR)

Emma Zanella (EZ)

Traduzioni / *Translations*

Pete Kercher

International Service

Soget

© 2015 RCS Libri Spa, Milano

Tutti i diritti riservati

www.rizzoli.eu

Sommario | Contents

Missoni, l'Arte, il Colore. Tra visibile e non visibile <i>Missoni, Art and Colour. Between visible and invisible</i> Luciano Caramel	17
Sono pezzi da museo, ma indossateli pure <i>They are museum pieces, but you can still wear them</i> Emma Zanella	25
Macchina mago <i>The Machine-Magician</i> Luca Missoni	41
Opere Works	45
Casa di Moda House of Fashion Ali Kazma	47
Le radici Roots	49
Il colore, la materia, la forma <i>Colour, material, shape</i>	77
I dialoghi Conversations	105
Gli arazzi Tapestries	143
Apparati Annexes	149

Il 2015 sarà per noi un anno memorabile sia per l'Expo a Milano, sia per la mostra dedicata a Missoni a Gallarate, l'evento più importante organizzato al MA*GA dopo il disastroso incendio del febbraio 2013. L'esposizione *Missoni, l'Arte, il Colore* non si limita a presentare opere d'arte, fonti d'ispirazione e studi che pure risulterebbero di per sé interessanti, bensì racconta una vicenda in cui si intrecciano imprenditoria e creatività, successo internazionale e storia del territorio, design e arte, concretezza artigianale e capacità di astrazione. Disegno, colore, segno, forma, materia sono gli elementi tra cui siamo invitati a muoverci per riscoprire radici e sviluppi della casa di moda, un viaggio che ha nell'esposizione, e in particolar modo nell'installazione dei "capi storici" firmati Missoni, un momento di grande impatto. Si tratta inoltre di un tributo significativo anche per i legami tra la città e i fondatori dell'azienda, Ottavio e Rosita, la cui avventura professionale iniziò proprio a Gallarate con l'apertura di un laboratorio di maglieria. A distanza di quasi 50 anni il marchio Missoni è noto in tutto il mondo e la Civica Galleria, nata sulla scorta del Premio Nazionale Arti Visive nel 1966, è diventata un vero e proprio museo. È dunque motivo di grande soddisfazione vedere due realtà così cresciute incrociare i propri percorsi e dare vita a una mostra prestigiosa per la quale ringrazio quanti hanno contribuito all'allestimento e alla sua realizzazione: attraverso l'omaggio a Missoni infatti, Gallarate celebra il passato di un intero settore imprenditoriale e, inserendosi nel circuito Expo, guarda al futuro.

Edoardo Guenzani
Sindaco della Città di Gallarate
Mayor of the Town of Gallarate

*Two events will make 2015 a memorable year for us, the Expo in Milan and the exhibition dedicated to Missoni in Gallarate – the most important event organised in the MA*GA after the devastating fire in February 2013.*

The Missoni, l'Arte, il Colore exhibition is not limited to displaying works of art, sources of inspiration and studies (which would be interesting as such anyway) – it talks about a story in which creativity is intertwined with entrepreneurship, international success with the history of the region, art with design, practical artisanal work with the ability for abstraction. Drawings, colours, signs, shapes and matter are the elements in which we are asked to move to discover anew the roots and developments of the fashion house.

The impact of the journey this exhibition represents – and the Missoni-signed "historical items" exhibit in particular – is considerable. It also pays a great homage to, among other things, the links between the town and the company's founders, Ottavio and Rosita, whose professional adventure began in Gallarate, when they opened a workshop of knitwear. Almost 50 years later, the Missoni brand is famous all over the world and the Civica Galleria art gallery, created as a result of the Premio Nazionale Arti Visive in 1966, has become a true museum. I am therefore very proud to see the paths of two entities that developed this way cross and give rise to a prestigious exhibition and I would like to thank all the people who contributed to setting it up and creating it. By paying homage to Missoni, Gallarate is celebrating the past of an entire business sector and, by entering the Expo circuit, looks to the future.

Il MA*GA, Museo Arte Gallarate, riapre al pubblico a due anni dall'incendio che ne provocò la chiusura e il temporaneo trasferimento delle collezioni con una mostra dedicata a un protagonista del Made in Italy che proprio a Gallarate vide i suoi esordi. Ottavio Missoni, infatti, aprì assieme alla moglie Rosita Jelmini il loro primo laboratorio tessile in via Cattaneo, a meno di trecento metri dalla sede di questo museo. Da qui partì la loro impresa, che ci ha regalato in oltre mezzo secolo di attività uno stile inconfondibile, fatto di luci mischiate come in caleidoscopi per comporre miraggi paradossali, capaci di prendere una consistenza fisica. I colori dei loro abiti arrivano a composizioni che assomigliano alla superficie terrestre vista da distanze siderali, molto vivaci e al tempo profonde. Non a caso l'opera stilistica dei Missoni ha interessato il mondo dell'arte contemporanea, con il quale essi hanno sempre avuto un dialogo fecondo, e non a caso viene celebrata qui. Questa mostra, infatti, ci insegna che la creatività italiana ha profonde radici nel nostro patrimonio culturale, fonte inesauribile di genio e ispirazione per molti. Un motivo in più per adoperarci con impegno nell'adempimento dei compiti prefissi dall'articolo 9 della Costituzione, tutelando e promuovendo la grande eredità che abbiamo ricevuto dalle numerose civiltà fiorite sul nostro territorio e di cui Ottavio Missoni era un degno interprete.

*Two years ago the MA*GA, Museo Arte Gallarate, was closed after a fire and its collections transferred elsewhere. The museum is now opening again with an exhibition dedicated to a Made-in-Italy star who began his career in Gallarate.*

Ottavio Missoni opened his first textile workshop with his wife Rosita Jelmini in via Cattaneo, less than three hundred metres from this museum. Their company started from here and, in more than half a century's activities, it has given us a unique style, made of paradoxical mirages created by kaleidoscope-mixed tones that acquire a physical form. The colours of their clothes achieve compositions that look like the Earth's surface seen from the stars – very bright but very deep at the same time. It is not by chance that Missoni's style has attracted the interest of the world of contemporary art, with which they have always been closely linked – and it is not by chance that it is celebrated here. This exhibition teaches us that Italian creativity is deeply rooted in our cultural heritage, an endless source of brilliance and inspiration for many artists. Here is yet another reason for working even harder to fulfil the obligations listed in article 9 of the Italian Constitution, protecting and promoting the great heritage we received from the numerous civilisations that developed in our region and that were truly interpreted by Ottavio Missoni.

On. Dario Franceschini

Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Minister of Cultural Activities and Heritage and Tourism

Riapre finalmente le porte al pubblico, nel suo splendore, il Museo MA*GA di Gallarate - Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella", del quale la Regione Lombardia è socio fondatore, insieme alla città di Gallarate e al Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo. Riapre dopo avere risanato le ferite lasciate dall'incendio del 2013, nel segno della fierezza e dell'orgoglio dei lombardi, che credono nella cultura e nel lavoro come valori comuni e come titoli di investimento sul futuro. Riapre in tempo per accogliere i milioni di visitatori che arriveranno sul nostro territorio in occasione dell'Esposizione Universale del 2015: nel MA*GA potranno trovare una ragione in più per lasciarsi affascinare dal ricco patrimonio dell'arte e dell'ingegno italiani.

È emblematica la scelta della mostra con cui il museo torna in piena attività: perché i Missoni, lombardi d'elezione, proprio a Gallarate scelsero di dar vita al loro laboratorio, fucina di creazioni che hanno tracciato la strada dalla sapienza artigiana all'haute couture. *Missoni, l'Arte, il Colore: Ottavio e Rosita* – artisti del tessuto, pionieri dell'innovazione – si imposero nel panorama internazionale come simboli di quel Made in Italy che è per noi motivo di vanto e insieme leva di sviluppo.

Sulla scia di questi maestri, desiderosi di nuove sfide, cogliamo dall'Expo 2015 l'occasione di confrontarci con il mondo. Anche al MA*GA.

On. Roberto Maroni

Presidente della Regione Lombardia

President of Regione Lombardia

The MA*GA Museum in Gallarate – Galleria d'Arte Moderna e contemporanea "Silvio Zanella" Foundation – is finally opening its doors to the public in all its splendour. The Regione Lombardia is one of the founding partners with the city of Gallarate and the Ministry of Cultural Activities and Heritage and Tourism.

After healing from the wounds caused by the fire in 2013, the museum is opening again as a symbol of the pride of the people of Lombardy, who believe in culture and work as common values and as an investment in the future.

*It opens in time to welcome the millions of visitors who will come to the region for the 2015 Universal Exhibition. MA*GA will give them another reason to be enchanted by the rich heritage of Italian art and talent.*

The museum made an emblematic choice when selecting the Missonis as the theme for the new beginning of activities. These "Lombards by choice" selected Gallarate to set up their workshop, the forge of creations that traced the road from artisanal skills to haute couture.

Missoni, l'Arte, il Colore: on the international stage Ottavio and Rosita – artists of fabric, pioneers of innovation – became the symbols of the kind of Made-in-Italy that we are so proud of and that promotes development.

*Treading on the steps of these masters and looking for new challenges, we turn to Expo 2015 as the occasion to take on the world – at the MA*GA as well.*

È un piacere e una soddisfazione per me salutare la mostra *Missoni, l'Arte, il Colore*, speciale occasione con cui si inaugura la completa riapertura del Museo MA*GA di Gallarate, tra i principali musei dedicati all'arte moderna e contemporanea in tutto il panorama nazionale. Tante sono state le difficoltà che la Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella" ha dovuto superare in questi ultimi anni a seguito del grave incendio che nel febbraio 2013 ha colpito il complesso museale, e in particolare l'area storica del museo, ma grazie al costante impegno profuso per mettere in sicurezza le opere e ripristinare gli spazi danneggiati, e grazie anche al concreto sostegno di Regione Lombardia e del Comune di Gallarate, oggi questa importante realtà culturale lombarda ha saputo tornare più attiva di prima, pronta per l'anno dell'Expo.

Regione Lombardia ha creduto fin da subito nel comune impegno che ha permesso alla Fondazione di superare quei momenti particolarmente delicati e di riprendere pienamente l'attività, mettendo nuovamente a disposizione dei cittadini il proprio consistente patrimonio artistico. La provincia di Varese e tutto il territorio lombardo si riappropriano così, pienamente, di uno dei loro luoghi di eccellenza culturale.

Un appuntamento così importante non poteva che essere celebrato con un evento d'arte di grande portata culturale e che è al contempo la giusta sintesi della creatività artistica e dell'operosità che caratterizza il territorio di Varese. La mostra *Missoni, l'Arte, il Colore*, che dal 19 aprile all'8 novembre "colorerà" gli spazi del MA*GA e sarà una delle principali proposte culturali del territorio nel periodo di Expo, consacra la genialità e imprenditorialità di questa Maison italiana che, con il proprio talento e sensibilità artistica, è stata esempio dell'altissimo valore della produzione tessile in Lombardia, riconosciuto anche a livello internazionale.

Questa iniziativa è infatti lo specchio di un territorio operoso, innovativo e sensibile ai nuovi linguaggi espressivi e, oltre a mettere in luce le componenti creative dei Missoni, propone anche opportunità formative per giovani stilisti, designer e artisti, attraverso una serie di workshop e confronti proprio con la maison Missoni organizzati con la collaborazione di alcune delle più importanti scuole di moda e design, e altre numerose iniziative culturali per stimolare e incentivare la ricerca artistica. Plaudo pertanto a una bellissima proposta di cultura che rende omaggio alla genialità e all'estro creativo di veri artisti della moda, proprio nella città di Gallarate, luogo dove non casualmente ebbe sede il primo laboratorio artigianale della famiglia Missoni, che già negli anni Cinquanta rappresentava uno dei centri più fertili e produttivi dell'industria tessile della Lombardia e di tutto il Paese.

Cristina Cappellini

Assessore alle Culture, Identità e Autonomie Regione Lombardia
Councillor for Culture, Identity and Autonomy, Regione Lombardia

*I am pleased and satisfied to hail the Missoni, l'Arte, il Colore exhibition, a special occasion that marks the full return to activity of the MA*GA Museum in Gallarate, one of Italy's main museums of modern and contemporary art.*

The Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella" has had a lot to deal with in the past two years. In 2013 a fire caused severe damage to the museum and to the historical section in particular. Thanks to the constant efforts to keep the exhibits safe and to restore the damaged areas (and thanks to the considerable support of the Regione Lombardia and the Municipality of Gallarate) this important cultural venue in Lombardy is now more active than ever and ready for the universal exhibition. From the very beginning the Regione Lombardia believed in a joint effort, which allowed the Foundation to make it through incredibly delicate times and to become fully active again, offering people the chance to enjoy its considerable artistic wealth once more. This how one of the venues of cultural excellence has finally been fully returned to the province of Varese and to the entire region of Lombardy.

*Such an important event could not but be celebrated with an artistic exhibition of great cultural relevance that, at the same time, perfectly combines the artistic creativity and industriousness found in the region of Varese. Missoni, l'Arte, il Colore exhibition, which will "colour" the halls of the MA*GA from 19 April to 8 November, will be one of the main cultural events in this region during the Expo 2015 universal exhibition. It defines the brilliance and the entrepreneurial skills of this Italian Maison that, with its talent and artistic sensitivity, has been an example of the incredible value of textile manufacturing in Lombardy that is acknowledged abroad as well.*

This initiative reflects the industrious and innovative nature of an area that is aware of new languages for expression. In addition to highlighting Missoni's creative elements, the exhibition offers training opportunities to young stylists, designers and artists in a series of workshops and meetings with the Missoni maison, which have been organised with some of the most important schools of fashion and design. There are also many other cultural initiatives to stimulate and encourage artistic research.

I therefore praise this great cultural event that pays homage to the genius and creative inspiration of true fashion artists right in Gallarate, which was where (not by chance) the Missoni family set up their first workshop, one of the most fertile and productive centres of the textile industry in Lombardy and in Italy since the 1950s.

Certamente è sempre stato difficile, e probabilmente inutile, dare una definizione euclidea del termine arte, ma le tendenze e gli sviluppi degli ultimi decenni hanno reso questo esercizio linguistico una vera e propria impresa, tanto che qualcuno, saggiamente, propone di considerare arte «tutto ciò che è ritenuto tale da un numero abbastanza elevato di persone competenti». Anche se il numero di esperti in materia artistica è sufficientemente alto, e l'impegno nella divulgazione è supportato da mezzi efficaci, il grande pubblico rischia a volte di essere disorientato nel tentativo di comprendere il valore culturale di opere, installazioni, performance e altri prodotti dell'artista contemporaneo.

Indubbiamente più facile è riconoscere la creatività, che è presupposto fondamentale dell'espressione artistica e che accomuna tale espressione a molti altri prodotti dell'intelletto, come avviene nel settore della moda grazie non solo all'intelletto ma anche alla mano di ingegnosi stilisti.

Con grande soddisfazione saluto quindi l'apertura della mostra *Missoni, l'Arte, il Colore*, realizzata dal MA*GA con la passione e la competenza che la città ha ben imparato a conoscere. Un progetto che permette al più vasto pubblico di ammirare un famoso e fortunato esempio di questa creatività, che sfocia appunto in quel concetto di arte, messa al servizio della grande moda e del saper fare proprio di artigiani e manifatturieri del nostro territorio. Rosita e Ottavio Missoni hanno addirittura elevato «la maglia a forma d'arte» – come citava la giornalista Bernardine Morris sul "New York Times" nel 1979 –, amalgamando con geniale eclettismo eleganti suggestioni e concreta capacità di intercettare bisogni percepiti e bisogni non percepiti di una platea qualificata.

It has certainly always been difficult (and possibly useless) to try to give a Euclidean definition to the word "art". However, the trends and developments of the last decades have made this language exercise something akin to a true challenge, to the point that someone – wisely – suggested that art should be «everything that is considered such by a high enough number of people with understanding». Although the number of experts in arts is high enough and effective methods support art dissemination, there is the risk that the general public may feel confused when attempting to understand the cultural value of the various works of art, installations, performances and other products of contemporary artists.

No doubt it is easier to recognise creativity, which is the fundamental condition of artistic expression and that binds together such expression with many other products of the human intellect (as is the case of the fashion sector, in which the intellect is joined to the hand of ingenious stylists).

*I am therefore greatly satisfied to hail the opening of the Missoni, l'Arte, il Colore exhibition, produced by MA*GA with the passion and skills that this city has come to appreciate. This project allows a broader public to admire a famous and fortunate example of the above mentioned creativity, which flows into the concept of art at the service of high fashion and the know-how of the artisans and manufacturers of the region we live in.*

Rosita and Ottavio Missoni have actually elevated «knitted clothes to a form of art», as the journalist Bernardine Morris wrote in "The New York Times" in 1979, blending elegant suggestions with brilliant eclecticism and proving clearly that they can intercept the perceived and unperceived needs of a qualified audience.

Sebastiano Nicosia

Assessore alla Cultura della Città di Gallarate

Councillor for Culture of the Town of Gallarate

L'attenzione dei Missoni per l'arte contemporanea è il filo conduttore di questa mostra che esplicita i riferimenti all'astrattismo europeo, lirico e geometrico, al movimento futurista fino alle ricerche non figurative che rinnovano l'arte italiana nel secondo dopoguerra. Il visitatore viene guidato lungo un percorso che vede questa attenzione per il contesto artistico diventare emozione e passione: quella passione che ha animato i Missoni "artisti" e soprattutto i Missoni "maker", capaci di riportare il senso artistico nel concreto delle loro realizzazioni di moda e di design.

La capacità creativa e innovativa dei Missoni, che trae ispirazione e forza dal contesto culturale e artistico che li circonda, è una delle caratteristiche distintive del Made in Italy. In questo modo, Missoni diventa anche espressione vera del nostro territorio, di cui rappresenta una delle eccellenze, perché sa trasformare la sensibilità artistica in vantaggio competitivo e quindi in vera "potenza" economica oltre che culturale.

È in questa prospettiva che si inquadra sempre più la missione del Museo MA*GA che si pone l'obiettivo di essere non soltanto uno spazio di esposizione e di conservazione delle opere artistiche, ma soprattutto un propulsore culturale capace di rafforzare la competitività del territorio.

È d'obbligo a questo punto ringraziare chi ha permesso la realizzazione di questa mostra: la famiglia Missoni in primis, con la sua disponibilità nei confronti del Museo e l'attenzione precisa e costruttiva alla definizione dei contenuti e degli allestimenti; il Comune di Gallarate, che ha posto le basi per la mostra e ha seguito i lavori di recupero dell'edificio dopo l'incendio del febbraio 2013, permettendone la completa riapertura; la Regione Lombardia, e in particolare l'assessorato alla Cultura, che segue con attenzione e partecipazione le attività del MA*GA; i curatori Luciano Caramel ed Emma Zanella, che hanno saputo sviluppare e tessere con abilità e competenza gli spunti che hanno ispirato questa mostra; ultimo, ma non meno importante, tutto lo staff che ha seguito e curato fin nei più piccoli dettagli la realizzazione del progetto e che comprende non solo il personale del Museo e dell'archivio Missoni, ma anche tutti i collaboratori "esterni". La qualità di questo risultato dipende direttamente dal lavoro di tutti loro.

The Missoni's attention to modern art is the underlying theme of this exhibition, which clearly defines the references to European lyrical and geometrical abstract art, to the Futurism movement and to the non-figurative research that renewed Italian art after WWII. Visitors are guided along a path that shows how the attention to this artistic context became emotion and passion.

This passion animated the Missonis as artists and was also very strong in the Missonis as makers whose skills bring artistic sense to their down-to-earth fashion and design creations.

The creative and innovative capacity of the Missonis, which is inspired and gains strength from the cultural and artistic context that surrounds them, is one of the distinguishing features of Made-in-Italy items. In this way the Missoni brand also becomes a true expression of our region and represents one of its points of excellence, because it knows how to transform artistic sensitivity into competitive advantage (and therefore into real economic and cultural "power").

*The mission of the MA*GA Museum is part of this perspective more and more. The museum aims at being more than just an exhibition and conservation venue for works of art – its ultimate aim is to be a cultural promoter that can strengthen the competitiveness of the territory.*

*At this point it is crucial to thank all the people who made this exhibition possible, starting with the Missoni family, which helped the museum with their precise and constructive attention to the definition of the contents and the exhibits; the Municipality of Gallarate, which laid the foundations for the exhibition and dealt with restoring the building after the fire in February 2013, so that it reopened completely for the inauguration of this exhibition; the Regione Lombardia (and the Office for Culture in particular), which is interested in and involved with MA*GA activities; the curators Luciano Caramel and Emma Zanella, who knew how to skilfully develop and intertwine the elements that inspired this exhibition. Last but not least, many thanks go to all the staff who followed and dealt with all the little details of the project –not just the staff of the museum and of the Missoni archive, but all the "external" collaborators as well. The quality of this result depends directly on everybody's work.*

Giacomo Buonanno

Presidente Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella"

Chairman of the Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella"

Sono onorato di condividere con Missoni, nostri amici da sempre, l'introduzione di questo importante progetto che racconta la filosofia di Missoni, ne traccia la storia e ne presenta i suoi iconici prodotti.

La lana australiana e The Woolmark Company hanno consolidato con Missoni un lungo e profondo rapporto di stima fin dagli albori di entrambe le nostre storie.

Missoni è stata la capostipite tra le aziende ad aver sviluppato un nuovo, unico e meraviglioso approccio e utilizzo della maglieria e a scegliere la lana come fibra d'eccellenza.

Dopo molti anni di collaborazione, sono fiero di poter affermare che Missoni sia ancora un nostro partner, nonché grande estimatore della lana australiana.

Nell'introdurre questo progetto, riconosciamo a questa grande azienda la capacità distintiva di avere una grande storia ed essere in grado di offrire un prodotto che racchiude comfort e uno stile unico.

I am pleased to share with our friends Missoni, the introduction of this important work that enhances the Missoni philosophy, traces its history and presents its iconic products.

Australian Wool and The Woolmark Company have a long and very loyal relationship with Missoni from the initial days of both our stories.

Missoni was the very first company ever to apply new, unique and beautiful design to knitwear and have wool as the fibre of choice.

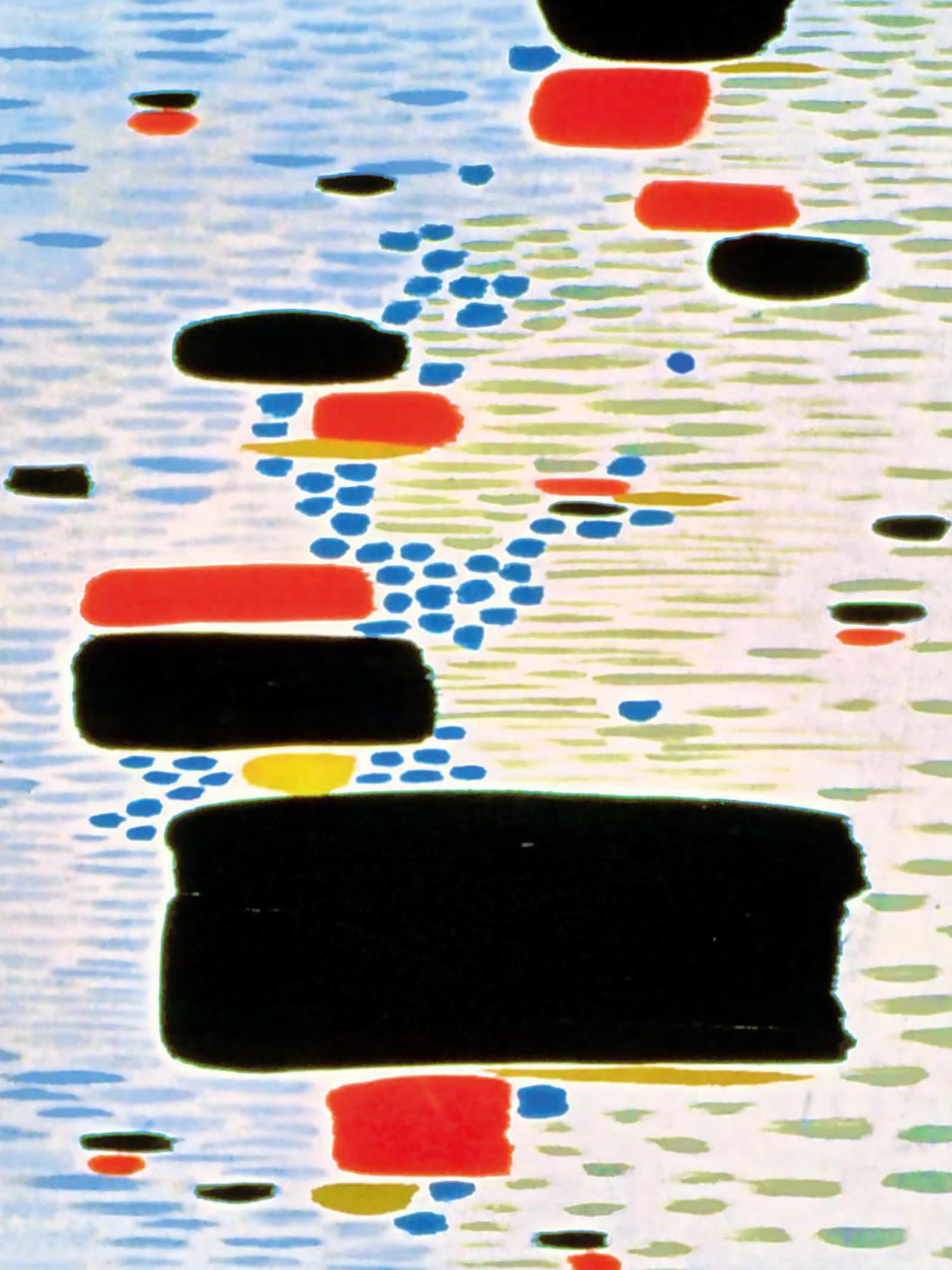
All these years later I am delighted to say we still have Missoni as our partner and great friend of Australian Wool.

In introducing this presentation we recognise the distinguish history of this great company and what they provide the customer with both comfort and unique style.

Stuart McCullough

Amministratore Delegato The Woolmark Company

CEO The Woolmark Company



Missoni, l'Arte, il Colore. Tra visibile e non visibile

Missoni, Art and Colour. Between visible and invisible

Luciano Caramel

Intitolare al colore questa mostra dedicata ai celeberrimi Ottavio e Rosita Missoni e alla loro creativa e fertile Maison, universalmente nota nel mondo della moda, e non solo, non sorprenderà nessuno, dato che i Missoni col colore si identificano da decenni, come è ben noto a tutti i livelli generazionali, dagli adolescenti ai fruitori più longevi. Meno immediato e generale potrà essere il richiamo, primario, sempre nel titolo, all'arte, anche se, fortunatamente, è sempre meno diffusa la distinzione limitante tra arte come pittura, scultura, architettura, e anche musica, letteratura e poesia e arti applicate, o addirittura cosiddette "minori", retaggio di un'estetica filosofica paleoidealista. Del resto, se in un primo tempo qualcuno si interrogò dubbioso sulla possibile attribuzione delle opere tessili di Ottavio Missoni, appunto in quanto tali, all'arte intesa autoriflessivamente come arte-arte, ben presto l'equivoco fu contraddetto dai fatti. Fin dagli anni Settanta, quando nel settembre 1975 Renato Cardazzo espose con ottimo esito, di pubblico e di critica, i suoi tessuti come quadri, appesi alle pareti, in una mostra personale nell'importante Galleria Navigliovenice, con la prestigiosa presentazione di Guido Ballo¹, titolare della cattedra di Storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, pubblicata negli apparati di questo volume.

It will surely come as no surprise to anyone that colour has been chosen for the title of this exhibition devoted to the world-famous Ottavio and Rosita Missoni and to their fertile, creative Maison, a familiar byword not only in the fashion world, since the Missonis have been identified with colour for decades, as people of every generation know perfectly well, from today's adolescents to the most elderly of clients. Less immediately and generally obvious may be the primary reference to art that is also contained in the title, although the restrictive distinction between on the one hand art, such as painting, sculpture, architecture and also music, literature and poetry, and on the other the applied arts, sometimes still known as the "minor" arts is, fortunately, more and more a thing of the past, the relic of a palaeoideologist philosophical aesthetic.

Indeed, while some at first were uncertain about the possibility of attributing Ottavio Missoni's textile works to art in the true sense of art for art's sake, because that's what they are, the misunderstanding was very soon put to rest by the facts of the case. Ever since the Seventies, in fact, since it was in September 1975 that Renato Cardazzo showed his fabrics, achieving an enthusiastic response from the public and the critics alike: he hanged them up on the walls, as works of art, in a one-man show in the important art gallery Navigliovenice in Venice, and ac-

Successo particolarmente significativo, dato che la mostra, intitolata *Missoni e la macchina-mago*, accanto a una ricca serie di appunti e studi di lavoro, di schizzi, disegni e campionature di materiali, colori, testimonianza diretta dell'impegno di ricerca e progettazione su di un piano artigianale, proponeva opere eseguite a macchina, seppur «con accortezza estrosa» scriveva Ballo, che «fa sentire il valore del tessuto a maglia, quasi fosse eseguito a mano» non distruggendo quelle premesse artigianali «nella trama spesso larga, senza pedanterie anonime di macchina» essendo per Missoni «la macchina stessa ancora una prosecuzione della mano [...], macchina-mago». Per cui, concludeva il critico, anticipando la risposta a prevedibili interrogativi e cogliendo l'intelligente apertura di Missoni alla realtà contemporanea, anche nella produzione artistica «in un periodo in cui le manifestazioni estetiche si sono allargate fino a straripare, questo valore della mano-mente e della macchina-mago non è un ritorno, un passo indietro: è semplicemente una presa di coscienza delle possibilità che le premesse artistiche, in piena civiltà tecnologica, possono ancora offrire con naturalezza»². Attenzione all'attualità peraltro sensibile alle proprie radici culturali e tecnico-operative e alla loro proiezione nel presente, pure, opportunamente, considerate da Ballo in quel breve testo, dell'agosto 1975, in cui si legge che «il fascino dei tessuti di Missoni, in un particolare momento di revival del Liberty, è nel valore materico che accentua l'origine artigianale e anche nel colore mitteleuropeo. Missoni è di Zara» proseguiva il critico «ha operato nell'area dalmata e triestina, attratto fin dalla prima formazione dalle assonanze secessioniste di Vienna» allora «ancora vive nell'at-

companied them with a prestigious presentation, republished in this volume¹, by Guido Ballo, who held the chair in Art History at the Brera Academy of Fine Arts in Milan. That success was particularly significant because, along with a rich series of jottings and work studies, sketches, drawings and samples of materials and colours, all direct evidence of a commitment to conduct research and design on a craft scale, the exhibition entitled Missoni and the Machine-Magician also featured works made on a machine, albeit «with creative diligence» as Ballo wrote, that «conveys the value of knitted fabric, almost as though it had been hand-made», not destroying the precepts of craftsmanship «in an often loose weave, without the anonymous pedantry of the machine» since, for Missoni «the machine itself is another continuation of the hand [...], the Machine-Magician». So that, as the critic concluded, anticipating the answer to predictable questions and making use of Missoni's intelligently open attitude to contemporary reality, also in artistic production «at a time when aesthetic manifestations have expanded to the point of overflowing, this value of the hand-and-mind and of the Machine-Magician is not a return to the past or a step backwards: it is simply a matter of realising the possibilities that artistic precepts can still offer so naturally in the midst of a technological civilisation»².

This attention to contemporary attitudes was also to be seen in the light of Missoni's awareness of his roots, both cultural and technically operative, and of how they projected into the present, to which Ballo also devoted suitable consideration in that short essay in August 1975, where we read that «the allure of Missoni's fabrics, in a particular moment of Art Nouveau revival, is in the material value that accentuates their craft origins and also in

mosfera di tutto l'ambiente». Così come «la [sua] tavolozza, e anche i disegni in nero» di quel tempo «ri-chiamano i tessuti di Mackintosh, Klimt e la Scuola Viennese, ma anche certo Klee e certo Kandinsky del *Cavaliere Azzurro* di Monaco»³.

Pregnante soprattutto il rimando a Klee, fondamentale per la comprensione della complessa cultura e pratica pittorica di Missoni e per questo sinteticamente evocato fin dal titolo di queste righe con quel "Tra visibile e non visibile" che, aggiunto a "l'Arte, il Colore", vuole evidenziarne, anche in Missoni, il carattere non descrittivo né narrativo, come appunto in genere le immagini di Klee, per il quale – sono sue parole – «l'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è», essendo suo fine appunto il «rendere visibile», piuttosto che il «riprodurre il visibile». Un assunto che, in particolare negli anni Venti, nella fase del rapporto dell'artista col Bauhaus, di Weimar e poi di Dessau, è certo, con la poetica a esso sottesa e naturalmente con le stesse sue opere – queste peraltro, per il loro radicarsi nelle sensazioni ed elevarsi nell'evocazione, mai autoreferenziali –, nel rispetto delle ovvie differenze conseguenti alle radici e alle coordinate del contesto temporale e quindi anche sociale e culturale, «il più autentico riferimento immaginativo e formale di Ottavio Missoni», come ha fondatamente affermato Enzo Di Martino in appendice al volumetto della nota, fortunata *Storia di Aladino e della lampada incantata* edito, con la Fondazione Cesare Pavese, dalla Fondazione Ottavio e Rosita Missoni ed espressamente voluto da Ottavio Missoni.⁴ Che lo legò a una significativa serie selezionata di 24 suoi studi/di-segni originali eseguiti tra gli anni 1970 e 2010 con matite e pennarelli colorati su carta quadretta-

their Mitteleuropa colouring. Missoni comes from Zara» continued the critic «has worked in the area of Dalmatia and Trieste and was attracted in his earliest studies by the Secessionist assonances of Vienna» which were then «still alive in the atmosphere of the entire environment». Just as his «palette, and also his drawings in black» at that time «are reminiscent of the fabrics of Mackintosh, Klimt and the Viennese School, but certainly also of a certain period of Klee and of the Kandinsky of the Blaue Reiter in Munich»³.

*The reference to Klee is particularly poignant, since he is crucial for understanding Missoni's complex cultural background and practice as a painter. This explains the brief evocation from the title of this essay onwards of that "between visible and invisible" added to "Art and colour", to highlight that, also in Missoni, its nature is neither descriptive, nor narrative, as is generally the case in Klee's images, for whom – and these are his own words – «art does not reproduce what is visible, but makes visible what is not always so», since its purpose is in fact «to make visible», rather than «to reproduce what is visible». This is a basic assumption that, in particular in the Twenties, in the period when the artist had a relationship with the Bauhaus, first in Weimar, then in Dessau, is certain, with his underlying poetic and of course with his works themselves – which as a matter of fact were never self-referential, but rooted in sensations and elevated in evocation – respecting the obvious differences deriving from the roots and the co-ordinates of the context in time, so also the social and cultural context: «Ottavio Missoni's most authentic benchmark of image and form», as Enzo Di Martino justifiably put it in the appendix to the booklet of the well-known and successful *Storia di Aladino e della lampada incantata* (*Tale**

ta, presentandolo nel 2012 a Maribor (Slovenia), allora elevata al rango di Capitale europea della cultura, in occasione della mostra *Ottavio Missoni. Il Genio del Colore*. Titolo in cui, nel significativo richiamo al colore, v'è, almeno parzialmente, la risposta al perché della scelta dell'edizione di quel libro singolare ambientato nel clima arabo-islamico de *Le mille e una notte*, variopinto e vivace, anche nelle abitudini quotidiane, con quelle radici mediterranee che, nonostante i ripetuti spostamenti della residenza e le dolorose vicissitudini vissute per gli sconvolgimenti politici e bellici, sono rimaste vive in Missoni, nato a Ragusa (oggi Dubrovnik) da padre di origine friulana e madre dalmata, come significativamente, e con calore, egli stesso ci ricorda nella scheda biografica della terza pagina di copertina del volume, in cui scrive: «Il colore è parte integrante del mio Dna. Dalla Dalmazia e da Ragusa ho portato con me i blu, che profumano d'oltremare, e i rossi aranciati dei tramonti sull'Adriatico; i gialli caldi screziati d'ocra e marrone parlano di rocce e sabbie, lambite, rimescolate ed erose dalle onde. Non possono mancare i neri, che amalgamano. E poi il viola, mio colore prediletto, in tutte le sue sfumature. Se si guarda bene c'è sempre, anche se non compare a prima vista».

Seppur, non diversamente che in Klee, fuori dell'autoreferenzialità, come s'è appena detto, il linguaggio di Missoni è infatti sin dall'avvio della sua attività, ancora negli anni Cinquanta del Novecento, innanzi tutto il colore in quanto tale, esso stesso, col segno, espressione e comunicazione. Ossia tout court *Missoni: il colore come valore*⁵, secondo la sintetica identificazione di Di Martino dell'autore col suo fare, e di questo col suo strumento, secondo suoi codici in-

of Aladdin and the Enchanted Lamp), published by the Ottavio and Rosita Missoni Foundation, with the Cesare Pavese Foundation, and expressly commissioned by Ottavio Missoni⁴. Who related it to a significant series of 24 selected original studies and designs executed from 1970 to 2010, using coloured crayons and pens on chequered paper, which he then presented in 2012 in Maribor (Slovenia), one of that year's European Capitals of Culture, on the occasion of the exhibition *Ottavio Missoni: the Genius of Colour*. The significant reference to colour in this title, too, at least partially answers the question about the choice to publish that unusual book set in the Arabian-Islamic climate of *The Thousand and One Nights*, which was so multi-coloured and vivacious, also in its everyday habits, with those Mediterranean roots that, despite being moved repeatedly from pillar to post and the painful events experienced as a result of the disturbances of politics and war, have remained alive in Missoni. In fact, he was born in what Italians call Ragusa (now known as Dubrovnik) to a father who originally came from Friuli and a Dalmatian mother, as he himself recalls, significantly and with warmth, in the biography he prepared for the book's inside rear cover, where he wrote: «Colour is an integral part of my Dna. From Dalmatia and Ragusa I brought my blues with me, blues with the perfume of ultramarine, and the orangey reds of the subset over the Adriatic; my warm yellows mottled with ochre and brown tell of rocks and sand, washed, mixed together and eroded by the waves. I cannot do without the blacks, which amalgamate. Then there are the violets: that's my favourite colour; I love it in every shade. If you look closely, it's always there, even when you don't notice it at first sight».

And yet, not unlike what we find in Klee, once we move

terni segnici e materici significanti, ancora come in Klee, in relazione dialettica con l'altro da sé, in primis con lo spazio/luce, attraverso le fondanti componenti percettive e psicologiche, oggettive e soggettive, anche debitorie, va ribadito, del contesto naturale in cui s'era svolta la sua formazione. In cui spicca, non ultima, Venezia, dalla cui pittura, «pur senza rifarsi direttamente, imitativamente a Carpaccio, al Veronese, a Tiziano, viene Missoni, e proprio da quella gloria di colori che da Venezia scendendo verso l'Istria e la Dalmazia si stemperano, si attenuano, si screziano, come è detto in *Dora Markus* da Montale, in una dolce ansietà d'Oriente» afferma Giancarlo Vigorelli in occasione della mostra di Missoni, nel 1978, a Trieste, nella Galleria Torbandena⁶, seguita l'anno successivo, per ricordare i 25 anni di lavoro dei Missoni, da una grande esposizione alla Rotonda di via Besana a Milano, subito trasferita, evento eccezionale, al Whitney Museum di New York, in riconoscimento del ruolo culturale significativo della textil art missoniana nella storia dell'arte tout court, europea e internazionale, in accordo con gli itinerari e gli sviluppi degli altri linguaggi, dalle avanguardie protonovecentesche alle espressioni contemporanee, dal recupero dell'arte "primitiva" al rigore progettuale e all'astrazione del Bauhaus, allo stesso "informale" europeo, autonomamente e innovativamente ripresi da Missoni⁷. Ruolo in seguito ribadito in alcuni dei maggiori musei d'arte contemporanea, in Europa, negli Stati Uniti e in altre, molte nazioni, a cui si aggiunge ora questa mostra, nel MA*GA di Gallarate, nel territorio da sempre sede dei Missoni e della loro eccezionale vicenda artistico-culturale e produttiva tuttora viva e propositiva, a cui questa mostra è dedicata, in occa-

*outside self-reference, as I just mentioned, ever since Missoni started out on his career, back in the Fifties of the last century, his language has always been colour for its own sake, itself, with sign, expression and communication. In a nutshell Missoni: Colour as a value⁵, as Di Martino put it so succinctly when identifying the maker with his approach to making, and this latter with his tool, in compliance with his internal significant codes of sign and matter, once again as in Klee, in a dialectic relationship with whoever or whatever is different from himself, in the first place with space and light, through the underlying objective and subjective components of perception and psychology, that we should always remember also owe a debt to the natural context where he learned his metier. It is here that a not insignificant role was played by Venice, from whose painting «albeit without deriving directly, imitatively, from Carpaccio, Veronese or Titian, comes Missoni, with that glorious wealth of colours that crosses from Venice to Istria and descends along the coast of Dalmatia, diluting, softening and fading, as Montale put it in *Dora Markus*, into a gentle Oriental anxiety» wrote Giancarlo Vigorelli on the occasion of the exhibition of Missoni's work held in the Torbandena Gallery in Trieste in 1978⁶. That show was followed by another in the next year, to mark the first 25 years of Missoni's work: this time it was a major exhibition held at the Rotonda in Milan's via Besana, before moving on immediately, and quite exceptionally, to the Whitney Museum in New York, in acknowledgement of the significant cultural role played by Missoni's textile art in art history as a whole, both in Europe and internationally, in harmony with the itineraries and developments of other artistic idioms, from the early twentieth-century avant-gardes to contemporary Expressionists*

sione, e nel quadro, del planetario evento Expo 2015. Illuminante, in essa, la prima sala, con l'opera video *Casa di moda* dell'artista turco Ali Kazma, che introduce il visitatore nel mondo creativo dei Missoni, anche come azienda, tra sapienza artigianale e design avanzato, a cui seguono più sezioni, sul duplice percorso delle *Radici* e dei *Dialoghi/Assonanze*. Rivolto il primo, nello spirito della mostra, a una serie di autori che i Missoni hanno preceduto, anche di decenni, con ricerche, progetti e risultati che, con presupposti, modalità e risultati diversi, hanno aperto quella via che Ottavio e Rosita, con l'intera azienda, hanno continuato e originalmente sviluppato, come altri, in differenti settori, nella dinamica, proprio anche temporale, che della ricerca scientifica, anche nel campo dei linguaggi, e quindi dell'arte, è propria. Quarantatre sono gli artisti documentati, tutti di rilevante livello, e alcuni di eccezionale spessore, quali Albers, Balla, Depero, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Licini, Melotti, Kandinsky, Klee, Prampolini, Severini, Sophie Tauber-Arp, Veronesi, tali da consentire un panorama non unidirezionato, neppure cronologicamente, degli svolgimenti internazionali della ricerca artistica dall'inizio del Novecento a oggi, presentati nel loro divenire diacronico, incrociato con quello sincronico, per consentire informazioni e valutazioni più attendibili. Ispirato alle stesse intenzioni, ma differentemente impostato, il secondo percorso, che mette gli artisti, pure qui numerosi e di alta qualità, a cominciare da Ottavio Missoni, in confronto diretto, proponendo un dialogo illuminante tra un centinaio di opere di Ottavio Missoni e di altri maestri che hanno rinnovato le ricerche sul colore, lo spazio, il ritmo, il segno e la materia, anche in anni più recenti, da Burri e Tancredi

*and from the revival of "primitive" art to the rigorous design simplicity and abstraction of the Bauhaus, which Missoni picked up on autonomously and with an innovative spirit, and on to the European Informel⁷. This role was subsequently reiterated by several leading museums of contemporary art, in Europe, the United States and elsewhere, in many nations, to which we can now add this exhibition at the MA*GA in Gallarate, in the district that has always been the home of the Missoni family's business ventures, of their exceptional artistic and cultural story and of their production, which is still alive and kicking today, to which this show is dedicated on the occasion and in the framework of the planetary event Expo Milano 2015.*

The first room is enlightening, with the video work Casa di moda (Fashion House) by the Turkish artist Ali Kazma, which introduces visitors to the Missonis' creative world, remembering that they are not "just" people, but also a successful brand that combines craft skills with state-of-the-art design. This room is then followed by several more sections, exploring the twin paths of Roots and of Dialogues/Assonances. Expressing the very spirit of the exhibition, the first of these addresses a series of authors who preceded the Missonis, some by decades, with research, designs and results that started from a variety of premises and used many different methods to achieve a variety of outcomes, paving the way that Ottavio, Rosita and the entire firm have continued to tread, developing it originally, like others, in different sectors, with its own dynamic in terms of time that is intrinsic to scientific research, also in the area of idioms, and so of art. Fortythree artists are recorded here, all of them of a significant level and some of quite exceptional consistency, including Albers, Balla, Depero, Sonia Delaunay,

ai cinetici Gianni Colombo e Varisco, evidenziando e invitando a valutare assonanze e contrasti, fuori di statici schemi accademici e di considerazioni solo, o prevalentemente, teoriche o tecniche.

Lucio Fontana, Licini, Melotti, Kandinsky, Klee, Prampolini, Severini, Sophie Taeuber-Arp and Veronesi: sufficient to constitute a panorama that surveys in multiple directions, also chronologically, investigating international developments in artistic research from the beginning of the last century to the present day and presenting them in a diachronic evolution that unfolds together with its synchronic opposite number to enable the visitor to acquire more reliable information and evaluations.

The same intentions are at the root of the second path, although the approach adopted is different here. The artists in this case, who are once again numerous and of high quality, starting with Ottavio Missoni himself, are set in a direct comparison, resulting in an enlightening dialogue between about one hundred works by Ottavio Missoni and other maestros who renewed research into colour, space, rhythm, sign and matter, from Burri and Tancredi to the kinetic artists Gianni Colombo and Varisco, invites visitors to evaluate assonances and contrasts, stepping outside of static academic schemata and purely, or prevalently, theoretical and technical considerations.

1 Cfr.: Guido Ballo, *Missoni e la "Macchina Mago"*, s. ind. p.

2 *Ivi*

3 *Ivi*

4 Cfr.: Enzo di Martino, *Missoni: Il colore come valore*, in «Storia di Aladino e della lampada incantata: le mille e una notte/ Ottavio Missoni», testi di Antonio Faeti ed Enzo Di Martino, Papiro Art s.a.s./Litho Art New, Torino, p. 86

5 *Ivi*, p. 85

6 Cfr. Giancarlo Vigorelli, *Missoni: "Artista applicato"*, in «Missonologia», Electa, Milano, 1994, p. 92

7 Cfr. al proposito Arturo Carlo Quintavalle, *Lane informali*, in «Missonologia», cit. pp. 51-53

1 Cf. Guido Ballo, *Missoni e la "Macchina Mago"*, w. ind. p.

2 *Ivi*

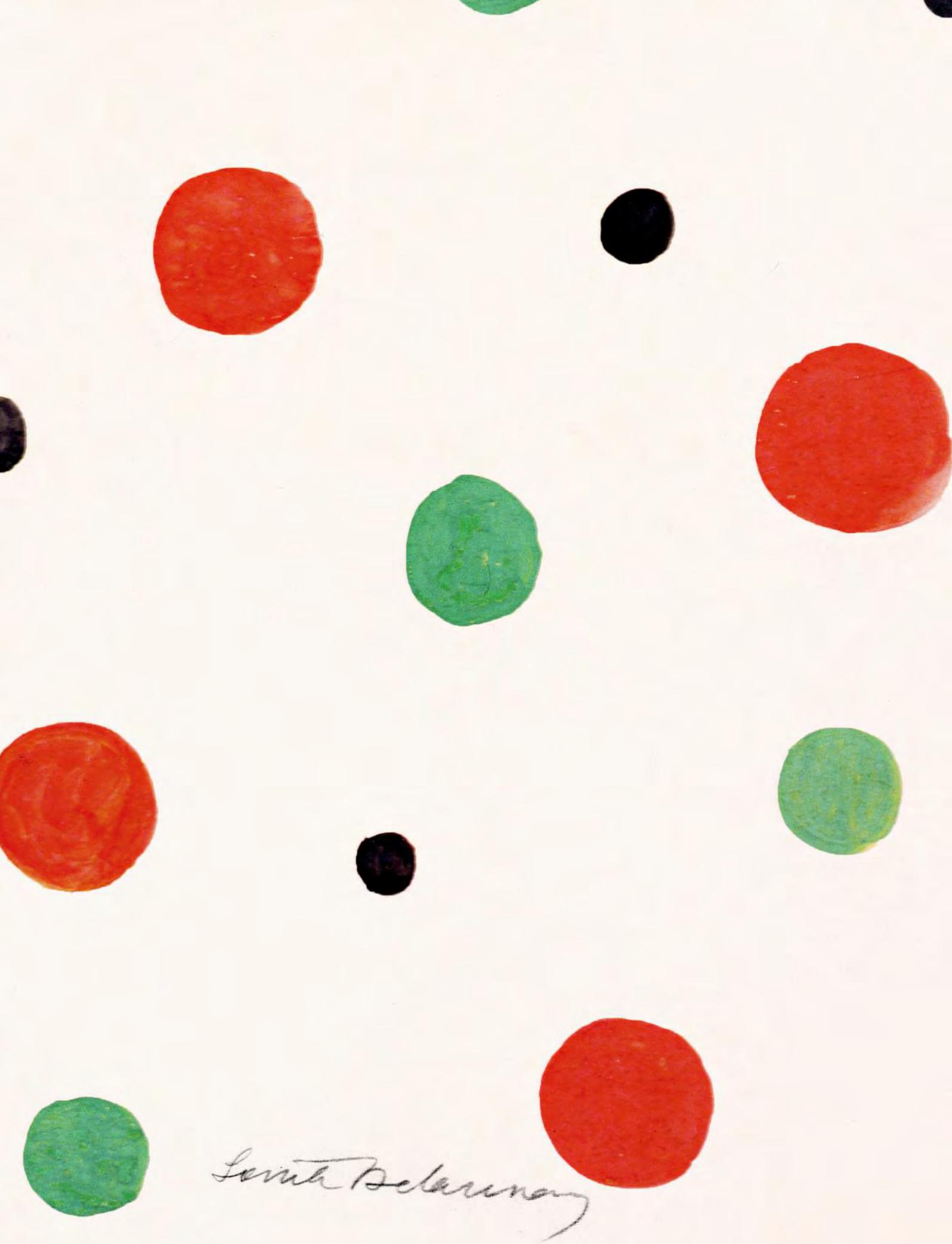
3 *Ivi*

4 Cf. Enzo di Martino, *Missoni: Il colore come valore*, in «Storia di Aladino e della lampada incantata: le mille e una notte/ Ottavio Missoni», essays by di Antonio Faeti and Enzo Di Martino, Papiro Art s.a.s./Litho Art New, Turin, p. 86

5 *Ivi*, p. 85

6 Cf. Giancarlo Vigorelli, *Missoni: Artista applicato*, in «Missonologia», Electa, Milan 1994, p. 92

7 On this, cf. Arturo Carlo Quintavalle, *Lane informali*, in «Missonologia», w. Cit., pp. 51-53



Levita Belarunay

Sono pezzi da museo, ma indossateli pure*

*They are museum pieces, but you can still wear them**

Emma Zanella

Antefatti

Nel 1931 Jacques Heim, il noto stilista, pubblicava sul numero di settembre della propria rivista un'inchiesta intitolata *La mode et les peintres*.¹ Le domande poste agli artisti erano due: «la moda riflette le tendenze artistiche del secolo? L'evoluzione attuale della loro arte permette di intravedere, grosso modo, l'avvenire della moda?».

Nonostante fossero un po' troppo generiche, queste domande di fatto aprivano il dibattito, ancora oggi attuale, circa le contaminazioni, le relazioni, le frizioni esistenti tra arte e moda.

Interpellato, Mondrian rispondeva con la solita lucida chiarezza: «La moda non è soltanto lo specchio fedele di un'epoca, ma è anche una delle più dirette espressioni plastiche della cultura umana [...]». Tuttavia, non tutti gli artisti intervistati erano della stessa fiduciosa opinione in merito a un percorso coeso tra arte e moda capace di guardare al futuro. Robert Delaunay sosteneva che il termine “moda” era superato e andava sostituito con “modi di espressione”; Marie Laurencin si lamentava, fondamentalmente, della tristezza della moda, riflesso della tristezza del tempo; Sonia Delaunay, che più di altri si stava dedicando intensamente al mondo della moda, progettando tessuti, abiti, costumi tea-

Some background

*In 1931 the well-known couturier Jacques Heim published an enquiry entitled *La mode et les peintres*¹ in the September issue of his magazine. In this article, artists were asked two questions: «does fashion reflect the artistic trends of the age? Does the current evolution of their art enable them to catch an approximate glimpse of the future of fashion?». Although they were a little too generic, these questions in practice launched the debate that is still pertinent today: about the cross-fertilisations, relations and frictions existing between art and fashion.*

Mondrian answered with his usual limpid clarity: «Fashion is not just the faithful mirror of an era, but is also one of the most direct plastic expressions of human culture [...]». And yet not all the artists interviewed were of the same confident opinion about a cohesive path between art and fashion capable of looking to the future.

*Robert Delaunay argued that the term “fashion” (“mode”, in French) was outdated and ought to be replaced with “modes of expression”; Marie Laurencin complained, ultimately, of fashion's sadness, a reflection of the sadness of the times; Sonia Delaunay, who more than others was focusing her attentions intensely on the fashion scene, designing fabrics, clothing and theatre costumes, and who just a few years earlier had published her work *The Influ-**

* Maria Pezzi, “Il Giorno” 1979

trali e che pochi anni prima aveva pubblicato il testo *L'influenza della pittura sulla moda* (1926) faceva una distinzione precisa tra il mondo dell'arte che «[...] ha avuto il coraggio di attuare una rivoluzione definitiva e di ricominciare sulla base di una nuova costruzione [...]» e il mestiere della moda «[...] non ancora costruttivo, ma caratterizzato da una molteplicità di particolari e sfumature [...]».

Il lungo e affascinante dibattito del rapporto tra le arti, delle relazioni tra le diverse espressioni della creatività, percorre tutto lo sviluppo della cultura contemporanea dalle avanguardie ai giorni nostri. Spostando infatti l'interesse dall'oggetto al soggetto anche i sensi, vista, udito, tatto, olfatto si muovono in un unico indistinto universo fluido in cui ogni senso confluisce nella provvisorietà dei limiti. I futuristi ad esempio portano agli estremi queste interferenze mirando a una "pittura totale" nella quale «[...] dal punto di vista della forma: vi sono suoni, rumori e odori concavi e convessi, triangolari, ellissoidali, oblungi, conici ecc» e che «dal punto di vista del colore: vi sono suoni, rumori e odori gialli, rossi, verdi, turchini, azzurri e violetti».²

Il XX secolo si apre dunque con importanti scontri tra i generi all'interno dei quali moltissimi artisti si dedicano al mondo della moda, da Fortunato Depero a Sonia Delaunay o a Giacomo Balla, con i suoi panciotti multicolori e i due manifesti dedicati alla moda: il *Manifesto della moda maschile futurista* (20 maggio 1914) seguito pochi mesi dopo dal *Manifesto del vestito antineutrale*.

Persino il grande e "onnivoro" Picasso si rivolge alla moda, in particolare a quella teatrale, collaborando con Sergej Djagilev e la compagnia Balletti russi nel

ence of Painting on Fashion (1926), drew a clear distinction between the art world that «[...] has had the courage to bring about a definitive revolution and to start again on the basis of a new construction [...] and the fashion trade [...] not yet constructive, but characterised by a multiplicity of details and nuances [...]».

*The long and fascinating debate about the relationships between the arts and between the different expressions of creativity covers the entire development of contemporary culture, from the avant-gardes to the present day. If the focus is shifted away from the object to the subject, in fact, then the senses – sight, hearing, touch and smell – move in a single indistinct fluid universe, where every sense flows into the temporary nature of the limits set. The Futurists, for example, took these cross-fertilisations to the extreme, aiming at a "total painting" in which «[...] from the point of view of form, there are sounds, noises and odours that are concave and convex, triangular, ellipsoidal, oblong, conical etc.», while «from the point of view of colour, there are sounds, noises and odours that are yellow, red, green, turquoise, blue and violet».² So it was that the early twentieth century witnessed some important cross-fertilisations between the genres within which a great many artists devoted their attentions to the fashion world, from Fortunato Depero to Sonia Delaunay or to Giacomo Balla, with his multi-coloured waistcoats and two manifestos dedicated to fashion: the *Manifesto della moda maschile futurista* (*Manifesto of Male Futurist Fashion*, 20 May 1914), followed a few months later by the *Manifesto del vestito antineutrale* (*Manifesto of Antineutral Clothing*). Even the great and "omnivorous" Picasso turned his hand to fashion, in particular for the theatre, partnering with Sergej Djagilev and the company of the Ballets Russes,*

1917, nel 1918, nel 1920 insieme a moltissimi altri grandi artisti tra cui Georges Braque, Natalia Goncharova, Michael Larionov, Henri Matisse. Sono gli anni in cui il pittore spagnolo-veneziano Mariano Fortuny inventa il tessuto "plissettato", Gustav Klimt disegna i vestiti per la sartoria Flöge di Vienna, in cui la casa di moda Schiaparelli si avvale della collaborazione di Dalì e Man Ray, protagonisti del Surrealismo.

Il superamento delle barriere avviene dunque, come per tutta la nostra cultura, nei primi decenni del XX secolo, in un momento straordinario in cui la forza creatrice delle arti si sposa con il coraggio di superare i confini. Risulta di conseguenza necessario che l'intero percorso espressivo dei Missoni vada posto all'interno di una grande storia della cultura e delle arti a noi contemporanee, in cui il linguaggio dell'arte non è più strumento di rappresentazione ma diviene esso stesso rappresentazione.

Nel percorso espositivo della mostra la sala dedicata a *Le radici*, con le opere dei grandi Kandinsky e Klee, dei futuristi Balla, De Pero, Prampolini, Severini, dei primi astrattisti italiani Munari, Veronesi, Soldati, Rho, Fontana o Vedova, traccia i confini di specifici territori di ricerca sul colore, sulla forma, sulla linea, sul ritmo, che hanno caratterizzato la non figurazione europea nella prima metà del XX secolo e che hanno costituito i presupposti culturali e progettuali del mondo creativo dei Missoni. È da qui che partiamo ed è qui che arriviamo, evidenziando nell'ultima grande sezione *I dialoghi* assonanze tra le opere, i dipinti, i disegni e gli arazzi di Ottavio Missoni e molti altri importanti artisti determinanti per lo sviluppo dell'arte non figurativa, concretista, informale, segnica, dall'indomani della Seconda

in 1917, in 1918 and in 1920, together with a great many other major artists, including Georges Braque, Natalia Goncharova, Michael Larionov and Henri Matisse. Those were the years when the Spanish-Venetian painter Mariano Fortuny invented pleated fabric, when Gustav Klimt designed the clothing for the tailor Flöge in Vienna and when the fashion house Schiaparelli commissioned works from Dalí and Man Ray, leading names in Surrealism.

As in the case of all our culture, the barriers were overcome in the first decades of the twentieth century, at an extraordinary time when the creative drive of the arts was matched by the courage to break through borders. As a result, Missoni's entire expressive career should be seen in the relevant context of a great history of culture and of the arts contemporary to us, in which the language of art is no longer perceived as a tool of representation, but itself becomes representation.

In the visitors' route around this exhibition, the room devoted to Roots, with works by the great artists Kandinsky and Klee, by the Futurists Balla, Depero, Prampolini and Severini and by Italy's first abstract artists Munari, Veronesi, Soldati, Rho, Fontana or Vedova draws the confines of specific terrains of research into colour, form, line and rhythm that distinguished European non-figuring in the first half of the twentieth century and constituted the cultural and design premises of the Missoni's creative world.

It is from here that we start and here that we arrive, highlighting in the last major section, Dialogues, assonances between the works, paintings, drawings and tapestries of Ottavio Missoni and of many other important artists who were decisive for the development of non-figurative art, Concrete Art, the Informel and the art of sign from

Guerra Mondiale, quando i Missoni avviano a Gallarate (1953) la loro attività. Sono gli stessi anni, giova ricordarlo, in cui in città viene fondato il Premio Nazionale Arti Visive città di Gallarate (1949) primo seme di un profondo rinnovamento che condurrà nel 1966 alla Civica Galleria d'Arte Moderna e nel 2010 al MA*GA. Anni di ricostruzione, di rinnovamento e di profondi cambiamenti per una piccola città resa famosa dalla produzione tessile di altissimo livello e che guarda verso l'ambiente artistico nazionale più innovativo per progettare il proprio futuro.

Ottavio e Rosita Missoni prendono "stanza" in un appartamento di cento metri quadrati con seminterrato adibito a laboratorio. «Inizialmente» ricorda Ottavio³ «quattro, cinque macchine e una dozzina di dipendenti; e poi noi due, membri della società, che facevamo un po' di tutto [...]. Alle tute sportive (loro punto di partenza, *N.d.A.*) si era aggiunta una piccola collezione – allora veniva chiamato campionario – di capi femminili [...]. La piccola maglieria di Gallarate contava a Milano qualche cliente di articoli sportivi, ma aveva cominciato a produrre qualcosa per la boutique Biki [...] e poi per 'la grande' Rinascente [...]. Riscuotemmo grande successo con l'abito-camicia in maglia di lana nella primavera del '58, battezzato "l'abito Milano Sympathy", a righe verticali coloratissime: ripreso da Brunetta, celebre disegnatrice dai tratti estremamente efficaci e comunicativi, in una pagina di pubblicità sul "Corriere della Sera". Furono i nostri primi abiti che portavano l'etichetta Missoni [...]».

Gli anni in cui i Missoni muovono i primi passi verso la notorietà coincidono, naturalmente, con la costruzione, passo dopo passo, di uno specifico linguaggio espres-

*the immediate aftermath of the second World War, when the Missonis launched their business in Gallarate (1953). It is worth remembering that those were the same years when the City of Gallarate National Award for the Visual Arts was established in town (1949), the first seed of a profound cultural renewal that in 1966 led to the Civic Gallery of Modern Art and in 2010 to the MA*GA. Those were years of reconstruction, of renovation and of profound changes for a small town made famous by its production of fabrics of the very highest qualities, one that looks to the most innovative national art scene to design and project its own future.*

Ottavio and Rosita Missoni took up residence in a flat measuring one hundred square metres, with a basement converted into a workshop. «To begin with» recalled Ottavio³, «four, five machines and a dozen employees; and then the two of us, company shareholders: we did a bit of everything [...]. Our track suits (their first product) had been joined by a small collection – in those days we called them samplers – of women's clothing [...]. The little knitwear works in Gallarate had some customers in Milan who sold sporting goods, but had also started producing something for the boutique Biki [...] and then for 'the great' Rinascente department store [...]. We had a great hit with the shirt-dress in knitted wool in Spring '58 that we called the "Milano Sympathy dress", with its highly-coloured vertical stripes: it was picked up on by Brunetta, the designer celebrated for her extremely effective, communicative strokes, in an advertising page in the "Corriere della Sera". Those were our first items of clothing to bear the Missoni label [...]».

The years when the Missonis took their first steps towards fame and fortune coincided, of course, with the gradual construction of a specific expressive language,

sivo, di un "alfabeto missoniano", che li caratterizzerà per sempre e che seguiremo nelle sue linee principali.

Il colore, pelle del mondo

«Il colore è vita, poiché un mondo senza colori sarebbe un mondo senza vita. I colori sono idee primordiali, generate dall'incolore luce originaria e dal suo contrario, l'oscurità senza tinta. [...]. La luce, il fenomeno primo dell'universo, ci rivela nei colori lo spirito e l'anima vitale del nostro mondo [...].»⁴

Tutte le creazioni dei Missoni, Ottavio e Rosita, tutte le invenzioni e i cambiamenti, si svolgono sul filo di un basso continuo sempre presente: la scienza del colore. Non è una scienza costruita da elaborazioni dogmatiche, che di dogmatismo non si è mai visto nulla. Ma il desiderio di partire sempre da elementi iniziali per reperire, nella pratica e nell'esito finale, le condizioni di misura e di controllo. «Il nostro» ricorda Ottavio Missoni «è un mestiere che si basa su due componenti base: il colore e la materia [...] pensa solo a quanto vaste sono le possibilità offerte dal colore. Uno dice "giallo". Ma devi considerare quanti ne esistono, all'infinità di gradazioni possibili... Pensa ai fondamentali – non più di cinque – e pensa a quello che gli artisti sono riusciti a fare con quei pochi colori [...] cose incredibili. Anche la musica ha appena sette note. Sempre le stesse, con cui sono state composte centinaia di straordinarie melodie [...]».⁵

A saperli decifrare, gli studi dei Missoni ci consegnano il loro personalissimo alfabeto del colore: un alfabeto che genera il loro codice visivo, in equilibrio tra libera spontaneità e ricerca di rigore, di ritmo, di controllo degli esiti finali. Le infinite liste di co-

of a "Missoni alphabet", which was to be their hallmark for ever after and whose main lines we shall now follow.

Colour: the world's skin

«Colour is life, because a world without colour would be a world without life. Colours are primordial ideas generated by colourless original light and by its opposite, darkness without tints. [...]. Light, the prime phenomenon of the universe, reveals to us in colour the spirit and the vital soul of our world [...].»⁴

All the creations of the Missonis, of Ottavio and Rosita, all their inventions and all the changes they wrought, took place against a continuously present backdrop: the science of colour. This is no science pieced together from dogmatic elaborations, since nothing in the way of dogmatism was ever seen here, but the intention to start out always from initial elements to source – in practice and in the final result – the conditions of measure and control. «Ours is a trade based on two basic components: colour and material» recalled Ottavio Missoni. «[...] Just think of how enormous are the possibilities offered by colour. You say "yellow". But you have to consider how many yellows exist, an infinity of possible degrees... Think of the fundamental colours – no more than five – and think of what artists have managed to do with those few colours [...] some incredible things. Music, too, has only seven notes. Always the same ones, with which hundreds of amazing melodies have been composed [...]».⁵

To those capable of deciphering them, the Missonis' studies deliver their highly personal alphabet of colour up to us: an alphabet that generates their visual code, balanced between free spontaneity and the quest for rigour, for rhythm and for control over the final results. The endless lists of colours and their variations jotted down

lori e le loro variazioni, annotate e sviluppate su carta a quadretti, sono una necessità per i Missoni portati a lavorare per analogie e comparazioni, per assonanze e contrasti, per dissonanze ed elementi linguistici precisi. A guardarli uno a uno gli studi ci informano sugli interventi, sulle variazioni, sulle riprese, come spartiti. Ottavio Missoni ama riempire i fogli a quadretti con sequenze cromatiche, linee, griglie, moduli grafici, campioni di tinte chiare e scure e delle loro mescolanze, appunti di lavoro di grande espressività che successivamente vengono trasformati e sviluppati per la produzione delle maglie, in un universo vorticoso e cangiante, tanto che è impossibile stabilire una precisa cronologia evolutiva.

Il loro è un alfabeto "liquido" che matura e si modifica con il tempo, riflette su se stesso e così facendo si arricchisce. Soprattutto arricchisce la gamma cromatica che vive attingendo alla varietà, alla vitalità, all'energia della natura, delle piante, dei fiori, del sottobosco, del mare, del cielo, in piena libertà.

All'inizio era un vestito, un vestito di seta,
 Aperto sul Paradiso,
 E aveva la forma degli uccelli e il colore degli
 Angeli.
 Ogni mistero nella seta nella lana nel cotone;
 [...]
 Io canto la stoffa
 La stoffa dai mille nomi e dalle mille origini
 [...]
 Prende il colore delle foreste e della sera, il
 Colore incerto e assoluto.
 [...]⁶

and developed on chequered paper were a necessity for the Missonis, who were inclined to work in terms of analogies and comparisons, of assonances and contrasts, of dissonances and precise linguistic elements.

If we observe these studies one by one, they tell us about the processes followed, steps taken, variations made and returns to the theme, like sheet music. Ottavio Missoni loved filling those chequered pages with chromatic sequences, lines, grids, graphic modules, samples of light and dark tints and how they would mix together, all enormously expressive working notes that were later transformed and developed for the production of knits, in a universe so swirling, whirling and iridescent that it is impossible to establish a precise evolutionary chronology. Their "liquid" alphabet that matures and changes with time reflects itself and is enriched in the process. Above all, it enriches the chromatic range that lives and thrives by drawing on the variety, the vitality and the energy of nature, of plants, of flowers, of the undergrowth, of the sea and of the sky in unfettered liberty.

*"In the beginning was a dress, a dress of silk,
 Open to Paradise,
 And it had the form of birds and the colour of the
 Angels.
 Every mystery in silk, in wool, in cotton;
 [...]
 I sing of the fabric
 The fabrics with a thousand names and from a
 thousand origins
 [...]
 Take the colour of the forests and of the evening, the
 Uncertain, absolute colours.
 [...]⁶*

La teoria e la sperimentazione del colore sono al centro della trattatistica e della pratica artistica di moltissimi artisti, dal neoimpressionismo in avanti, che si sono concentrati, di volta in volta, sui colori complementari, sulla risonanza psichica dei colori, sulla forza dinamica degli stessi, sulla simultaneità cromatica, sulla libertà e quasi casualità espressiva. Tra questi in mostra abbiamo scelto di rappresentare i più significativi per il percorso dei Missoni, a partire dai grandi maestri Kandinskij e Balla che sul colore hanno impostato gran parte della loro ricerca artistica. In particolare in *Spitz-Rund (Aguzzo-rotondo)*, un'opera del 1925, Kandinskij raccoglie e sintetizza la sua determinante esperienza a contatto con la Bauhaus di Weimer e di Dessau. Il dipinto si inserisce nella fase in cui il maestro trascorre da un segno-colore aperto, ritmico e libero a una marcata geometrizzazione delle forme all'interno delle quali, per assonanze e contrapposizioni, l'uso dei colori viene intenzionalmente posto in relazione con i corrispondenti suoni così da ottenere, nella visione e nell'ascolto, lo stesso tipo di risonanza psichico-emotiva.

Il tondo blu collocato al vertice superiore destro è il principale punto di energia generatrice del dipinto: si tratta di un blu molto scuro associato da Kandinsky al contrabbasso, la cui voce viene identificata nei termini di "suono meraviglioso". Accanto alle forme verdi, per sonorità ed emozione accostate alla quiete e alla passività, e al campo di fondo rosso-violetto che trattiene e conferisce uniformità all'insieme, il giallo risalta appieno con le proprie qualità dinamiche ed energiche, avvicinabile in musica allo squillo acuto e penetrante della tromba.

Colour theory and experimenting with colour are the centre of the treatises and practices of a great many artists, from neo-Impressionism onwards, who have focused from time to time on complementary colours, on colours' psychic resonance, on their dynamic strength, on chromatic simultaneity and on their expressive freedom and almost casualness. We have chosen some of these for the exhibition, representing the ones who proved to be most significant for the Missonis' career, starting from the great maestros Kandinsky and Balla, who based a large proportion of their artistic research on colours. In particular in Spitz-Rund (Pointed-Round), a work dated 1925, Kandinsky brought together and summarised his decisive experience in contact with the Bauhaus in Weimer and Dessau. The painting belongs in the phase when the maestro moved away from an open, rhythmic and free colour sign to a decisively geometric rendering of the forms in which, by means of assonances and juxtapositions, his use of colours was intentionally caused to relate to corresponding sounds, so as to achieve the same type of mental and emotional resonance when both observing and listening.

The blue circle placed in the top right apex is the main point of energy that generates the painting: it is a very dark blue that Kandinsky associated with the double bass, whose voice he identified with the terms "marvellous sound". Alongside green forms, for qualities of sound and emotion related to peace and quiet, and to the violet-red background that holds back the whole and confers uniformity on it, the yellow just about stands out with its dynamic, energetic qualities, comparable in music to the acute, penetrating call of the trumpet.

Of all the artists whose works are on show in the room dedicated to the origins of European non-figurative lan-

Tra tutti gli artisti presenti nella sala dedicata alle origini del linguaggio non figurativo europeo, forse le opere di Sonia Delaunay rivelano particolari affinità con il mondo creativo dei Missoni per modalità di lavoro e anche per esiti formali. Questo perché anche Sonia Delaunay, con Robert, ha messo a disposizione la propria capacità inventiva per il mondo della moda, della produzione di tessuti e anche della creazione di costumi teatrali: risale infatti al 1924 la fondazione de *l'Atelier Simultané* per la stampa dei tessuti simultanei e la produzione di vestiti e accessori che anticipano la collaborazione con lo stilista Jacques Heim, la presentazione dei tessuti simultanei all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, l'impegno per la progettazione di scene e costumi per il teatro, la partecipazione, come pittrice, ad *Abstraction-Création*, la ricerca di un'arte totale e versatile, capace di piegarsi a ogni necessità.

L'assonanza tra i due mondi, quello della Delaunay e quello dei Missoni, tuttavia non si ferma all'ambito di interesse ma tocca le corde fondamentali della loro poetica e della loro ricerca, per metodo e per esiti. Sarebbe sufficiente sfogliare, in parallelo, i quaderni della Delaunay e quelli di Ottavio Missoni per scoprire che si muovono entrambi guidati dallo stesso metodo, dalla ricerca costante di libertà e di rigore, di sperimentazione e di messa a punto di un vero e proprio universo espressivo che ragiona sull'astrazione, sull'infinita gamma cromatica e sul potere simbolico ed espressivo del colore.

Sia la Delaunay sia Missoni ribaltano, se così si può dire, la geografia dei colori. Promuovono in continuazione la ricerca affidandosi tanto al proprio istinto, al proprio occhio, quanto alle sperimentazioni sul

guage, maybe it is the works of Sonia Delaunay that reveal particular affinities with the creative world of the Missonis, in terms both of working method and of formal results.

This is because Sonia Delaunay, with Robert, also put her inventive capacity at the disposal of the world of fashion, of the production of fabrics and also of the creation of theatre costumes: as long ago as 1924, she founded the Atelier Simultané for printing simultaneous fabrics and producing clothing and accessories that anticipated her partnership with the fashion designer Jacques Heim, the presentation of her simultaneous fabrics at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs, her commitment to designing sets and costumes for the theatre, her participation, as a painter, in Abstraction-Création and her quest for a total, versatile art, capable of adapting to every necessity.

Yet the assonance between two worlds – Delaunay's and the Missonis' – does not stop at this area of interest, but touches the fundamental cords of their poetic and their research, for its method and its outcomes. Suffice to open Delaunay's notebooks and those of Ottavio Missoni, then place them one next to the other and browse through them together to discover that they both move guided by the same method, by a constant quest for freedom and for rigour, for experimentation and for the construction of a veritable expressive universe that thinks in terms of abstraction, of an endless range of colours and of the symbolic and expressive power of colour.

Both Delaunay and Missoni overturn, if we can put it that way, the geography of colours. They promote research continuously, entrusting their progress both to their instincts, to their eyes, and to the experiments with colour also conducted by a great many other maestros.

colore condotte anche da moltissimi altri maestri. Tra tutti Giacomo Balla è di certo il futurista che ha spinto la ricerca verso il superamento definitivo del figurativo dando centralità al colore e alle linee-forza, su cui si basa la sua poetica. Nelle sue opere, soprattutto nella spettacolare *Compenetrazione iridescente* del 1912, Balla inventa, tra i primi in Europa, una composizione geometrica non figurativa, risolta nella dinamica di linee e di colori modulati non in funzione dei loro contenuti rappresentativi, ma di diretta percettibilità visiva. Il problema della luce e dei raggi sono sentiti da Balla come espansione non soltanto di colore in superficie, ma come modulazione di triangoli rigorosamente composti in forme non oggettive e come vera e propria presa dello spazio reso dinamico dai colori iridescenti che si aprono verso l'esterno. Allo studio del colore in movimento si dedica anche Luigi Veronesi tra i precursori più acuti e sperimentatori dell'arte astratta nell'ambiente artistico milanese dagli anni Trenta in avanti, del quale presentiamo anche due film astratti di straordinaria attualità, *Film 4* (1940), *Film 6* (1941), in cui le linee e i colori si muovono in composizioni libere, dominate dal ritmo.

Tra le righe

I Missoni nella fluidità del loro universo utilizzano un pensiero circolare che li porta a costruire un processo di azione e reazione. Lo abbiamo visto con il colore e lo vediamo ancora di più, se possibile, con il disegno, con le linee e con le texture, motivi di grande riconoscibilità nel loro stile.

Il colore non vive da solo nei progetti, nei tessuti, negli arazzi ma viene orchestrato attraverso linee e segni ritmici che creano composizioni multicentri-

*Of all of these, Giacomo Balla was certainly the Futurist who drove research towards overcoming the figurative once and for all, focusing his attention on colour and on the force line on which his poetic was based. In his works, especially his spectacular 1912 painting *Compenetrazione iridescente* (Iridescent Compenetration), Balla was one of the first in Europe to invent a non-figurative geometric composition, which he solved in the dynamic of lines and of colours modulated not as a function of their representative contents, but of direct visual perceptibility. Balla perceived the issue of light and of rays as an expansion not only of colour on the surface, but as a modulation of triangles strictly composed in non-objective forms and as a veritable seizure of the space, made dynamic by the iridescent colours that open up outwards. Luigi Veronesi also devoted his attentions to the study of colour in movement. One of the most acute precursors and experimenters in abstract art on the Milanese art scene from the 1930s onwards, we are also presenting two incredibly up-to-date abstract films of his here: *Film 4* (1940) and *Film 6* (1941), in which the lines and colours move in free compositions, dominated by the rhythm.*

Between the lines

The Missonis used a circular thinking in the liquidity of their universe that led them to construct a process of action and reaction. We have seen as much with their colour and we see it even more, if possible, with their design, their lines and their textures, all elements of great recognisability in their style.

Colour does not live in isolation in their projects, in their fabrics and their tapestries, but is orchestrated along rhythmic lines and signs that create multiply-centred,

che e dinamiche. Dai primi studi, dalle prime maglie prodotte già negli anni Cinquanta si nota come la ricerca si concentri sulle infinite combinazioni che la linea offre, duttile alla fantasia dei Missoni (anche se guidata al principio dai limiti esecutivi dettati dalle macchine per fare la maglia) e sulla possibilità di creare infinite variazioni, texture sempre diverse, ritmi incalzanti e dinamici, fino all'elaborazione di forme anche complesse e articolate.

«Così conquistammo una certa popolarità grazie alle righe» ricorda sempre Ottavio Missoni. «La verità è che avevamo delle macchine che potevano fare solo righe. Possiamo ben dire di averne fatte di tutti i colori e dimensioni, usandole non solo in orizzontale e verticale, ma anche in diagonale e perfino a zig zag. E quando abbiamo avuto una macchina che poteva fare contemporaneamente righe orizzontali e verticali ci siamo sbizzarriti nella vasta gamma di tessuti scozzesi. Sempre alla ricerca di qualche cosa di diverso per ottenere effetti particolari, recuperavamo filati fantasia per tessitura da abbinare a quelli classici per maglieria. I nostri fiammati invece erano già in casa di Rosita: i filati di rayon tinti in più colori e usati dai suoi nonni sin dagli anni Venti per ricamare i celeberrimi scialli. È una tecnica che abbiamo in seguito trasferito con ottimi risultati sui vari filati». ⁶ L'immaginazione dei Missoni procede nel tempo con rinnovata energia («era soprattutto sbagliando» dice Ottavio «che scoprivamo nuove trame») combinando le linee in modi sempre diversi, moltiplicandole, trasformandole e trasmettendo loro una vitalità e una logica interna che le rende reali e vitali. Sono, quelle dei Missoni, linee, colori e forme evocatrici, capaci di riflettere la complessità di un

dynamic compositions. From the first studies, from the very first knits produced as long ago as the Fifties, we note how their research concentrates on the endless combinations offered by the line, which leant itself to the Missonis' fantasy (even though it was guided to begin with by the limits of execution set by the knitting machines) and the possibility to create endless variations, textures that were always different and persistent, dynamic rhythms, blossoming in the elaboration of forms that were also complex and articulate.

*«That is how we acquired a certain popularity as a result of our stripes». It is Ottavio Missoni who remembers again «the truth is that we had machines that could only make stripes. We can certainly say that we made stripes of all colours and sizes, using them not only horizontally and vertically, but also diagonally and even in zigzag. And when we got our hands on a machine that could do horizontal and vertical stripes at the same time we plunged headlong into the huge range of Scottish tartan fabrics. As we were always on the lookout for something different, to achieve unusual effects, we revived patterned yarns for weaving and combined them with classical knit yarns. Rosita already had our flamed yarns in house: rayon yarns dyed in all sorts of colours and used by her grandparents back in the Twenties to embroider their famous shawls. It's a technique that we then transferred to a variety of yarns with excellent results».*⁶

The Missonis' imagination proceeded in time with renewed energy («it was above all by making mistakes that we discovered new patterns,» said Ottavio), combining lines in ways that were always new and different, multiplying them, transforming them and transmitting to them a vitality and an inner logic that made them real and vital. The Missonis' lines comprised evocative

mondo organico e coerente nella sua infinita varietà. Scriveva Quintavalle «[...] importa, naturalmente, il disegno. Qui Missoni ha un'idea importante: riprendere i modelli del Bauhaus, il disegno geometrico, con appunto questa materia diversa, sensibile; insomma reinventa la cultura dell'astrazione milanese-comasca [...] (e) la reinventa riflettendo su altre ricerche, specie su una che, direi, gli deve avere suggerito non poche gamme di colore, quella di Paul Klee, [...] che inventa accostamenti tonali bassi e cantati, ma che soprattutto costruisce lo spazio di un ragionamento differente sul significato delle forme e dei colori. Perché il disegno dei Missoni, apparentemente non figurato, ha delle valenze simboliche molto precise se confrontate con il discorso kleeiano sui sensi della griglia e della griglia astratta o texture [...]».⁷

Ecco che allora l'opera del grande Paul Klee, e quelle più aeree di Licini, di Regina, di Melotti danno conto della possibilità di creare spazi modulati, aperti o chiusi, sensibili alle variazioni, ai segni minimi, ai silenzi.

Paul Klee è forse uno degli artisti più semplici da osservare e più complessi da capire e spiegare; la sua ricerca mal sopporta definizioni e classificazioni, muovendosi con estrema libertà nel mondo dell'astrazione, di una figurazione quasi infantile e onirica, di un colore sentito nei suoi valori musicali, di un segno a volte primordiale altre felice canto ritmico e luminoso. In *Moeblierte Arktis* (1935), Klee trasforma l'ordine musicale del cosmo in un amalgama che prelude, quasi, all'art brut per materia e per segno. Licini, Melotti e Regina seppur con modalità e presupposti diversi, disegnano e costruiscono lo spazio principalmente attraverso la linea che diventa elemento

colours and forms, capable of reflecting the complexity of an organic work consistent in its infinite variety. Wrote Quintavalle «[...] the design is important, of course. Here, Missoni has an important idea: to revive the models of the Bauhaus, their geometric design, using this very different, sensitive material; in short, to reinvent the culture of abstraction between Milan and Como... (and) he reinvents it reflecting on other research, especially on one kind that, I'd say, must have suggested a great many ranges of colour to him, that of Paul Klee, [...] who invented low, sung tonal combinations, but who above all constructed the space for a different reasoning about the meaning of forms and of colours. Because the Missonis' apparently non-figurative design has some very precise symbolic values if we compare it with Klee's discourse about the meanings of the grid and of the abstract grid or texture [...]».⁷

That is how the work of the great Paul Klee, together with the airier works of Licini, of Regina and of Melotti, give an account of the possibility of creating modulated spaces, open or closed, that are sensitive to variations, to minimal signs, to silences.

*Paul Klee is maybe one of the simplest of artists to observe and the most complex to understand and explain; his research defies definitions and classifications, moving with extreme freedom in the world of abstraction, of an almost infantile and oneiric figuring, of a colour sensed for its musical values, of a sign that is sometimes primordial and on other occasions a happy song, rhythmic and luminous. In *Moeblierte Arktis* (1935), Klee transformed the musical order of the cosmos into an amalgam, almost a prelude to Art Brut for material and sign.*

Albeit with different methods and starting from different premises, Licini, Melotti and Regina designed

compositivo primario. Siamo, con queste opere e con le altre esposte di Reggiani, Rho, Radice, Veronesi, Soldati, Fontana nel cuore della vicenda dell'arte astratta italiana che si sviluppa principalmente a Milano negli anni Trenta attorno alla Galleria del Milione in via Brera, gestita dai fratelli Ghiringhelli. Misura, semplicità, stabilità, ritmo, metodo sono solo alcuni dei motivi compositivi e della ragion d'essere di questi artisti che vivono un coerente clima culturale attento da un lato all'Europa (nonostante le chiusure del regime), dall'altro al linguaggio nuovo e potente degli architetti razionalisti. Dal rigore geometrico si distaccano, naturalmente, sia le sculture non figurative di Fontana, caratterizzate da forme frastagliate, giustapposizioni di campiture intrise di sensibilità pittorica, tratti franti e discontinui, forme che trattengono il gesto; sia i bellissimi dipinti di Licini, sospesi in spazi intrisi di stupore nei quali la pittura è evidentemente atto di volontà e creazione irrazionale.

La materia

Assieme al colore e al segno, necessario strumento espressivo è per i Missoni la materia. Essi cercano sempre un genere di combinazione di lane che mantenga un preciso peso e significato alla trama, alla morbidezza, alla flessibilità di maglie che si adattano con semplicità alle forme del corpo, introducendo nel vestire una gestualità meno rituale, meno rigida nata in parallelo alla voglia di costruire nuovi modelli di vita, sociali e culturali, di affermare comportamenti più liberi, anticonformisti, non vincolati da imbottiture, da forme geometriche rigide, da lane tessute. Le due grandi installazioni, *Tra le righe* e *Macchina-Mago*

and constructed their space primarily through the line that became a primary element of composition. With these works and the others on show here by Reggiani, Rho, Radice, Veronesi, Soldati and Fontana, we find ourselves in the heart of developments in Italian abstract art that evolved primarily in Milan in the Thirties, around the Galleria del Milione in via Brera, managed by the Ghiringhelli brothers. Measure, simplicity, stability, rhythm and method were just some of the compositional motifs and of the raison d'être of these artists, who experienced a consistent cultural climate, paying attention on the one hand to Europe (despite the closed attitude adopted by the contemporary Fascist regime) and, on the other, to the powerful new language of the Rationalist architects. Departures from this geometric rigour are found, of course, both in Fontana's non-figurative sculptures, distinguished by jagged forms, juxtapositions of field drenched with painterly sensitivity, broken down and discontinuous tracts and forms that hold the gesture back; and in Licini's beautiful paintings, suspended in spaces drenched with amazement, where the painting is evidently an act of will-power and irrational creation.

Material

Together with colour and sign, another necessary tool of expression for the Missonis was their material. They always sought a combination of wools that would maintain the precise weight and meaning of the weave, the softness and the flexibility of knits that adapt with simplicity to the body's forms, introducing to clothing a less ritual, less rigid set of gestures born in parallel with the desire to construct new social and cultural models of life, to confirm freer, non-conformist behaviours that are not restricted by paddings, by rigid geometric forms or by woven wools.

di Luca Missoni e Angelo Jelmini, si pongono come la rappresentazione immaginifica e sensoriale della forza espressiva della materia, nello specifico della lana, capace di assumere sembianze differenti, dalla soffici-tà del suo stato originario, all'elasticità architettonica delle colonne fino alle infinite variazioni dei tessuti, inesauribile territorio di ricerca e di elaborazione. Tuttavia i lavori che più di altri riescono a fondere la ricerca sulla materia, sul colore, sul segno con la libertà compositiva del fare artistico, sono gli arazzi, opere uniche di Ottavio Missoni nelle quali si verifica un vero e proprio cortocircuito tra arte e moda. Negli arazzi, Ottavio Missoni si muove in bilico tra intenzionalità e spontaneità, attingendo al proprio mondo, in una spirale di memoria e attualità. Le opere sono infatti composte a patchwork riorganizzando e risignificando la storia e la produzione dei Missoni, le ricerche sul colore e sulla materia, composte in nuove combinazioni dagli esiti inaspettati. Gli arazzi sono dunque una commistione di arte pittorica e artigianale che unifica il linguaggio della casa di moda con il personalissimo mondo di Ottavio Missoni artista, al quale abbiamo dedicato un'ampia riflessione inserendo, oltre agli arazzi, anche i suoi rarissimi dipinti su tavola nell'ultima grande sezione dedicata a *I dialoghi*.

Ottavio Missoni artista nel suo tempo

La sezione dedicata a *I dialoghi* apre con tre opere pittoriche di Ottavio Missoni realizzate nei primissimi anni Settanta. Sono opere autonome in cui è evidente quanto il linguaggio di Missoni sia legato a tutti gli aspetti che abbiamo cercato di evidenziare in precedenza: al colore, modulato con sapienza, al segno, al

The two great installations Tra le righe (Between the Lines) and Macchina-Mago (Machine-Magician) by Luca Missoni and Angelo Jelmini set themselves up as the imaginative, sensory representation of the expressive force of a material, in their specific case of wool, that is capable of adopting different appearances, from the softness of its original state to the architectural elasticity of the columns and on to the infinite variations of the fabrics, an inexhaustible terrain of research and elaboration. And yet the works that more than any others succeed in blending their research into the material, into colour and into sign with the compositional freedom of artistic making are the tapestries, unique works of art by Ottavio Missoni where we find what can only be described as a short-circuit between art and fashion. In these tapestries, Ottavio Missoni moves balanced on a knife-edge between intentions and spontaneity, drawing on his personal world, in a spiral of memories past and of relevance current. In fact, his works are made as a patchwork, re-organising and re-signifying the Missoni history and their output, their researches into colour and material, composed in new combinations with unexpected outcomes. These tapestries, then, are a blend between the art of the painter and craftsmanship that unites the language of the fashion house with the highly personal world of Ottavio Missoni the artist, to whom we have dedicated an extensive area of food for thought, inserting not only the tapestries themselves, but also his very rare paintings on board in the last major section of this exhibition, dedicated to Dialogues.

Ottavio Missoni, an artist in his times

The section dedicated to Dialogues opens with three paintings by Ottavio Missoni dating to the early Seven-

ritmo che crea lo spazio e la "musicalità" del dipinto. Manca evidentemente, la materia: nei dipinti la pennellata è infatti pulita, verticale, orizzontale, obliqua, dinamica, lontana dallo spessore tattile degli arazzi. Sono opere profondamente inserite nel coevo clima culturale italiano, che abbiamo voluto rappresentare in queste sale con grande libertà, senza voler ricostruire gruppi o movimenti, bensì accostando dipinti, sculture, ambienti coerenti per i loro presupposti teorici e i loro esiti estetici sia tra di loro sia con le ricerche linguistiche dei Missoni, *fil rouge* che guida la mostra.

Un progetto curatoriale che ha fatto saltare, preme notarlo, anche l'abituale divisione tra spazi dedicati alle mostre temporanee e quelli dedicati alle collezioni permanenti. In questo specifico caso le collezioni del museo, la mostra, i prestiti, le grandi installazioni sono stati fusi in un unico percorso che riconsegna interamente il MA*GA al suo pubblico.

Moltissimi gli artisti presenti, tutte figure di spicco delle ricerche non figurative italiane del secondo Dopoguerra, dal MAC a FORMA e ORIGINE, i movimenti che più di altri hanno contribuito a ragionare sui codici del linguaggio visivo non figurativo, dall'informale segnico e materico alle sperimentazioni cinetiche e percettive degli anni Sessanta, dalla pittura analitica fino all'astrazione postmoderna degli anni Ottanta, in parallelo con il percorso creativo di Missoni.

Alle schede critiche e agli apparati in mostra affido la lettura di ogni singola opera e al visitatore la libertà di trovare assonanze, affinità, contrapposizioni ed echi nel percorso espositivo.

È tempo ora di un ringraziamento non formale alla Famiglia Missoni, in particolare a Luca, che in lun-

ties. They are autonomous works where it is clear how closely Missoni's language was related to all the aspects we have tried to explain above: to colour, modulated with skill, to sign and to the rhythm that creates the painting's space and its "musicality". What is obviously not there is the material: in his paintings, in fact, the brushstroke is clean, vertical, horizontal, oblique and dynamic, a far cry from the tactile depth of his tapestries.

These works have roots that go deep in the contemporary Italian cultural climate, which we have tried to represent in these rooms with great freedom, without wanting to hypothesise groups or movements, but by bringing together paintings, sculptures and environments that share coherent theoretical premises and aesthetic results both with one another and with the Missonis' linguistic research, the leitmotif that guides the exhibition.

This is a curatorial project that – it is worth noting – has also cast aside the usual division between spaces devoted to temporary exhibitions and the ones dedicated to the permanent collections. In this specific case, the museum's collections, the exhibition, the pieces on loan and the major installations have all been melded into a single route that involves the entire MAGA in its visitors' experience.

A great many artists' works are present, all of them outstanding exponents of Italian non-figurative research in the period after the second World War, from the MAC to FORMA and ORIGINE, the movements that contributed more than others to reasoning about the codes of non-figurative visual language, from the Informel of sign and matter to the kinetic and perceptive experiments of the Sixties and from analytical painting to Eighties postmodern abstraction, in parallel with Missoni's creative career. I entrust the interpretation of each individual work to

ghissimi incontri ha costruito con noi l'intero progetto; alla Città di Gallarate che, per prima, ha inteso appoggiare senza riserve la proposta culturale, al comitato scientifico per il lavoro critico accurato e approfondito; e infine, ma non ultimi, ai musei pubblici e privati e ai collezionisti che con il loro prestiti ci hanno permesso di costruire il complesso percorso espositivo.

the critical appraisals and information in the exhibition, while to the visitor I leave the freedom to find assonances, affinities, juxtapositions and echoes throughout the visit to the exhibition.

The time has now come for a word of anything but formal thanks to the Missoni family and, in particular, to Luca, who pieced this entire project together in many a lengthy meeting with us; to the Town of Gallarate, the first to have decided to provide the cultural proposal with its unre-served support, to the academic committee for the accurate, profound critical labour it has undertaken and, last but not least, to the public and private museums and to the collectors, whose loans have enabled us to construct the complete route and visitor experience.

1 Heim, *Le mode et les peintres. Enquête 3*, in «Revue semestrielle», Paris, settembre 1931

2 Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori, odori*, agosto 1913

3 Ottavio Missoni con Paolo Scandaletti, *Una vita sul filo di lana*, Rizzoli, 2011, p.107

4 Johannes Itten, *Arte del colore*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p.8

5 Mariuccia Casadio, *Ritagli di maglia. Il patchwork come autobiografia*, in «Caleidoscopio Missoni», idem, pp. 17-28

6 Joseph Delteil, *Poesia per il vestito futuro*, in André Lhote, «Sonia Delaunay, ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes», Paris, Librairie des Arts Décoratifs, 1925

7 Ottavio Missoni con Paolo Scandaletti, *Una vita sul filo di lana*, Rizzoli, 2011, p.109

8 Arturo Quintavalle, *Lane informali*, in «Missonologia», Electa, 1994, pp.51-54

9 Mariuccia Casadio, *Ibidem*

1 Heim, *Le mode et les peintres. Enquête 3*, in «Revue semestrielle», Paris September 1931

2 Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori, odori*, August 1913.

3 Ottavio Missoni with Paolo Scandaletti, *Una vita sul filo di lana*, Rizzoli, 2011, p. 107

4 Johannes Itten, *Arte del colore*, Milan, Il Saggiatore, 1962, p. 8.

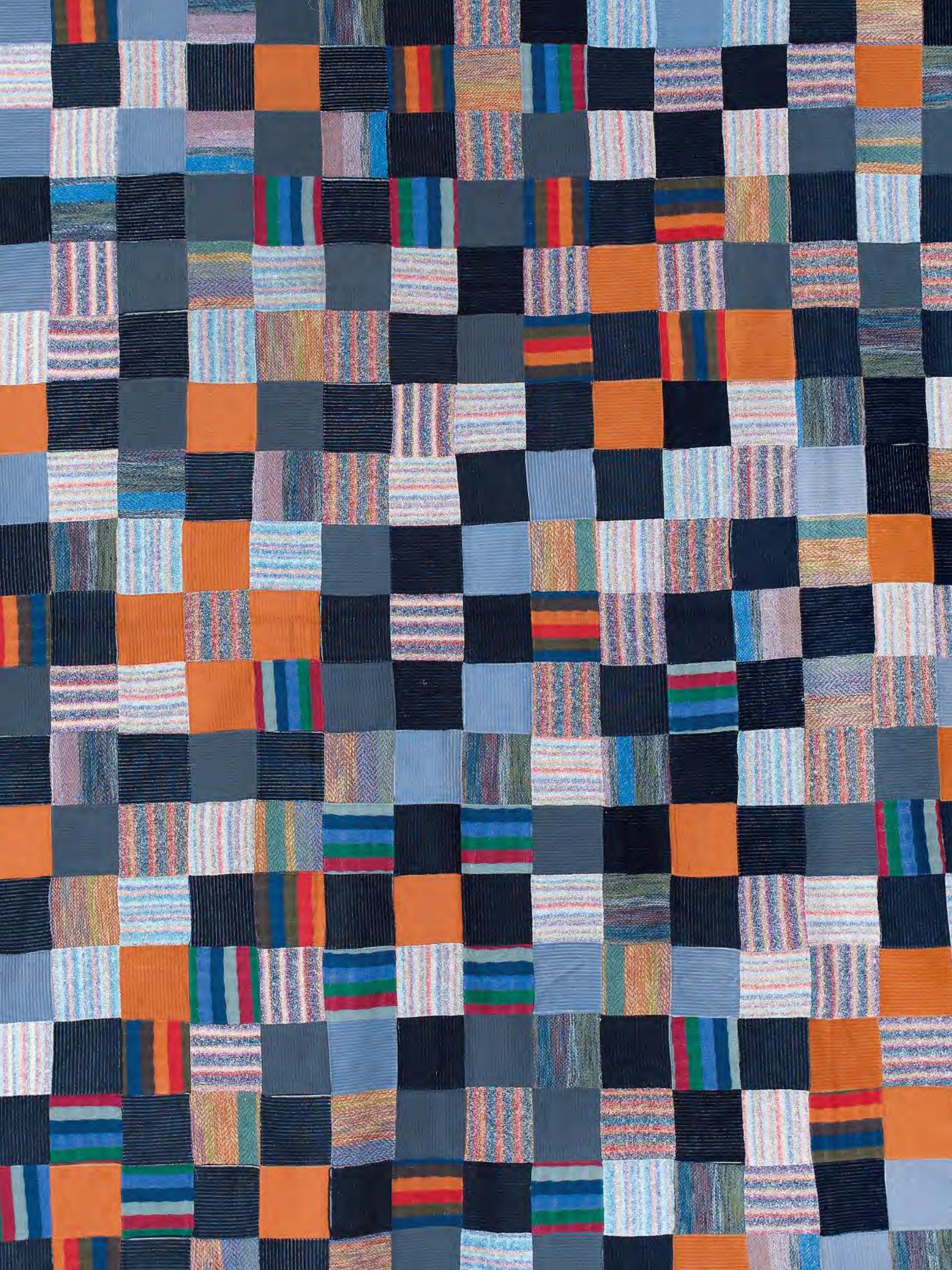
5 Mariuccia Casadio, *Ritagli di maglia. Il patchwork come autobiografia*, in «Caleidoscopio Missoni», idem, pp. 17-28

6 Joseph Delteil, *Poesia per il vestito futuro*, in «André Lhote, Sonia Delaunay, Ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes», Paris, Librairie des Arts Décoratifs, 1925

7 Ottavio Missoni with Paolo Scandaletti, *Una vita sul filo di lana*, Rizzoli, 2011, p. 109

8 Arturo Quintavalle, *Lane informali*, in «Missonologia», Electa, 1994, pp. 51-54

9 Mariuccia Casadio, *Ibidem*



Macchina mago

The Machine-Magician

Luca Missoni

Eravamo dei ragazzi quando, nel settembre del 1975, tutta la famiglia insieme a tanti amici dei nostri genitori si trovava a Venezia per una bella occasione: la mostra *Missoni e la macchina-mago*.

Nella galleria d'arte Navigliovenezia si rendeva omaggio al lavoro artistico di Ottavio Missoni espresso mediante studi tessili su carta, campioni di maglia e rotoli di tessuti: "Le pezze", come le chiamava mio papà. Quelle pezze di maglia, che quasi quotidianamente vedevo scendere smacchinate dai telai, iniziavano a suscitare in me una grande curiosità, al pari dei campioni di prova lasciati sui tavoli della tessitura. Questi ultimi, in attesa di essere valutati, la mattina si impilavano uno sull'altro cambiando di variante: lo stesso punto di maglia provato in diversi cromatismi, lo stesso cromatismo ripetuto in più strutture, e così via. Di solito, nel pomeriggio, i campioni di prova venivano rimessi sullo stesso tavolo da mio papà. Uno o due di questi erano scelti per essere smacchinati in pezza, altri erano invece da modificare facendo altre prove, sia sostituendo alcuni colori per provare nuove soluzioni cromatiche sia cambiando la scelta dei filati per trovare la mano più adeguata: i filati sono il medium per il colore che, lavorato nella maglia, prende profondità e rilievo. Tutto questo era "scritto" da mio padre usando fogli

We were just kids back in September 1975, when the whole family and a host of our parents' friends met in Venice for a great occasion: the exhibition *Missoni e la macchina-mago*.

The Navigliovenezia Art Gallery was paying tribute to Ottavio Missoni's artistic work expressed in terms of textile studies on paper, samples of knitwear and rolls of fabrics: what my father used to call his "pieces".

Those pieces of knit, which I used to watch being turned out by the looms practically every day, were starting to arouse a deal of curiosity in me, to the same extent as the samples that were left on the knitting workshop tables. These latter, every morning waiting to be evaluated, were piling up one on top of the other just changing a variable here or there: the same knit stitch tried out in different colour schemes, the same colour scheme repeated in multiple structures and so on. In the afternoon, my father would usually put these samples back on the same table. One or two would be chosen to be worked up as pieces, while others needed to be modified with further tests, sometimes by replacing certain colours to try out new colour combinations and sometimes by changing the choice of yarns used so as to achieve the most suitable "hand". The yarns are the medium for conveying the colour: that once worked into a knit it acquires depth and relief.

di protocollo a quadretti (proprio quelli che fino a un anno prima usavo per i compiti in classe di matematica) in un linguaggio fatto di composizioni lineari disegnate a pennarello: una sequenza multicolore di tratti e "biscioline" che stavano a significare la struttura del tessuto e i filati da usare con i colori scelti, allineati in serie di filzuòli colorati attaccati con lo scotch, riga dopo riga, tante più erano le varianti da provare. Mio padre diceva sempre che un tessuto "si legge". Si deve leggere per capire se "funziona", tenendolo in mano e socchiudendo un po' gli occhi per isolarlo dall'ambiente, o lasciandolo cadere sul pavimento di moquette grigio scuro dello studio.

«Questa riga si legge bene, questa no. Il rosso batte... in questa il viola amalgama. Si deve leggere qualcosa, se no vuol dire che non funziona, che non dice niente. Qui il bianco stacca, il giallo spezza, l'arancio lega, il verdino buca. Si deve muovere, se si muove bene funziona. Se le righe hanno ritmo si muoveranno». Righe fluide, vibrare, sincopate. E ancora: «Questo fondo ammazza, quello fa vivere. Qui i colori si aiutano, qui si spengono... il melanzana deve essere più viola, questo giallo meno brillante, più fuso». Intenso, freddo, acceso, caldo. Se quello che si legge piace, allora anche il colore funziona.

Con il tempo ho imparato a decifrare questo linguaggio alchemico creato per comporre strutture di maglia, a leggerle mentre scendono lentamente dalla macchina, guardate nello specchio appoggiate al corpo, per vedere l'effetto che fa.

È il momento magico di quando ti accorgi che la materia si è trasformata: da un insieme di fili colorati prendono forma maglie, che diventano poi tessuti, che prendono forma e vitalità sul corpo. Il movimento ne esalta

My father "wrote" all this using sheets of graph paper (just the same kind that, until the previous year, I was using for classroom maths tests), applying a language made up of linear compositions drawn in felt-tipped pen: a multi-coloured sequence of strokes and wavy lines, a "squiggles", that made a written record of the structure of the fabric and the yarns to be used with the colours chosen, lined up in series of coloured yarns held together with adhesive tape, row after row, as many as the variants to be tested.

My father always used to say that you could "read" a fabric. You have to read it to understand whether it will work, holding it in your hand and through barely opened eyes, observing it in isolation from its surroundings or letting it drop on the dark grey carpeting of the studio.

«You can read this row well, not this one. The red beats... here the violet blends. You have to read something, otherwise it means that it doesn't work, that it's not saying anything. Here the white stands, the yellow breaks, the orange binds the pale green bores a hole. It has to move: if it moves well, it works. If the stripes have rhythm, they will move». Fluid stripes, vibrated, syncopated. And more: «This background deadens, that one brings things to life. Here the colours help each other, here they fade out... the aubergine needs a touch more violet, this yellow less brilliant, more fused». Intense, cold, bright and hot. If you like what you read, then the colour works too. With time, I learned to decipher this alchemical language he created to compose knitwear structures, reading them as they came slowly out of the machine and holding them up against my body and looking in the mirror to see what effect they have on me.

It's that magic moment when you realise that the material has undergone a transformation: a multitude of

il ritmo e il racconto: cantici, ballate, sonetti, sezioni ritmiche, *jam session*, e chissà quante altre varianti. Tornando a quel settembre a Venezia, appesi ai muri della galleria d'arte vedo i campioni di maglia incorniciati. Qui è là tagli di tessuti scendono lungo i muri alternati agli studi su carta quadrettata, anche loro in cornice, proprio come si espone il lavoro di un artista. Per me sono sempre gli stessi campioni che vedo smacchinare nel nostro laboratorio di maglieria. Sono le prove che si accumulano sulla scrivania di mio papà, le maglie in pezza che si trovano sui tavoli della confezione con le quali, oltre a farci dei bellissimi ed esclusivi maglioni che incuriosiscono i nostri compagni di liceo, mia mamma fa tagliare degli abiti che, quando li vedi, raccontano delle storie affascinanti, allegre e colorate. Eppure, sui muri della galleria, le maglie così esposte si leggono senza bisogno di indossarle sul corpo, come quando si contemplano le prove, o di prenderle in mano. Mia madre, del tessuto mi faceva sentire la "mano": come risponde al tatto, il peso che si percepisce, come cade, come risponde al movimento, se si anima o resta passivo, inerte, oppure "scatta", si muove, "canta". Mi ripeteva sempre: «È importante come lo pesi, come si muove sulla mano, come questa lo sente, come cade nel drappeggio».

Era così che lei si immaginava quale modello tagliare. Era così che intuiva cosa farci di bello da indossare, affascinata dal potersi mettere addosso quel tessuto di maglia colorata, srotolato sul pavimento dell'atelier come un tappeto... magico.

coloured yarns takes form into knits that then become fabrics, acquiring form and vitality on the body. Their rhythm and narrative bring out the movement: canticles, ballads, sonnets, rhythm sections, jam sessions and who knows how many other variants.

Going back to that September in Venice, hanging on the walls of the art gallery I recall seeing framed samples of knits. Here and there, cuts of fabrics fall down along the walls, alternating with the studies on graph paper, which are also framed, just as you would present an artist's work. For me, they are the same samples I see coming out of our knitting workshop. They are the tests that I see accumulating on my father's desk, the knit pieces I see on the tailoring tables from which, in addition to make us beautiful and exclusive pullovers that arouse the curiosity of all our high school friends, my mother uses to tailor suits that, when you see them, tell fascinating stories, light-hearted and colourful. And yet when you see the exhibition on the gallery walls, you can read those knits without having to put them on your body, as we do when we observe the test pieces, or taking them in hand. My mother used to show me how to feel the "hand" of the fabric: how it responds to the touch, how heavy it appears to be, its drop, how its responds to movement, whether it comes alive or stays passive and inert, or whether has a snap, moves and sings. She always used to tell me: «It's important how you weigh it, how it moves over your hand, how your hand feels, how it drops in a fold drapery».

That was how she imagined what models to cut. That was how she perceived what a beautiful thing she could make to wear, quite taken by the fact that she could be wearing that fabric of colourful knit unrolled on the workshop floor like a carpet... magic.

Opere
Works



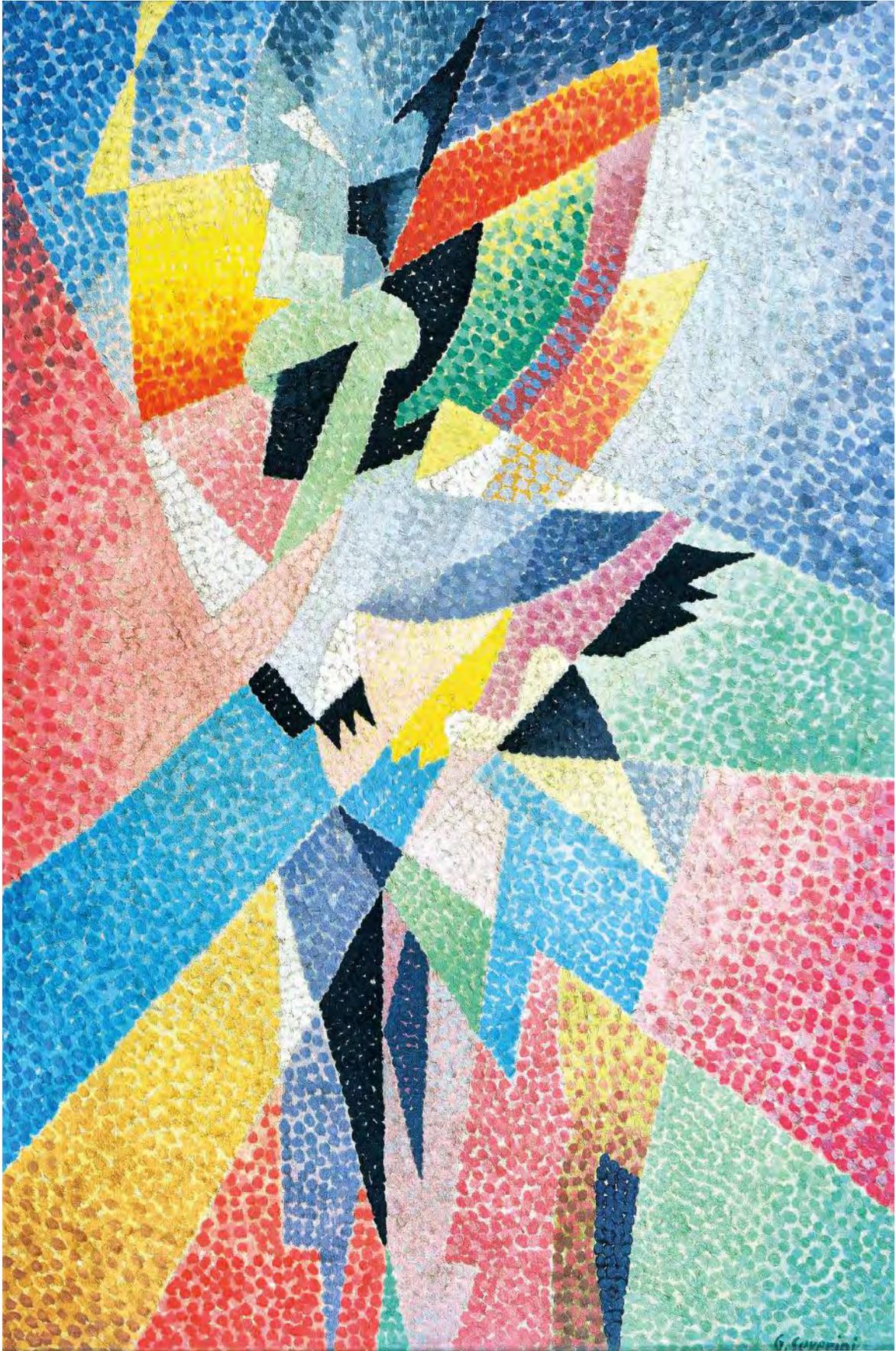
Casa di Moda

House of Fashion

Ali Kazma

Sono sempre stato interessato a lavorare con Missoni per diversi motivi. Innanzitutto, mi affascina in modo particolare il connubio esclusivo tra artigianalità di vecchia scuola e design contemporaneo. Credo che sia qualcosa di unico in questo mondo moderno, ossessionato dalla tecnologia, e per questo un fenomeno interessante da esplorare. Secondariamente, trovo molto fresco il loro approccio, rispettoso del materiale e del lavoro, e volevo rendermi conto di persona di come questo potesse ancora esistere con tutte le pressioni finanziarie del mercato attuale. Terza cosa, mi interessa osservare da dietro le quinte il glamour massificato della moda e vedere come questo si inserisca nel quadro più ampio dell'attività umana.

I was interested in working with Missoni for various reasons. First of all, I was especially fascinated by their exclusive combination of old-school craftsmanship and contemporary design. I think it is something unique in a modern world obsessed by technology, and thus it is an interesting phenomenon to explore. Secondly, I find their approach very fresh with respect to the material and the work, and wanted to get a first-hand idea of how this can exist with all the financial pressure of today's market. Thirdly, I'm interested in looking behind the scenes of the standardized glamour of fashion to see how it fits into the broader picture of human activity.



Le radici

Roots

Le radici chiariscono le origini della ricerca dei Missoni, le prime risorse e fonti d'ispirazione, nel campo delle arti visive e della moda. Il quadro di riferimento è quello della nascita delle avanguardie storiche in Europa, dall'astrattismo lirico di Sonia Delaunay, imprescindibile insieme a Kandinsky e Klee, al Futurismo di Balla e Severini, all'affermazione, negli anni Trenta di gruppi, riviste e ricerche volte alla definizione di una pittura e di una scultura geometrica, di carattere costruttivista e concretista. In questo contesto si afferma un linguaggio espressivo basato sulla ritmica composizione di forme e colori utilizzati in modo puro, linguaggio che i Missoni traducono e rielaborano nei motivi centrali del proprio processo creativo.

Roots light on the origins of Missonis' research, their initial resources and sources of inspiration in the fields of visual arts and fashion. The background is the birth of the historical avant-garde in Europe, from the lyrical abstract art of Sonia Delaunay, which inevitably goes together with Kandinsky and Klee, to the Futurism of Balla and Severini, and the success of groups, magazines and studies in the 1930s that aimed to give a definition to painting and geometric sculpture of a constructivist and concrete nature. In this context an expressive language is established based on the rhythmic composition of shapes and colours used with purity, a language that the Missonis translate and rework in the central motifs of their creative process.

1 Gino Severini, *Ballerina*, 1957 ca



2 Sonia Delaunay, *Senza titolo*, Gouache F5238 -
Gouache n.6 "Libro Nero 1", 1924



3



4



5

3 Sonia Delaunay, *Senza titolo*, Gouache F5147, 1927

4 Sonia Delaunay, *Senza titolo*, 1936

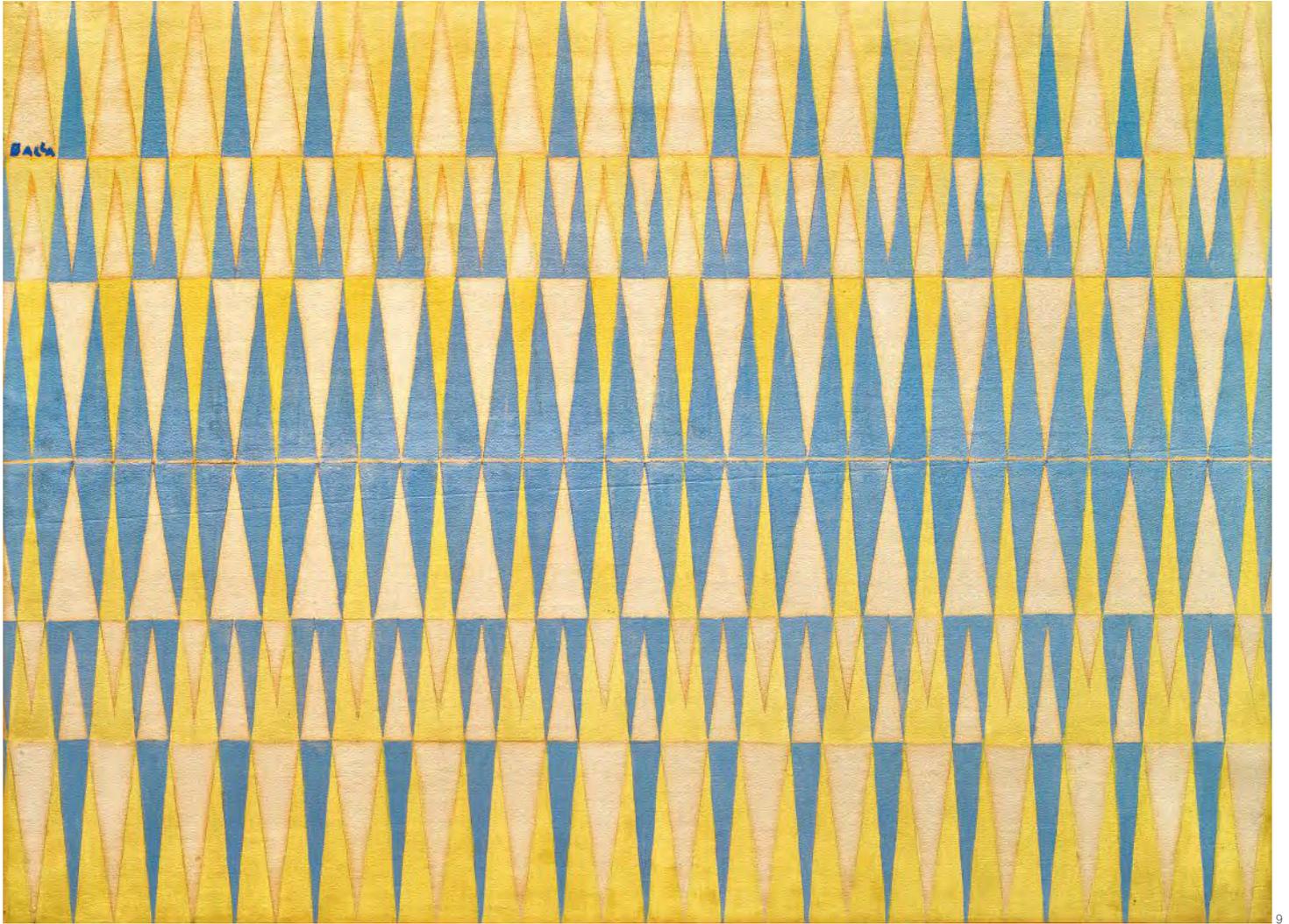
5 Sonia Delaunay, *Senza titolo*, Gouache 1412, 1928



6 Fortunato Depero, *Architettura sintetica di uomo (Doppio ritratto di Marinetti)*, 1916-17

7 Fortunato Depero, *Panciotto di Tina Strumia*, 1923-24

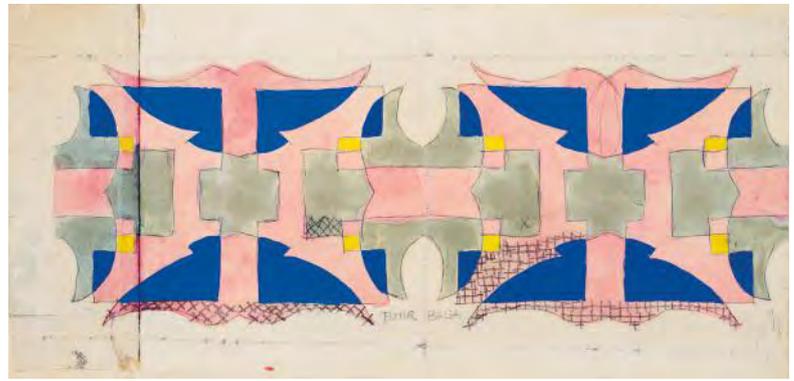
8 Fortunato Depero, *Velocità di ciclista (Ciclista-fumatore)*, 1924



9 Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente n. 4*
(*Studio della luce*), 1912-13



10



11



12



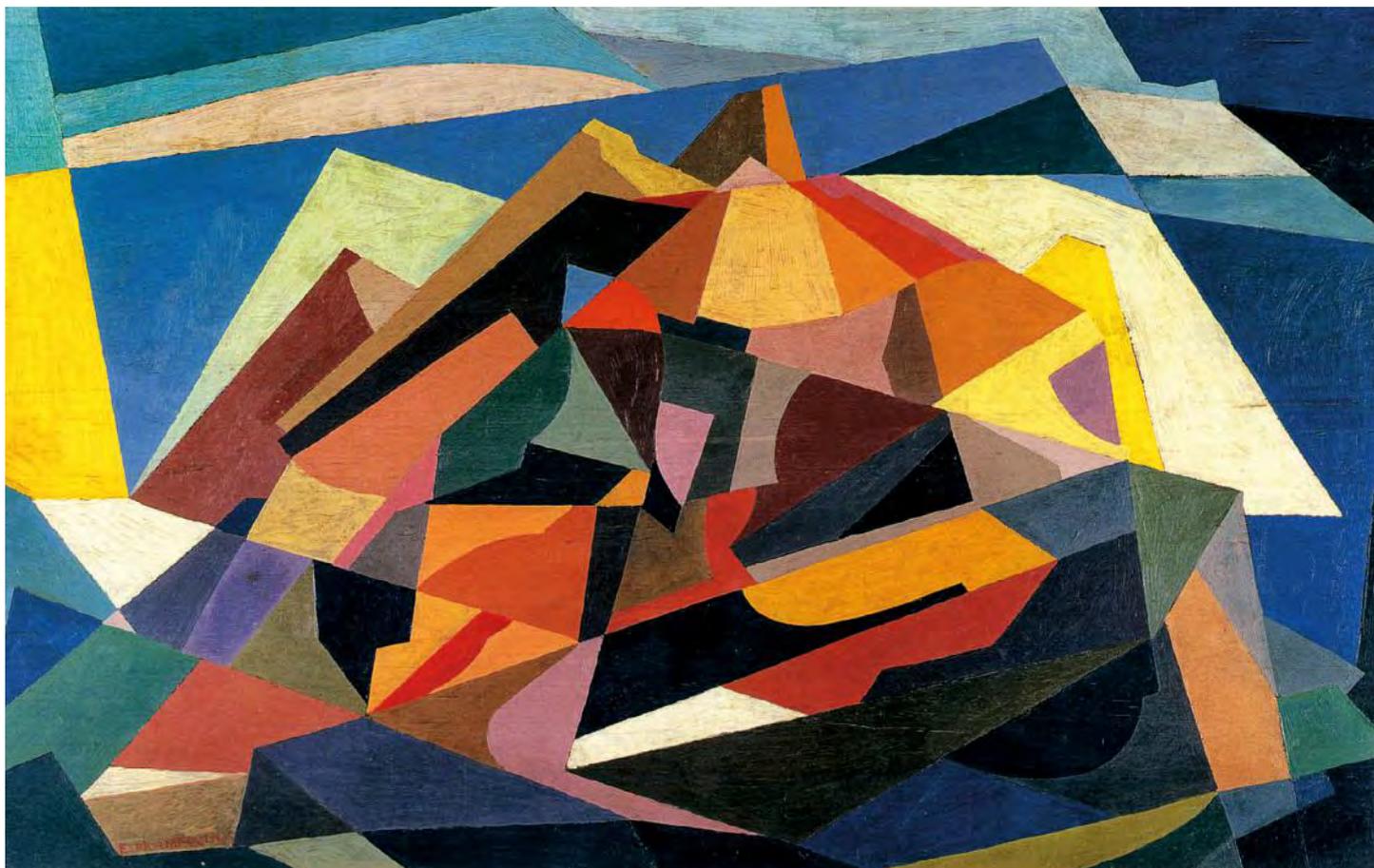
13

10 Giacomo Balla, *Linee forza di mare*, 1919

11 Giacomo Balla, *Motivo per ricamo (bordatura)*, 1923

12 Giacomo Balla, *Spessori di atmosfera*, 1920 ca

13 Giacomo Balla, *Linee spaziali*, 1929 ca



14

14 Enrico Prampolini, *Simultaneità architettonica*, 1921 ca



15



16

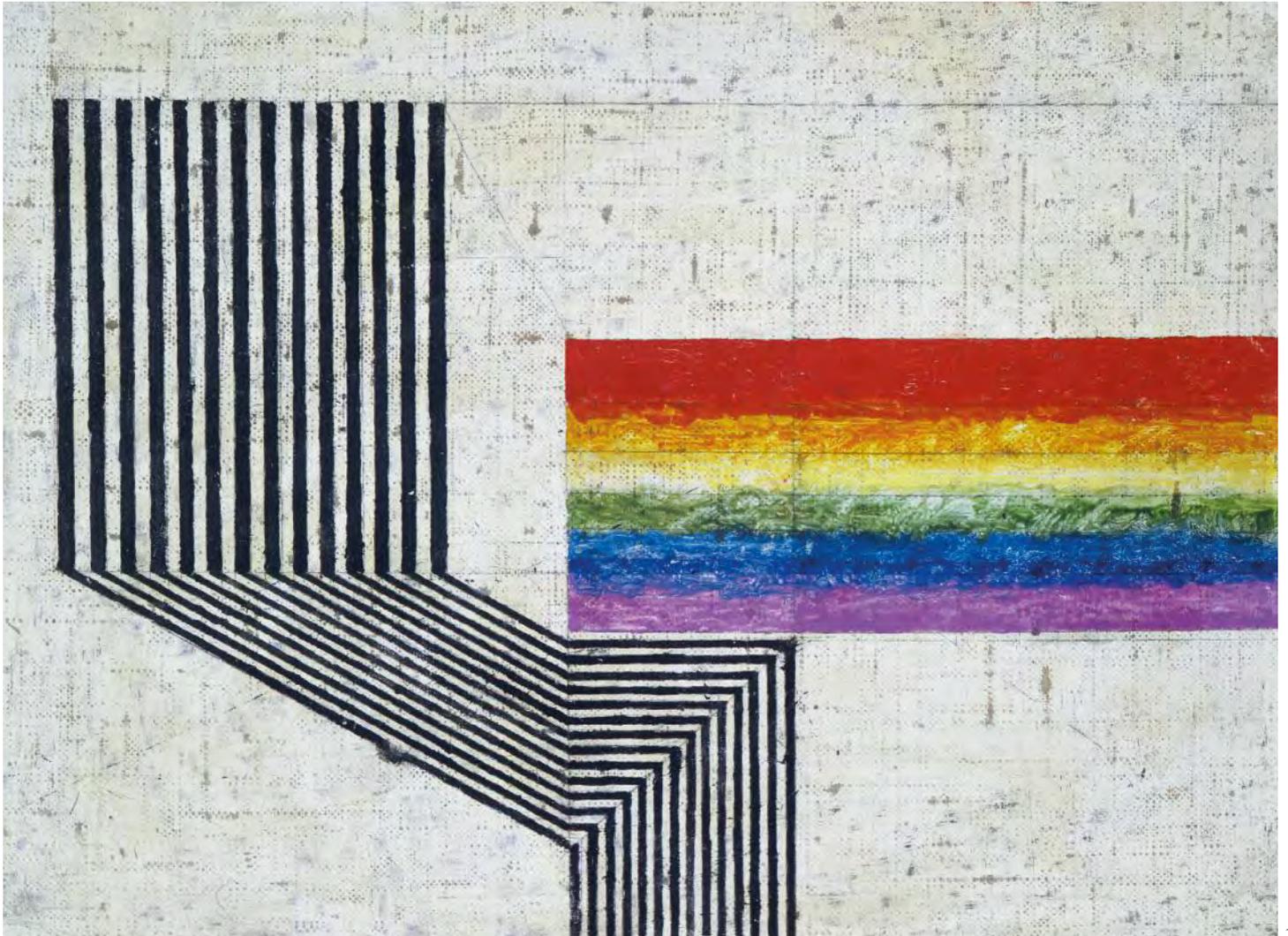


15 Paul Klee, *Moeblierte Arktis*, 1935

16 Wassily Kandinsky, *Quer*, 1931

17 Wassily Kandinsky
Spitz-rund (Appuntito-tondo), 1925

17

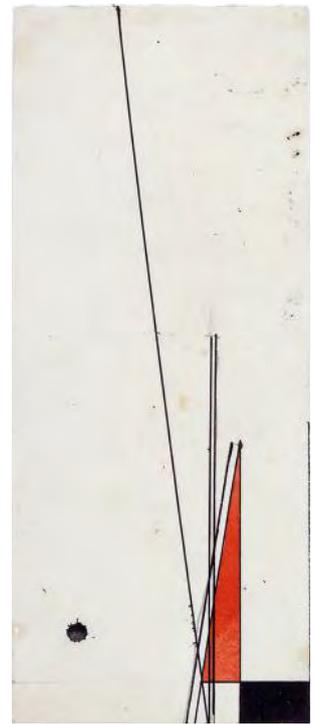


18

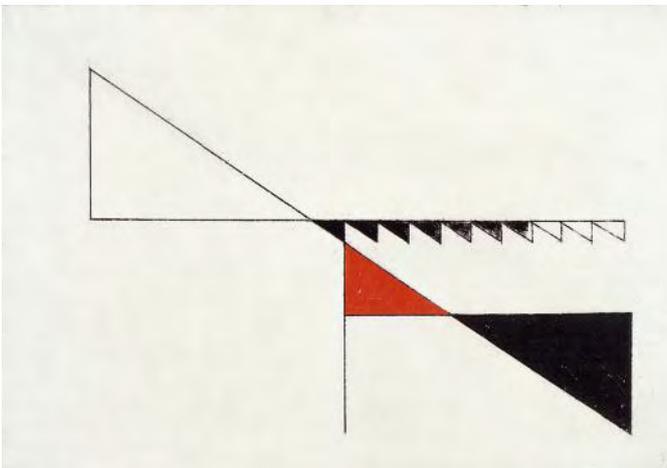
18 Osvaldo Licini, *Ritmo*, 1934



19



20



21



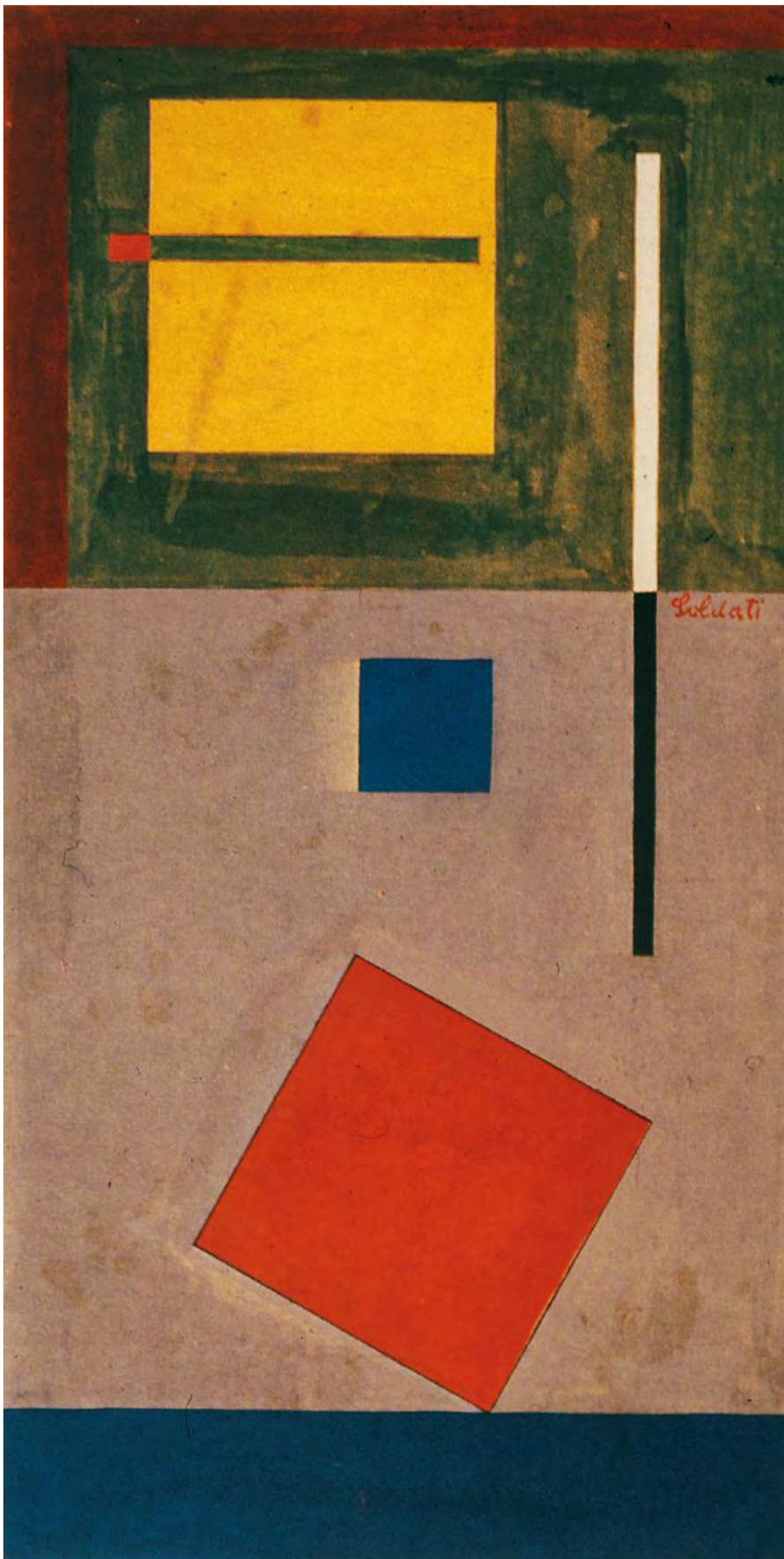
22

19 Osvaldo Licini, *Studio per Billico*, 1932 ca

20 Osvaldo Licini, *Fili astratti su fondo bianco*, 1931-32 ca

21 Osvaldo Licini, *Uccello (Ritmo)*, 1932 ca

22 Osvaldo Licini, *Uccello*, 1932

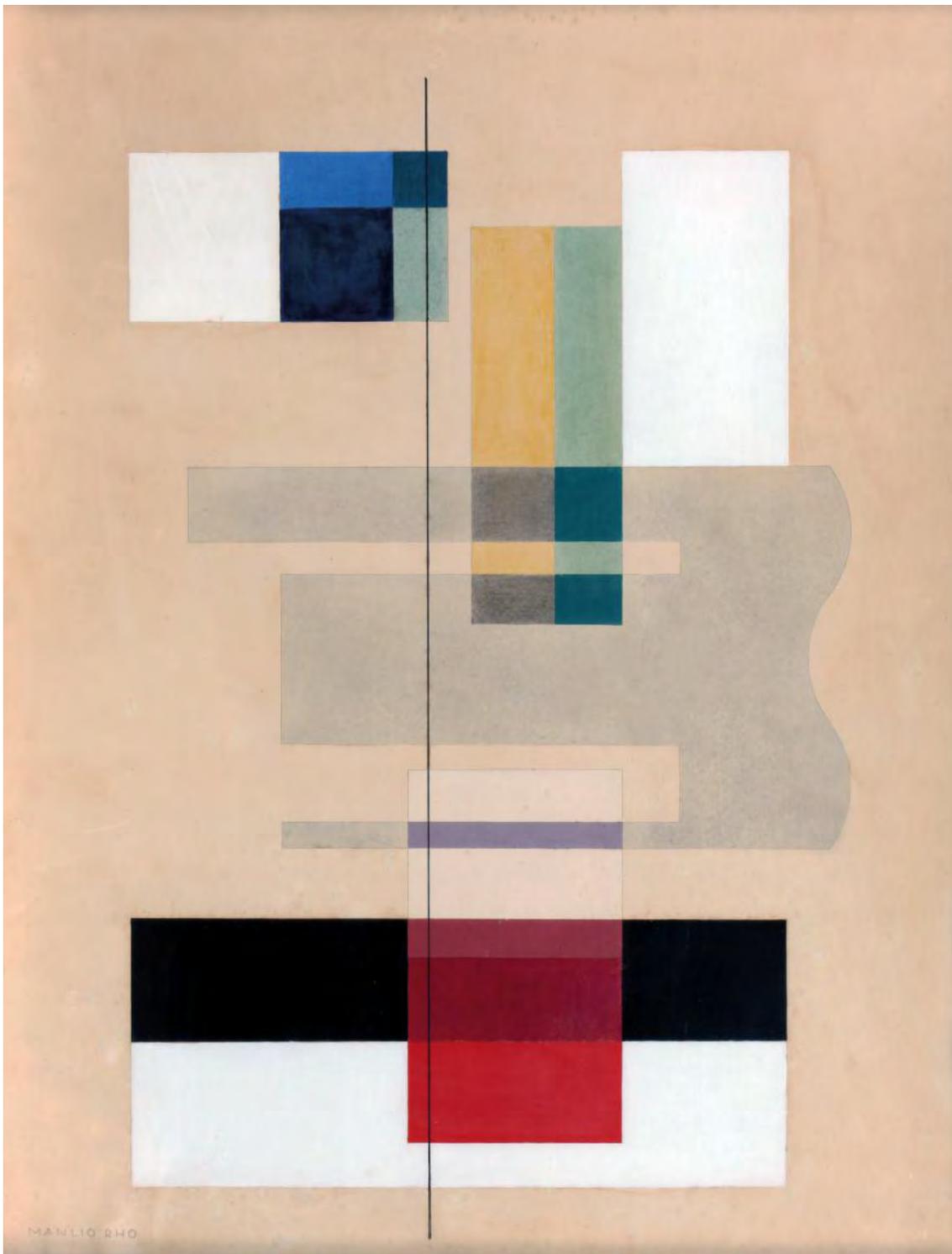


23 Atanasio Soldati, *Senza titolo*, 1935



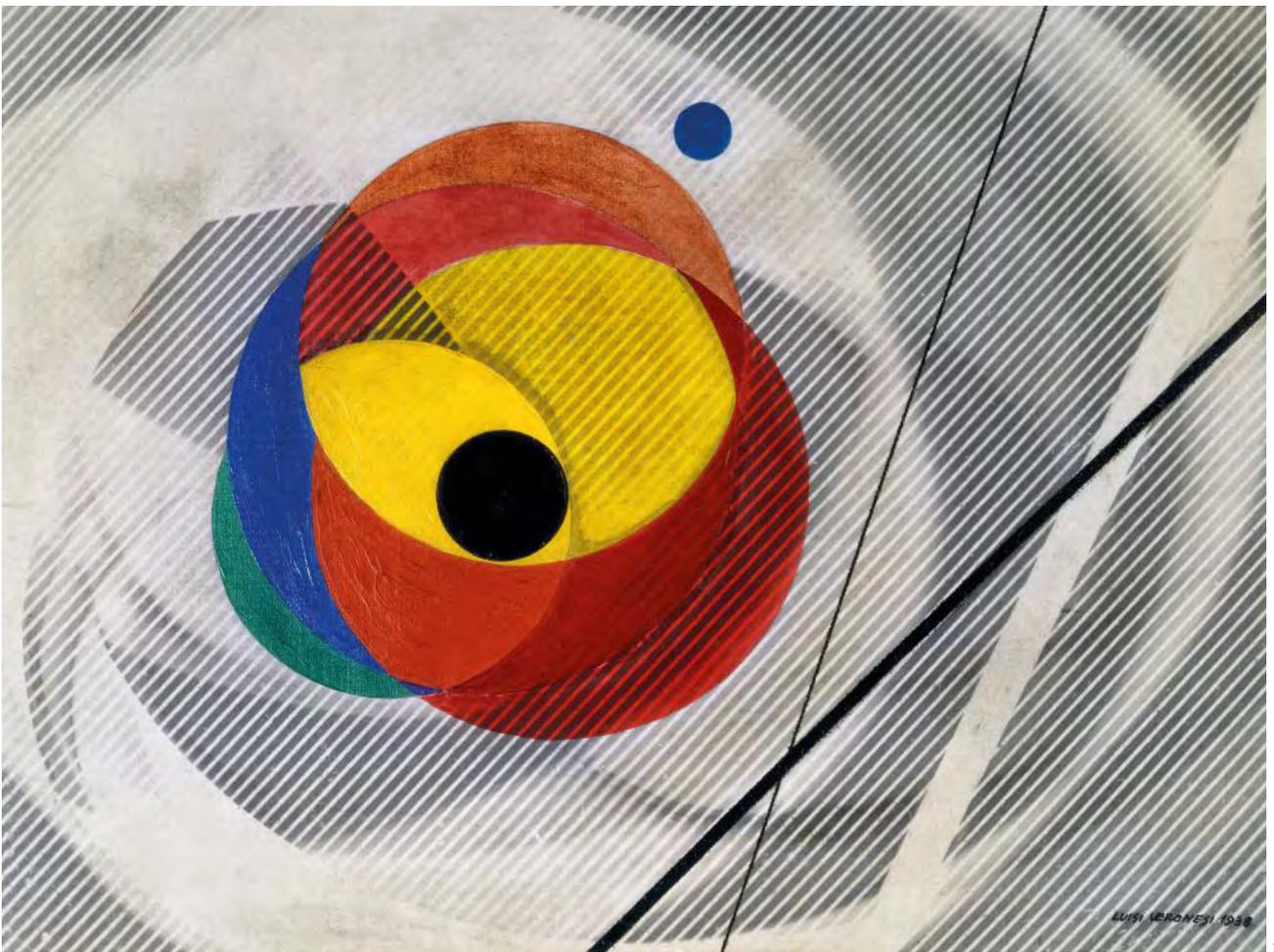
24

24 Mario Radice, *Composizione G.R.U. 35/B*, 1937



25

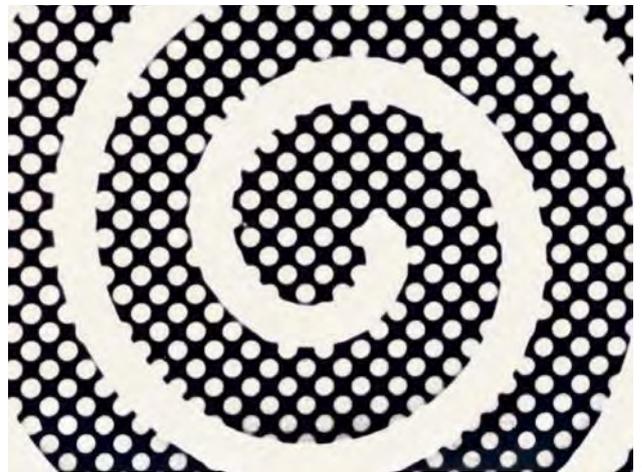
25 Manlio Rho, *Composizione 43*, 1936



26



27

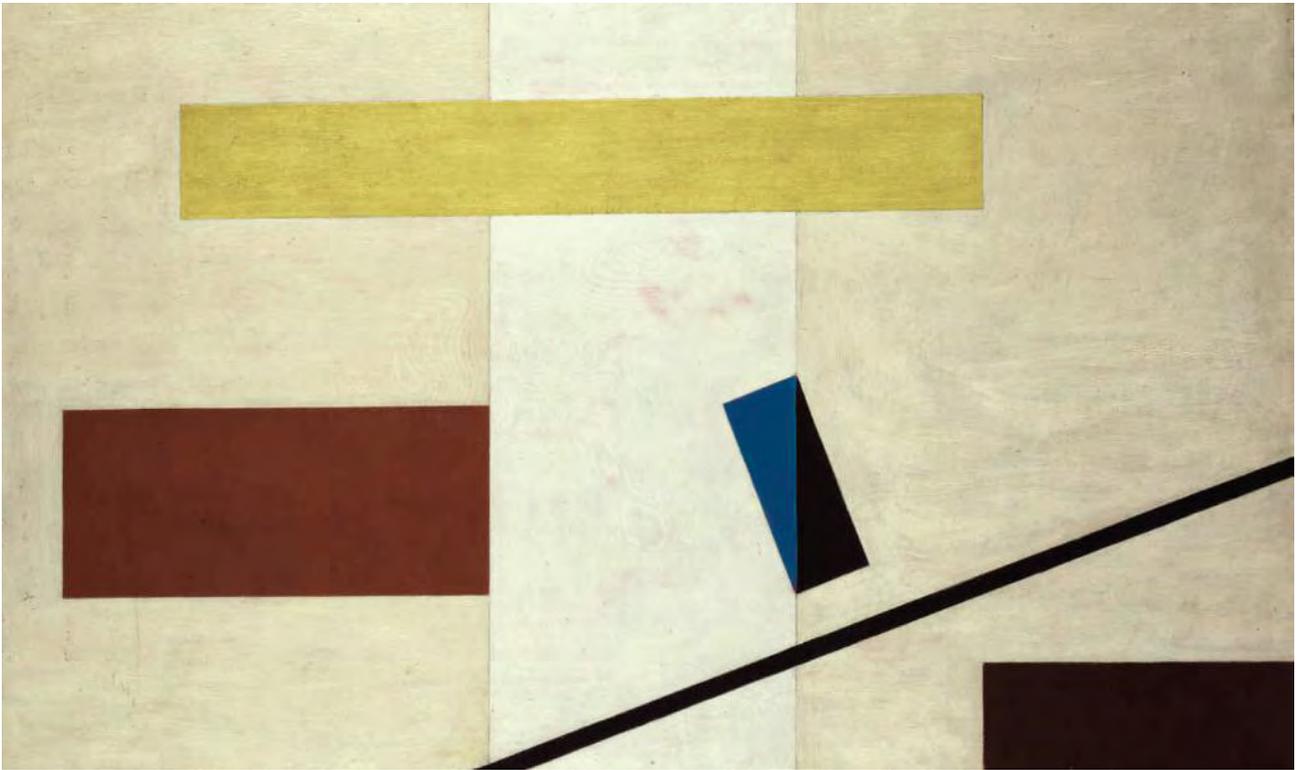


28

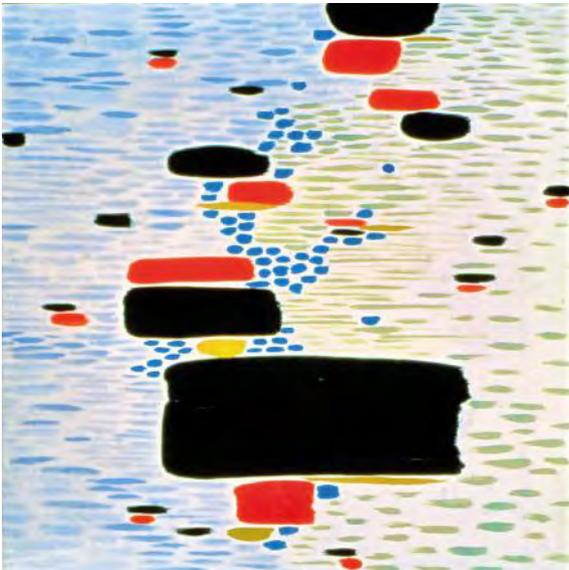
26 Luigi Veronesi, *Costruzione W*, 1938

27 Luigi Veronesi, *frame del Film 4 (Studio 40)*, 1940

28 Luigi Veronesi, *frame del Film 6 (Studio 41)*, 1941



29



30



31

29 Mauro Reggiani, *Composizione n.3*, 1935

30 Bruno Munari, *Un punto azzurro*, 1937

31 Mauro Reggiani, *Composizione R3*, 1934



32



33

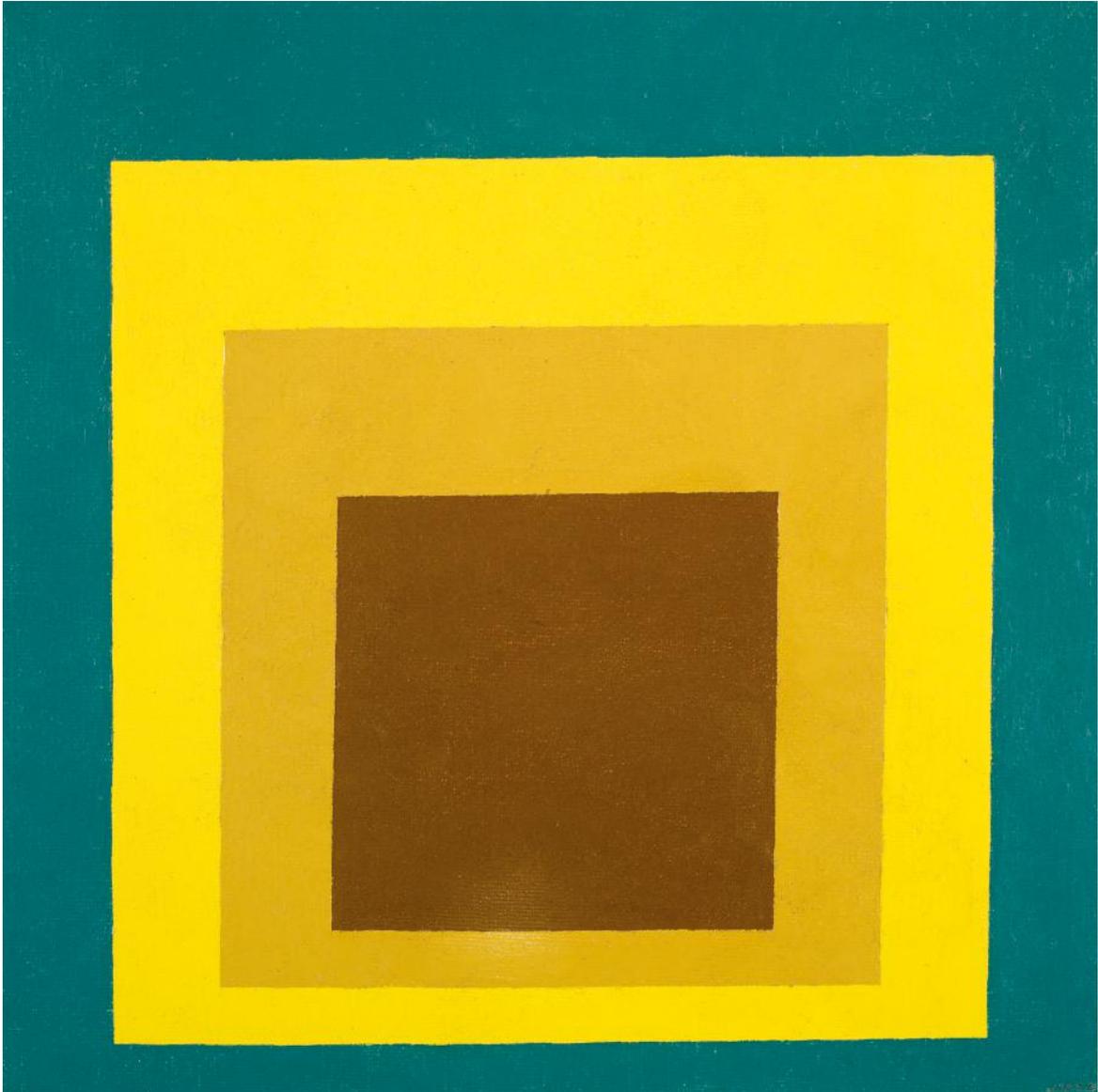


34

32 Jean Hélion, *Équilibre*, 1933

33 Auguste Herbin, *Jeudi*, 1950

34 César Doméla, *Composition néo-plastique n.5-1*, 1926



35

35 Josef Albers, *Study for homage to the Square: Still Remembered*, 1954-56

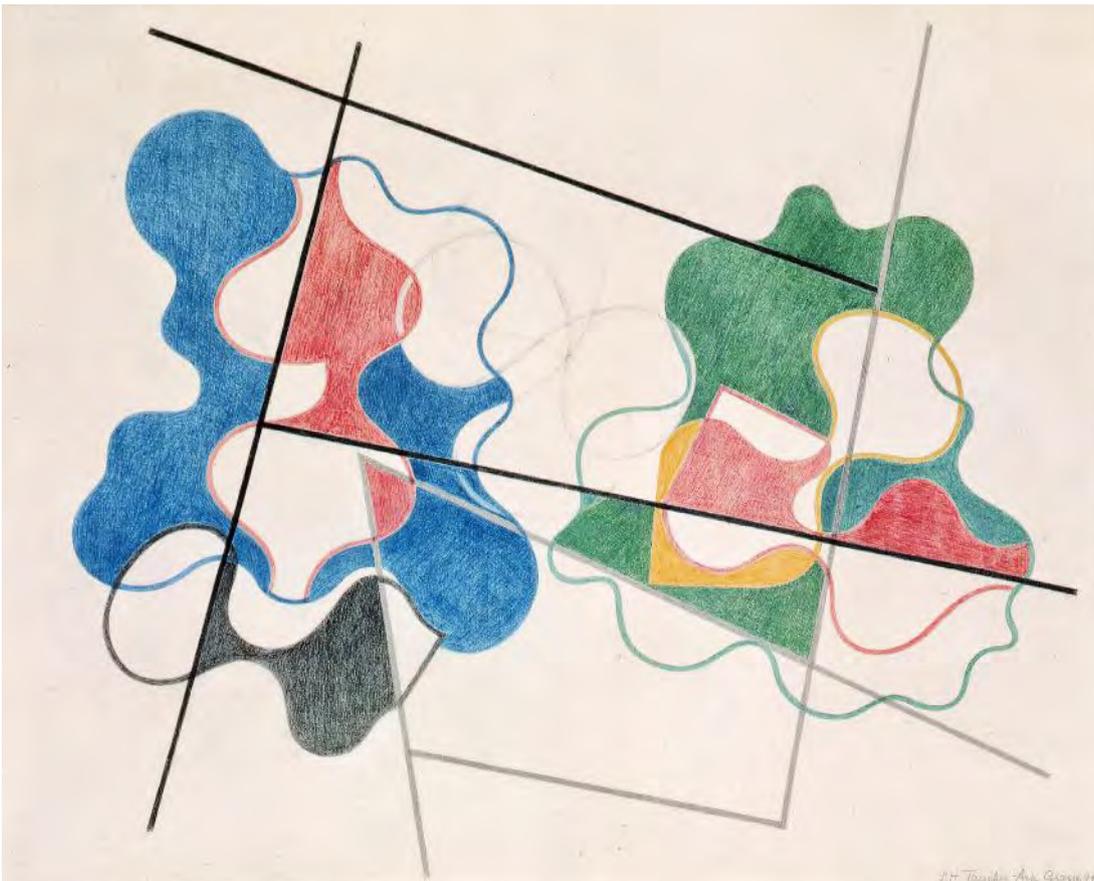


36

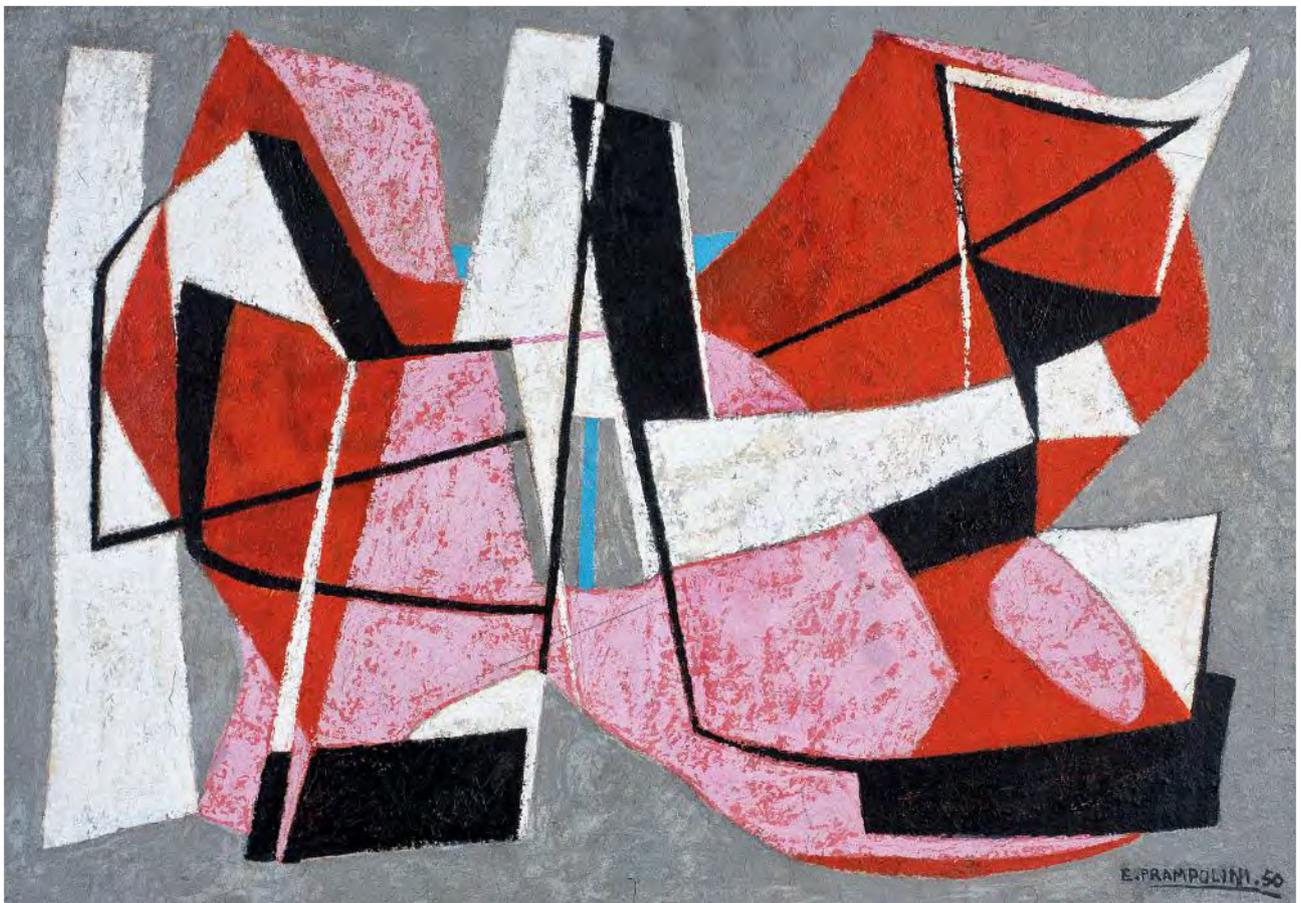
36 Giuseppe Capogrossi, *Superficie 172*, s.d.



37



38



39



40



41

37 Carla Accardi, *Composizione*, 1950
38 Sophie Taeuber-Arp, *Ligne d'été*, 1941

39 Enrico Prampolini, *Composizione*, 1952
40 Enrico Prampolini, *Senza titolo*, 1950
41 Gillo Dorfles, *Composizione*, 1942-(47)



42

42 Mauro Reggiani, *Composizione*, 1954



43

43 Emilio Vedova, *L'urto*, 1949-50



44

44 Renato Birolli, *Leggenda di mare*, 1951

45 Gianni Monnet, *Costruzione*, 1946



45



46

46 Lucio Fontana, *Sirena con cavallo*, 1938



47

47 Regina, *Struttura*, 1953



48

48 Fausto Melotti, *Tema*, 1968

Il colore, la materia, la forma

Colour, material, shape

La mostra prosegue con una serie di installazioni immersive, progettate da Luca Missoni e Angelo Jelmini, caratterizzate da una profonda fusione tra ricerca di materia e colore, propria del fashion design, e dimensione ambientale, mutuata dalle arti visive. Realizzare abiti per i Missoni significa, infatti, dare spazio al colore, alla materia e alla forma, immaginate e plasmate secondo una rigorosa e personale ricerca estetica. Lo confermano queste grandi e scenografiche installazioni che avvicinano il visitatore all'elasticità della materia e alla ricerca delle tonalità del colore, mostrando l'eleganza e la morbidezza del filato e del tessuto a maglia, principale cifra stilistica della Maison documentata anche dagli oltre cento abiti storici esposti.

The exhibition continues with a series of immersive installations designed by Luca Missoni and Angelo Jelmini, and characterised by a deep fusion between the pursuits for material and colour influenced by fashion design and environmental dimensions and borrowed from the visual arts. For the Missonis, making clothes means making room for colour, material and form, which are imagined and moulded according to a strict, personal aesthetic quest. This is confirmed by these large spectacular installations that bring the visitor closer to the elasticity of the material and the pursuit of different shades of colour, showcasing the elegance and softness of the yarn and knitted fabric, which is the Maison's principal stylistic feature and is also documented by the more than one hundred historical garments here on display.







3:2

3:2

5:3

5:3

2:1

2:1

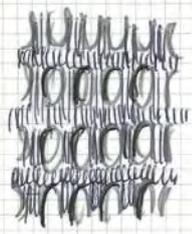
2:1

1:1
2:2

3:2

2:3

colore 60/2
su rete zjeta



Attraverso un bosco
di righe

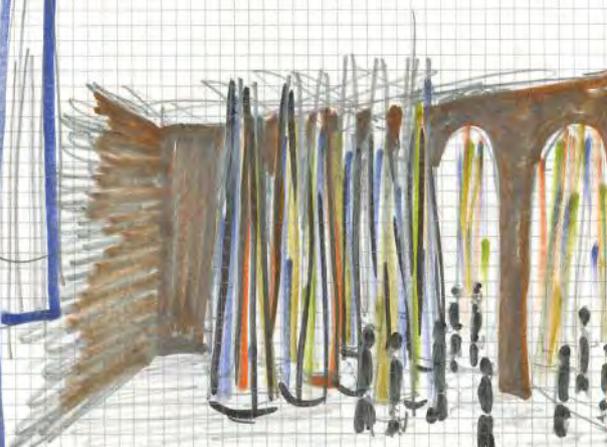
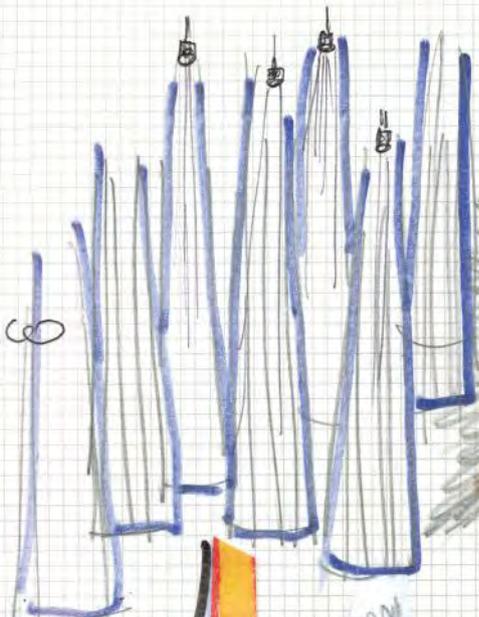
13 *

2 *

*
70

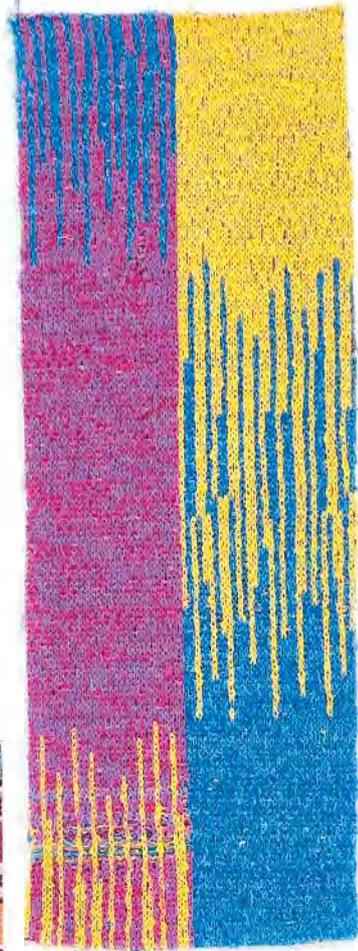
*

1,10



















LUCCA
2014



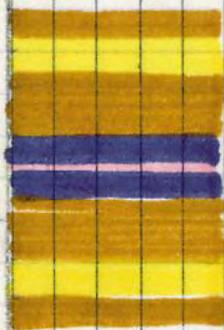
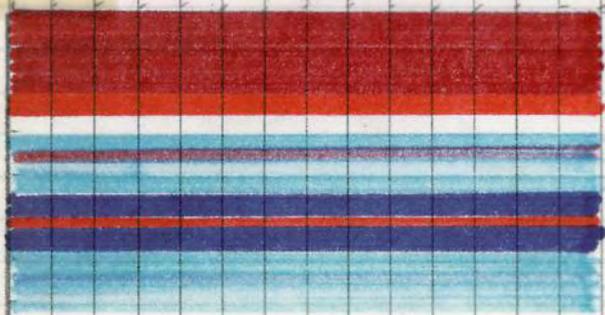


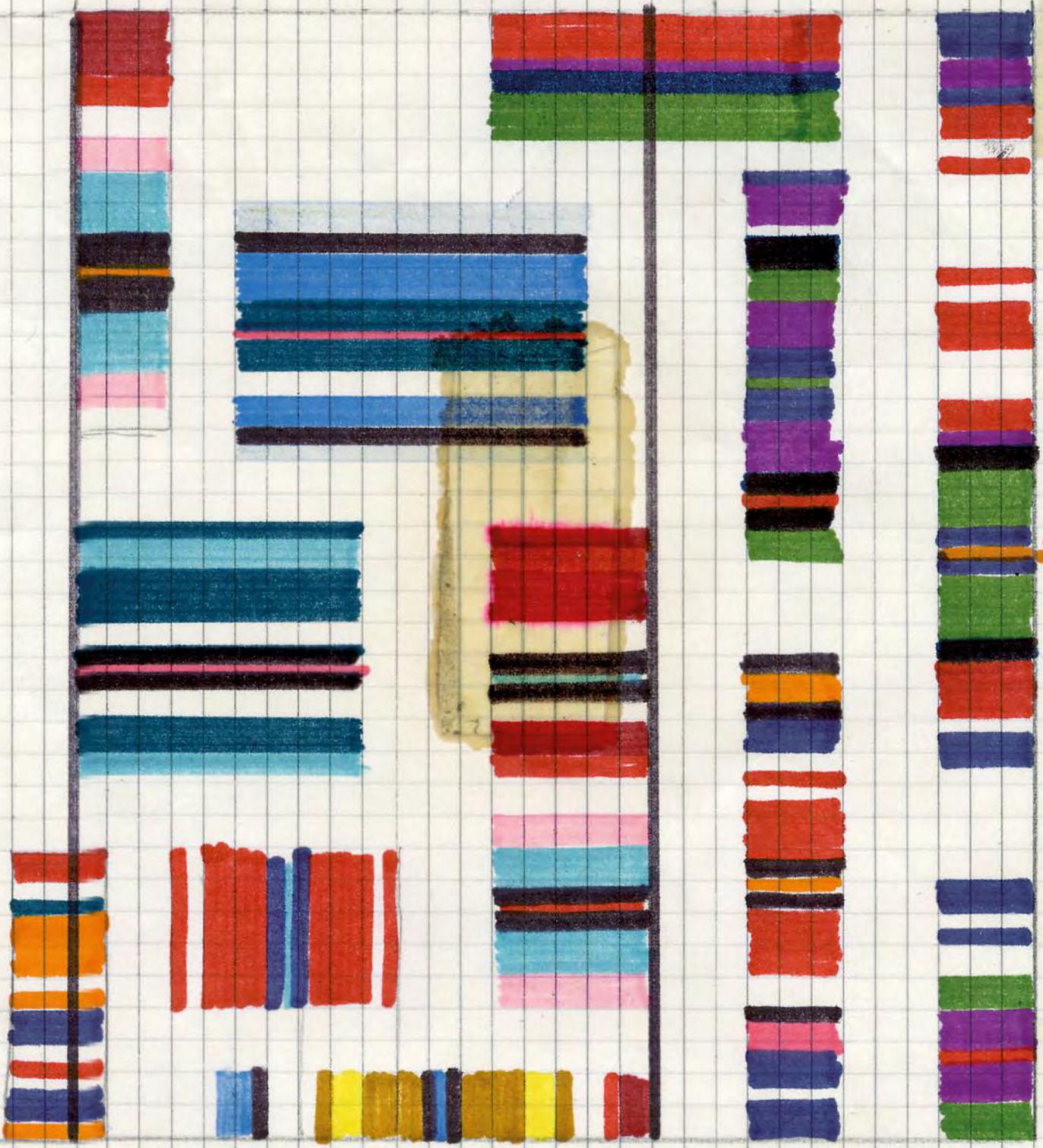




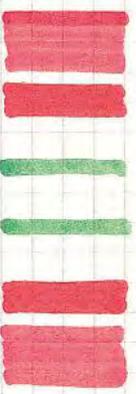
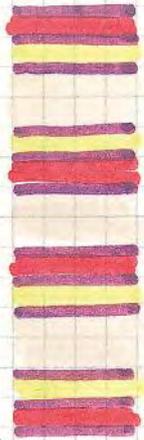


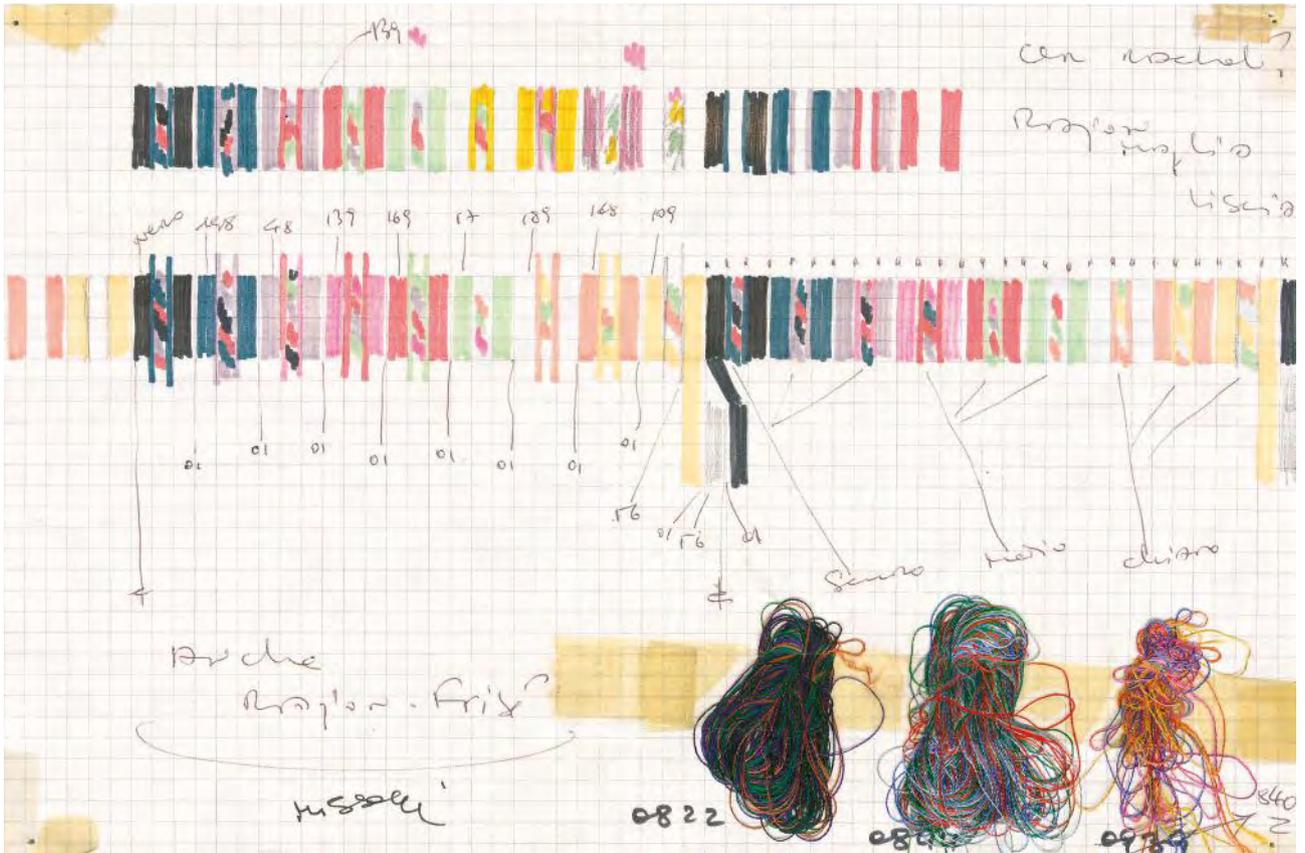
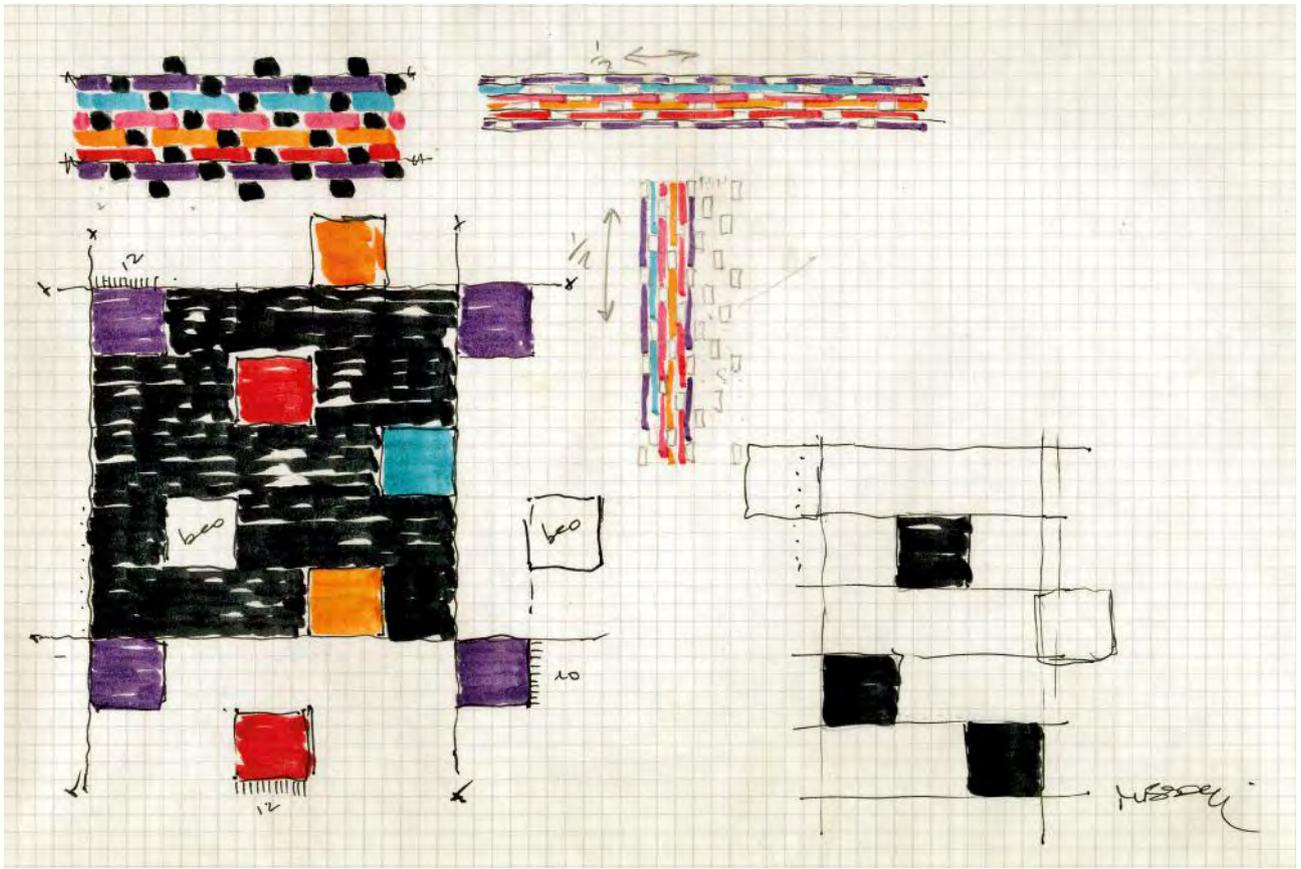


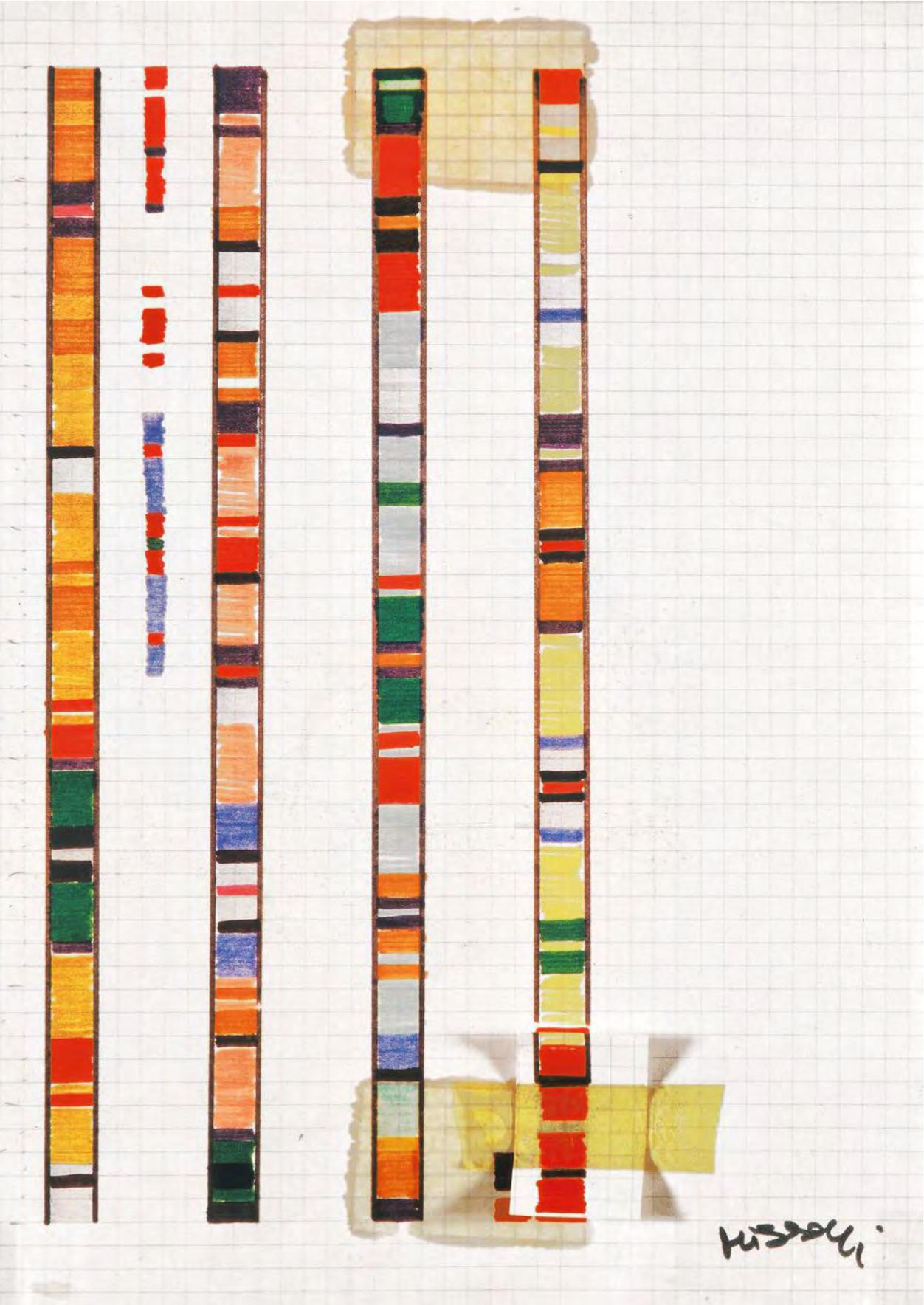




MISSOYI









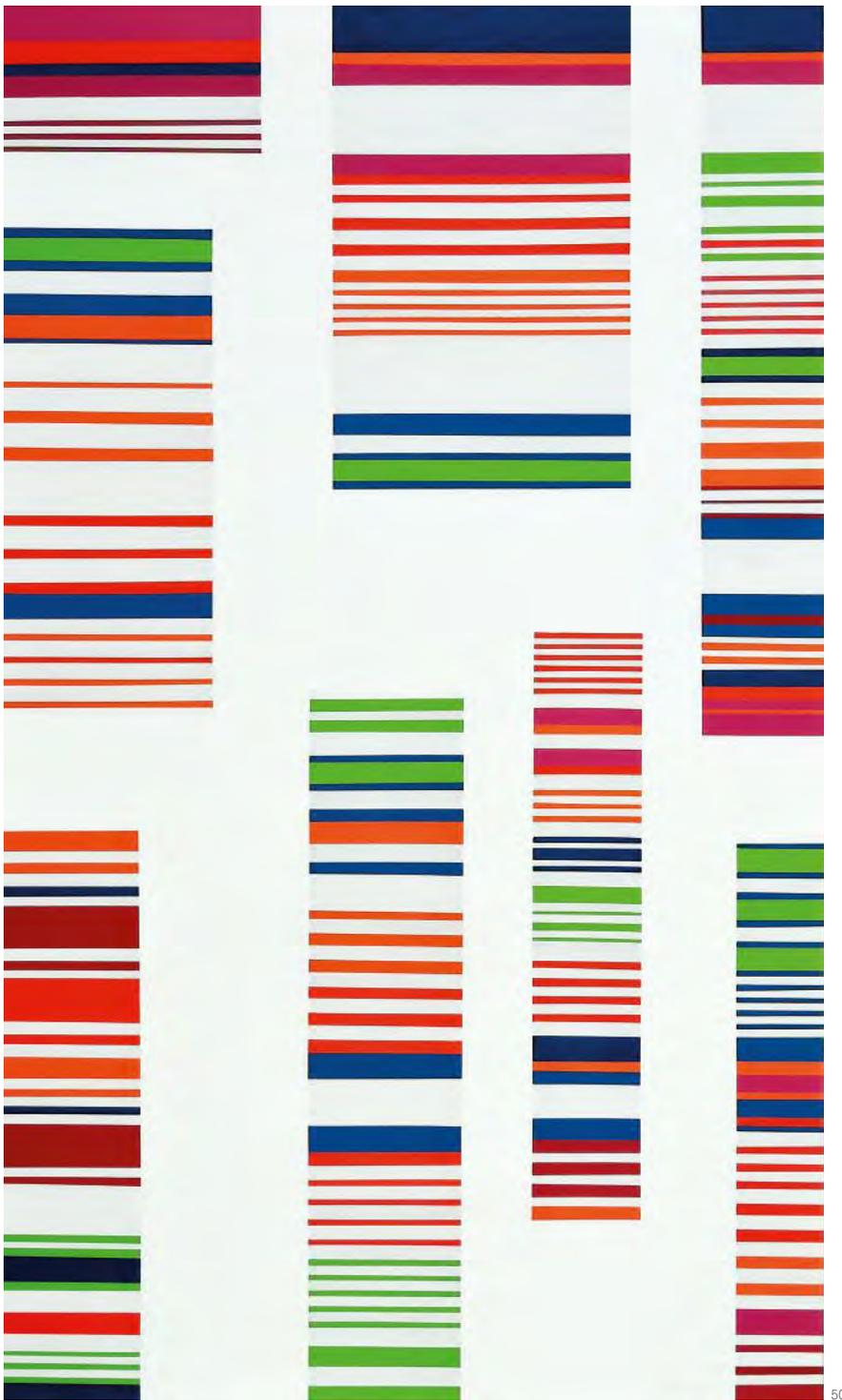
Misrouj 73

I dialoghi

Conversations

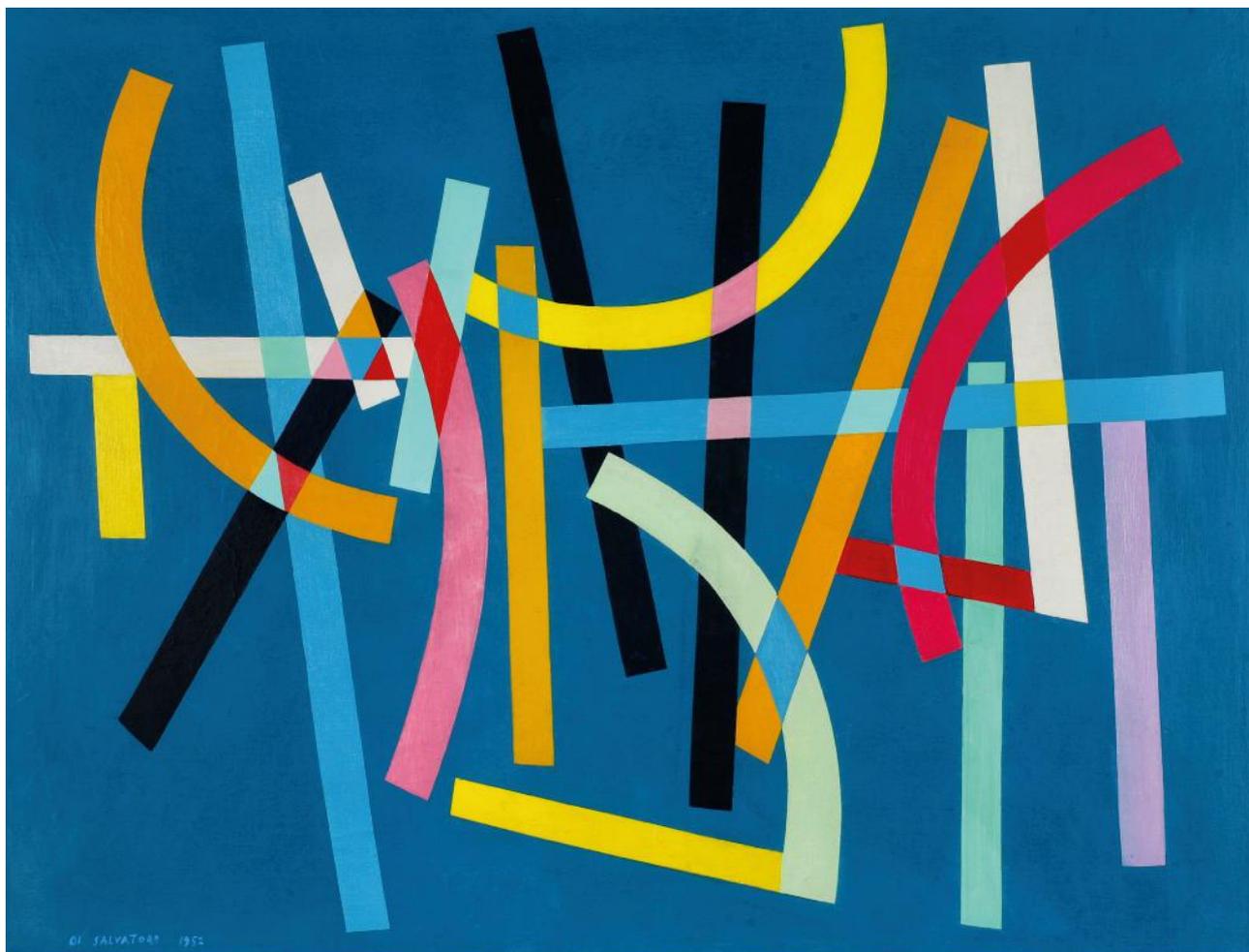
I *dialoghi* tra l'intensa attività creativa di Ottavio e Rosita Missoni e la cultura visiva italiana sono, tra gli anni Cinquanta e Ottanta, intensissimi. Un'ampia selezione di opere, provenienti anche dalla stessa collezione del MA*GA, documenta questa costante relazione: i riferimenti, le persistenze e le variazioni di motivi sono ricorrenti opera dopo opera. Troviamo così le tele di Ottavio Missoni confrontarsi con i grandi maestri dell'astrattismo italiano del secondo Dopoguerra, dagli autori di Forma 1, come Dorazio e Accardi, al MAC di Munari e Dorflès, fino alle sperimentazioni optical e cinetiche di Dadamaino e Colombo. Notiamo poi come tra anni Settanta e Ottanta l'uso di segno e colore si faccia più rarefatto e concettuale conferendo una chiave di lettura del tutto inedita e autonoma ai molteplici studi e bozzetti realizzati dallo stesso Ottavio Missoni.

The conversations between the hectic creativity of Ottavio and Rosita Missoni and the Italian visual culture are incredibly intense between the 1950s and the 1980s. An extensive selection of works, some of which also come from the MA*GA collection, documents this consistent relationship: the references and the persisting and varying motifs can be seen again in piece after piece. We find canvases by Ottavio Missoni side by side with the great masters of Italian abstract art from the post Second World War period, from the creators of "Forma 1", such as Dorazio and Accardi, to the MAC (the Movement of Concrete Art) of Munari and Dorflès, and even the optical and kinetic experimentations of Dadamaino and Colombo. We also notice how the use of signs and colour becomes more esoteric and conceptual between the 1970s and the 1980s, which gives us a completely new, independent key to interpreting the many studies and sketches drawn by Ottavio Missoni.



50

50 Ottavio Missoni, *Senza titolo*, 1973



51



52

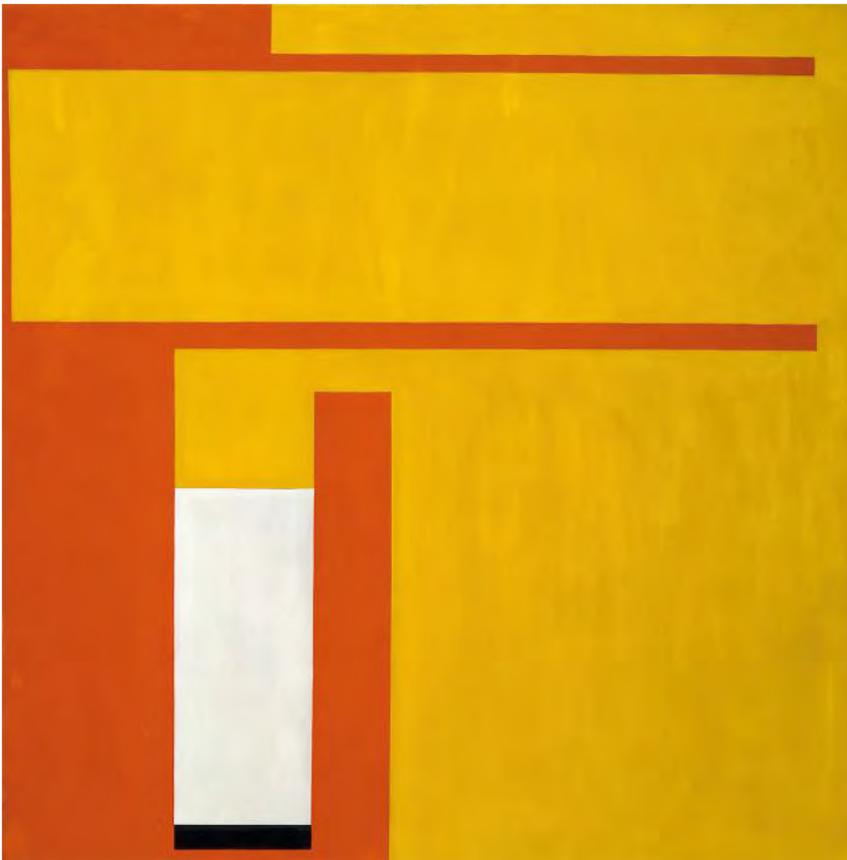


53

51 Nino Di Salvatore, *Struttura spaziale in tensione*, 1952

52 Atanasio Soldati, *Incompiuto*, 1953

53 Gianni Bertini, *Senza titolo*, 1950



54



55

54 Bruno Munari, *Negativo-positivo giallo-rosso*, 1951

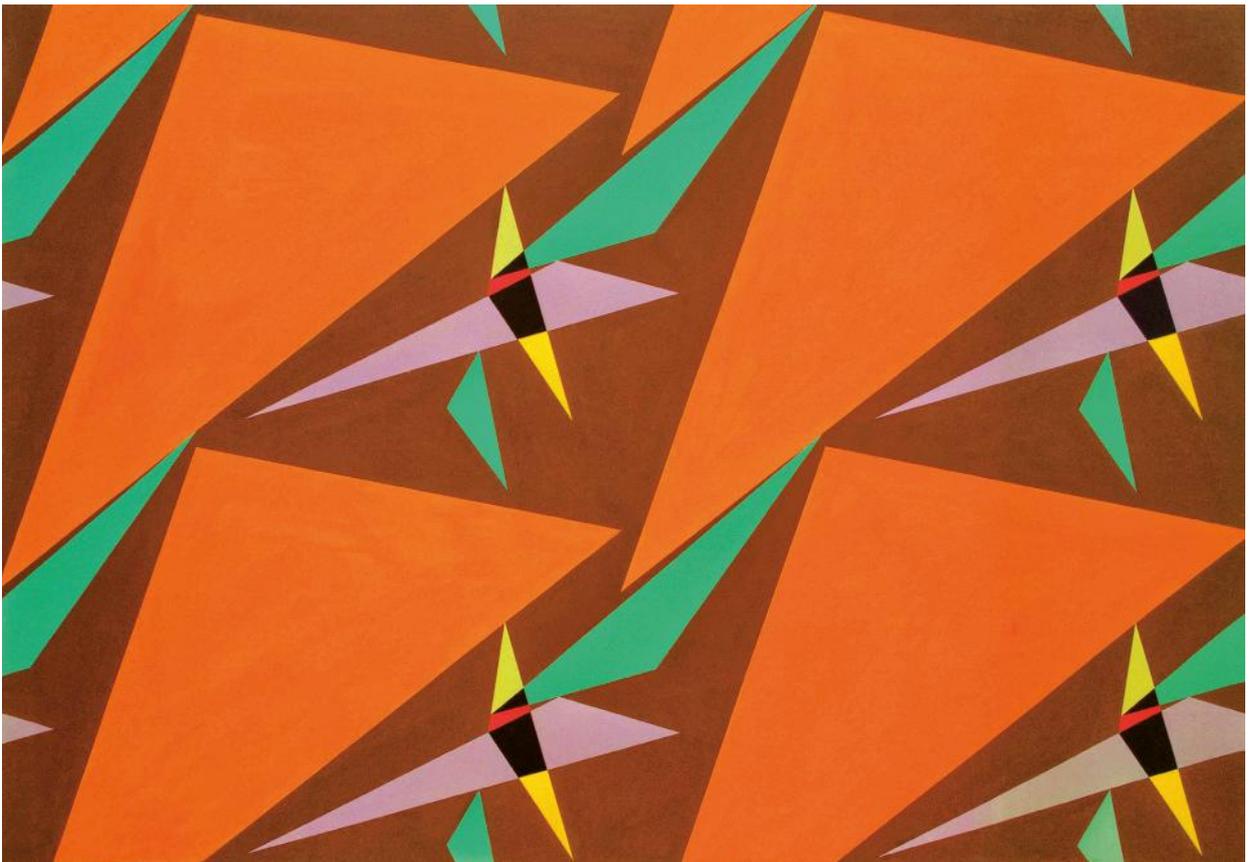
55 Ottavio Missoni, *Senza titolo*, 1971

56 Mario Nigro, *Composizione*, 1951

57 Angelo Bozzola, *Elaborato progettuale*, 1954



M. Neri 56



57



58

58 Nino Di Salvatore, *Senza titolo*, 1951



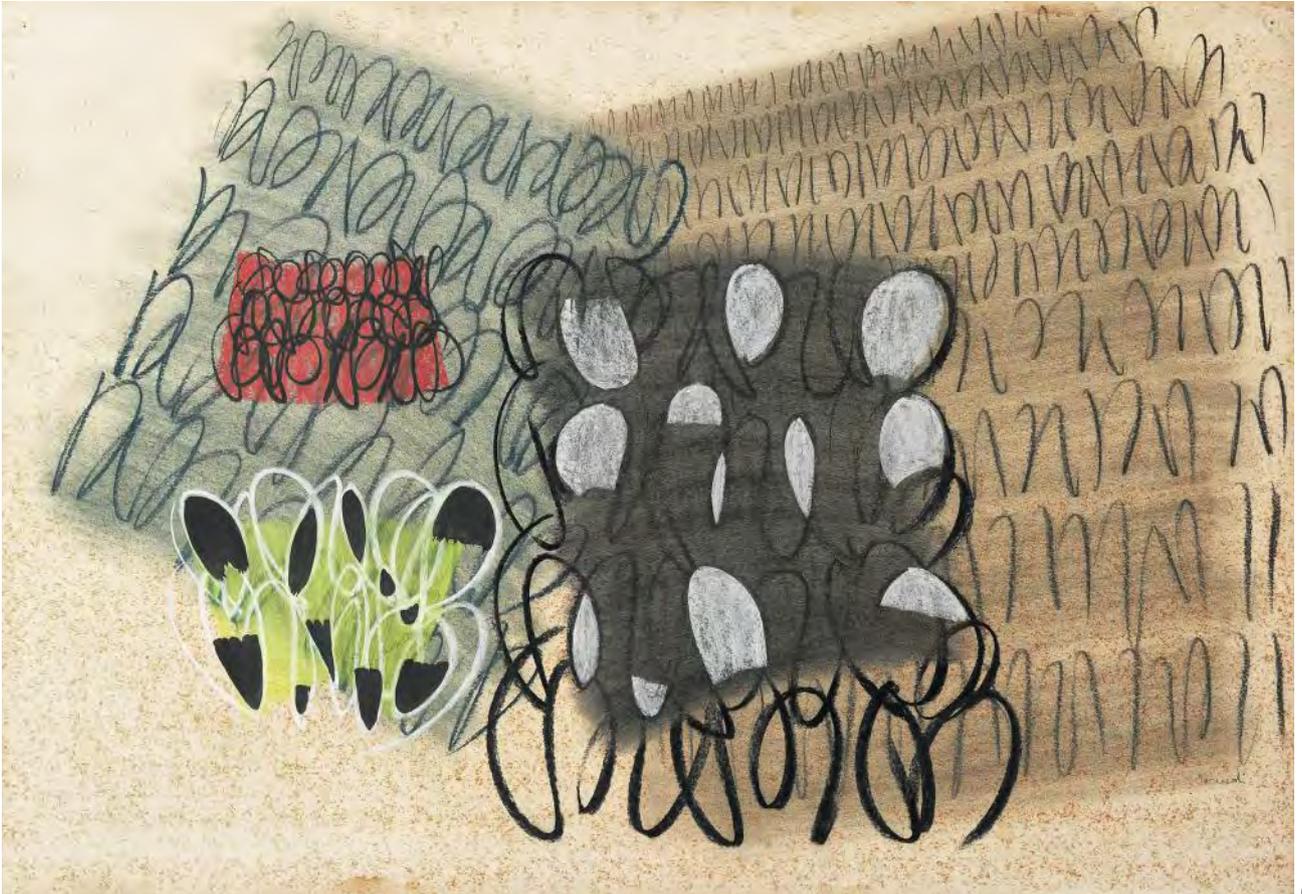
59

59 Piero Dorazio, *Serpente*, 1968



60

60 Giulio Turcato, *Composizione (Giardino di Mitzuchi)*, 1957



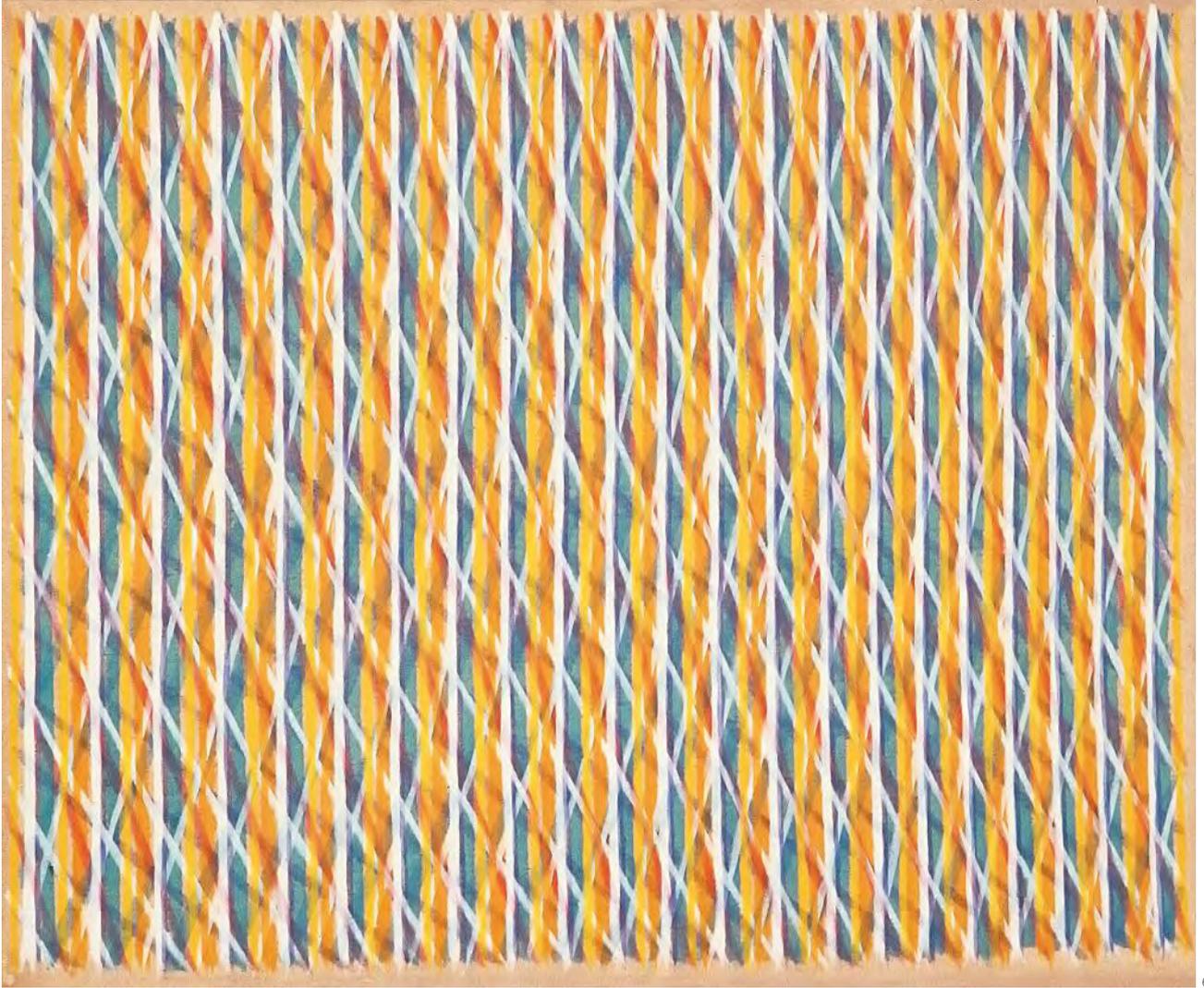
61

61 Tancredi, *Senza titolo*, 1953



62

62 Alberto Burri, *Bianco plastica 1*, 1961



63

63 Piero Dorazio, *Acoma I*, 1963



64



65

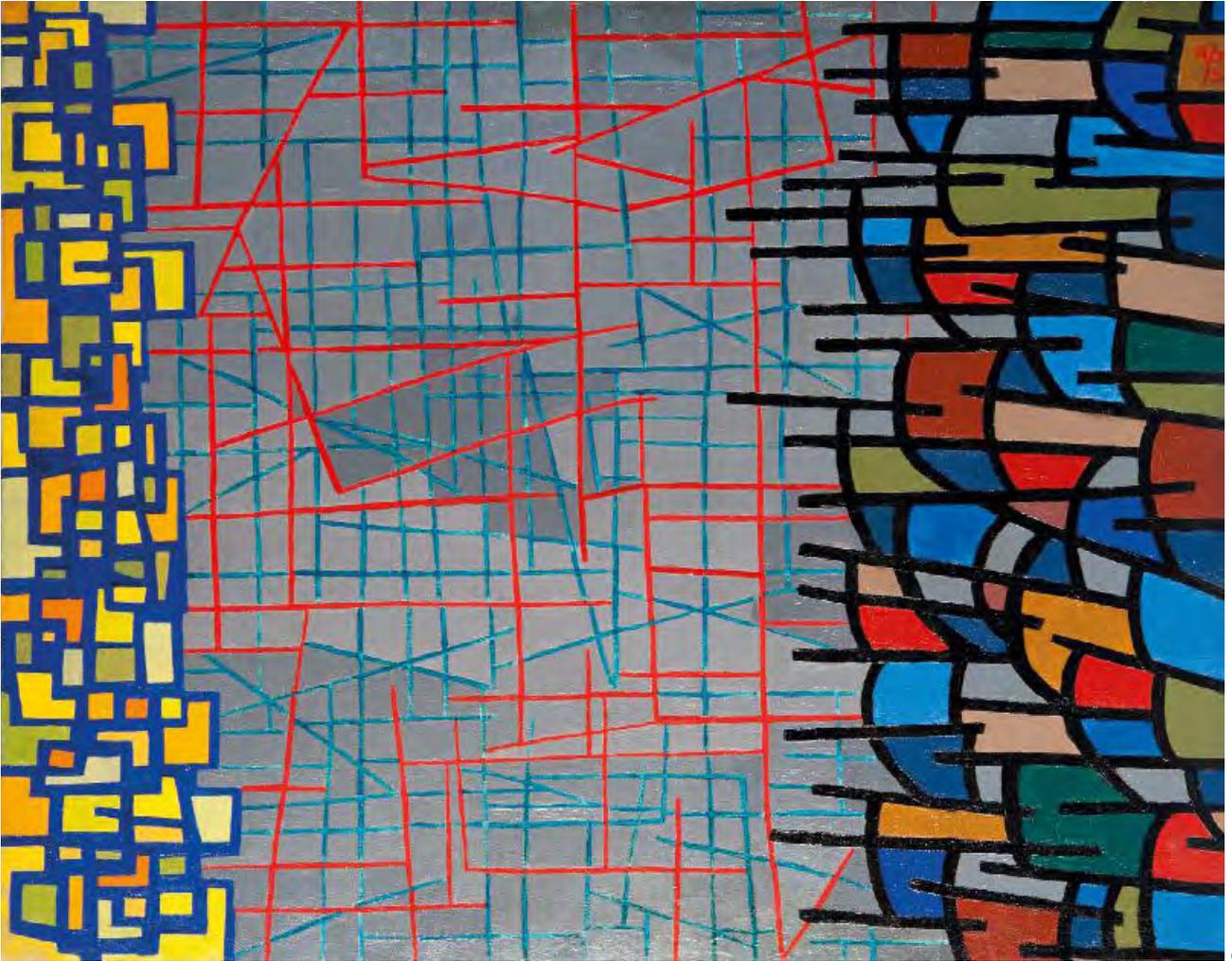


66

64 Roberto Crippa, *Senza titolo*, 1950

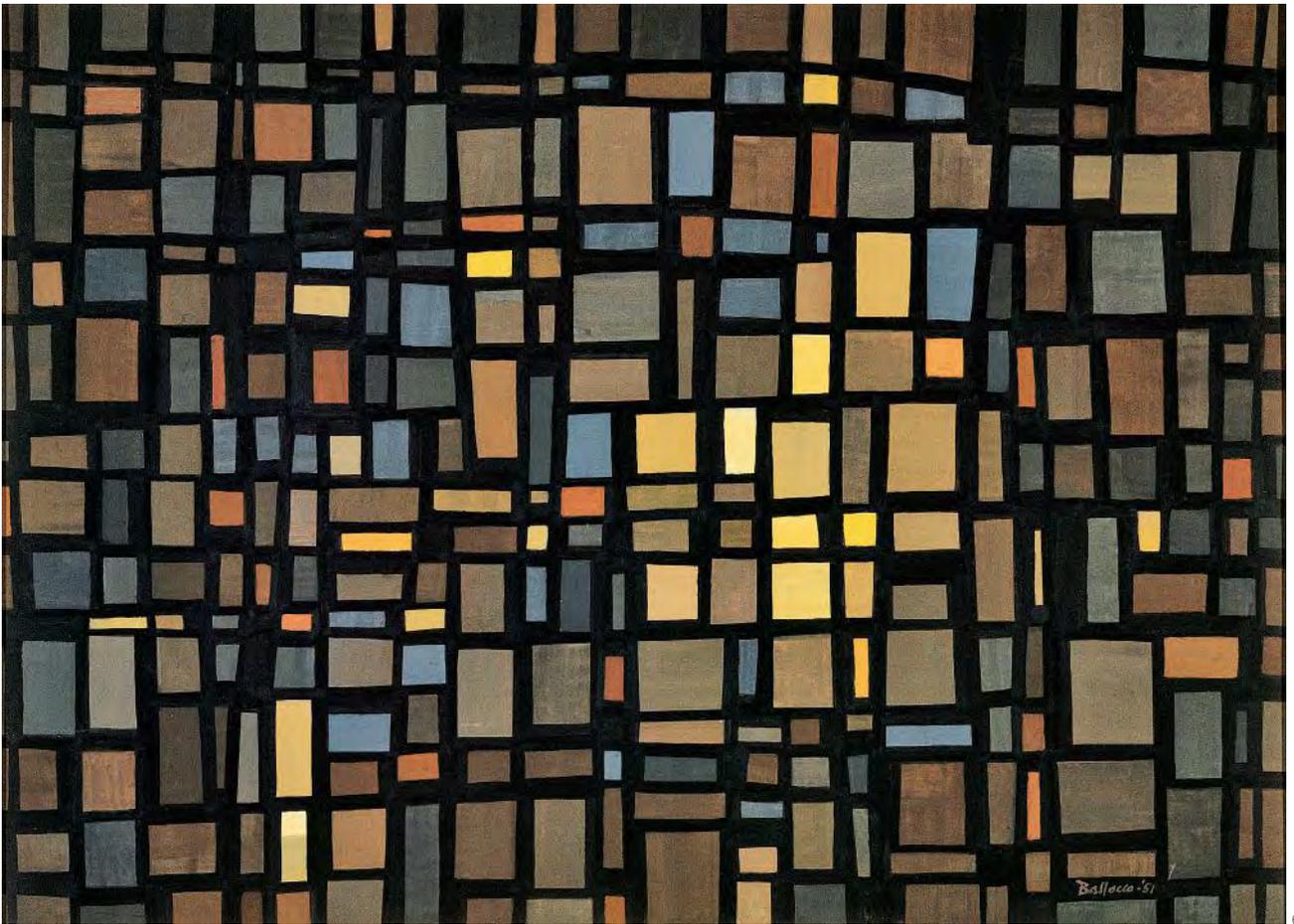
65 Giuseppe Capogrossi, *Superficie 018*, 1948

66 Tancredi, *Senza titolo (Greenhouses)*, 1953



67

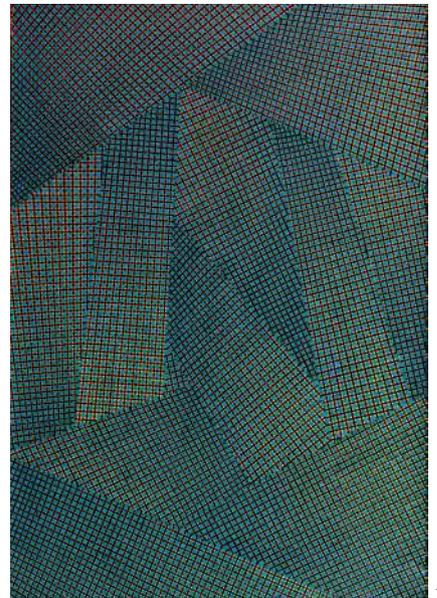
67 Achille Perilli, *E dietro infiniti spazi*, 1951



68



69

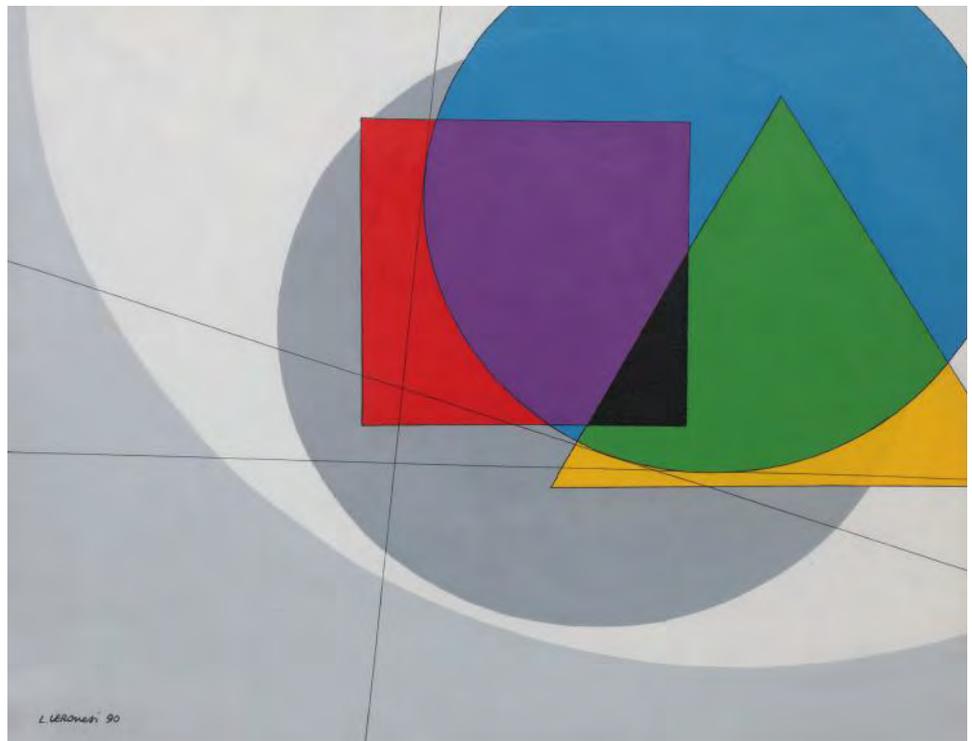


70

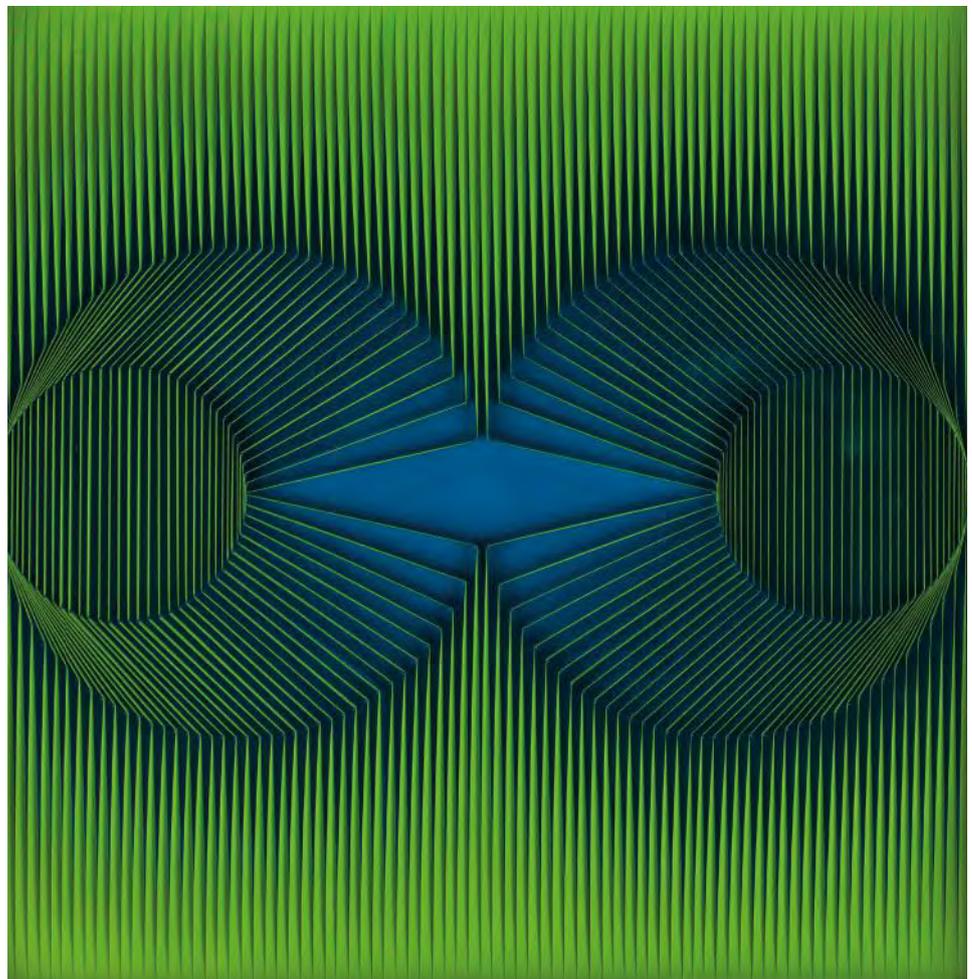
68 Mario Ballocco, *Reticolo*, 1951

69 Silvio Zanella, *Senza titolo*, 1961

70 Mario Nigro, *Spazio totale*, 1954



71

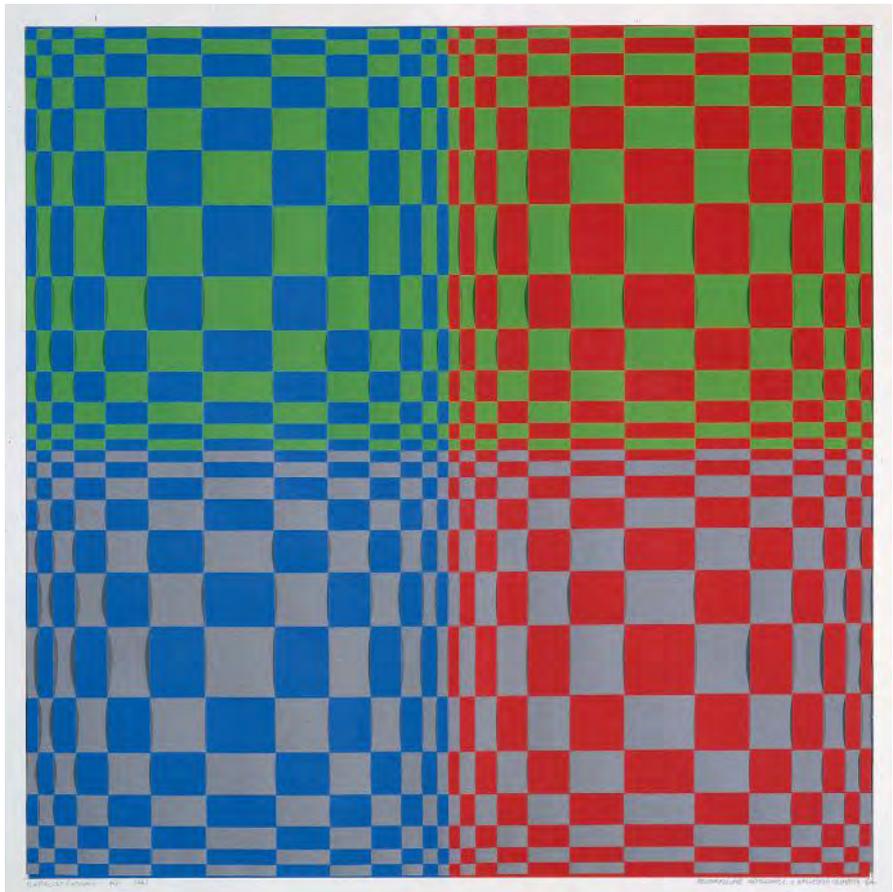


72

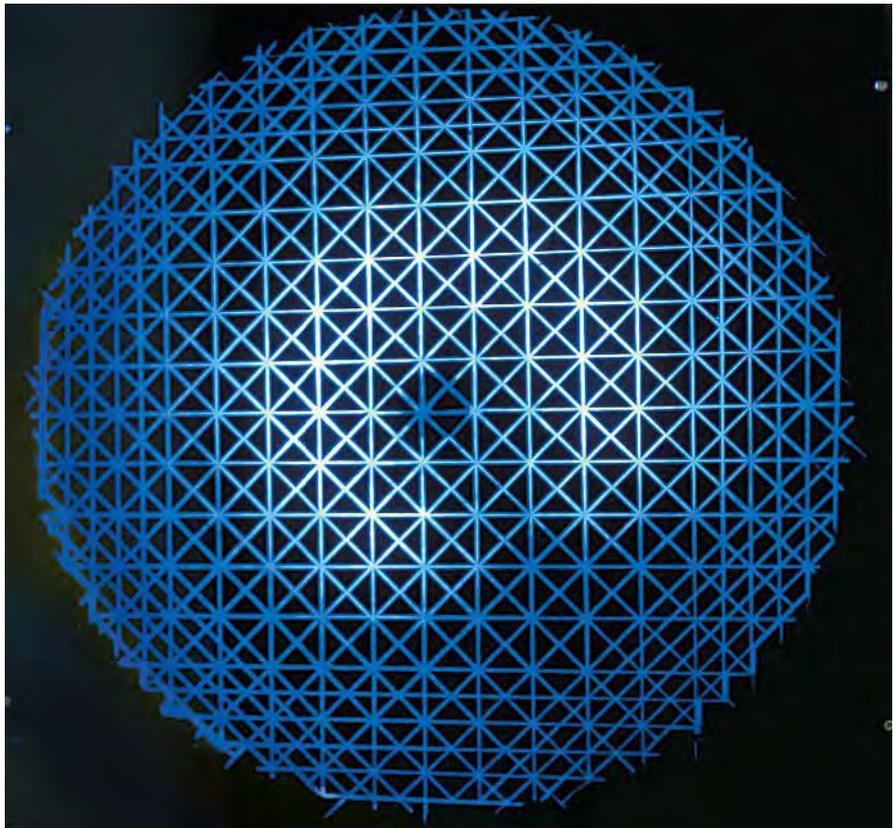
71 Luigi Veronesi, *Costruzione Movimento N.3*, 1990

72 Alberto Biasi, *Politipo l'immaginazione crea*, 1972





74



75

73 Sonia Delaunay, *Rythme couleur*, 1962

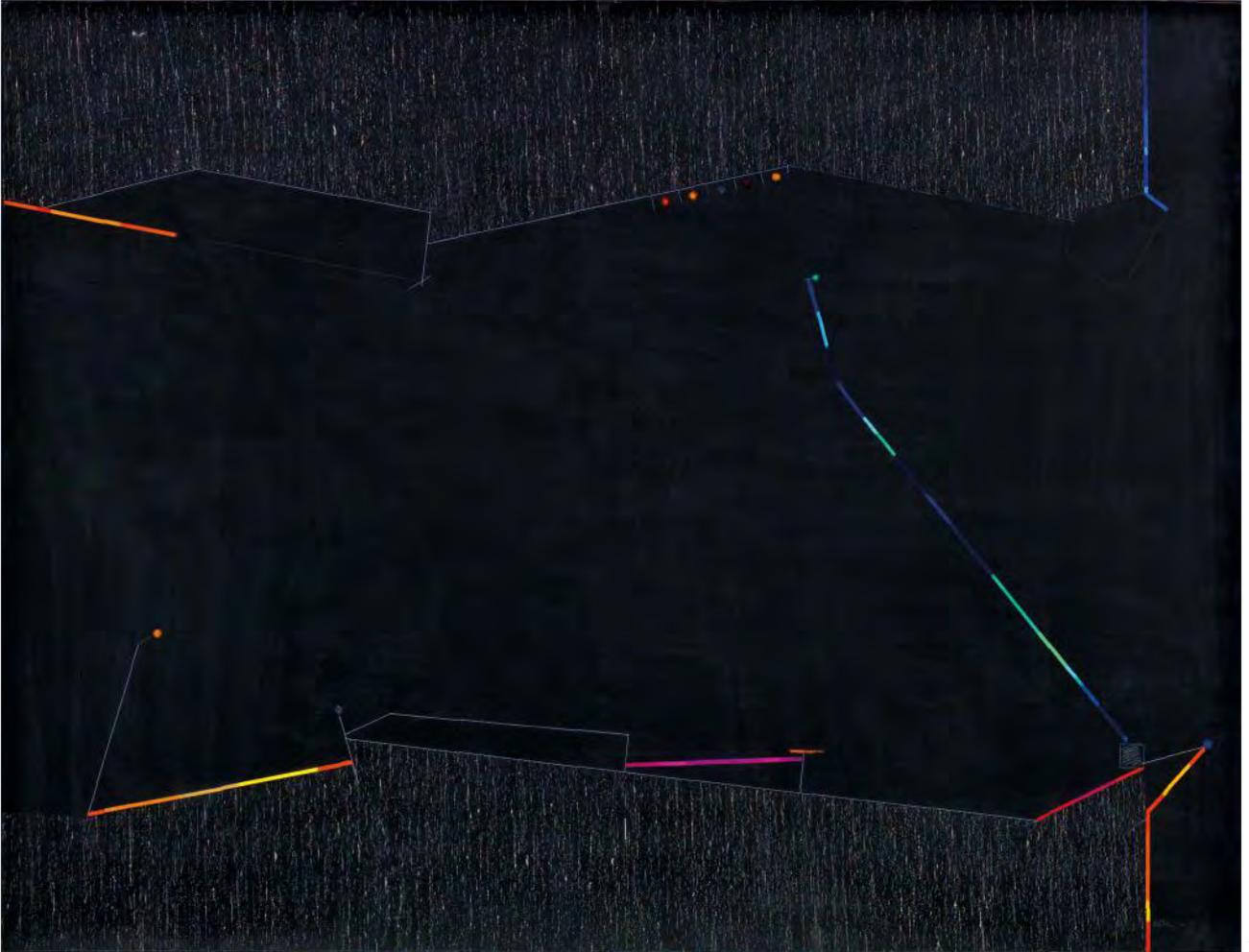
74 Edoardo Landi, *Strutturazione ortogonale + influenza cromatica*, 1964

75 Grazia Varisco, *Schema luminoso variabile R.VOD*, 1965



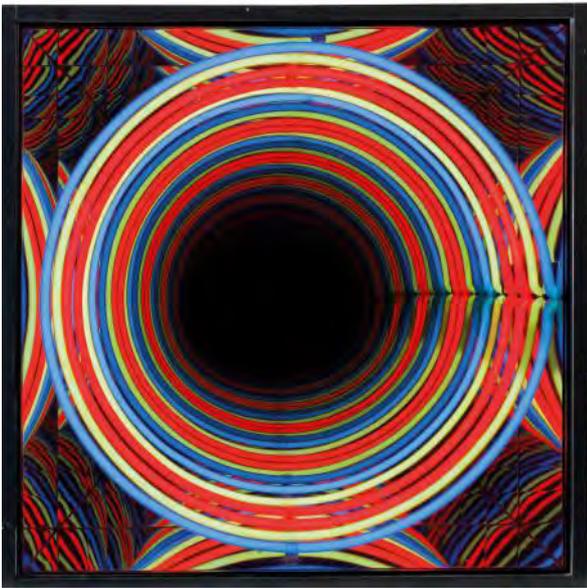
76

76 Claudio Verna, *A. 158*, 1971-72



77

77 Gottardo Ortelli, *Continente memoria: attracchi sicuri*, 1972



78



79



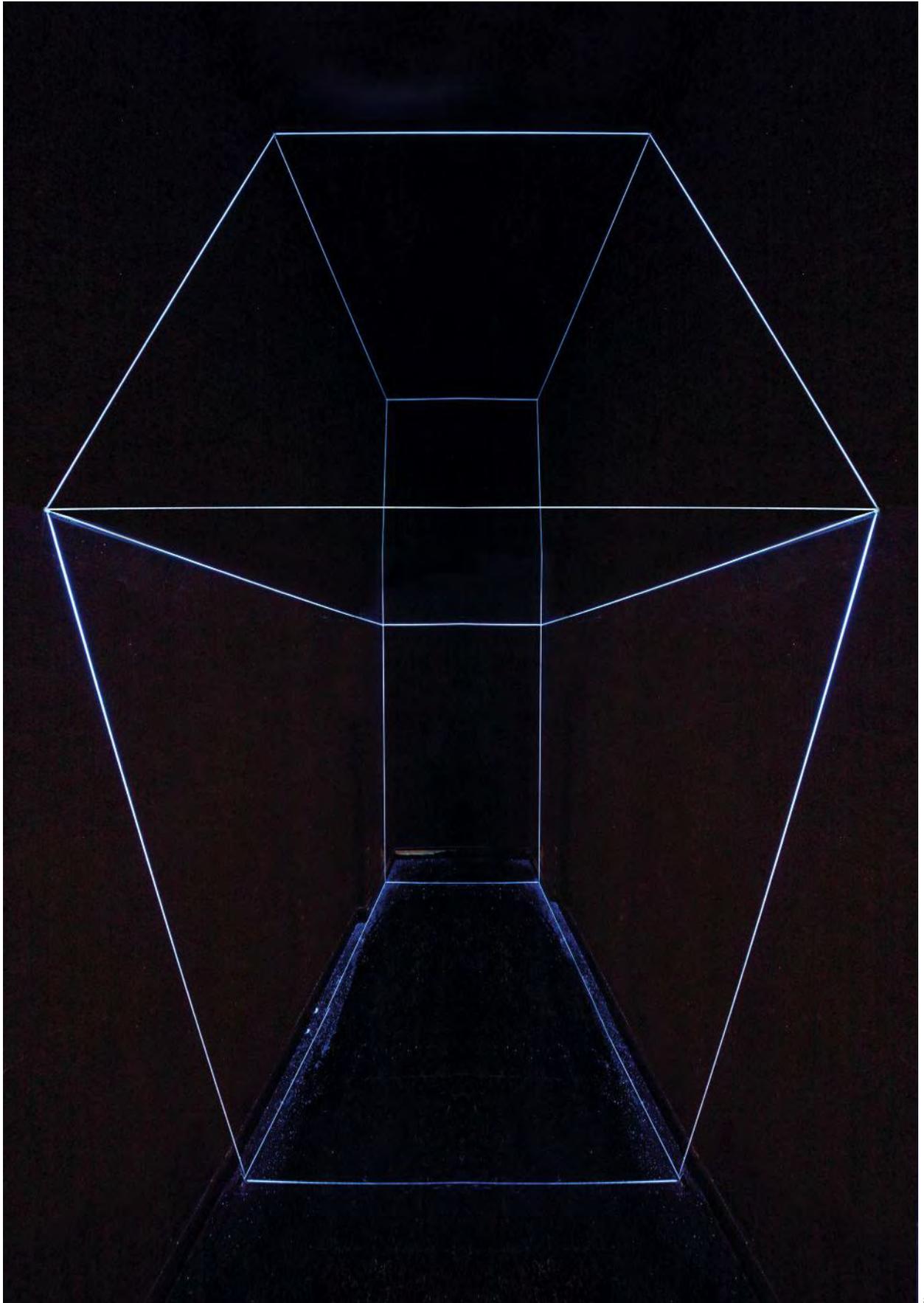
80

78 Paolo Scirpa, *Espansione + traslazione*, 1981

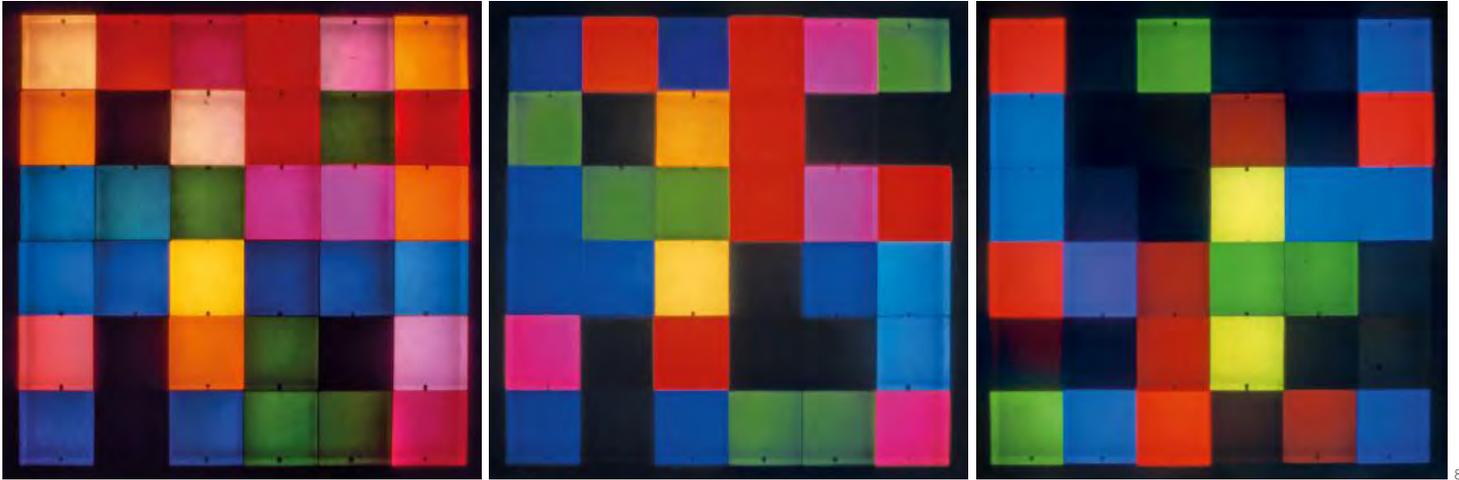
79 Luigi Veronesi, *Costruzione*, 1992

80 Regina, *Struttura multicolore cerchi e fili*, 1968

81 Gianni Colombo, *Spazio elastico – ambiente*, 1967-76



81



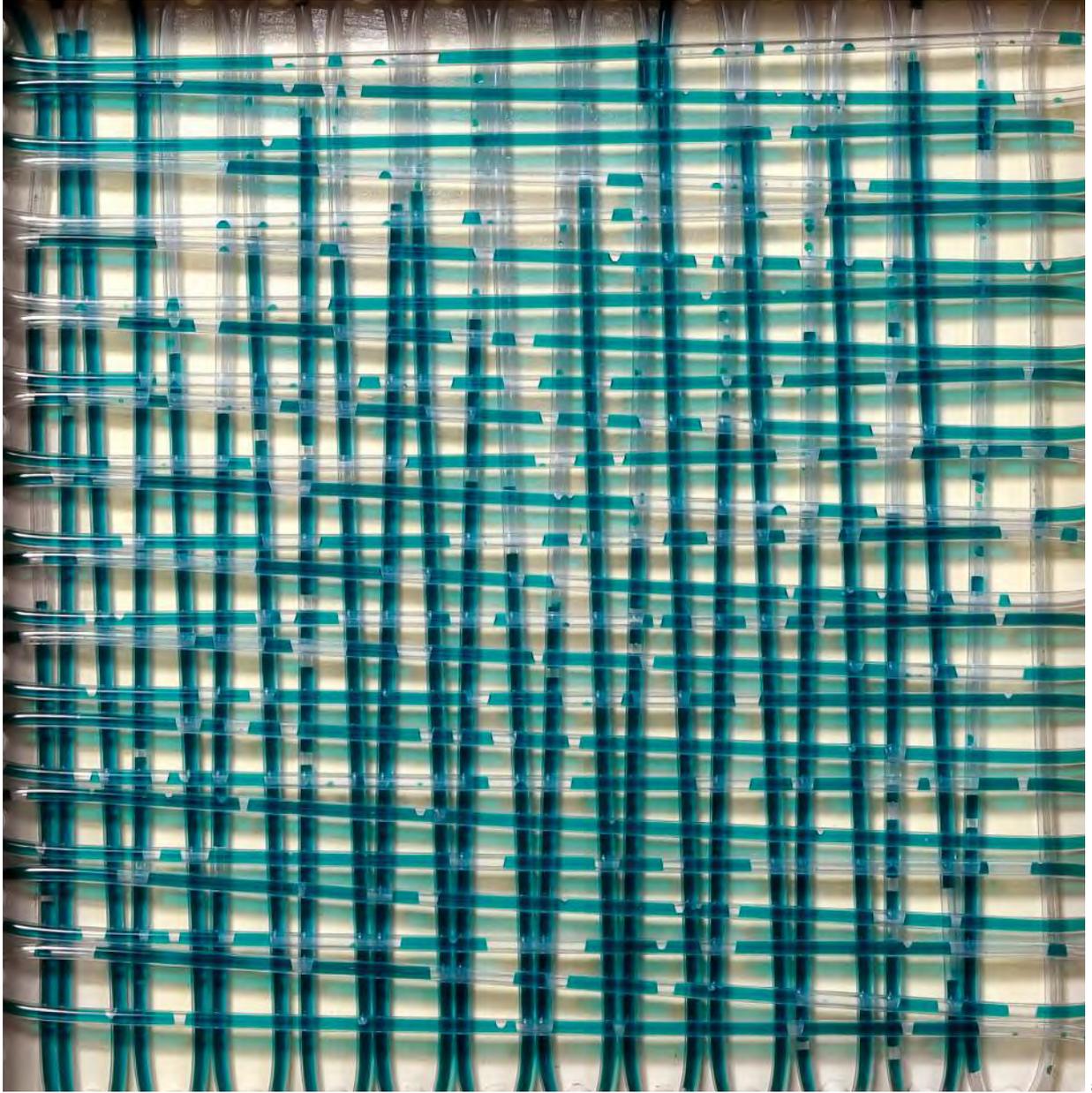
82



83

82 Davide Boriani, *Pantachrome n.5*, 1967-76
(tre visualizzazioni)

83 Ennio Bertrand, *Cielo*, 1997



84

84 Giovanni Anceschi, *Percorsi fluidi*, 1961



85

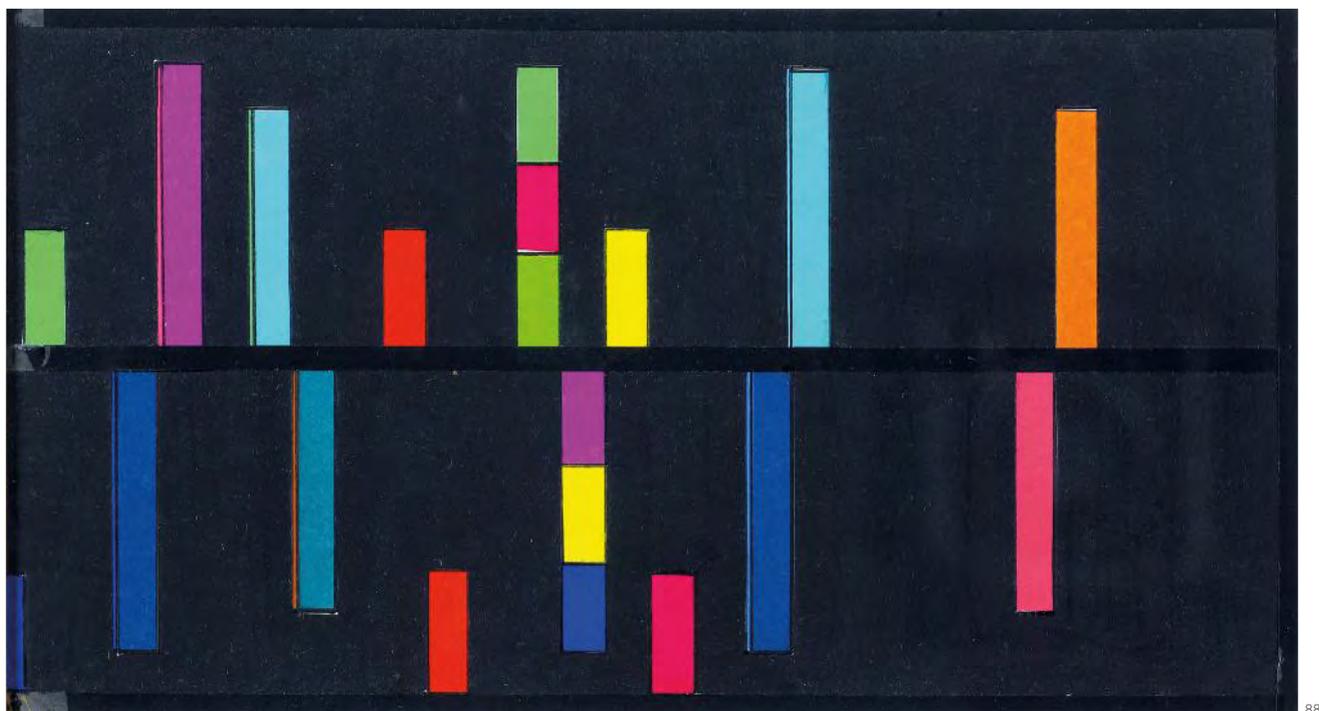
85 Dadamaino, *La ricerca del colore - 100 elementi*, 1966-68



86



87



88

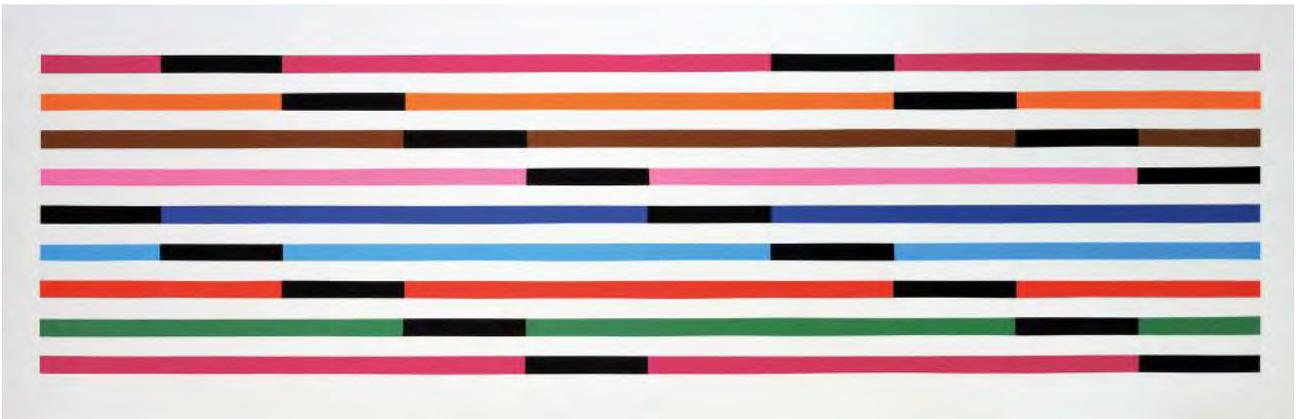
86 Luigi Veronesi, *Visualizzazione cromatica delle misure dalla 1 alla 18 della Variazione II dalle Variazioni per pianoforte op. 27 di Anton Weber, 1972*

87 Luigi Veronesi, *Visualizzazione cromatica delle misure dalla 19 alla 38 (escluso il re bemolle da 1/8 della battuta 38) della Variazione II dalle Variazioni per pianoforte op. 27 di Anton Weber, 1972*

88 Luigi Veronesi, *Visualizzazione cromatica della Variazione II dalle Variazioni per pianoforte op. 27 di Anton Weber dal re bemolle da 1/8 della battuta 38 fino alla misura 44, 1972*



89

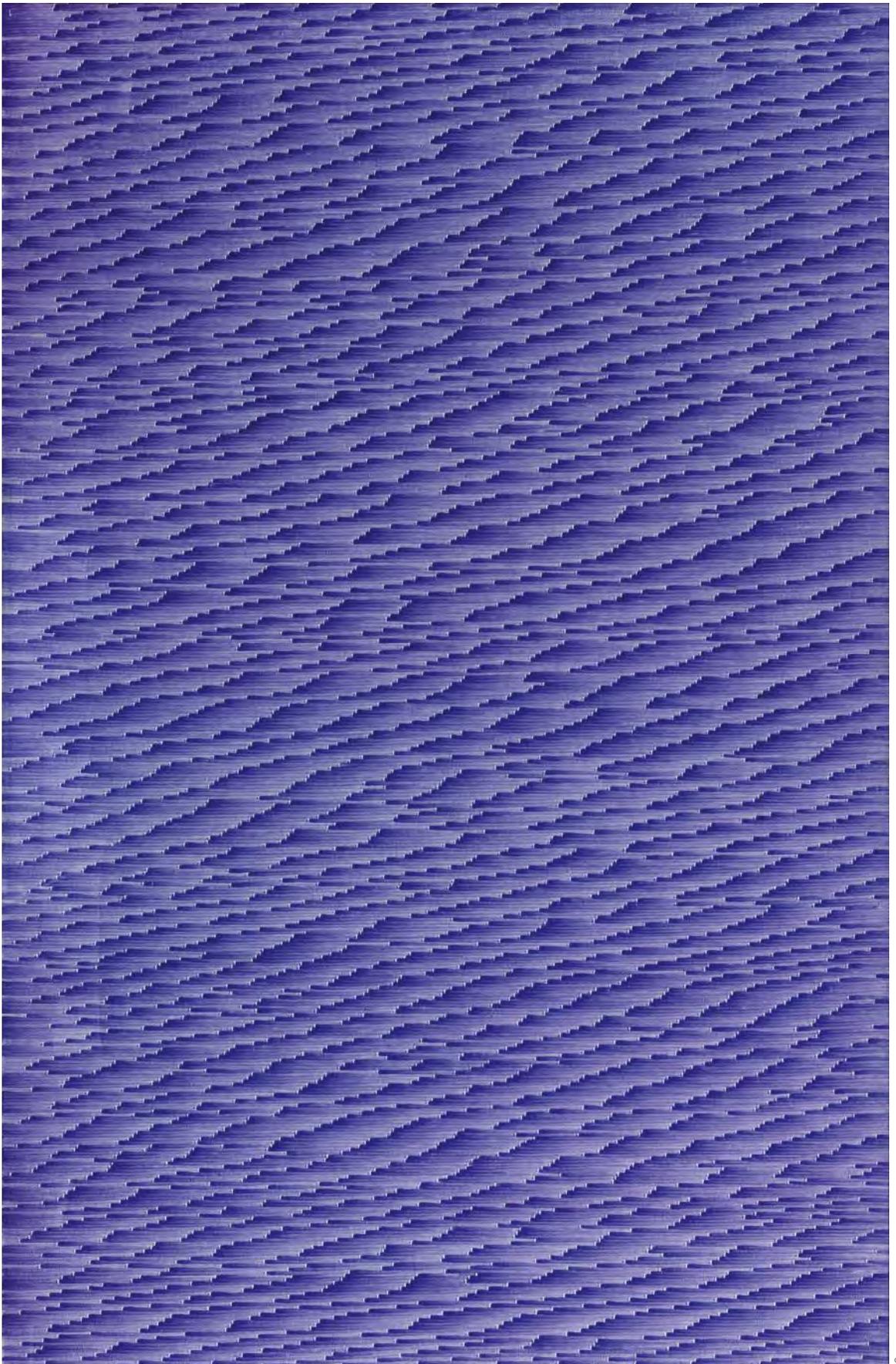


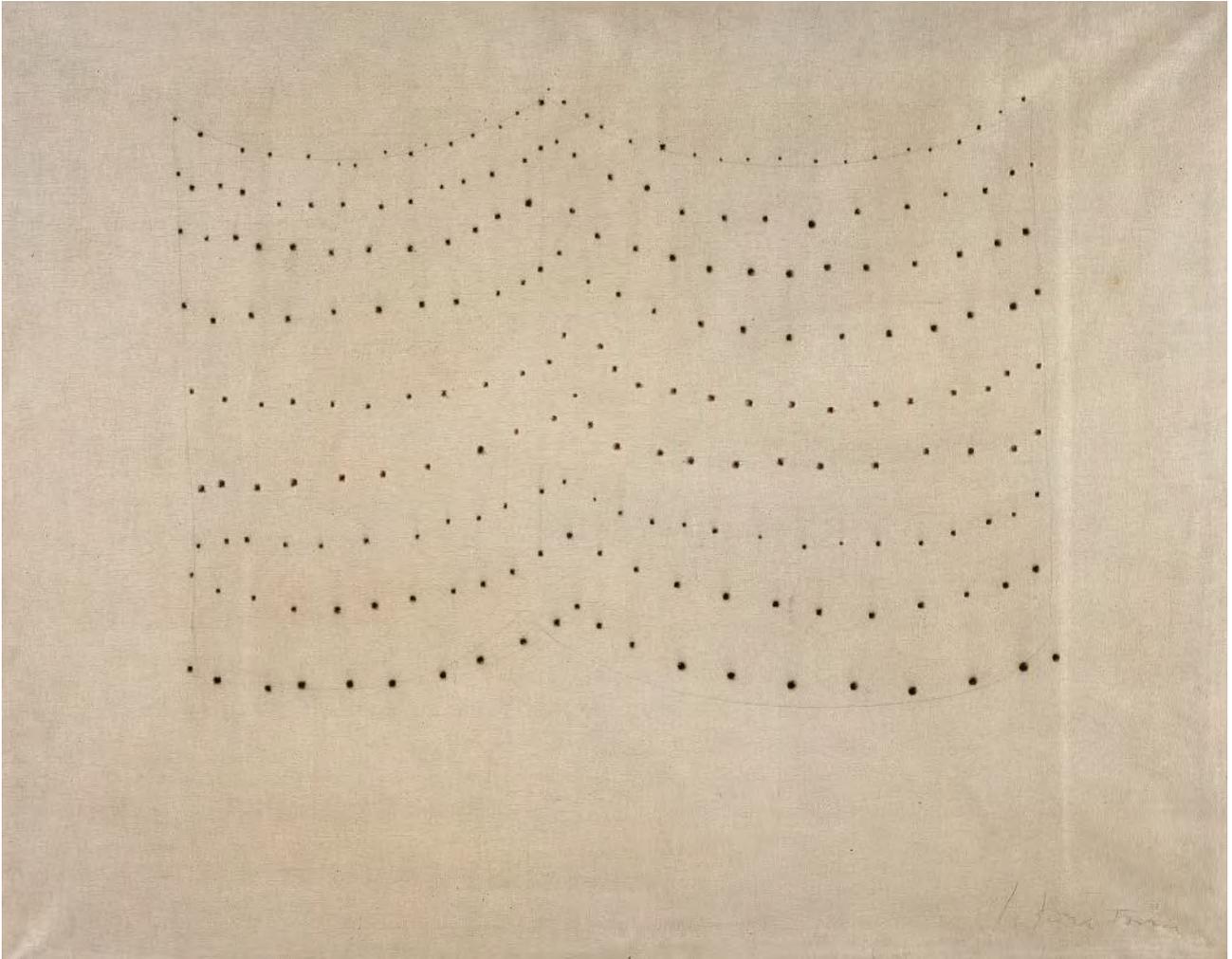
90

89 Ottavio Missoni, *Senza titolo*, 1970 ca

90 Ottavio Missoni, *Senza titolo*, 1970 ca

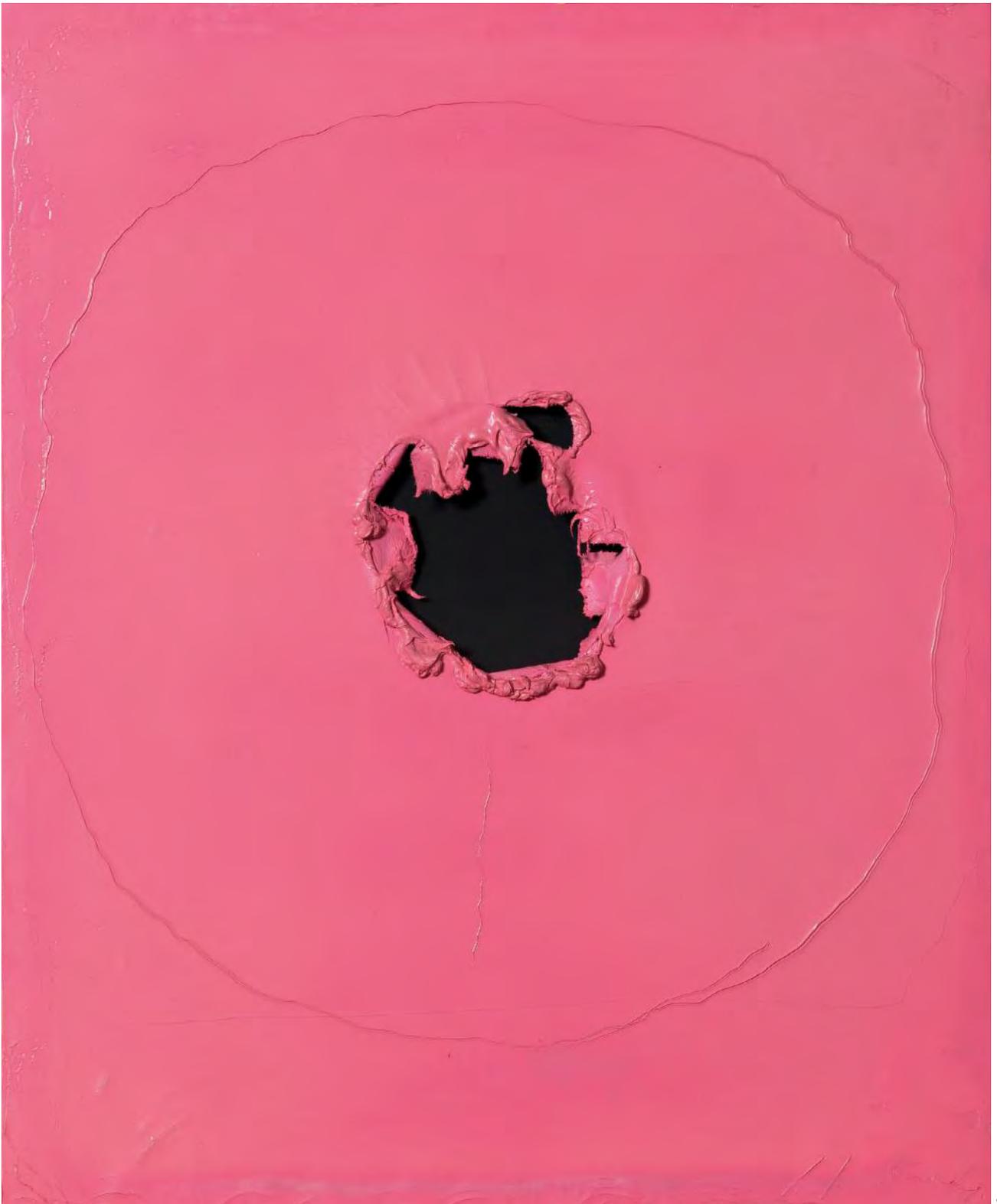
91 Irma Blank, *Il corpo del silenzio*, 1984





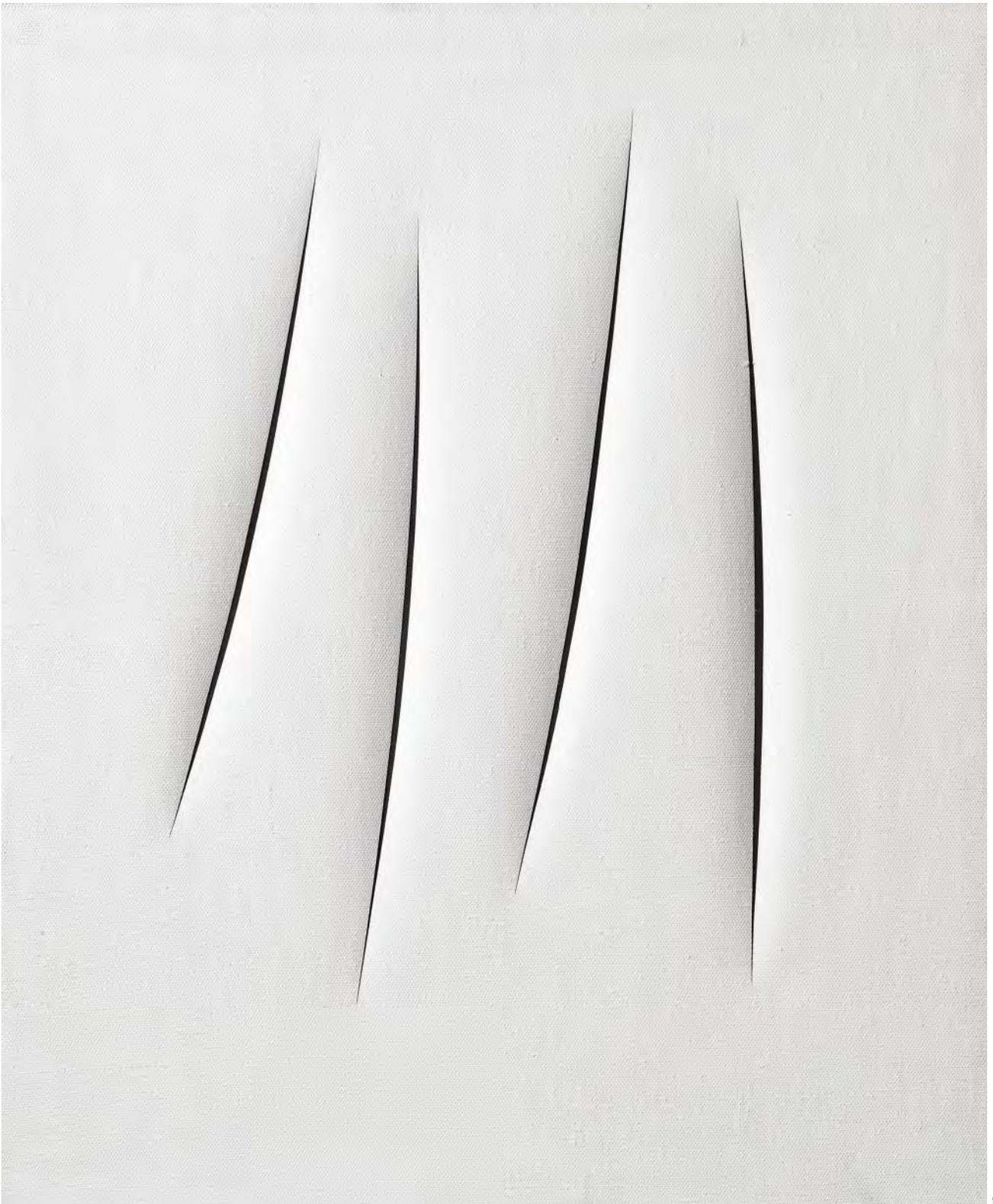
92

92 Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1960



93

93 Lucio Fontana, *Concetto spaziale, attesa*, 1964



94

94 Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1965



95



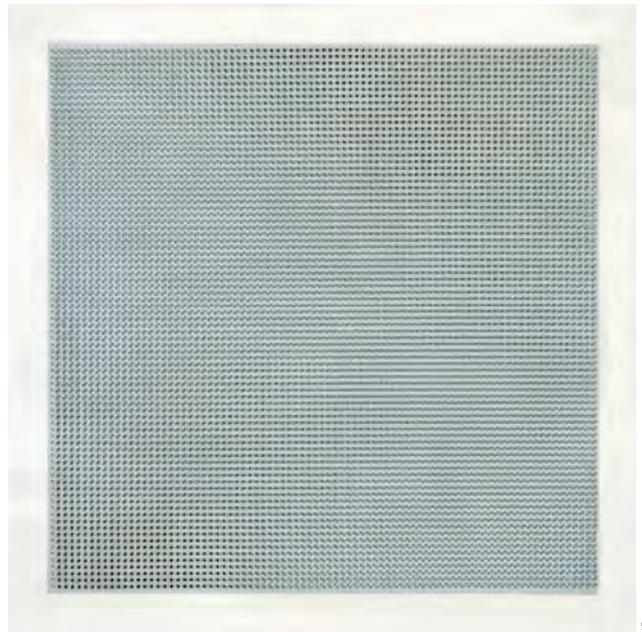
96

95 Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1961-62

96 Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1959



97



98

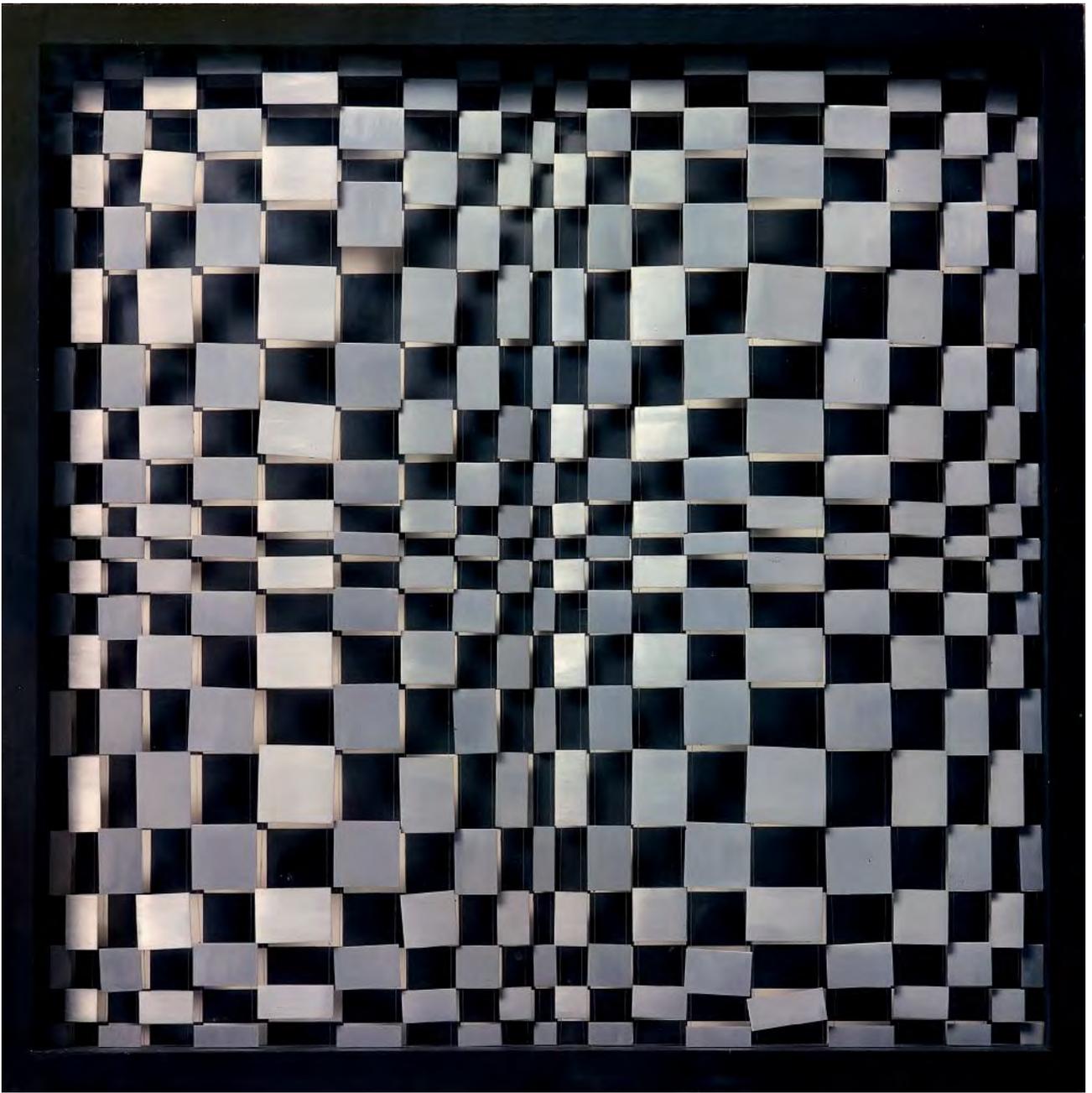


99

97 Fausto Melotti, *La Baracca*, 1965

98 Dadamaino, *Volume a moduli sfalsati*, 1960

99 Getulio Alviani, *Superficie a tesatura variabile 16 quadrati*, 1962-66



100

100 Dadamaino, *Oggetto visivo instabile*, 1963



101

101 Ottavio Missoni, *Senza titolo*, 1971



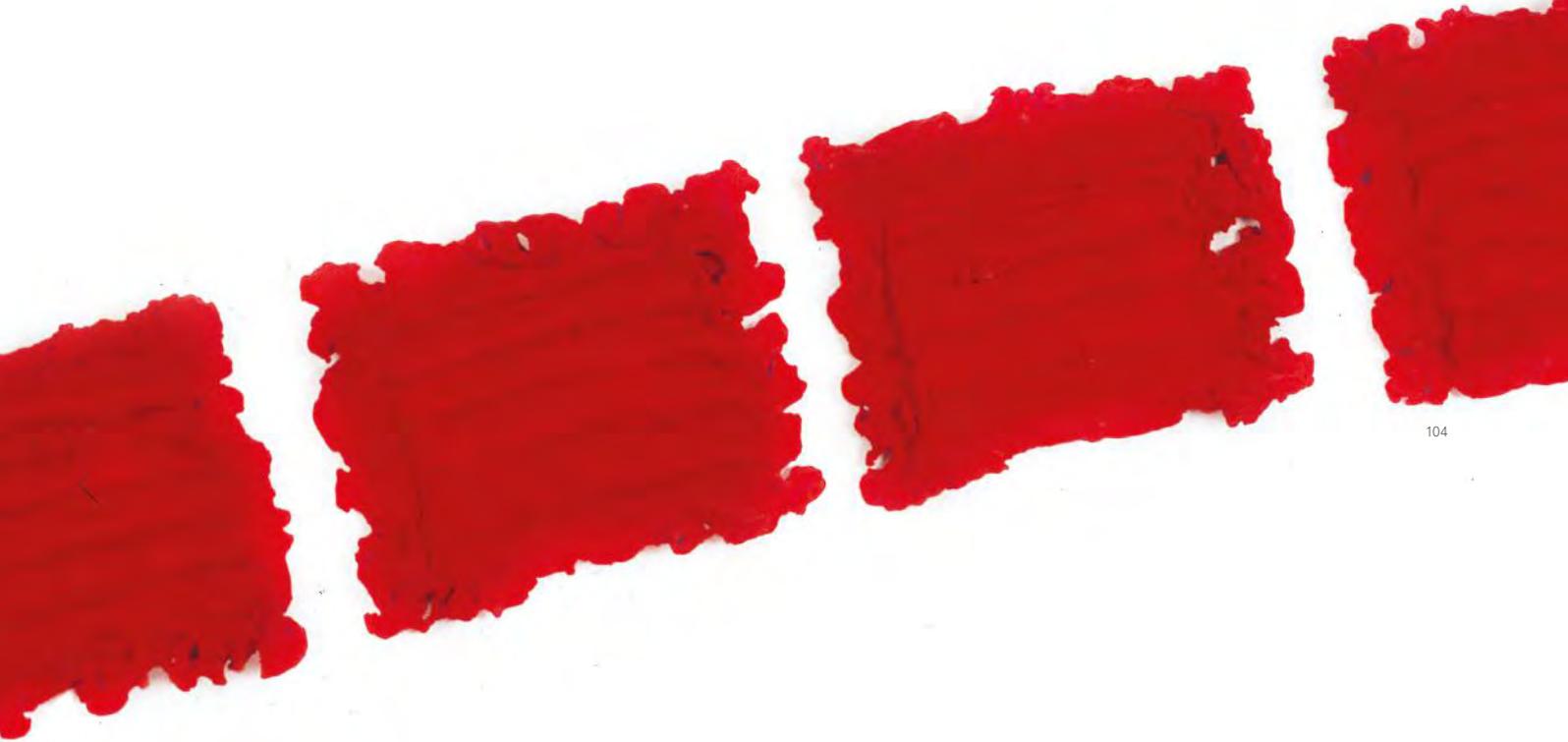
102

102 Ignazio Moncada, *I segni del vento*, 1982



103

103 Vincenzo Ferrari, *Tredici colori belli*, 1971



104

104 Pino Pinelli, *Pittura R* 1995, 1995



Gli arazzi

Tapestries

Nell'ultima sala espositiva, la mostra presenta un'inedita installazione che permette di confrontare, in un unico grande ambiente, le opere più significative di Ottavio Missoni. Si tratta di una serie di grandi arazzi realizzati in patchwork di tessuto a maglia, allestiti in uno spazio immaginato da Luca Missoni e Angelo Jelmini come scenografico e suggestivo. Questo per sottolineare l'importanza che gli arazzi hanno avuto per Ottavio Missoni il quale, a partire dagli anni Settanta, li elegge come esclusiva tecnica di espressione artistica, capace di concentrare in modo peculiare gli interessi trasversali, sia nella moda che nell'arte, per materia e colore.

The exhibition reveals a brand-new installation in the final room that enables us to compare Ottavio Missoni's most significant works in one large space. These works form a series of large tapestries made with knitted patchwork which are displayed in a space designed by Luca Missoni and Angelo Jelmini to be as spectacular as it is evocative. This choice of space underlines just how extremely important the tapestries were to Ottavio Missoni, who chose tapestry as his sole technique for artistic expression starting from the 1970s, because it offered a unique way to concentrate his unlimited and wide-ranging interests in material and colour in both fashion and in art.



106 Ottavio Missoni, *Arazzo*, s.d.



106



107



108

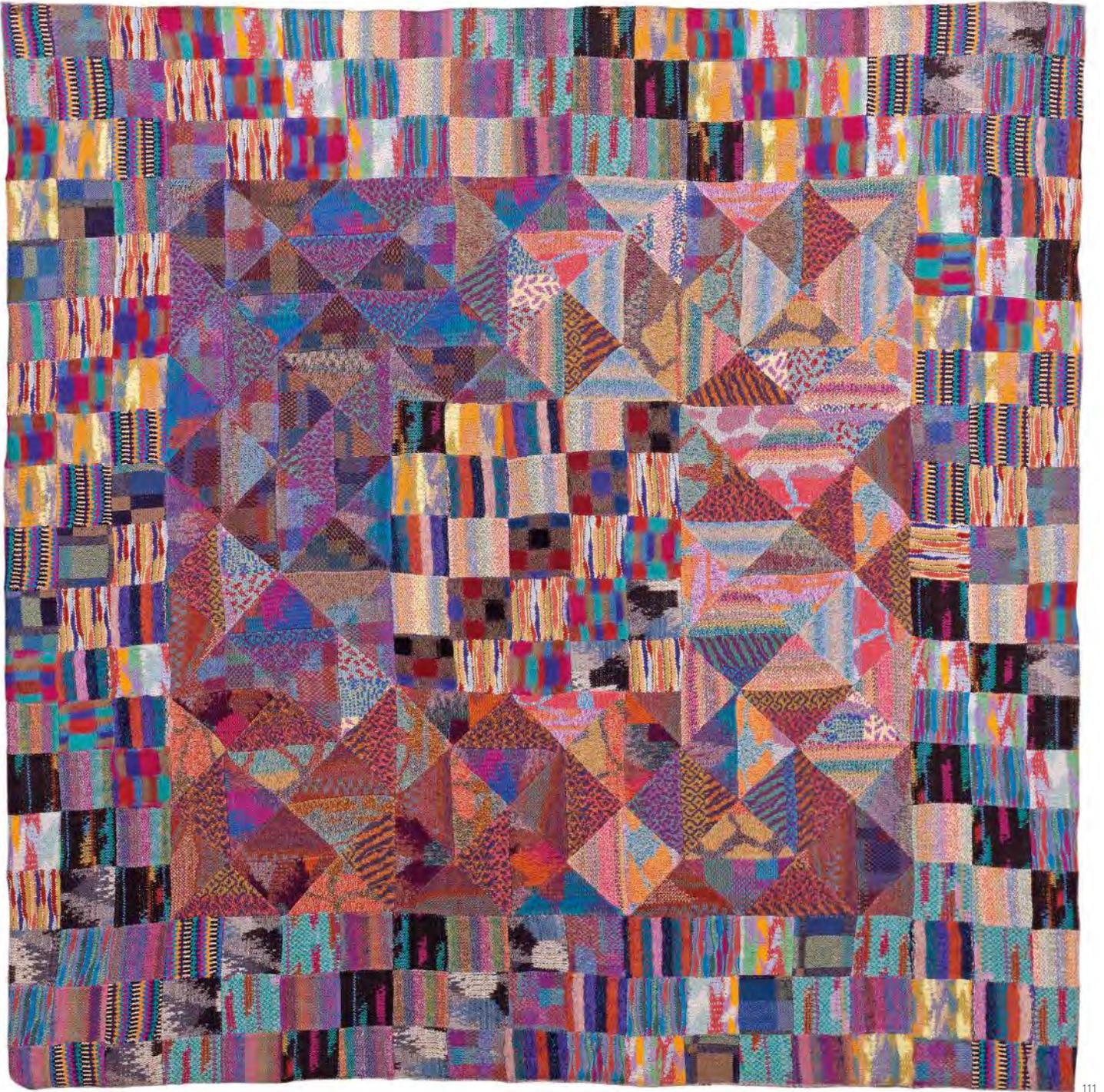


109



110

107-110 Ottavio Missoni, *Studi per arazzi*, s.d.



111 Ottavio Missoni, *Arazzo*, 1981



Apparati

Annexes

Biografia Missoni

1953 Ottavio e Rosita Missoni si sposano il 18 aprile. Lo stesso anno, nel seminterrato dell'abitazione di Gallarate, allestiscono un piccolo laboratorio di maglieria continuando insieme l'attività già avviata da Ottavio a Trieste.

1958 Presentano a La Rinascente di Milano una piccola collezione-moda battezzata *Milano-Sympathy*: all'interno degli abiti è da poco cucita un'etichetta recante il nome "Missoni".

1966 Hanno grande successo presentando alla stampa, al Teatro Gerolamo di Milano, la loro prima sfilata. È una collezione di rottura rispetto agli schemi tradizionali dell'uso della maglia.

1967 In aprile la collezione Missoni sfilata per la prima volta a Palazzo Pitti a Firenze. Successivamente Ottavio e Rosita presentano la collezione estiva a Milano, alla Piscina Solari, in quella che viene definita «una memorabile e singolare sfilata acquatica».

1969 «Chi dice che i Colori sono 7? Ci sono i Toni!» è la celebre frase di Diana Vreeland citata durante un incontro con i Missoni a Roma: in questa occasione la direttrice di "Vogue America" organizza per loro una serie di incontri con i *department stores* più importanti di New York. Sono nel frattempo cominciati i lavori per il nuovo stabilimento a Sumirago (Varese), in collina, tra bosco e campagna. «per lavorare in un luogo considerato ideale per il weekend» – ricorda Ottavio –. «Semmai in città si va per il weekend».

1970 Presentano a Firenze una collezione di grandissimo successo affermando quello stile che gli americani battezzarono "put together". Ottavio e Rosita diventano "i Missoni".

1971 Per la copertina del numero di febbraio de "L'Uomo Vogue", Oliviero Toscani fotografa un esclusivo patchwork realizzato da Ottavio. In marzo i Missoni presentano a Cortina una Collezione après-ski con inserti patchwork multicolori. I giornali iniziano a paragonare le composizioni cromatiche di Ottavio a opere d'arte contemporanea.

1973 A Dallas i Missoni ricevono il prestigioso Neiman Marcus Fashion Award, mentre il pullover patchwork Missoni entra a far parte della collezione permanente del Costume Institute del Metropolitan Museum di New York.

1975 In settembre Renato Cardazzo rende omaggio al lavoro di Ottavio allestendo a Venezia una mostra personale alla Galleria Navigliovenezia, esponendo i tessuti come fossero quadri. Guido Ballo scrive l'introduzione del catalogo *Missoni e la macchina-mago* mentre Ferruccio Landi ne fa una completa disamina critica nell'articolo *Missoni un'opera d'arte formato pullover*.

1977 In novembre sul "New York Times" Bernadine Morris scrive: «È stato circa una decina di anni fa che i Missoni elevarono il casalingo lavoro a maglia a qualcosa di simile all'arte. I loro abiti vengono collezionati dalle signore di tutto il mondo che vivono per la moda e da quelle che per la moda non darebbero un bel niente, ma amano le cose belle».

1978 I Missoni celebrano i loro 25 anni di lavoro con una spettacolare mostra retrospettiva allestita alla Rotonda della Besana a Milano. La mostra viene poi ospitata a New York in un evento speciale al Whitney Museum of American Art che per la prima volta apre le porte alla moda.

1979 "Sono pezzi da museo, ma indossateli pure" è il titolo dell'articolo de "Il Giorno" che Maria Pezzi scrive dopo la presentazione a Milano della collezione autunno-inverno.

1981 In marzo a Milano la Galleria del Naviglio allestisce una mostra dei patchwork di Ottavio che Guido Ballo battezza "Nuovi Arazzi". Renato Cardazzo nel presentare il catalogo scrive: «Missoni non è una fabbrica, non è uno stilista, ma semplicemente un artista». I "Nuovi Arazzi" vengono poi esposti in una mostra personale all'Art Museum dell'Università della California a Berkeley.

1983 I Missoni debuttano al Teatro alla Scala di Milano come costumisti nella *Lucia di Lammermoor*.

1988 In settembre si inaugura la mostra di arazzi *L'emozione della materia* al Museo delle arti applicate di Zagabria.

1990 In occasione della manifestazione inaugurale dei Mondiali di Calcio Italia '90 ai Missoni viene richiesto di interpretare il Continente Africano disegnandone i costumi per la parata. Nascono così i costumi di *Africa* che Anna Piaggi descrive come una testimonianza di quelle culture «che Missoni ha nel sangue e che ha spesso tradotto, attraverso i Segni, le Forme e soprattutto moltissimo Colore, in Moda».

1991 Gli arazzi di Ottavio sono esposti per la prima volta in Giappone, alla Yurakucho Asahi Gallery di Tokyo.

1993 È il loro 40° anniversario di matrimonio e di lavoro insieme. Il 2 giugno il Presidente della Repubblica Italiana conferisce a Ottavio l'onorificenza di Cavaliere al Merito del Lavoro.

1994 Il coreografo americano David Parsons chiede ai Missoni di disegnare i costumi per il suo ultimo lavoro *Step Into My Dream* in scena a New York. Pitti Immagine e il Comune di Firenze organizzano la mostra *Missonologia* e conferiscono ai Missoni il Premio Pitti Immagine: «Quarant'anni fa Ottavio e Rosita iniziavano un'originale e creativa ricerca nella maglieria: righe, colore, fantasia, invenzione. Nasceva uno stile del tutto inedito che portava estro e arte nella quotidianità del vestire [...]».

1995 In giugno la Civica Galleria di Arte Moderna di Gallarate ospita la mostra *Ottavio e Rosita Missoni Story*, un tributo da parte della città dove ha avuto inizio la loro attività di successo.

1996 Il Sezon Museum of Modern Art di Tokyo inaugura l'inedita mostra *Opera*. Per questo evento, sponsorizzato dal Seibu department store, i Missoni allestiscono un percorso multidimensionale attraverso le più importanti tappe del loro lavoro e della loro storia. Partecipano alla mostra *New Person/New Universe* alla Biennale di Firenze con un'installazione di Luca Missoni dal titolo *Tra le righe*.

2003 L'attività Missoni compie 50 anni. In occasione di questo anniversario Missoni allestisce una grande sfilata retrospettiva presentata in anteprima al *Life Ball* di Vienna.

Suzy Menkes in un articolo sull'"International Herald Tribune" commenta: «I benamati Missoni sono come la moda italiana vorrebbe vedere se stessa: una grande felice famiglia di pratici maghi». In gennaio debutta a Berkeley, in California, il tour *Aeros*, un innovativo spettacolo di danza per cui Luca Missoni ha disegnato i costumi. In ottobre, durante la settimana della moda a Milano, viene conferita a Ottavio e Rosita l'onorificenza simbolo della città, l'Ambrogino d'oro.

2004 Si inaugura al Museo della Moda e del Costume di Brescia la mostra *Missoni e Tiziano. Colore e Luce dal Rinascimento Veneziano alla Moda del '900*.

2005 In occasione dell'Expo Universale ad Aichi (Giappone) Luca Missoni cura l'allestimento dello spazio espositivo della Regione Friuli Venezia Giulia, all'interno del Padiglione Italia, sul tema *Armonia delle Diversità*.

2006 Si inaugura ai Musei Provinciali di Gorizia la mostra *Caleidoscopio Missoni*. La mostra è corredata da uno speciale catalogo in cui, per la prima volta, si raccoglie l'intero lavoro artistico di Ottavio Missoni.

2009 A Madrid apre la mostra *Taller Missoni. El Arte del Tejido en Movimiento* con la collaborazione dell'Istituto Italiano di Cultura, dell'Istituto Europeo di Design e del Museo del Traje. A Londra apre la mostra *Workshop Missoni. Daring to be different* presso The Estorick Collection of Modern Italian Art.

2011 In occasione dei 90 anni di Ottavio viene pubblicato da Rizzoli il libro *Ottavio Missoni: una vita sul filo di lana*. Paolo Scandaletti, coautore del volume, lo definisce «l'autobiografia di uno dei personaggi più noti e amati dell'Italian style nel mondo e in cui Ottavio ripercorre con ironia la sua avventura di eterno ragazzo che è riuscito ad attraversare il Novecento senza prendersi troppo sul serio, a dettare le regole della moda restando per tutti "Tai" e soprattutto, come dice lui, a non lavorare troppo».

2012 *Ottavio Missoni. Il genio del colore* è la mostra scelta dall'Ambasciata d'Italia per aprire il calendario culturale di "Maribor – Capitale Europea della Cultura 2012" in Slovenia. L'esposizione si sposta poi a Capodistria, Pola, Ragusa (città natale di Ottavio) e Fiume.

2014 La Famiglia Bosina di Varese assegna a Rosita la Girometta d'oro per l'anno 2013 «per essere stata la fondatrice, con il marito Ottavio, della Missoni azienda leader nel settore della moda, simbolo di bellezza, stile, creatività e punto di riferimento per tanti lavoratori del settore nel nostro territorio». Lo stesso anno Rosita riceve dal Presidente della Repubblica il titolo di Cavaliere del Lavoro per la categoria "Industria abbigliamento Lombardia".

Missonis' biography

1953 Ottavio and Rosita Missoni marry on 18th April. In the same year they set up a small knitwear workshop in the basement of their house in Gallarate, continuing together what Ottavio had already started in Trieste.

1958 They present a small fashion collection called Milano-Simpathy at the La Rinascente store in Milan. A label with the name "Missoni" has just been sewn inside the garments.

1966 The presentation of their first Fashion Show to the press in the Teatro Gerolamo in Milan is a great success. The collection breaks away from traditional knitwear patterns.

1967 In April the Missoni collection is shown for the first time in Palazzo Pitti in Florence. Later Ottavio and Rosita present the summer collection in Milan, at the Piscina Solari, in what is defined as a «memorable and unique aquatic Fashion Show».

1969 «Who says colours are seven? There are tones!» is the famous sentence that Diana Vreeland spoke when meeting the Missonis in Rome. On this occasion the editor of "Vogue America" organised for the Missonis a number of meetings with the most important department stores in New York. Meanwhile work on the new production plant in Sumirago (Varese) has begun. The plant is on the hills, between open fields and woods, «to work somewhere considered ideal for the weekend» remembers Ottavio. «You can go into town for the week-end».

1970 A hugely successful collection is presented in Florence, establishing the style Americans will call "put together". Ottavio and Rosita become "the Missonis".

1971 Oliviero Toscani photographs an exclusive patchwork sweater made by Ottavio for the cover of the February edition of "L'Uomo Vogue". In March, in Cortina, the Missonis present an après-ski collection with multi-coloured patchwork inserts. Newspapers start to compare Ottavio's chromatic compositions to works of contemporary art.

1973 The Missonis receive the prestigious Neiman Marcus Fashion Award in Dallas, while the Missoni patchwork pullover becomes part of the permanent collection of the Costume Institute of the Metropolitan Museum in New York.

1975 In September Renato Cardazzo pays homage to the work of Ottavio by setting up a personal exhibition in the Navigliovenezia Art Gallery in Venice, exhibiting the fabrics as if they were pictures. Guido Ballo writes the introduction of the Missoni e la macchina-mago catalogue, whereas Ferruccio Landi critically examined the work in an article Missoni un'opera d'arte formato pullover [Missoni, a work of art in pullover format].

1977 In November, Bernadine Morris writes in the "New York Times": «It was about ten years ago that the Missonis raised the simple householder's work of knitting to something similar to art. Their dresses are collected by ladies all over the world who live for fashion and by those who could not care less for fashion but love beautiful things».

1978 The Missonis celebrate their 25 years' activity with a spectacular retrospective exhibition set up in the Rotonda della Besana in Milan. The exhibition is

then held in New York during a special event in the Whitney Museum of American Art, which for the first time opened its doors to fashion.

1979 "Sono pezzi da museo, ma indossateli pure" [They are museum pieces, but you can still wear them] is the title of the article written by Maria Pezzi in the "Il Giorno" newspaper after the autumn/winter collection was presented in Milan.

1981 In March, the Galleria del Naviglio in Milan organises an exhibition of patchwork items made by Ottavio, that Guido Ballo names Nuovi Arazzi [New Tapestries]. When writing the catalogue, Renato Cardazzo stated that «Missoni is not a manufacturer, not a stylist, but simply an artist». The Nuovi Arazzi are then displayed in a personal exhibition in the Art Museum of the University of California in Berkeley.

1983 The Missonis make their debut at the Teatro alla Scala theatre in Milan as costume designers for Lucia of Lammermoor.

1988 In September the L'emozione della materia [The Emotion of Matter] exhibition of tapestries is inaugurated in the Museum of Applied Arts in Zagreb (Croatia).

1990 For the inauguration event of the 1990 Soccer World Cup in Italy, the Missonis are asked to interpret the African continent by designing the costumes for the opening ceremony. This is the origin of the Africa costumes that Anna Piaggi describes as a statement of the cultures «that the Missonis have in their blood and have often translated into fashion through Signs, Shapes and especially and above all Colour».

1991 Ottavio's tapestries are exhibited for the first time in Japan in the Yurakucho Asahi Gallery in Tokyo.

1993 This year is their 40th wedding anniversary and their 40th anniversary of working together. On 2nd June the Italian President of the Republic awards the Cavaliere al merito del lavoro [a prestigious Italian award given for outstanding work-related accomplishments] to Ottavio.

1994 David Parsons, an American choreographer, asks the Missonis to design the costumes for his latest work, Step Into My Dream, showing in New York. Pitti Immagine and the Municipality of Florence organise the Missonologia [Missonology] exhibition and award the Premio Pitti Immagine to the Missonis. «Forty years ago Ottavio and Rosita began an original and creative research in knitwear – lines, colours, patterns, inventions. A totally new style was born, which brought inspiration and art to the ordinary act of dressing (...)».

1995 In June the Civica Galleria di Arte Moderna in Gallarate is the venue of the Ottavio e Rosita Missoni Story exhibition, a tribute to the Missonis' work by the town in which their successful activity began.

1996 The Opera exhibition of original items is inaugurated in the Sezon Museum of Modern Art in Tokyo. For this event (sponsored by the Seibu department store) the Missonis set up a multi-dimensional path through the most important moments in their work and history. They take part in the New Personal/New Universe exhibition in the Biennale in Florence with an exhibit called Tra le righe [Between the lines], created by Luca Missoni.

2003 The Missoni activity turns 50. For this anniversary the Missonis organise a great retrospective Fashion Show, with a preview in the Life Ball in Vienna. In an article published in the International "Herald Tribune", Suzy Menkes remarked «The best-loved Missonis are how Italian fashion would like to see itself: one big happy local family of hands-on wizards». In January the Aeros tour made its debut in Berkeley, California. Luca Missoni was the designer of the costumes used in this innovative dance show. In October, during the Milan Fashion Week, Ottavio and Rosita are awarded the Ambrogino d'oro, the award that is the symbol of the city of Milan.

2004 The Missoni e Tiziano. Colore e Luce dal Rinascimento Veneziano alla Moda del '900 [Missoni and Tiziano. Colour and Light from the Venetian Renaissance to 20th century fashion] exhibition is inaugurated in the Museo della Moda e del Costume in Brescia.

2005 For the Universal Exhibition in Aichi (Japan) Luca Missoni deals with the preparation of the exhibition area of the Friuli Venezia Giulia region, in the Italian pavilion, based on the Harmony of Diversities theme.

2006 The Caleidoscopio Missoni [Missoni kaleidoscope] exhibition is inaugurated in the Musei Provinciali in Gorizia. The exhibition has a special catalogue in which the complete work of Ottavio Missoni is included for the first time.

2009 The Taller Missoni. El Arte del Tejido en Movimiento exhibition opens in Madrid, with the collaboration of the Istituto Italiano di Cultura, the Istituto Europeo di Design and the Museo del Traje. The Workshop Missoni. Daring to be different exhibition opens in London at the Estorick Collection of Modern Italian Art.

2011 Ottavio turns 90 and for the occasion a book is published by Rizzoli – Ottavio Missoni: una vita sul filo di lana [a life on the woollen thread]. Paolo Scandaletti, co-author of the book, defined it as the «autobiography of one of the most famous and best-loved characters of Italian style in the world, in which Ottavio, with irony, traces his adventure as a youngster who never grew up and who managed to live through the twentieth century without taking himself too seriously, setting the rules of fashion but remaining "Tai" for everybody and especially, as he himself said, without working too much».

2012 Ottavio Missoni. Il genio del colore [Ottavio Missoni. The genius of colour] is the exhibition chosen by the Italian Embassy as the first event in the cultural calendar of "Maribor – 2012 European Capital of Culture" in Slovenia. The exhibition was then moved to Capodistria, Pola, Ragusa (where Ottavio was born) and Fiume.

2014 The Famiglia Bosina Association in Varese awards the 2013 Girometta d'oro prize to Rosita «for being the founder, with her husband Ottavio, of Missoni, a leading company in the fashion sector, the symbol of beauty, style and creativity and a landmark for many workers in the industry in our region». In the same year Rosita is awarded the Cavaliere del Lavoro award by the President of the Republic in the "Lombardy fashion industry" category.

L'emozione della materia

Passion for materials

Ottavio Missoni

Mi si chiede che cosa mi ha portato a un lavoro artistico esprimendomi attraverso l'uso di tessuti di maglia?

Parlare d'arte forse è eccessivo, anche se nel mio lavoro certamente vi è una componente creativa in quanto il "colore" e la "materia" sono gli elementi essenziali del mio mestiere.

Per quanto riguarda l'ispirazione, come per tutti i mestieri è una questione di molteplici esperienze... così l'ultimo gesto che faccio nel mio lavoro, anche quello di accostare a due colori disarmonici un terzo che li armonizzi, è il compendio di tutte queste esperienze. Il colore? Cosa dire? A me piace paragonare il colore alla musica, sette note ma infinite melodie sono state composte con quelle sette note. Quanti colori di base ci sono? Non ricordo, forse sette come le note musicali, ma ogni colore quanti toni? Infiniti, come infiniti i cromatismi che compongono da sempre un'opera d'arte. Ecco "armonia" un termine che va bene per la musica ma anche per il colore. E gli arazzi? Nascono di conseguenza al mio lavoro, al piacere di giocare con questi pezzetti di tessuti di maglia multicolorati, e ogni pezzetto va osservato attentamente in quanto ha una sua storia e presi singolarmente hanno una loro vita. All'epoca, nel 1975, Renato Cardazzo, dietro suggerimento di Andrea Cascella, mi propose di fare una mostra...

«Femo una bella mostra a Venezia... durante la Biennale»... sapeva già il titolo *Missoni e la macchina-mago*... «e poi Guido Ballo ti fa la presentazione».

«Senti Renato femo la "Mostra" ma mostra vuol dire "mostrare" e noi cosa mostriamo?»

«Facciamo vedere il tuo lavoro... io capisco... conosco i tuoi colori» L'ho invitato a Sumirago, è venuto, nel mio studio si è guardato in giro, poi ha osservato attentamente il mio tavolo pieno di campioncini di maglia, multipli pezzi variamente colorati in multiple lavorazioni...

«Vedi tu non devi far niente... mi mandi tutto quello che c'è su questo tavolo e io faccio la mostra».

La mostra ebbe un ottimo successo tanto che prorogò la chiusura di un paio di settimane.

Gli arazzi? Nel 1978 per il venticinquesimo anniversario della nostra attività, viene allestita una mostra alla Rotonda di Via Besana a Milano. Lo spazio era tanto e poi c'erano queste immense colonne alte una ventina di metri, cosa farne? Così mi venne l'idea di vestirle con degli enormi "patchwork" composti con i nostri tessuti. Fecero la loro bella figura. In seguito ne feci degli altri a dimensione normale, per arredare la nostra "botega" a Parigi. Nel 1981 ancora Renato Cardazzo, alla Galleria del Naviglio a Milano, volle allestire una mostra con i miei "patchwork" che Guido Ballo battezzò "Nuovi Arazzi"

People ask me what led me to express myself artistically through a profession focusing on the use of knit fabrics.

While referring to my work as art may be a bit much, there surely is a creative component to it since both "colour" and "material" are elements essential to my craft.

As for inspiration, no differently from any other work, it's a matter of multiple experiences... so, the final touch in my work – such as creating a chromatic harmony by adding a third colour to two clashing ones – consists in attaining a synthesis of all these experiences.

Colour? What can I say? I like comparing colour to music: only seven notes and yet innumerable melodies have been composed with those seven notes. How many basic colours are there? I don't remember exactly, seven perhaps, like the notes of the scale, but how many tones or shades does each colour have? An infinite number, just as always endless are the hues and nuances composing a work of art. And what about "harmony"? It's a musical term that has a distinct relevance to colour too.

As for my tapestries, they are a natural extension of my work, of the pleasure I get from playing with these little pieces of multicolour knit fabrics where each single one deserves particular attention since it has a story and a life of its own. Back in 1975, upon the suggestion of Andrea Cascella, Renato Cardazzo proposed that I do a show...

«Let's organize a nice show in Venice... during the Biennale...». He already had a title for it in mind: *Missoni e la macchina-mago*... «And then Guido Ballo will do the introduction for you».

«Listen, Renato, let's put on this Show but a show means showing something, so what do we show?»

«We'll show your work... I understand... I know your colours». I invited him to Sumirago. He came, took a look around my studio, then closely examined my worktable strewn with swatches of knit fabric... multiple pieces in a vast array of colours, patterns, stitches...

«See, you don't have to do anything... just send me everything that's on this table and I'll do the show».

The show made such a hit that it got extended for an extra couple of weeks.

My tapestries? For our company's 25th anniversary in 1978, we planned an exhibition at "La Rotonda di Via Besana" in Milan. With so large an interior space and all those huge columns nearly 20 meters high, what should we do? Well, I got the idea to cover the columns with enormous patchworks of our fabrics. They did the trick beautifully. Later, I created other similar

e Cardazzo nel presentare il catalogo scrisse: «Missoni non è una fabbrica, non è uno stilista ma semplicemente un artista». La mostra ebbe successo e questi nuovi arazzi ebbero il privilegio di essere esposti in mostre personali (*L'emozione della materias*) in vari musei del mondo iniziando, per interessamento di Arnaldo Pomodoro, dall'Art Museum dell'Università di California a Berkeley.

Ma tornando al mio lavoro e alle ispirazioni devo precisare che all'origine non ho alcuna parentela con quello che sarebbe stato il mio mestiere, cioè quello di lavorare la maglia, né ho fatto studi specifici (per la verità non ho fatto alcun tipo di studi anche perché mia mamma invece di mandarmi a scuola spesso mi lasciava dormire, lei pensava che in caso contrario sarei diventavo nervoso...).

Un mestiere che nasce a Trieste nel 1947 da un incontro puramente casuale con una macchina di maglieria in casa di un amico, una macchina di maglieria molto semplice a mano, c'era un filo di lana guidato in mezzo a degli aghi, ed era affascinante vedere come da quel filo nasceva la maglia. A Trieste è più facile varare una nave che fare una maglia, così nel 1953, quando mi sono sposato, mi sono trasferito a Gallarate e ho fatto società con la Rosita. Ed è da allora che nasce in effetti quella che è tuttora la nostra attività. Un mestiere che ci siamo trovati casualmente fra le mani, un mestiere che ci siamo inventati, un mestiere che fra l'altro non saprei neanche come definire. Stilisti? Artigiani che lavorano la maglia? Creatori di moda? Forse un po' di tutte queste cose e altre.

Non è neanche facile stabilire i fattori particolari del successo, anche perché questo successo non è stato né programmato né preventivato. Per certo, come ho detto, un mestiere che ci siamo inventati giorno per giorno col piacere della ricerca e della sperimentazione, e forse alla base del successo c'è stata una disponibilità totale nell'affrontare i problemi, qualche cosa che scompaginava quello che in qualche modo era tradizionalmente codificato, una questione di vera e propria libertà mentale. Non vorrei sembrare uno che teorizza filosoficamente la creatività ma penso e mi sembra evidente che per fare qualche cosa d'innovativo non ci sono delle regole. Le regole? Certo che ci sono, infatti c'è sempre qualche eccezione per confermare una regola. Anche al problema "moda" ci siamo avvicinati semplicemente con la mente sgombra di pregiudizi, considerando un abito come un altro effetto qualsiasi, prescindendo dalla moda e partendo come si fa per ogni disegno industriale, da una ricerca sulla materia e nel nostro caso anche del colore.

Abbiamo presentato collezioni di grande successo, una nuova interpretazione grafica nel vestire la donna e anche l'uomo, si parla degli anni Sessanta, sono passati quarantacinque anni. Chiaramente la maglia esiste da sempre, noi semplicemente abbiamo rotto certi schemi, l'abbiamo un po' stravolta, come ha detto qualcuno "facendone di tutti i colori".

In conclusione è sempre difficile stabilire a che cosa ci si ispira, le fonti sono tante e variegate... una lettura, un tramonto, un bicchiere di vino, un fiore, anche un'opera d'arte... sarebbe semplice stabilire che la natura è l'ispiratrice di tutte le arti... e le arti primitive sono le più vicine alla natura e noi siamo sempre stati affascinati da queste forme di arte popolare, folcloristica... Una volta a un amico ho fatto notare che sulla fascia delle Ande sono più di 2000 anni che ci copiano... e ora Rosita tornando da un viaggio a Luxor mi precisa «forse sono 3500»...

patchworks, of standard size, for the walls of our store in Paris. Then in 1981 Renato Cardazzo wanted to mount another show, this time presenting my patchworks at the Galleria del Naviglio art gallery in Milan. By now Guido Ballo had dubbed these creations of mine "New Tapestries" and in the introduction to the catalogue Cardazzo wrote: «Missoni is not a factory, he is not a designer but simply an artist».

The show met with success and these new tapestries won the privilege of appearing in a one-man show (L'emozione della materia) which travelled to museums around the world, starting with – thanks to the intervention of Arnaldo Pomodoro – the University of California-Berkeley Art Museum.

Getting back to my work and relative sources of inspiration, I must point out that I have no specific background or training in my chosen field of endeavor (or for that matter in any other: my mother would often let me sleep instead of sending me off to school in the morning because she thought I'd become nervous otherwise...).

I embarked on my career quite by chance in 1947 when I came across a very simple hand-operated knitting machine at a friend's house in Trieste. It was fascinating to watch how a thread of wool ran through a row of needles gave birth to a knit. In Trieste it's easier to launch a ship than to make a knit, so when I got married in 1953 I moved to Gallarate and went into business with Rosita. And so began a trade, a craft, a profession that took shape casually, that we invented for ourselves, that continues still today and that I would hardly know how to define. Are we designers? Artisans? Fashion creators? Maybe a bit of all these things and more.

Determining the reasons for our success isn't easy, also because we neither planned nor expected it. Certainly, as I said, it's a profession we made up as we went along, day by day, finding real pleasure in experimentation and research. Maybe a major underlying factor in our success lies in our total willingness to face problems free of any set concepts or ideas, with a thoroughly open mind. While I'd rather avoid philosophical theories on creativity, I do think – this seems evident to me – innovation means no rules. Rules? Sure, there are rules, in fact there are always exceptions to the rule.

We approached the matter of clothing design equally free of biases, of external "fashion" influences, essentially basing our work – as in all industrial design – on material research (and in our case on experimentation with colour too).

We presented famously successful collections, introduced both men and women to a new graphic slant in dressing. Here we're talking about the early 1960s, 45 years ago.

Clearly, knits date a very long way back. We simply broke away from the mould, upset the norm and came up with what it's now considered the Missoni style.

In conclusion, it's always hard to say what inspires us. Our sources are many and varied... a book, a sunset, a glass of wine, a flower, even a piece of art... establishing nature as the inspirer of all the arts would be simple and easy... primitive arts are the closest to nature and we've always had a fascination with these forms of folk art...

I once told a friend that the people of the Andes have been copying us for over 2000 years... and now just back from a trip to Luxor, Rosita stated in no uncertain terms: «maybe over 3500»...



Ricerca, materia e qualità. La lana Merino

Research, material and quality. Merino wool

Luca Missoni

La nostra attività creativa si svolge nell'ambito della moda dove si progettano e disegnano tessuti che servono principalmente a confezionare dei vestiti. Si inizia con la ricerca e lo studio del tessuto, specificatamente a maglia, per il quale si provano filati diversi in diversi tipi di lavorazioni e disegni così da ottenere dei campioni che soddisfino in primo luogo il nostro senso estetico. È però oltremodo importante l'effetto sensoriale che si prova nel toccare, e poi nell'indossare, un abito, una maglia, una sciarpa. Non solo dare brillantezza, vivacità e profondità al colore con un medium di per sé adeguato, ma questo medium, nel nostro caso il filato, per essere adeguato deve poter rispondere a specifiche esigenze di mano: una volta lavorato in maglia si dovrà ottenere infatti un risultato piacevole al tatto che si apprezza nell'accarezzarne la superficie, nel sentirne il movimento.

Trattandosi di confezionare indumenti, siano essi un cappotto reversibile o un tailleur, un cardigan o un abito da sera, secondo l'esigenza, è sempre importante valutarne la praticità e la confortevolezza che si prova nell'indossarli. Aldilà di considerazioni estetiche, seppure valide e innovative, nel nostro processo creativo è importante considerare sempre una qualità sensoriale positiva del materiale che si lavora.

Partendo da un'approfondita conoscenza della materia prima, dal rispetto delle sue caratteristiche e qualità, evitando forzature e surrogati, perseguiamo la realizzazione di materiali che trasmettano una sensazione di emotività positiva attraverso una percezione sia visiva che tattile. Un'emozione istintiva, non ragionata, più ludica che razionale: se non piace la "mano" del tessuto non si prova neanche a fare il vestito. Vale la prima sensazione che si prova, che ci seduce, ci meraviglia. Deve giocare con la mente. Questo è il senso estetico con il quale si ricercano e si valutano i materiali, con il quale scegliamo quale filato usare e quale no per confezionare una nostra maglia, un nostro vestito.

Un esempio su tutti nella scelta di una materia prima speciale, si può fare con la lana, ingrediente direi indispensabile per il nostro lavoro, tant'è che la lana è diventata praticamente un nostro sinonimo: Missoni, maglia, lana; lana, maglia, Missoni. Per poter tessere in lana le maglie più sottili, su macchine dagli aghi finissimi, e poter ottenere una maglia resistente e al tempo stesso con una bella mano, con dei colori intensi e luminosi, è necessario usare lana dalle fibre finissime, lunghe

Our creative work is applied in the fashion world where we design fabrics that are primarily used to make clothes. We start by researching and studying the fabric, specifically a knitted fabric, for which we try different yarns using different techniques and patterns so we can make samples that are first and foremost pleasing our aesthetic sense. However the sensorial effect elicited by the fabric when touched and worn, for example as a dress, sweater or scarf, is also extremely important. Not only do we need to give brightness, vibrancy and depth to the colour with a medium which is suitable in itself, but this medium, which in our case is the yarn, to be suitable needs to meet a specific hand: once it has been knitted it has to feel pleasurable to the touch, which is something one appreciates when stroking the fabric and in the way it moves. As we are making clothes, whether a reversible coat or a suit, a cardigan or an evening gown, it is always important to consider the practical nature of the fabric and how comfortable it feels when worn. Beyond the aesthetic considerations, although valid and innovative, it is essential for us to always consider a positive sensorial quality of the material with which we are working during our creative process.

We begin with an in-depth understanding of the raw material, and by respecting its characteristics and qualities, and avoiding forced interpretations and substitutes so we can make materials that convey a feeling of positive emotivity through both visual and tactile perceptions. An instinctive rather than a reasoned emotion, more fun than rational: if we don't like the "hand" of the fabric, we do not even attempt to make the dress. Your first feeling, or impression, is the one that counts; that's the feeling that seduces and amazes. You have to play with the mind. This is the aesthetic sense we use to source and assess the material, the sense we use to choose which yarn to use or not to use when creating our sweater or our dress.

When it comes to the choice of a special raw material, wool is a salient example. I would say it is an absolutely essential ingredient in our work, so much so that wool has practically become a synonym for Missoni: Missoni, knit, wool; wool, knit, Missoni. In order to weave the softest knits in wool on machines with ultrafine needles, and be able to create a strong knitted garment which also has a wonderful hand and rich, bright colours, we need to use wool with ultrafine, long and glossy fibres. These are qualities that you only find in the Merino wool that comes from Australia

e lucenti. Queste sono qualità che si trovano esclusivamente nella lana Merino proveniente dall'Australia, dove le pecore di questa razza hanno trovato l'habitat naturale, permettendo di ricavarne la miglior lana del mondo. La qualità di questa lana è rappresentata e garantita dal marchio The Woolmark Company, con cui negli anni la nostra azienda ha consolidato un profondo rapporto di stima e collaborazione.

Per quanto riguarda la filatura della lana Merino, in Italia abbiamo un'eccellente tradizione manifatturiera. Un'eccellenza tutta italiana nella lavorazione della lana per nobilitare ed esaltare al meglio le qualità di questa materia prima che, dopo essere stata tinta nei nostri colori di stagione, viene quotidianamente lavorata in maglia sui nostri telai con i nostri disegni.

Questo è il senso etico ed estetico con il quale si ricerca e si valuta la materia. Con il quale scegliamo quale filato usare e quale no, per confezionare una nostra maglia o un nostro vestito ed ottenere così, nel modo più spontaneo possibile, un prodotto che esprima originalità e qualità.

where Merino sheep have found their natural habitat originating the best wool in the world. The quality of this wool is represented and guaranteed by The Woolmark Company brand with which our company has established an excellent relationship based on mutual respect and collaboration.

With regard to spinning Merino wool, we have an excellent manufacturing tradition here in Italy. This all-Italian excellence in processing wool allows us to ennoble and bring out the qualities of this raw material to best advantage, and once it has been dyed in our seasonal colours the wool is knitted into our designs on our looms on a daily basis.

This is the ethical and aesthetic sense with which we source and assess the material, the sense we use to choose which yarn to use or not to use when creating our sweater or our dress so we can fashion a product that exudes originality and quality in the most natural way possible.

Antologia critica

Guido Ballo, in «*Missoni e la 'macchina-mago'*», Edizioni del Naviglio, Milano 1975. Catalogo esposizione Galleria Navigliovenezia, Venezia, 1975

Il fascino dei tessuti di Missoni, in un particolare momento di revival del Liberty, è nel valore materico che accentua l'origine artigianale e anche nel colore mitteleuropeo. Missoni è di Zara, ha operato nell'area dalmata e triestina, attratto fin dalla prima formazione dalle assonanze secessioniste di Vienna, anche se da tempo in ombra come stimolo critico ma ancora vive nell'atmosfera di tutto l'ambiente. Le variazioni in viola verde grigio rosa nero argento, con sottili freddi stridori, acquistano consistenza quasi tattile, più evidente negli schizzi dove i fili veri si accumulano in *assemblages* materici. Questo gusto artigianale fa sentire dunque il predominio della mano sulla macchina: la mano che agli inizi, come suggeriscono le radici, non era disgiunta dalla mente [...]. Eppure Missoni è un designer che progetta, in migliaia di schizzi, le trame e gli accordi cromatici dei tessuti, che poi vengono eseguiti a macchina: ma con accortezza estrosa fa sentire il valore del tessuto a maglia, quasi fosse eseguito a mano. Insomma non distrugge le premesse artigianali, nella trama spesso larga, senza pedanterie anonime di macchina: la macchina stessa è per Missoni, ancora, una prosecuzione della mano, macchina-mago, come nei tempi in cui la rivoluzione industriale non era avvenuta. La tavolozza, e anche i disegni in nero, richiamano i tessuti di Mackintosh, Klimt e la Scuola Viennese, ma anche certo Klee e certo Kandinsky del *Cavaliere Azzurro* di Monaco: agli inizi della sua attività non aveva ancora una coscienza culturale così chiara come oggi, ma da anni nell'ambiente milanese Missoni frequenta artisti, mostre, ha potuto studiare meglio i rapporti con le fonti che hanno stimolato in lui affinità di simpatie. Occorre dire però che i suoi tessuti non restano un fatto autonomo, si animano nel taglio, nell'invenzione degli abiti, che hanno dato notorietà a Missoni oltre i confini nazionali: la rispondenza del tessuto alla linea dell'abito – tessuto e linea concepiti da una stessa mente (sempre sorretta dall'attiva collaborazione di Rosita) – dà a tutto accenti originali, ormai non facilmente confondibili. In un periodo in cui le manifestazioni estetiche si sono allargate fino a straripare, questo valore della mano-mente e della macchina-mago non è un ritorno, un passo indietro: è semplicemente una presa di coscienza delle possibilità che le premesse artistiche, in piena civiltà tecnologica, possono ancora offrire con naturalezza.

Carlo Bertelli, *Arazzi di Missoni*, Galleria d'arte La Bottega, Gorizia 1983

Vi sono musei che posseggono intere collezioni di patchwork, e il fatto che uno fra i grandi musei del mondo ad averne sia il Victoria and Albert Museum di Londra ci dimostra che la raccolta non fu dettata da motivi antropologici. Infatti, il South Kensington Museum, poi Victoria and Albert, era stato fondato proprio con l'intento di fornire agli artisti e agli artigiani, nel pieno della nuova civiltà industriale, fonti di ispirazione di altre età e di altre forme di produzione. Industria e arte erano infatti concepite come antitetiche e il problema più attuale era di rendere la vita non brutta malgrado le comodità offerte dall'industria. Non a caso ritroviamo il patchwork, il nostro umile patchwork, ricomparire nelle scuole che, in Germania, fra il 1900 e il 1933 tentano con impegno di rinnovare i metodi di formazione di coloro che si dedicheranno a quelle che si dicevano "arti applicate" e che sarebbero divenute, poi, il "disegno dell'industria", secondo la nuova formula coniata da Vittorio Gregotti. Sono la scuola Debnitz di Monaco, la Kunstschule di Francoforte, l'Accademia di Bratislava, la Scuola Reimann di Berlino e, soprattutto, il Bauhaus. L'obiettivo di tutte queste scuole è che la formazione professionale non parta più, come nel passato, dalla trasmissione di esperienze e di regole stabilite, ma dalla ricerca verso un nuovo progetto, cui insegnanti e allievi partecipano insieme. Nelle parole di Oskar Schlemmer, giugno 1922: «costruire la macchina per abitare invece delle cattedrali significa allontanarsi dal medioevo, dal concetto medievale dei mestieri, e alla fine dall'artigianato stesso». Nella scuola di tessitura del Bauhaus, il patchwork si presenta quasi con intento di riscatto, consapevole o no, delle qualità intrinseche del tessuto di fronte al pericolo che questo diventi soltanto la traduzione in multiplo delle idee di un Itten, di un Albers, di un Klee nate su problemi astratti e non di materia. La sua identità storica non è avvertita e si chiama arazzo; magari, arazzo-Amerika. Infatti il vero mosaico del patchwork, tanti pezzettini di stoffa riuniti insieme a formare un'unità multicolore e polimorfica esiste, probabilmente, allo stato di progetto, ma il prodotto finale è, comunque, un vero arazzo tessuto. Per capire in senso moderno il valore del patchwork come identità nuova, formata di frammenti di storia precedente bisogna rivolgersi a una fonte del tutto diversa, all'inserimento del collage nel quadro, e cioè alla rivoluzione della pittura d'interno borghese compiuta da Braque e da Picasso all'inizio del secondo decennio del nostro secolo. Si stenta

a credere che le grandi composizioni cubiste di quei due ritraggano, in fondo, quegli stessi ambienti che ci descrivono con tanta soggezione alle circostanze Bonnard o Vuillard, ma un frammento di tappezzeria, di cornice, di tovaglia merlettata ce lo dichiara nettamente e materialmente e tributa il suo omaggio alla nuova soggezione, la soggezione della forma. Sarà da queste lontane premesse che partirà il lavoro iridescente di Sonia Delaunay. E sarà attraverso entrambe le vie, tedesca e francese, che nell'architettura italiana, mi basti ricordare Luciano Baldessari, lieviterà un interesse ricorrente, anche se, come ormai sempre, da noi, discontinuo, verso il tessuto, che è poi la vera matrice dell'astrattismo di Como. L'età dominata da Duchamp che in Europa e in America abbiamo vissuto dal 1960 circa a quasi oggi, non poteva non riprendere il patchwork nella sua globalità: come caleidoscopio e come assemblage di frammenti di storie diverse. O addirittura come frammenti di mondi diversi, come nelle sognanti carte geografiche di Alighiero Boetti. Ma per i Missoni, mi piace nominarli insieme, come un'antica ditta familiare del Settecento veneziano, anziché insistere sulla parte che il lui, fra i due, ha nel risultato finale, il patchwork è un campo di tensioni assai maggiori. Poiché destinando i loro quadri di stoffa, che tali sono i loro tessuti appena il telaio consegna il bozzetto realizzato, al vestito, e cioè alla moda e dunque alla città industriale e all'industria della moda, ogni volta a loro si ripropone il dissidio fra arte e industria, in tutta la gamma di problemi della nostra civiltà industriale.

Enzo Biagi, *Viaggio con Missoni in uno spazio sconosciuto*, in «I nuovi arazzi di Missoni», Galleria del Naviglio, Milano 1981

Nei tappeti, in genere, c'è una storia. Rappresentano antiche leggende, scene di vita evangelica, massime del Corano, o pastori arcadici sullo sfondo di improbabili boschi, cacce, animali sinuosi e uccelli dalle penne sgargianti, o anche ordinate geometrie orientali, composte decorazioni: disegni magici che bambini, guidati da un vecchio saggio, hanno tradotto in nodi di filo cantando. Ottavio Missoni rompe gli schemi, e offre ancora una prova di straordinaria immaginazione. Di lui hanno parlato i critici, scoprendo qualcosa che, anche a un profano come me, pare evidente: i tessuti che inventa potrebbero stare benissimo in cornice, c'è dentro l'esperienza astratta e parecchia arte di avanguardia, qualcosa che eccita, come certe musiche, la

possibilità di un viaggio in uno spazio sconosciuto. Quei pezzetti di lana, mischiati come nei giochi di un caleidoscopio, compongono miraggi e chimere, ma prendono poi anche una consistenza fisica. Sembra la terra vista da lontanissimi cieli: aride spiagge, laghi nordici, deserti rosa, foreste cupe e campi appena arati, tramonti estenuanti, soffici schiume di mari gialli, bianchi, marroni, prati di fiori sconosciuti, e poi composizioni di un rigore che non si concilia con altri schemi. Ottavio non è un naïf, ha visto e capito.

È la falsa innocenza degli artisti.

Il mio compaesano Morandi non risulta mai stato a Parigi, ma era come se avesse camminato per anni nei corridoi del Louvre. È un inventore e ha uno stile. Con l'intreccio delle maglie racconta inquietudini e sogni di questi tempi.

Mariuccia Casadio, *Il Genio del Colore* (estratto), in Luca Missoni (a cura di), «Ottavio Missoni. Il genio del colore», Ed. Unione Italiana, Litho Art New, Torino 2012

Il rapporto che da oltre cinquant'anni lega Ottavio Missoni alla moda appare il risultato di un prolifico intreccio fra arte e vita. È una storia di coppia. E va di pari passo con la creazione di una grande famiglia, contestualizzandosi in un fertile scenario fra Dalmazia e Italia, città e montagna, casa e lavoro, ritmo delle stagioni e riti domestici. È uno scenario invariabilmente e inevitabilmente popolato da figli e nipoti, parenti e amici, conoscenti e collaboratori. Quello con Rosita non ha infatti rappresentato solo e semplicemente un matrimonio, ma uno stretto, inscindibile connubio a 360°. Una simbiosi umana, esistenziale, professionale, imprenditoriale e creativa. Ed è proprio il significato e il valore di una profonda fruttuosa complicità etica ed estetica, razionale ed emozionale che i due, via via negli anni e senza forzature, hanno trasmesso anche ai loro tre figli Vittorio, Luca e Angela, lasciati liberi di crescere e di giocare nei diversi reparti dello stabilimento di Sumirago, nonché di formarsi a contatto diretto con colori, disegni e macchinari tessili. Ma anche e soprattutto, messi quotidianamente in condizione di nutrirsi del fortunato esempio di vita e lavoro insieme e appassionatamente offerto dai loro genitori. Un modello di coppia e di complicità creativa che inevitabilmente li ha poco a poco sedotti e catturati. Oggi gli eredi di uno dei più internazionali e conosciuti successi del Made in Italy, sono così divenuti insieme i titolari, depositari del celebre marchio di famiglia [...].

Enzo Di Martino, *Il valore del colore* (estratto), in Luca Missoni (a cura di), «Ottavio Missoni. Il genio del colore», Ed. Unione Italiana, Litho Art New, Torino 2012

È ormai del tutto evidente che la moda e l'arte si manifestano storicamente all'interno dello

stesso complesso sistema di comunicazione fatto di molteplici segni verbali e segnali visivi. [...] È in questa condizione di grande libertà espressiva che nascono le cosiddette avanguardie storiche e si manifestano le prime interconnessioni tra l'arte e la moda. È avvenuto forse anche per merito di Paul Poiret, un grande sarto che collezionava opere di Brancusi e Derain, tra gli altri. E che nel 1909, dopo aver visto le sue illustrazioni a *Le Bestiaire d'Orphée* di Apollinaire, associò nella sua attività il grande Raul Dufy come disegnatore di stoffe. Quello, peraltro, è un anno straordinario perché è anche il momento nel quale i celebri balletti russi di Djagilev arrivano a Parigi, coinvolgendo nel mitico viaggio in Italia del 1917, oltre a Cocteau, anche il grande Picasso. All'incirca negli stessi anni il pittore spagnolo-veneziano Mariano Fortuny inventa il tessuto "plissettato", Gustav Klimt disegna i vestiti per la sartoria Flöge di Vienna e Sonia Delaunay, l'artista che forse più di ogni altro si è dedicata alla moda, realizza i suoi primi patchwork, e nel 1913, assieme al marito Robert, i suoi celebri "abiti simultanei". Che precedono di poco gli assonanti "vestiti simultanei" dei Futuristi Balla e Depero in Italia, e le "stravaganze" del 1917 di Larionov e della Goncharova nel Café Pittoresque a Mosca. È peraltro noto che la casa di mode Schiaparelli si è avvalsa della collaborazione di due protagonisti del Surrealismo quali Dalì e Man Ray, mentre è evidente l'influenza della Optical Art nelle creazioni di stilisti quali Courrèges e Mary Quant. In una così breve escursione all'interno dei rapporti storici tra l'arte e la moda vale la pena di ricordare il curioso episodio di Peggy Guggenheim che nel 1942, all'inaugurazione a New York della sua celebre galleria Art of This Century, apparve con due orecchini diversi, uno surrealista disegnato da Tanguy e uno astratto ideato da Calder.

La vicenda espressiva di Ottavio Missoni – che pure ha caratteristiche del tutto originali – va comunque posta all'interno di questa grande storia della creatività, potendo utilizzare per la sua lettura sia il punto di vista della moda che quello dell'arte. Come si potrebbe fare, peraltro, con l'opera di Sonia Delaunay, l'artista alla quale Missoni è stato spesso accostato, con una lettura parallela che ha a che fare con quella che un celebre storico dell'arte chiamava la "grande decorazione". Quella, per intenderci, che coincide con la storia dell'arte che va dai mosaici bizantini alla grande pittura parietale e agli impressionanti teleri del Cinquecento.

Avendo però bene a mente che nell'arte figurativa «il linguaggio non è soltanto lo strumento per la rappresentazione ma è esso stesso la rappresentazione». Come risulta clamorosamente evidente, per fare solo due esempi, nell'opera pittorica di Kandinskij e in particolare di Klee.

Da questo punto di vista la ricerca formale di Ottavio Missoni appare esemplare, distanziata com'è da ogni preoccupazione descrittiva

e narrativa e tesa soltanto a valorizzare ed esaltare le specifiche e autonome qualità memorative ed evocative del colore.

Non a caso in quelli che appaiono a prima vista semplici "progetti formali ed espressivi", il peso emotivo dei colori in relazione ai loro accostamenti e all'organizzazione dello spazio che essi occupano, sembrano dettati da una sorta di "teorema goethiano". La loro stesura si manifesta per segmenti ordinati a volte in una geometrica oscillazione, in alcuni casi vivendo isolatamente, in altri concorrendo a un ordinato e sorprendente accumulo di sollecitazioni visive.

Provocando sempre, tuttavia, nuove e impreviste variazioni percettive che dipendono dai rapporti con la luce ma che, in definitiva, rispondono a un codice affidato alla sola sensibilità più segreta dell'artista.

A ben vedere il più autentico riferimento immaginativo e formale di Missoni appare allora, con evidenza, l'opera di Klee nel periodo del suo insegnamento al Bauhaus di Weimar, quel momento nel quale il grande artista svizzero riesce per davvero a tradurre le sollecitazioni del mondo naturale in impulsi emozionali, visivi e intellettuali a un tempo. È infatti in questa sottile, poetica e complessa ricerca formale che Ottavio Missoni trova il suo rispecchiamento storico e ideale perché è nell'opera del grande artista svizzero che egli affonda istintivamente le radici di una proposizione immaginativa aperta, mai conclusa, che obbliga continuamente a un nuovo sguardo che conduce sempre verso nuove derive percettive ed emotive [...].

Gillo Dorfles, in «I nuovi arazzi di Missoni», Galleria del Naviglio, Milano 1981

Due componenti essenziali, colore e materia (che sono poi le due componenti essenziali d'ogni fatto pittorico) stanno alla base di tutta l'infinita gamma di prodotti a maglia che escono dal laboratorio-fabbrica-studio di Ottavio e Rosita Missoni. Ma, mentre nel disegno d'una stoffa stampata il colore entra in gioco come un qualsiasi elemento decorativo trasferito dalla carta sul tessuto, nel caso della maglia il colore concede una libertà immensa ma meno assoluta. Una libertà, potremmo dire, "condizionata".

Condizionata dal tipo di fibra, dal genere di lavorazione a macchina, dalla funzionalità del modello. Ed è questo a far sì che i prodotti dei Missoni rispondano molto da presso al genere di progettazione che viene impiegata per il design di oggetti industriali pur conservando una tipica natura artigianale.

Ma un'altra caratteristica fondamentale del lavoro dei Missoni mi sembra ancora la particolare qualità dello "stile" al quale hanno dato l'avvio. Più di venticinque anni di impegno lavorativo sono già molti e dovrebbero permettere di azzardare un'ipotesi per il futuro confrontando tra di loro i primissimi e gli ultimissimi lavori. In effetti quello che salta immediatamente agli occhi

d'un osservatore attento è il "non passar di moda" di questo prodotto. È, infatti, il tipo stesso del tessuto – quasi sempre soffice, bouclé, gonfio – a richiedere quel determinato aspetto formale. Per cui le modificazioni riguarderanno soprattutto certi particolari del disegno o del colore (sfumato, spigato, a zig zag): un disegno e un colore sempre mutevoli ma entro i limiti della riconoscibilità di quel personalissimo stile.

Vladimir Malakovic, (estratto) in «L'emozione della materia», Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb & Hefti Edizioni, Milano 1988

[...] Operando per decenni in attiva collaborazione con la moglie Rosita in campo tessile, Ottavio ha potuto conoscere a fondo la natura dei materiali e tutti gli aspetti delle tecniche di tessitura. Quando ha deciso di superare la "transitorietà" della moda con un durevole "poema della tessitura", l'arazzo gli si è imposto come una scelta naturale. Missoni articola colori complementari e analoghi per comporre accordi cromatici quasi musicali. Il ritmo raffinato deriva dalle delicate assonanze e dalle alterazioni delle forme geometriche. Dall'altro lato invece l'accostamento dei diversi tessuti nei collage mette in risalto la ricchezza della struttura e il rilievo plastico dell'arazzo.

Il motivo geometrico dominante è ulteriormente accentuato dall'aggiunta di quadrati tessuti, cosicché alcune composizioni di Missoni e in special modo quelle che sembrano proiezioni caleidoscopiche statiche, suscitano analogie con l'astrattismo dell'avanguardia pittorica europea, pur consentendo un gioco quasi illimitato all'immaginazione.

Se, parlando di moda, possiamo dire che Missoni è il creatore di un nuovo stile, per i suoi arazzi non è eccessivo affermare che essi sono intessuti di una poesia quasi ingenua di stampo popolare pur essendo di origine più complessa. La ricchezza dei tessuti etnografici latino-americani, asiatici o croati (Missoni è nato a Dubrovnik) non viene ripresa nel disegno delle creazioni tessili di Missoni quale esatta trasposizione di ritmi e di armonia, ma viene ristrutturata nel quadro di una moderna sensibilità europea.

Arturo Carlo Quintavalle, *Lane informali* (estratto), in Cristina Brigidini (a cura di), «Missonologia. Il Mondo dei Missoni», Electa, Milano 1994

Missoni sceglie un genere di combinazione di lane che mantenga un preciso peso alla materia, ricerca quindi quella commistione di elementi che evidenzia la "grana" delle lane stesse. Ma importa, naturalmente, il disegno. Qui Missoni ha un'idea importante: riprendere i modelli del Bauhaus, il disegno geometrico, con appunto questa materia diversa, sensibile; insomma reinventa la cultura dell'astrazione milanese-comasca che, fino a qualche anno

fa, soprattutto negli anni Sessanta, aveva una grande importanza. Ma la reinventa riflettendo su altre ricerche, specie su una che, direi, gli deve avere suggerito non poche gamme di colore, quella di Paul Klee, il primo Klee al Bauhaus di Weimar e soprattutto di Dessau, il Klee degli anni Venti, il Klee che inventa accostamenti tonali bassi e cantati, ma che soprattutto costruisce lo spazio di un ragionamento differente sul significato delle forme e dei colori. Perché il disegno dei Missoni, apparentemente non figurato, ha delle valenze simboliche molto precise se confrontate con il discorso kleeiano sui sensi della griglia e della griglia astratta o texture.

Il successo dei Missoni ha anche una ragione diversa: le gamme basse, sui bruni, sulle terre, con azzurri spenti, con grigi; le gamme dei Missoni sono legate al fenomeno della cultura informale, rappresentano un momento di grande invenzione di uno spazio, la lana tessuta, che esiste in quanto tale, senza volere adattarsi alla figura, al corpo [...].

Emilio Tadini, *Introduzione* (estratto), in Isa Tutino Vercelloni (a cura di), «Missonologia. Il Mondo dei Missoni», Electa, Milano 1994

Lo stile dei Missoni è determinato essenzialmente dal colore. E, prima ancora che da certi colori particolari, lo stile dei Missoni è determinato dal colore in se stesso, puro e semplice. Dall'energia – dal senso – di cui è carico lo stesso concetto di colore. Da quella specie di alfabeto della luce che diventa – del tutto naturalmente – il colore. (Come se il colore fosse un sistema di segni che dà modo alla luce di esprimersi). [...]

È come se, per i Missoni – e per noi che guardiamo i loro vestiti, gli arazzi – i colori venissero in un certo senso prima dei tessuti. È come se fossero colori per manifestare i quali ci si fosse serviti di un tessuto. O, forse, è come se i colori si posassero sul tessuto, sul vestito, e, allora, come se si posassero sul corpo di chi lo sta indossando. Potremmo dire che per i Missoni il tessuto serve a custodire il colore – a custodirne la vitalità e il valore. [...] Il colore fa muovere, fa vivere la materia – la materia della stoffa, prima di tutto, e poi la materia dei volumi determinati dal corpo e illustrati dal vestito. [...]

Il colore, nei vestiti dei Missoni, sembra produrre anche qualcosa di simile a un sentimento. Qualcosa che forse potremmo chiamare con il nome di felicità, di cordialità, di allegria. Perché ai Missoni riesce così naturale mettere insieme eleganza e felicità, eleganza e cordialità, eleganza e allegria?

Forse, quella felicità, quella cordialità, quella allegria che possiamo riconoscere in questi vestiti non sono che il riflesso di qualcosa che esiste da molto prima. Prima dei vestiti, prima delle stoffe, prima ancora dei disegni. Qualcosa che, nei Missoni, è anche una specie di attitudine, un carattere. E che, nello stesso tempo, è anche un modo di pensare.

Giancarlo Vigorelli, (estratto) in «Missoni», Galleria Torbandena, Trieste 1978

Per la seconda volta – la prima, nel settembre 1975, al Naviglio di Cardazzo a Venezia, e ora qui alla Torbandena di Rosada a Trieste – Ottavio Missoni è chiamato in una galleria d'arte. A che titolo? qualcuno, dietro le quinte, potrebbe chiedersi.

E io, venendo avanti allo scoperto, per tutta risposta, direi polemicamente ma soprattutto tranquillamente, che Missoni, d'entrare tra gli artisti, ha più titoli di tanti altri che fanno, ufficialmente o caporallescamente, gli artisti. [...] È tutto il retroterra, è l'ante-fare, il pre-fabbricare, che va ripercorso, sondato, interrogato. Occorre andare nel laboratorio di Missoni, e salire al suo atelier privato: c'è tutto, ordine e disordine, quel che si vede a prima vista, e quel che si scopre a tastoni di sorpresa in sorpresa, nella stanza dove lavora un pittore, perché lì tutto è colore, o si tramuta in colore. Quell'iride perpetua di colore, scomposta e ricomposta, spasmodicamente filamentata, segmentata, ammatassata, nelle sue mani prodigiose sarà destinata a farsi tessuto e a foggarsi, non dirò in un indumento o vestito, ma in un accordo-di-colori, anzi in un accorpo-di-colori, da distendere su un corpo. Ed è sempre, unicamente, perduto, il colore, in una scala musicale di cangianze giustapposte, a esaltare l'estro inventivo di Missoni: «[...] la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire». Non ho trascritto a caso queste esatte parole, che Proust, tra tanti elogi, da *A l'ombre des jeunes filles en fleur* a *La prisonnière* dedica a Fortuny, il reinventore degli antichi broccati veneziani, e che Proust non esita, come nessuno deve esitare per Missoni, a chiamare "un artiste de Venise". Anche Missoni – pur senza rifarsi direttamente, imitativamente a Carpaccio, al Veronese, a Tiziano – viene dalla cultura, e dalla pittura, veneta: e proprio da quella gloria di colori che da Venezia scendendo verso l'Istria e la Dalmazia si stemperano, si attenuano, si scresciano (come è detto in *Dora Markus* da Montale in una dolce ansietà d'Oriente). Forse, guardando le stoffe policrome di Missoni, non vi si scorgono soltanto crepitanti coloriture o smorte scoloriture quasi bizantine; ma, prima ancora d'essere portate addosso, sembrano trasmettere, appunto, una irrequietezza, uno slancio vitale, un'ebbrezza ben temperata, proprio derivante da un fertile incrocio latino e slavo, lasciandosi indietro qualsiasi sontuosità e portando avanti invece una grazia semplificata, semplificante [...]. Missoni, effettivamente, ha disingabbiato il nostro corpo, ridandogli libertà, movimento, un comportamento anticomportamentista; e io sono convinto, senza più nessun dubbio avendo visto Missoni sul lavoro, che – a lui, e dopo a noi – quella nostra liberazione del corpo parte dalla sua arida eppure rigorosa, non sostituibile scelta dei colori, che nella loro gamma di toni e quasi di suoni invitano, non a una fiera della vanità, ma a una festa alta della vita [...].

Critical anthology

Guido Ballo, in «Missoni and the 'Machine-Magician'» *Edizioni del Naviglio, Milan 1975*.
Cat. Exh. Navigliovenezia Art Gallery, Venice, 1975

The appeal of Missoni fabrics in a particular moment of the Art Nouveau revival lies in the material value that accentuates the traditional roots of craftsmanship and also in Central European colours. Originally from Zadar, Missoni worked on the Dalmatian coast and in the Trieste area. From early on he was attracted by the breakaway assonances of Vienna, which although had a less critical influence on creativity they still had some influence in the mood around the Dalmatian coast and Trieste area. The variations in shades of purple, green, grey, pink, black and silver with cool subtle contrasts assume an almost tactile consistency that is even more evident in the sketches in which real yarns gather in material assemblages. This taste for the traditional makes the dominance of hand over machine more tangible: the hand that at the beginning, as the roots suggest, was never detached from the mind [...]. And yet Missoni is a designer who draws thousands of sketches depicting the weaves and the colour harmonies of the fabrics, which are then woven or knitted on machines: but with ingenious talent he brings out the value of a knitted fabric, as if it were knitted by hand. In short, he never ruins the traditional premises of the craftsman, in the often open weave, without anonymous trifling details of the machine: for Missoni the machine is still an extension of the hand, a magic machine like the times before the industrial revolution had ever occurred. The palette, and even the black line drawings, bring to mind the fabrics of Mackintosh, Klimt and the Viennese School, and also a certain Klee and a certain Kandinsky of the Blue Rider of Munich: when he first began his business his cultural awareness was not as clear as it is today, but for years Missoni mixed with artists and attended exhibitions on the Milanese scene so he could better study the relationships with the sources which triggered a likeminded affinity in him. It should also be mentioned that there is more to his fabrics than just fabric. The way they are cut brings them to life as does the invention of the clothes which have made Missoni famous around the world: the fabric suits the line of the clothes, and the fabric and line are conceived by one mind (always supported by the active collaboration of Rosita), giving the overall creation of unique accents which are no longer easy to mistake. In a period in which aesthetic expressions are expanding to the point of overflowing, this value of hand-mind and Machine-Magician is not a revival or a step backwards: it is simply a realisation of the possibilities that can still be naturally offered by artistic premises in complete technological civility.

Carlo Bertelli, Missoni Tapestries, *La Bottega Art Gallery, Gorizia 1983*

There are museums that own entire collections of patchwork, and the fact that one of the greatest museums in the world, the Victoria and Albert Museum in London, has one shows that collecting was not dictated by anthropological reasons. The South Kensington Museum, which was later renamed the Victoria and Albert Museum, was founded for the purpose of providing artists and craftspeople at the height of the new industrial revolution sources of inspiration from other ages and other forms of production. Industry and art were actually seen as antithetical and the most topical problem was how to make life not seem ugly despite the conveniences offered by industry.

It is not by chance that we find patchwork, our humble patchwork, reappearing in the German schools which between 1900 and 1933 strove to renew the methods of training for those who wanted to dedicate themselves to the so-called "applied arts" and which would later become "industrial design", according to the new formula coined by Vittorio Gregotti. These schools were the Debnitz School in Munich, the Kunstschule in Frankfurt, the Bratislava Academy, the Reimann School in Berlin and, above all, Bauhaus. The aim of all these schools was that the starting point for professional training should no longer be the transmission of experiences and preset rules but instead should be based on researching a new project in which teachers and pupils all participate together. In the words of Oskar Schlemmer, June 1922, «In lieu of cathedrals building the machine for living means a retreat from medievalism, including the medieval concept of the handicrafts and in the end from craftsmanship itself». In the Bauhaus weaving workshop patchwork is featured almost with the intention of knowingly or unknowingly saving the intrinsic qualities of the fabric when faced with the danger that it may become only the replicate translation of the ideas of an Itten, an Albers, or a Klee stemming from abstract and not material-based problems. Its historical identity is not perceived and it is called tapestry; maybe even Amerika-tapestry. The real mosaic of patchwork, lots of small pieces of fabric sewn together to form a multicoloured and polymorphic whole exists probably in the planning stage but the end product is however a real woven tapestry. In order to understand the value of patchwork in modern terms as a new identity made up of fragments of history we need to turn to a completely different source, to the inclusion of collage in a picture, that is to the revolution of bourgeois interior painting by Braque and Picasso at the start of the second decade of the twentieth century. It is hard to believe that the great Cubist

compositions by these two basically depict the same environments described Bonnard or Vuillard with such subjection to circumstances, but a fragment of a tapestry, of a frame or lace tablecloth clearly and materially declares it and pays tribute to the new subjection, the subjection of form. Maybe it was with these far-off premises that the iridescent work of Sonia Delaunay began. It will be both the German and French paths that a greater interest in fabric will be encouraged in the Italian architecture (and here I just have to think of Luciano Baldessari), an interest that reoccurs here in Italy but is always sporadic. This interest in fabric is the real matrix behind the Como culture of abstraction. The age dominated by Duchamp which we experienced in Europe and America from about 1960 to almost present day couldn't help but echo patchwork in all its globalism: like a kaleidoscope and different assemblages of fragments from history. Or even as fragments of different worlds, like in the fantastic maps by Alighiero Boetti. But for the Missonis (I like to refer to them as one being, like a family-run company from eighteenth-century Venice instead dwelling on the part Ottavio rather than Rosita played in the end product) patchwork is a sphere of much greater tensions. Because when they decide to use their fabric squares (as once their fabrics come off the loom they are real squares) for clothing, and thereby for fashion ergo the industrial city and the fashion industry, the issue of the conflict between art and industry is raised each time complete with the entire range of problems associated with our industrial civilisation.

Enzo Biagi, Travelling with Missoni in unknown space, in «Missoni New Tapestries», Galleria del Naviglio, Milan 1981

Every rug usually has a story to tell. They depict ancient legends, scenes of an evangelic life, precepts from the Quran, or Arcadian shepherds against a backdrop of unbelievable woods, hunting scenes, sinuous animals and birds with brightly coloured plumage, or even ordered oriental geometric designs, and neat decorations: magical designs that children, guided by an elderly wise man, have interpreted as they sing and knot the threads.

Ottavio Missoni breaks with all traditions, and once again offers a display of extraordinary imagination.

While writing about Ottavio the critics have discovered something that is even obvious to a layman like me: the fabrics he invents would look equally at home in a frame as they encapsulate abstract experience and an abundance of avant-garde art; they, like some pieces of music, contain something that evokes the possibility of

a journey into an unknown space. Those woollen pieces blended like playful kaleidoscopic images create mirages and fantasies, but then also take on a physical consistency. Almost like the Earth as seen from faraway skies: arid beaches, Nordic lakes, pink deserts, dark forests and freshly ploughed fields, shattering sunsets, fluffy yellow, white and brown foam on the sea, fields of unknown flowers, and then compositions of such precision that they fit in with no other schema. Ottavio is not a naïf, he sees and understands. It's the false naivety of artists.

I don't believe my fellow countryman Morandi has ever been to Paris, but it was if he had spent years wandering the halls of the Louvre. He is an inventor and has a style. Through interwoven stitches he tells of unrest and dreams of these times.

Mariuccia Casadio, *The Genius of Colour* (excerpt), in «Ottavio Missoni. The Genius of Colour», edited by Luca Missoni, Ed. Unione Italiana, Litho Art New, Torino 2012

The relationship that has bound Ottavio Missoni to fashion for over fifty years seems to be the result of a prolific intertwining of art and life. It's a story about a couple. A story that runs parallel with the creation of a great family set in the fertile surroundings stretching between the Dalmatian coast and Italy, city and mountains, home and work, the changing of the seasons and the rhythms of domesticity. It is a scene that is invariably and inevitably filled with children and grandchildren, family and friends, acquaintances and colleagues. The relationship with Rosita was never merely a marriage; but a close, indissoluble, all-embracing union. A human, existential, professional, entrepreneurial and creative symbiosis. And it is precisely the meaning and value of this profoundly fruitful ethical and aesthetical, logical and emotional mutual understanding that the two have passed on over the years without any pressure to their three children – Vittorio, Luca and Angela – who have been left free to grow up and play in the various workshops of the factory in Sumirago, and to expand their knowledge by being in direct contact with colour, designs and textile machinery. But, above all, they were also exposed on a daily basis to a situation in which they could nourish themselves with the successful example of life and work together that was so passionately set by their parents. A model of a couple and creative mutual understanding which has inevitably seduced and captured them little by little over time. This is how the heirs to one of the most international and best-known Made in Italy success stories have now together become the owners and custodians of the celebrated family-run brand [...].

Enzo Di Martino, *The Value of Colour* (excerpt), in «Ottavio Missoni. The Genius of Colour», edited by Luca Missoni, Ed. Unione Italiana, Litho Art New, Turin 2012

It is quite obvious that from a historical perspective fashion and art appear within the

same complex communication system made up of manifold verbal signs and visual symbols [...]. It was in this state of great expressive freedom that the so-called historical avant-garde began and the first interconnections between art and fashion were manifested. Maybe the credit should also go to Paul Poiret, a great tailor who collected the works of Brancusi and Derain, among others. In 1909, after seeing the illustrations of the great Raul Dufy in Apollinaire's *Le Bestiaire d'Orphée*, he invited Dufy to become his business partner as a fabric designer. 1909 was undeniably an extraordinary year as this was when the popular Ballets Russes of Sergej Djagilev came to Paris, involving the great Picasso in addition to Cocteau in their unforgettable 1917 tour to Italy. About at the same time, the Spanish-Venetian painter Mariano Fortuny invented plissé fabric, Gustav Klimt designed clothes for the Flöge dressmaker's shop in Vienna, and Sonia Delaunay, the artist who perhaps more than any other artist devoted her life to fashion, created her first "patchwork", followed by "simultaneous clothes" that she designed together with her husband Robert in 1913. Shortly after, the assonant "simultaneous clothes" by the futurists Balla and Depero appeared in Italy, followed by the 1917 "extravagances" by Larionov and Goncharova exhibited at the Café Pittoresque in Moscow. Furthermore, as is commonly known, the Schiaparelli fashion house worked with two leading lights of Surrealism, namely Dalí and Man Ray, while Optical Art exerted an obvious influence on the creations of fashion designers like Courrèges and Mary Quant. In this very brief excursion into the historical relationships between art and fashion, it is appropriate to mention an unusual episode about Peggy Guggenheim, who wore two different earrings while appearing at the grand opening of her famous New York gallery *The Art of this Century* in 1942: one surrealist, designed by Tanguy, and the other created by Calder.

The expressiveness of Ottavio Missoni – which also has entirely original characteristics – belongs in this great story of creativity as it can be interpreted either from the perspective of art or from the perspective of fashion. The same can be said for the work of Sonia Delaunay, an artist with whom Missoni has often been compared. Her creations can be interpreted from the same two parallel perspectives in connection with what a renowned art historian once described as "great decoration". The decoration that corresponds to the history of art that ranges from Byzantine mosaics to the great murals and the impressive canvases of the 16th century. However, we should bear in mind that in figurative art «language is not only a tool of representation but it is a representation itself», as appears blatantly obvious in the paintings of Kandinsky and especially in those of Klee, just to mention two examples.

From this perspective, Ottavio Missoni's formal research appears exceptional, far away from any descriptive or narrative attempt, tending

only to emphasise and praise the specific yet independent commemorative and evocative qualities of colour.

It is not by chance that in projects which at a first glance seem simply "formal and expressive", the emotional burden of colours associated with various colour combinations and the space they occupy seems to be dictated by a sort of Goethe's theorem. The arrangement of the colours appears in orderly segments, sometimes in geometric wavy lines, or as isolated units or flowing together into a well-defined and yet surprising grouping of visual stimulations. The colours always generate new, unexpected visual variations over and over, depending on how they interact with the light, but above all they correspond to a code known only to the artist's deepest sensibility.

All in all, it seems that Missoni found his most authentic imaginative and formal reference in the works created by Klee while teaching at Bauhaus in Weimar, which was when the great Swiss artist truly succeeded in interpreting the urges of the natural world into emotional, visual and intellectual impulses. In fact, it was in Klee's subtle, poetic and complex formal research that Ottavio Missoni finally discovered his historical and ideal expression because it is in the works of the great Swiss artist that he instinctively planted his roots for an open and infinite imaginative language; a language that continuously compels you to take another look which in turn never fails to lead to new perceptive and emotional horizons [...].

Gillo Dorfles, in «Missoni New Tapestries», Galleria del Naviglio, Milan 1981

Two essential ingredients, colour and material (which are also the two essential ingredients in any painting), provide the foundation for the entire infinite range of knitted products that come from the workshop-factory-studio of Ottavio and Rosita Missoni. But while colour comes into play when designing a printed fabric, like any decorative element transferred from the paper to the fabric, in the case of knitted fabrics colour grants immense yet less absolute freedom. We could call it "conditional" freedom. Conditioned by the type of fibre, by the method used by the machinery, and by the way the clothing is worn. And this is why the process for making Missoni products very closely matches the type of planning used when designing industrial objects and yet they still successfully maintain their idiosyncratic handcrafted nature. But I think yet another fundamental trait of Missoni's work is the unique quality of the "style" which they have created. More than twenty-five years of hard work is a long time and should enable them to hazard a guess for the future by comparing their very first and their very latest pieces. As a matter of fact, the thing that immediately catches the eye of a careful observer is the way Missoni "never goes out of fashion." It is the very type of fabric – nearly always soft, bouclé, fluffy – which demands that particular formal aspect. Therefore any changes will above all concern certain details to do

with the design or the colour (shaded, herring-bone, zigzag): a design and a colour that are ever-changing yet only within the boundaries that ensure that extremely unique, personal style.

Vladimir Malakovic, (excerpt) in «The Emotion of Material», *Muzeja Umjetnost I Obrt, Zagreb & Hefti Edizioni, Milan 1988*

[...] Working together with his wife Rosita for decades in the textile industry, Ottavio gained an in-depth understanding of the nature of materials and every possible aspect of the techniques used in weaving. When he decided to overcome the "transitory nature" of fashion with a lasting "poem of weaving", tapestry presented itself as the natural choice. Missoni creates complementary and similar colours to compose chromatic almost musical harmonies. The refined rhythm stems from the delicate assonances and adaptations of the geometric forms. On the other hand, the pairing of different fabrics in the collages accentuates the richness of the structure and the plastic relief of the tapestry.

The predominant geometric motif is further accentuated by the addition of fabric squares (patches) so some of Missoni's compositions, and particularly those that seem like static kaleidoscopic projections, generate analogies with the abstractionism of the European painting avant-garde while also enabling an interplay for the imagination that is practically unlimited. If we can say that Missoni is the creator of a new style when talking about fashion, for his tapestries we would not be exaggerating if we said that they are woven pieces of an almost naïve, folk-style poem even though their roots are much more complex. The richness of the Latin-American, Asian or Croatian (Missoni was born in Dubrovnik) ethnographical fabrics is not echoed in the design of Missoni textile creations as an exact transposition of rhythms and harmony but is restructured in the style of modern European sensitivity.

Arturo C. Quintavalle, Informal Knits (excerpt), in «*Missonologia. The World of Missoni*» edited by Cristina Brigidini, *Electa, Milan 1994*

Missoni selects combinations of yarns which maintain a precise weight for the material so he therefore seeks out that mixture of elements which will bring out the "grain" of the wool. But, of course, the design is also important. Here Missoni has an important idea: he goes back to the models of the Bauhaus, geometric designs, but with this different, more sensitive material, wool. In other words, he reinvents the Milan-Como culture of abstraction which, until a few years ago, and especially in the 1960s, was so important. But he reinvents it by reflecting on other research, especially on that of Paul Klee, which I imagine must have suggested many ranges of colours, the Klee of the Bauhaus of Weimar and, above all, of Dessau, the Klee of

the 1920s, the Klee who invents combinations of muted, choral shadings, and who, above all, constructs the space for a different reasoning on the meaning of forms and colours. Because the design of the Missonis, which is apparently not figurative, has very precise symbolic content if viewed in the context of Klee's discourse on the meaning of the grid and the abstract grid or texture.

The Missoni success is also the result of other factors: the muted ranges, browns, earth tones, with pale blues and with greys; the Missoni colour ranges are connected to the cultural phenomenon of the informal, representing a moment of great invention of a space, knitted wool, which exists as such, without attempting to adapt itself to the figure, the body [...].

Emilio Tadini, Introduction (excerpt), in «*Missonologia. The World of Missoni*» edited by Isa Tutino Vercelloni, *Electa, Milan 1994*

The Missoni style is essentially determined by colour: not by one particular colour or another, but colour itself pure and simple. The energy – the sense – of the very concept of the use of colour. By that sort of alphabet of light which, completely naturally, becomes colour. (As if colour were a system of signs which enables light to express itself) [...].

As if, for the Missonis – and for us, as we look at their clothes, their tapestries – the colours, in a certain sense, come before the fabrics. As if these are colours which, in order to make themselves manifest, have utilised a fabric. Or, perhaps, as if the colours have settled, alighted, upon the weave, the garment, and therefore the body of the wearer. We might say that for the Missonis fabric serves as a vehicle for colour – as a medium for the conservation of its vitality and its value. [...] Colour makes matter move, brings it alive – the matter of fabric, first of all, but also the matter of the volumes of the body, illustrated by their garments [...].

Colour, in the clothes of the Missonis, also appears to produce something similar to a sentiment. Something we can, perhaps, call happiness, cordiality, and cheer. Why is it so natural for the Missonis to combine elegance and happiness, elegance and cordiality, elegance and cheer?

Perhaps the happiness, the cordiality, and the cheer we perceive in these clothes are simply the reflection of something which already existed. Before the clothes, the fabrics, even before the drawings. Something which, in the Missonis, is a sort of attitude, a character. And which, at the same time, is also a way of thinking.

Giancarlo Vigorelli, (excerpt) in «*Missoni*», *The Torbandena Gallery, Trieste 1978*

For the second time Ottavio Missoni has been asked to exhibit in an art gallery – the first was in September 1975 at the Naviglio of Cardazzo

in Venice, and now here at Rosada's Torbandena Gallery in Trieste.

And what right does he have? Someone, behind the scenes, might ask.

And I would step forward to reply provocatively yet above all serenely that Missoni has more of a right to the name of "artist" than most of those who officially or churlishly claim to be artists today. [...] It is all the background, the pre-invention, and the pre-doing that should be gone over, probed and investigated. One needs to go to the Missoni workshop and climb up to his private atelier: there is everything, order and disorder, things that can be seen at first glance, and things discovered only by blundering from one surprise to another, like the studio of a painter, because everything is colour, or is transformed into colour. That perpetual iris of colours is decomposed and recomposed, spasmodically spun into filaments, segmented, rolled into balls of yarn in the prodigious hands of the creator, and is destined to become a fabric to display itself not only as a dress or a garment, but as an agreement of colours or rather a harmony of colour, a grouping of colours, to stretch over the body. And it is always, only and passionately colour in a musical scale of opposing iridescence, which exalts the inventive talent of Missoni: «[...] la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire». It is not by chance that I have transcribed these exact words that Proust, amongst many eulogies, from *A l'ombre des jeunes filles en fleur* to *La prisonnière* dedicates to Fortuny, the reinventor of the antique Venetian brocades, whom Proust does not hesitate, as we should not hesitate in the case of Missoni, to call "un artiste de Venise". Missoni also – although without directly imitating Carpaccio, Veronese, and Tiziano – comes from the culture, the painting, of the Veneto: from that glory of colours that stretch from Venice towards Istria and the Dalmatian coast and begin to pale, become attenuated, and break up (as is written in *Dora Markus* by Montale, «in a gentle anxiety of the Orient»). Perhaps, looking at these multicoloured Missoni fabrics, one does not notice only crackling colourings or fading, almost Byzantine, discolourings; but these fabrics, even before being imagined as coverings for a body, seem to communicate restlessness, a vital thrust, a well-tempered inebriation, derived precisely from the fertile combination of Latin and Slavic, leaving any lavishness behind and instead bringing to the fore simplified, simplifying grace [...]. Missoni has effectively uncaged our bodies, giving them back freedom, movement, anti-behaviourist conduct; and I am convinced without a shadow of a doubt after having seen Missoni working that – to him, and later to us – our freedom of body stems from his bold yet rigorous and irreplaceable choice of colours that in their range of shades, almost sounds, invite not an exhibition of vanity but a fabulous celebration of life [...].

Artisti e opere

Artists and works

Carla Accardi

37 *Composizione*, 1950, acrilico su tela, cm 68x85, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, inv. 4601
acrylic on canvas

Carla Accardi, Trapani 1924 – Roma 2014

Gli artisti firmatari del manifesto Forma 1, di cui fece parte anche la Accardi, si rifiutavano di adeguarsi a quel realismo conformista politicamente condizionato dal Partito Comunista tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Essi cercavano la "forma pura", e all'interno di questa espressione, anche la dimensione decorativa poteva essere accettata. Il dipinto di Carla Accardi *Composizione* si colloca in questa direzione. Infatti da una parte assistiamo al superamento dei modelli postcubisti, che per i pittori del secondo Dopoguerra rappresentava l'allontanamento dall'arte ufficiale, dall'altra il tema disimpegnato di *Composizione* rende omaggio alla libertà espressiva, totalmente slegata dalla schiavitù del reale. Nel dipinto le forme morbide ma ben definite si staccano totalmente dallo sfondo, facendo cantare i toni brillanti della composizione. (LG)

The artists who signed the Forma 1 manifesto, Accardi among them, refused to come into line with the conformist realism politically conditioned by the Communist Party between the 1940s and 50s. They were looking for "pure form", and within this expressive approach, even the decorative aspect could be accepted. Carla Accardi's painting Composizione is representative of this direction. In fact, on the one hand we find ourselves before an outgrowing of post-Cubist models, which for the painters of the period after World War II represented a distancing from official art, while on the other hand the open theme of Composizione pays homage to expressive freedom, totally set free from the slavery of the real. In the painting, the soft but well-defined forms completely detach from the background, making the bright tones of the composition sing. (LG)

Josef Albers

35 *Study for homage to the Square: Still Remembered*, 1954-56, olio su masonite, cm 51x51, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, deposito collezione privata, inv. Mart 3191

foto: Archivio Fotografico Mart
oil on masonite, on loan from private collection
photo Archivio Fotografico Mart

Joseph Albers, Bottrop 1888 – New Haven 1976

Negli anni Cinquanta e Sessanta la ricerca di Albers si focalizza su due elementi fondamentali: lo studio della percezione delle forme geometriche e l'interazione tra i colori che portano l'artista a realizzare una serie di opere dalla tridimensionalità ambigua e impossibile. Nella serie di dipinti o serigrafie *Homage to the Square*

il quadrato è utilizzato come forma base in grado di annullare i riferimenti esterni, analogici o descrittivi, mentre la sovrapposizione di figure concentriche crea una serie di tensioni dinamiche in grado di destabilizzare la qualità della visione e della percezione, anticipando le ricerche gestaltiche degli anni Sessanta. (FC)

In the 1950s and 60s, Albers' work was focused on two fundamental elements: study of the perception of geometric forms and the interaction between colours, leading the artist to produce a series of works distinguished for their ambiguous and impossible three-dimensionality. In the series of paintings or lithographs Homage to the Square, the square is used as a base form capable of cancelling out external, analogical and descriptive references, while the overlapping of concentric figures creates a series of dynamic tensions that destabilises the quality of vision and perception, anticipating the developments in Gestalt of the 1960s. (FC)

Getulio Alviani

99 *Superficie a tesatura variabile 16 quadrati*, 1962-66, alluminio su tavole di legno, cm 36x36, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 212
aluminum on wooden boards

Getulio Alviani, Udine 1939

Superficie a testura variabile 16 quadrati è un'opera bidimensionale e geometrica, costituita da 16 lastre di alluminio quadrate e affiancate, che hanno subito una diversa satinatura. A completamento dell'opera si combinano due elementi variabili alle componenti fisiche e costitutive: la diversa condizione della luce che vibra sulla superficie metallica e la conseguente percezione del fruitore sempre nuova e inattesa. Tali esiti sono la testimonianza della ricerca di Alviani nell'ambito dell'arte programmata cui aderisce nel 1960, convinto della necessità di mettere in discussione lo statuto dell'opera d'arte e la sua funzione, cosciente del rapporto tra cultura e tecnologia, tra forma e funzione, e del rinnovato rapporto tra l'artista e la sua produzione, come già annunciato dalla scuola del Bauhaus e dai costruttivisti. (GF)

Superficie a testura variabile 16 quadrati is a two-dimensional geometric work, made up of sixteen square aluminium sheets placed side by side and with different satin finishes.

The work is completed by the combination of two variable elements with its physical, constituting components: differing light conditions, which vibrate on the metal surface, and the viewer's consequentially always new and unexpected perception. These results are evidence of Alviani's work in the sphere of arte programmata ("programmed art") in 1960, convinced that it was necessary to question the statute of art and its purpose, aware of the relationship between culture and technology, between form and function and the renewed

relationship between the artist and his or her work, as anticipated by the Bauhaus school and the Constructivists. (GF)

Giovanni Anceschi

84 *Percorsi fluidi*, 1961, tubo di polietilene, liquido colorato, legno laccato, cm 55x55x8,5, collezione Intesa Sanpaolo, inv. B.D-03935A-L/IS
foto: collezione Intesa Sanpaolo
polyethylene tube, colored liquid, lacquered wood, Intesa Sanpaolo collection
photo Intesa Sanpaolo collection

Giovanni Anceschi, Milano 1939

Giovanni Anceschi è stato uno dei protagonisti del Gruppo T, per cui l'attenzione al fattore tempo è sempre stato un elemento fondamentale. In *Percorsi fluidi* del 1961, il concetto del divenire si interseca imprescindibilmente con l'intervento del fruitore, il quale è invitato a premere un'estremità del tubo per attivare il flusso di liquido che scorre al suo interno. Il risultato è un continuo mutare di immagini, fatte di fluidi e di bolle, che non possono essere limitate a una visione istantanea ma necessitano di un tempo maggiore per acquisire identità e forma. Viene così a crearsi una realtà sensoriale composta da sfumature e trame sempre differenti. Caratteristico è anche l'impiego di materiali tecnologici inconsueti nell'ambito artistico, ma sicuramente contemporanei all'artista stesso. (VR)

Giovanni Anceschi was one of the leaders of Gruppo T, for which attention to the factor of time was always fundamental. In Percorsi fluidi of 1961, the concept of becoming unescapably intersects with the intervention of the user, who is invited to press one side of the tube to activate the flow of liquid inside it. The result is a series of continuously changing images made up of fluids and bubbles that cannot be reduced to an instantaneous vision but rather need time to acquire identity and shape. It thus creates a sensorial reality composed of always different gradations and textures. Also characteristic of his work is the use of technological materials uncommon in the artistic sphere, but clearly contemporary to the artist himself. (VR)

Giacomo Balla

9 *Compenetrazione iridescente n.4 (Studio della luce)*, 1912-13, olio e matita su carta intelata, cm 55x76, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, deposito collezione privata, inv. Mart 2304

foto: Archivio Fotografico Mart
oil and pencil on canvas paper, on loan from private collection
photo Archivio Fotografico Mart

10 *Linee forza di mare*, 1919, tempera su cartoncino, cm 25x30, collezione privata, Milano
tempera on cardboard, private collection

11 *Motivo per ricamo (bordatura)*, 1923, acquerello e tempera con intervento a matita su carta, cm 12,5x32,3, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-75655A-L/IS

foto: collezione Intesa Sanpaolo
watercolour and tempera with pencil sketch on paper, Intesa Sanpaolo collection
 photo Intesa Sanpaolo collection

12 *Spessori di atmosfera*, 1920 ca, cartone dipinto foderato su legno, cm 50x34,2x10,3, collezione privata

cardboard painted and pasted on wood, private collection

13 *Linee spaziali*, 1929 ca, olio su tela, cm 77x77, collezione privata, Courtesy Arte Centro, Milano, inv. cat. IV.9

foto: Courtesy Arte Centro, Milano
oil on canvas, private collection
 photo Courtesy Arte Centro, Milano

Giacomo Balla, Torino 1871 – Roma 1958

All'interno del movimento futurista, Giacomo Balla è l'artista che più ha focalizzato la propria ricerca verso il superamento definitivo del figurativo, conferendo centralità al colore e alle linee-forza. Nelle opere, soprattutto nella spettacolare tela *Compenetrazione iridescente* del 1912, Balla inventa, tra i primi in Europa, una composizione geometrica non figurativa, risolta nella dinamica di linee e colori modulati non in funzione dei loro contenuti rappresentativi, ma di diretta percezione visiva. Questo astrattismo non è però del tutto estraneo al dato naturale, l'artista infatti trae anche ispirazione da una dimensione quanto mai dinamica, energetica e rarefatta come quella spaziale: sono *Spessori di atmosfera* nella scultura del 1920, le onde del mare in *Linee forza di mare* del 1919. (AC)

Among the artists of the Futurist movement, Giacomo Balla was the one with the strongest focus on definitively overcoming the representational, making colour and force lines central to the image. In Balla's works, and especially in the stunning canvas Compenetrazione iridescente (1912), he invented, being one of the first in Europe to do so, a non-representational geometric composition, resolved in a dynamic of lines and colours that are modulated not in terms of their representative content, but in terms of direct visual perception. This abstraction is not, however, entirely extraneous to natural data, and the artist, in fact, also drew inspiration from the dynamic, energetic and rarefied dimension of space, examples being Spessori di atmosfera, a sculpture from 1920, and the waves of the sea in Linee forza di mare from 1919. (AC)

Mario Ballocco

68 *Reticolo*, 1951, tempera su carta, cm 25x35, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-75998A-L/IS

foto: collezione Intesa Sanpaolo
tempera on paper, Intesa Sanpaolo collection
 photo Intesa Sanpaolo collection

Mario Ballocco, Milano 1913 – 2008

Ballocco è una delle figure di rilievo nel dibattito artistico e culturale milanese tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta. Fonda la rivista "AZ arte d'oggi", aderisce al Gruppo Origine e dirige la rivista "Colore. Estetica e Logica" sostenendo le motivazioni dell'arte astratta, della funzione del colore e dell'estetica industriale. Elabora la meto-

dologia interdisciplinare della Cromatologia in cui il colore deve raccordare l'elemento funzionale e quello estetico per la soluzione di problemi visivi di pubblica utilità e «per migliorare l'aspetto delle cose che ci circondano e correggere la povertà immaginativa che ci fa nascere con il bianco, vivere con il grigio e morire con il nero». In *Reticolo* (1951) la composizione è costruita su un tessuto organizzato da una griglia nera irregolare che contorna e imbriglia piccoli tasselli cromatici cupi da cui emergono inaspettatamente bagliori luminosi dando vita così a un dinamismo pulsante che anima la bidimensionalità della tela. (LC)

Ballocco was one of the leading figures of the Milanese artistic and cultural debate between the late 1940s and early 1960s. He founded the magazine "AZ arte d'oggi", was a member of Gruppo Origine and the editor of the magazine "Colore. Estetica e Logica", which supported abstract art, the function of colour and the industrial aesthetic. He developed the interdisciplinary methodology of Cromatologia, where colour needs to connect the functional aspect and the aesthetic one in order to resolve visual problems of public usefulness and «improve the appearance of the things around us and correct the poverty of imagination that leaves us being born with white, living with grey and dying with black». In Reticolo (1951), the composition is laid out on a cloth organised by an irregular black grid that borders and restrains little dark chromatic tesserae, from which luminous gleams unexpectedly emerge, thus creating a pulsing dynamism that animates the two-dimensionality of the canvas. (LC)

Gianni Bertini

53 *Senza titolo*, 1950, olio su tela, cm 41x50, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-06790A-L/IS

foto: collezione Intesa Sanpaolo
oil on canvas, Intesa Sanpaolo collection
 photo Intesa Sanpaolo collection

Gianni Bertini, Pisa 1922 – Caen 2010

Senza titolo del 1950 è un'opera che appartiene al momento di militanza di Gianni Bertini all'interno del Movimento Arte Concreta, tra il 1949 e il 1951. L'opera presenta una struttura ritmica molto serrata in cui si riconosce la libertà formale dell'artista, capace di conferire al rigore della pittura concretista una dinamicità e una vivacità dai tratti ludici. L'interesse per le serie geometriche ripetute secondo precisi schemi di variazione è la testimonianza degli studi a carattere scientifico e matematico sostenuti a Pisa dall'artista negli anni Quaranta, e rendono il contributo di Bertini del tutto unico all'interno del panorama astrattista italiano. (AC)

Senza titolo (1950) dates to Gianni Bertini's militant period within the Movimento Arte Concreta (MAC), between 1949 and 1951. The pressing rhythmic structure of the work expresses the artist's formal freedom, capable of giving the rigour of MAC painting a playful dynamism and liveliness. The artist's interest in geometric series repeated according to precise patterns of variation is evidence of his study of maths and science in Pisa in the 1940s, which make Bertini's work wholly unique in the sphere of Italian abstract art. (AC)

Ennio Bertrand

83 *Cielo*, 1997, stoffa e led, cavo elettrico, cm

70x97, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 0001 AM
fabric with led, live wire

Ennio Bertrand, Pinerolo 1949

L'opera è la riproduzione tecnologica di un cielo notturno: una serie di piccoli led ordinatamente disposti reinterpretano in modo freddo, metodico e geometrico un classico soggetto della pittura romantica, il cielo stellato. L'idea generale è di avere di fronte una natura riprogrammata e digitalizzata. Il tremolio delle stelle è simulato da un circuito che attiva le luci in sequenze imprevedibili; Bertrand ci mostra senza retorica che le tecnologie sono in equilibrio dinamico continuo con l'uomo. A restituire all'opera la vitalità del cielo notturno sono altri materiali, come il velluto blu ad esempio, che richiama la notte per via di sensazioni tattili e di rimandi metaforici. (LG)

The work is a technology-based reproduction of the night sky: a series of small, neatly arranged leds give a clinical and geometrical reinterpretation of a classic theme in Romantic painting – the star-studded sky. The general idea is to generate a reprogrammed and digitised version of nature. The flickering of the stars is simulated by a circuit that activates the lights in random sequences. Avoiding rhetoric, Bertrand shows us that technology exists in constant dynamic equilibrium with man. The vitality of this work's depiction of the night sky is enhanced by other materials such as blue velvet, which associates with the night through tactile sensations and metaphorical references. (LG)

Alberto Biasi

72 *Politipo l'immaginazione crea*, 1972, legno e nastro di politene, cm 60x60, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 161

wood and polythene tape

Alberto Biasi, Padova 1937

Attento fin da giovane ai fermenti e alle tensioni che legano pratica artistica e politica, Alberto Biasi aderisce tra gli anni Cinquanta e Sessanta a collettivi impegnati nel campo delle ricerche cinetiche e programmate come il Gruppo Zero, il Gruppo T e il Gruppo N. Biasi indaga così la percezione visiva dello spettatore che diventa un fondamento ineludibile, come mostra *Politipo l'immaginazione crea* del 1972, in cui alla tavola di legno di colore blu sovrappone dei nastri di politene verdi. La fascinazione ipnotica, risultante dalle torsioni del nastro ottenute posizionando degli spilli a intervalli regolari, crea un movimento armonico di pura illusione ottica. Le forme appaiono ingrandirsi e rimpicciolirsi, i cromatismi sono cangianti: tutto ciò, che Biasi chiama "dinamismo virtuale", si attiva dall'effetto dei movimenti dello sguardo dello spettatore che va a costruire quei movimenti virtuali e non fisici. (VR)

Aware from a young age of the tensions and turmoil inherent in the intermingling of artistic practice and politics, Alberto Biasi during the Fifties and Sixties worked with a number of collectives engaged in the field of kinetic and programmed research, such as Gruppo Zero, Gruppo T and Gruppo N. Biasi plays on the visual perception of the viewer, which becomes a keystone element of the work, as shown by the Politipo l'immaginazione crea of 1972, in which a blue-coloured wooden board is overlapped by green polythene ribbons. The mesmeric, hypnotic effect produced by the twists in the ribbons is obtained

by placing pins at regular intervals, creating a harmonic movement of pure optical illusion. Shapes appear to expand and shrink, colours shimmer: this effect, which Biasi called "virtual dynamics", is animated by the movement of the gaze of the spectator, who fabricates virtual and non-physical movements. (VR)

Renato Birilli

44 *Leggenda di mare*, 1951, olio su tela, cm 82x105, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 033
oil on canvas

Renato Birilli, Verona 1906 – Milano 1959

Leggenda di mare del 1951 è un'opera astratto-naturalista che segna il passaggio dalla stagione di Corrente, di cui si respira il primitivismo arioso un po' naïf, e del Fronte Nuovo delle Arti, caratterizzato da un neocubismo picassiano, al periodo informale. Le figure, un'ancora e alcuni pesciolini rossi, si stemperano in forme organiche sintetiche che si dispongono secondo ritmi cadenzati, mentre il colore risolve il problema dello spazio e delle distanze. I delicati accostamenti dei viola e dei rosa rendono il paesaggio poetico e ne restituiscono un'atmosfera fiabesca. La stesura è a plat con riferimenti al gruppo di Pont Aven e il colore, pieno e sonoro, si fa luminoso, continuamente in rapporto di accordi e contrasti: «il colore non è materia, è nucleo emozionale». (GF)

Leggenda di mare (1951) is an abstract/naturalist work that marks the artist's passage to non-representational art from his Corrente period, with its slightly naive airy primitivism, and the Fronte Nuovo delle Arti, characterised by Picasso-esque neo-Cubism. The figures, an anchor and a few small red fish, mix with synthetic, organic forms arranged in cadenced rhythms, while colour resolves the problem of space and distance. The delicate pairings of purple and pink create a poetic landscape and a fairy-tale atmosphere. The paint is applied à plat, with references to the Pont Aven group, and the full, sonorous colour is filled with light, in continuous relation with harmonies and contrasts: «colour is not a material, it is an emotional core». (GF)

Irma Blank

91 *Il corpo del silenzio*, 1984, olio su tela, cm 200x130, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 440
oil on canvas

Irma Blank, Celle (Germania) 1934

L'intero lavoro artistico di Irma Blank è legato alla scrittura. Della parola, però, l'artista elimina i significati convenzionali per concentrarsi sul ritmo e sulla ritualità dello scrivere. Nascono così delle impressioni di scrittura che Irma Blank associa al silenzio, come nel caso dell'opera presente in mostra proveniente dalla collezione del MA*GA. Dei segni realizzati a olio su tela, si percepisce il gesto metodico e lineare che li ha originati, da sinistra a destra come un testo, fino a esaurimento della tempera sul pennello. Il risultato è una superficie modulata e vibrante, ricca di sfumature infinitesimali. Un aspetto interessante dell'opera è il suo legame con il motivo della linea, caro a Missoni per le sue numerose possibilità compositive e creative e fondamentale per evocare l'universo comunicativo che precede la parola proprio di Irma Blank. (LG)

*All of Irma Blank's artistic work is linked to writing. The artist, however, removes the conventional meanings of the word to concentrate on the rhythm and rituality of writing. From this emerge impressions of writing that she associates with silence, as is the case with the work in this exhibition, which belongs to the MA*GA collection. From the marks made in oil on canvas, one perceives the methodical and linear gestures that created them, from left to right like a text, until the paint on the brush ran out. The result is a modulated, vibrant surface, rich in infinitesimal gradations. An interesting aspect of the work is its tie to the motif of the line, dear to Missoni for its endless compositional and creative possibilities and fundamental for evoking the communicative universe that precedes the word of Irma Blank. (LG)*

Enrica Borghi

112 *Senza titolo*, 2011-2015, installazione con bottiglie di plastica tagliate e deformate. Opera realizzata nel 2011, Spazio museale Palazzo Tornielli di Ameno
installation with plastic bottles cutted and deformed, artwork built in 2011 on the Museum space of Palazzo Tornielli, Ameno

Enrica Borghi, Premosello Chiovenda 1969

I Fiori di Enrica Borghi si presentano come un'installazione ambientale, sempre progettata in modo differente, a seconda dello spazio in cui è ospitata, a patto che vi sia una vetrata a valorizzare le trasparenze e le cromie dell'opera. Altro elemento fondamentale, e che caratterizza in generale l'estetica dell'artista, è l'utilizzo di materiali di scarto e di riciclo come le bottiglie di plastica colorate che, attraverso un'operazione semplice e artigianale, vengono dotate di un senso e di un significato nuovi e si trasformano in oggetto estetico. In merito, ricorda l'artista «le opere che creo sono fatte di rifiuti ma sono delle poesie, dei sogni e rimandano sempre a qualcosa di bello». (AC)

The Flowers by Enrica Borghi is an environmental installation; it is always arranged differently depending on the particular space, given the presence of a window to enhance transparency and the colours of the work. Another fundamental element, and one that generally characterises the aesthetics of the artist, is the use of waste and recycling materials like coloured plastic bottles; through simple hand craft, these are endowed with new meaning and become aesthetic objects. The artist herself comments, «My works are made of waste but they are poems and dreams and always invoke something beautiful». (AC)

Davide Boriani

82 *Pantachrome n.5*, 1967-76, materiali vari, elettromotore, cm 90x80x28,5, Fondazione VAF-Stiftung, Gmund am Tegernsee, inv. VAF1131
mixed media, electromotive

Davide Boriani, Milano 1936

La riflessione sul tempo e sulla percezione dell'opera d'arte, temi fondamentali nelle ricerche del Gruppo T, a cui Davide Boriani appartiene, è associata, in quest'opera, al colore. Quest'ultimo, caratteristica della pittura tradizionale, viene tradotto in un nuovo materiale plastico industriale combinato a elementi meccanici ed elettrici. Le variazioni cromatiche non sono date dal cambiamento

della luce naturale, ma programmate in precedenza dall'artista attraverso un sistema di motori e lampadine. *Pantachrome n.5* è composta da 36 moduli cubici in metacrilato, in ogni modulo appare una sequenza di colori, generati per sintesi additiva, che mutano gradualmente attraverso l'intera gamma dei colori percepibili e, in ogni sequenza, la velocità e l'ordine di successione dei colori sono diversi. L'immagine iniziale, formata dall'insieme di 36 colori, riappare dopo un ciclo di variazioni programmate della durata di sei anni. (GF)

In this work, reflection on the time and perception of the artwork, fundamental themes for Gruppo T, of which Davide Boriani was a member, is associated with colour. Colour, a hallmark of traditional painting, is translated into a new, plastic industrial material combined with mechanical and electric elements. The chromatic variations are not created by changes in natural light, but rather programmed in advance by the artist using a system of motors and light bulbs. The work Pantachrome n.5 is made up of thirty-six cubic methacrylate modules. In each module, there is a sequence of gradually changing colours, generated through additive synthesis, that cover the entire spectrum of perceptible hues. Every sequence has a different speed and colour order. The first image, comprising the complete series of thirty-six colours, reappears after a cycle of programmed variations that lasts six years. (GF)

Angelo Bozzola

57 *Elaborato progettuale*, 1954, tempera su carta, cm 90x130, Fondazione Angelo Bozzola, Galliate, inv. 1136
foto: Giorgia Bozzola
tempera on paper
photo by Giorgia Bozzola

Angelo Bozzola, Galliate 1921 – Desena 2010

Elaborato progettuale è un'opera astratta geometrica realizzata nel 1954, anno in cui Bozzola aderisce al Movimento Arte Concreta. Per l'artista l'elemento espressivo e quello progettuale convivono costantemente e prendono forma grazie a moduli seriali che, una volta ripetuti, costruiscono e scandiscono lo spazio pittorico. Questo interesse per le matrici risulta fondamentale nell'attività dell'artista, in relazione a un lavoro di ricerca molto ricco che comprende interesse plastico, design del prodotto, editoria e grafica. Bozzola, come altri artisti del MAC, si caratterizza come una di quelle figure attive nell'Italia del Secondo dopoguerra che legano con decisione ricerca artistica e design, proprio nella misura in cui, pochi anni dopo, Ottavio Missoni inizierà il proprio lavoro. (AC)

Elaborato progettuale is an abstract geometric work made in 1954, the year in which Bozzola joined the Movimento Arte Concreta. In Bozzola's work the aspect of expression and that of design always co-exist and take shape through serial modules that, once repeated, construct and mark out the pictorial space. This interest in matrices was fundamental to the artist's activity, in relation to a rich explorative range that included sculpture, product design, publishing and graphic design. Bozzola, like other MAC artists, was one of the figures active in Italy during the period after World War II who deliberately linked art and design, in the same proportion as that with which, just a few years later, Ottavio Missoni would begin his own work. (AC)

Alberto Burri

62 *Bianco plastica 1*, 1961, tecnica mista, cm 75x100, Museo MA*GA, Gallarate, deposito Fondazione Passaré
 foto: Alberto Aliverti
*mixed media, on loan from Fondazione Passaré
 photo by Alberto Aliverti*

Alberto Burri, Città di Castello 1915 – Nizza 1995
 Burri, laureatosi in medicina, inizia a dipingere durante la prigionia in Texas nella Seconda guerra mondiale. La sua ricerca, orientata fin da subito all'astrazione, si spinge verso la sperimentazione di materiali inconsueti in ambito artistico come sabbia, catrame, muffa, smalto, iuta e plastica contribuendo a rinnovare il linguaggio pittorico con un originale contributo alla poetica informale. A partire dagli anni Cinquanta comincia a utilizzare la fiamma ossidrica secondo una tecnica che egli definisce combustione e che impiegherà prima sul legno e poi, nei primi anni Sessanta, sulla plastica, una materia che grazie al suo liquefarsi crea un'opera ricca di trasparenze, colature, grinze, squarci, annerimenti che danno l'idea della precarietà e della transitorietà dell'esistenza. (GF)

Burri, who graduated with a degree in medicine, began painting during his internment in Texas during World War II. His work, which was oriented towards the abstract from the beginning, experimented with materials that were uncommon in the art world, such as sand, tar, mould, enamel, jute and plastic, participating in the renewal of pictorial language with an original contribution to abstract poetics. Starting in the 1950s, he began to use a blowtorch, with a technique which he defined "combustion"; first he applied it to wood and then, in the early 1960s, to plastic, a material that, since it liquefies, creates works dense with transparencies, drips, puckers, rifts and blackening that are expressive of the idea of the precarious and fleeting nature of existence. (GF)

Giuseppe Capogrossi

36 *Superficie 172, s.d.*, olio su tela, cm 70x82, collezione privata
undated, oil on canvas, private collection

65 *Superficie 018*, 1948, olio su tela, cm 41x33, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, inv. 8244
oil on canvas

Giuseppe Capogrossi, Roma 1900 – 1972

I due dipinti in mostra segnano un passaggio essenziale nell'attività di Capogrossi. *Superficie 018* fa parte di un ristretto gruppo di opere in cui l'artista intraprende una profonda rilettura del proprio lavoro, abbandonando gradualmente ma definitivamente la figurazione legata al tonalismo della Scuola romana. L'opera *Senza titolo* testimonia invece dell'avvenuta creazione di quel particolarissimo segno a tridente che sarà la cifra stilistica di Capogrossi dagli anni Cinquanta fino alla fine. Nei due dipinti rimane comunque presente l'attenzione alla costruzione degli elementi pittorici nello spazio, caratteristica che si perderà quando il segno a tridente, simbolo archetipico e dotato delle capacità di astrazione paragonabili a quelle di un alfabeto, diventerà l'unico soggetto ed elemento compositivo delle sue opere. (LG)

The two paintings on show mark an essential

change in the work of Capogrossi. Superficie 018 is part of a small group of works in which the artist sets out to thoroughly reinterpret his oeuvre, gradually but definitively abandoning the tonalism associated with the Scuola Romana. The work Senza titolo instead testifies to the birth of the unique "trident" emblem that would be Capogrossi's signature motif from the Fifties until the end. The two paintings still give attention to the construction of pictorial elements in space; this feature was, however, eclipsed when the trident motif – the archetypal symbol with a capacity for abstraction comparable to the alphabet – would become the only subject and compositional element of his work. (LG)

Gianni Colombo

81 *Spazio elastico-ambiente*, 1967-76, installazione con fili elastici fluorescenti, elettro-motori, lampada a luce ultravioletta, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 214
installation with fluorescent elastic threads, electro-motors and ultraviolet light

Gianni Colombo, Milano 1937 – Melzo 1993

Gianni Colombo dedicò molta parte della sua attività artistica alla realizzazione di ambienti nei quali il visitatore potesse mettere alla prova la propria comprensione dell'orizzontalità o verticalità, dati semplici dell'equilibrio percettivo umano. Entrati in *Spazio Elastico* totalmente immersi nel buio si tenta di misurare con gli occhi lo spazio circostante: a questo punto lo sguardo si affida agli unici riferimenti visibili, seppur oscillanti. L'installazione, parte del percorso permanente del MA*GA, offre uno sguardo partecipe e attivo rispetto ai temi della mostra, evidenziando come pochissimi elementi (la luce, il buio e poche linee ortogonali), siano in grado, se ben progettati, di far vacillare le nostre certezze quotidiane, rendendo le nostre reazioni agli stimoli il vero senso dell'opera. (LG)

*Gianni Colombo dedicated much of his artistic activity to the creation of environments where the viewer could test his or her own understanding of horizontality or verticality, simple data for human perception of balance. Entering Spazio Elastico, completely immersed in darkness, one tries to measure the surrounding space with one's eyes: at this point, the eye places its trust in the only visible referents, even though they are oscillating. The installation, which is part of MA*GA's permanent display, offers a participatory, active perspective on the exhibition's themes, highlighting how just a few elements (light, darkness and a few orthogonal lines) can, if well planned, challenge our everyday certainties, making our own reactions to the stimuli the real meaning of the work. (LG)*

Roberto Crippa

64 *Senza titolo*, 1950, acrilico su tela, cm 69x99, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-06792A-L/IS
 foto: collezione Intesa Sanpaolo
*acrylic on canvas, Intesa Sanpaolo collection
 photo Intesa Sanpaolo collection*

Roberto Crippa (Gaetano detto Roberto), Monza 1921 – Bresso 1972

Tra il 1949 e il 1950, anno dell'opera *Senza titolo* presente in mostra, la ricerca di Crippa si allontana dai moduli espressivi di matrice postcubista per

avvicinarsi a una pittura astratta più vicina all'informale. L'articolazione del segno nello spazio, seppur organizzato ancora geometricamente, rivela un'inclinazione in senso "spazialista", testimoniata dall'adesione nello stesso 1950 alla Proposta di Regolamento del Movimento Spaziale. Piccoli segmenti accostati, sovrapposti, intrecciati ortogonalmente creano un'immagine dinamica che si libera nello spazio bianco dello sfondo. La cromia inaspettata di alcuni tocchi cromatici, blu, gialli, rossi che emergono qua e là, rendono la trama, ancora strutturalmente compatta, ritmica, vivace e vibrante. L'opera si avvicina così alla ricerca sul colore e sul segno di Dorazio e Tancredi. (LC)

Between 1949 and 1950, the year in which Senza titolo was made, Crippa's work distanced itself from post-Cubist expressive modules, moving towards more abstract painting that was more non-representational. The articulation of the sign in space, even if still arranged horizontally, reveals a "spatialist" inclination, evidenced by the artist's support, also in 1950, for the Proposta di Regolamento del Movimento Spaziale (Proposal for the Rules and Regulations of the Spatialist Movement). Small segments that are placed side-by-side, overlap and intertwine, creating a dynamic image set free in the white space of the background. The unexpected colour of a few scattered touches of blue, yellow and red make the surface, which remains structurally compact, rhythmic, lively and vibrant. In this the painting approaches Dorazio and Tancredi's work on colour and sign. (LC)

Dadamaino

85 *La ricerca del colore - 100 elementi*, 1966-68, acrilico su tela, cm 20x20 cad, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, collezione VAF- Stiftung, inv. Mart 1804 VAF 0151
 foto: Archivio Fotografico Mart
*acrylic on canvas, VAF-Stiftung collection
 photo Archivio Fotografico Mart*

98 *Volume a moduli sfalsati*, 1960, plastica, cm 100x100, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 215
plastic

100 *Oggetto visivo instabile*, 1963, alluminio fresato e filo di nylon, cm 50x50, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-03927A-L/IS
 foto: collezione Intesa Sanpaolo
*milled aluminum and nylon thread, Intesa Sanpaolo collection
 photo Intesa Sanpaolo collection*

Dadamaino (Eduarda Maino), Milano 1935 – 2004

Le opere in mostra sono dei primi anni Sessanta, periodo in cui l'artista frequenta il Gruppo T e in cui le sue ricerche sono orientate ai temi dello spazio, del tempo e del rinnovamento dei codici dell'arte. Lo studio sulla ripetizione e la variazione della struttura geometrica di base è abbinato all'utilizzo di materiali nuovi e industriali come plastica, nylon e alluminio. In *Volume a moduli sfalsati* la sequenza regolare e ritmica di piccoli fori su tele in plastica sovrapposte non appare ordinata e razionale, ma morbida e soffusa, mentre in *Oggetto visivo instabile* una scacchiera di tessere di alluminio, di diversa grandezza, crea un effetto ottico di movimento. Diversa ancora è *La ricerca del colore* il cui lavoro

sul modulo e sulla sua reiterazione, che crea vibrazioni instabili, è data dalla ritmica modulazione di sottili sfumature e giochi di colore. (GF)

The works on view are from the early 1960s, a period during which the artist was linked with Gruppo T and when her work was oriented towards themes of space, time and the renewal of the codes of art. Dadamaino's study of the repetition and variation of the base geometric structure was paired with the use of new, industrial materials, such as plastic, nylon and aluminium. In Volume a moduli sfasati, the regular and rhythmic sequence of small holes on overlapping sheets of plastic appear soft and suffuse rather than orderly and rational, while in Oggetto vivo instabile a checkerboard of aluminium tesserae of differing sizes creates an optical effect of movement.

Equally unlike the others, the work of La ricerca del colore on the module and its reiteration, which creates unstable vibrations, is created by the rhythmic modulation of subtle gradations and plays of colour. (GF)

Sonia Delaunay

2 Senza titolo, Gouache F5238 - Gouache n.6 "Libro Nero 1", 1924, gouache su carta, cm 35x51, collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano gouache on paper

3 Senza titolo, Gouache F5147, 1927, gouache su carta da calco, cm 36x33, collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano gouache on paper tracing

4 Senza titolo, 1936, gouache su carta, cm 64x46, collezione privata gouache on paper

5 Senza titolo, Gouache 1412, 1928, gouache su carta, cm 9,5x27, collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano gouache on paper

73 Rythme couleur, 1962, gouache su carta, cm 43x39, collezione privata gouache on paper, private collection

Sonia Delaunay, Odessa 1885 – Parigi 1979

Sonia Delaunay è una delle artiste più amate dai Missoni per ricerca, assonanze stilistiche e progettuali. Il corpus di opere esposte in mostra rivela appieno il suo mondo poetico costituito da un alfabeto espressivo unico, nonché da forme e sistemi cromatici ricorrenti in tutta la sua produzione. In particolare i gouaches degli anni Venti e Trenta sono rivelatori della sua capacità inventiva, del suo segno libero da condizionamenti e del suo sistema di permutazioni, quasi germinazioni, cromatiche e morfologiche. A ogni segno, a ogni colore e a ogni foglio corrisponde, in quello successivo, una variazione, un approfondimento, una deviazione come una scrittura in divenire. Anche nell'opera pittorica, per tecnica e dimensioni più lenta e meditata, Sonia Delaunay rivela una straordinaria capacità di armonizzare forme e colori in un insieme dinamico e plasticamente definito. (EZ)

Sonia Delaunay is one of the Missoni's favourite artists, for her research and stylistic and design affinities. The body of work presented in the exhibition fully reveals her poetic universe, made up

of a unique expressive alphabet, as well as forms and chromatic systems that recur throughout her work. In particular, the gouache paintings of the 1920s and 30s demonstrate her inventive capacity, her unconditioned mark and her system of chromatic and morphological permutations, which are almost like germinations. Corresponding to every mark, every colour and every sheet is, in the next painting, a variation, a closer investigation and a deviation, like the stages of producing a piece of writing. In her paintings on canvas, due to the slower and more considered technique and dimensions, Delaunay revealed an extraordinary capacity for harmonising shapes and colours in a dynamic, plastically defined whole. (EZ)

Fortunato Depero

6 Architettura sintetica di uomo (Doppio ritratto di Marinetti), 1916-17, olio su tela, cm 112x69, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, collezione privata, Mart 15 dep.

foto: Archivio Fotografico Mart
oil on canvas, private collection
photo Archivio Fotografico Mart

7 Panciotto di Tina Strumia, 1923-24, tarsia di panni su tela di cotone, fodera in raso di seta, cm 57x48, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, Trento foto: Archivio fotografico Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni

inlay work with coloured cloths on cotton canvas, silk satin lining
photo Archivio fotografico Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni

8 Velocità di ciclista (Ciclista-fumatore), 1924, tarsia di stoffe colorate su tela di cotone, cm 51,5x54, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, Trento foto: Archivio fotografico Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni

inlay work with coloured cloths on cotton canvas
photo Archivio fotografico Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni

Fortunato Depero, Fondo 1892 – Rovereto 1960

Fortunato Depero, entrato giovanissimo a Roma nella cerchia del primo gruppo futurista, firma nel 1915 con Giacomo Balla il manifesto Ricostruzione futurista dell'universo, un pensiero guidato da una forma di arte totale, estesa a tutti gli ambiti dell'esistenza: dalla musica alla cucina, dalla moda al teatro, dal design alla pubblicità. Le opere in mostra presentano un Depero astrattista e futurista pronto a costruire un universo gioioso, coloratissimo e luminosissimo, in cui forma, colore, decorazione e rappresentazione diventano un tutt'uno. Se nel dipinto del 1916-17 Architettura sintetica d'uomo Depero, oltre a giocare con la figura sdoppiata – grande e piccola – costruisce lo spazio attraverso forme nitide e cromaticamente intense, nell'opera Velocità di ciclista del 1924 compone lo spazio partendo dal centro, con linee forza potenti e dinamiche. (EZ)

Fortunato Depero was still very young when he moved to Rome and became linked with the first group of Futurists. In 1915, he was co-signatory with Giacomo Balla of the manifesto Ricostruzione futurista dell'universo, a way of thinking guided by a form of total art, extended to all areas of existence, from music, cooking and fashion to theatre, design and advertising. The works in the

exhibition present a Depero interested in Abstract art and Futurism, ready to build a joyful, colourful and light-filled universe, where shape, colour, decoration and representation become an organic whole. If in the painting Architettura sintetica d'uomo (1916-17) Depero, in addition to playing with the doubled figure – large and small – constructs space through clear, chromatically intense forms, in the work Velocità di ciclista (1924), he creates space starting from the centre, using powerful, dynamic lines. (EZ)

Nino Di Salvatore

51 Struttura spaziale in tensione, 1952, olio su tela, cm 86x116, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 344 oil on canvas

58 Senza titolo, 1951, tempera su carta, cm 95x60, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-07717A-L/IS foto: collezione Intesa Sanpaolo tempera on canvas, Intesa Sanpaolo collection photo Intesa Sanpaolo collection

Nino Di Salvatore, Verbania 1924 – 2001

L'equilibrio è l'idea generatrice dei due dipinti di Nino Di Salvatore esposti in mostra: Senza titolo e Struttura spaziale in tensione. Il fondo monocromo è steso uniformemente in modo da far risaltare le forme che sembrano fluttuare e urtarsi dolcemente tra loro, senza però avere alcuna contaminazione cromatica e creando così inaspettate sovrapposizioni. Ogni elemento compositivo, curvo o retto che sia, vive nell'accordo, quasi musicale, con ciò che vi ruota attorno, mentre colori, forme e linee dialogano tra loro creando una varietà polimorfa e variopinta di opere. Le tele sviluppano sia i principi del Movimento Arte Concreta, sia quelli della ricerca scientifica legata alla psicologia della percezione espressa dalla Gestaltpsychologie, appresa poi dal libro *La psicologia della forma* di D. Katz. (VR)

Balance is the generating concept behind the two paintings by Nino Di Salvatore in the exhibition: Senza titolo and Struttura spaziale in tensione. The monochrome ground is evenly laid out in such a way that the shapes stand out, seeming to fluctuate and gently collide, without, however, any colour contamination, thus creating unexpected superimpositions. Every compositional element, whether a curve or a line, exists in an almost musical harmony with everything around it, while colours, shapes and lines dialogue with one another, creating a polymorphic, multicoloured variety of works. The paintings develop both the principles of the Movimento Arte Concreta and those of scientific research on the psychology of perception, specifically Gestalt psychology, drawn from the book Gestaltpsychologie by David Katz. (VR)

César Doméla

34 Composition néo-plastique n.5-1, 1926, olio su tela, cm 83x51, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, inv. 89.24.1

foto: Yves Bresson Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole oil on canvas

photo Yves Bresson Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole

César Doméla, Amsterdam 1900 – Parigi 1992

Doméla aderisce al gruppo De Stijl dal 1924 e

realizza le sue opere sotto la più stretta osservanza dei principi generativi del neoplasticismo. L'economia dei mezzi pittorici, l'utilizzo del piano rettangolare, l'opposizione delle linee rette, sono caratteristiche delle sue opere così come l'astrazione geometrica e la riduzione della palette ai colori primari, il bianco e il nero. Inoltre se le sue composizioni hanno escluso qualsiasi simmetria, resta una grande confidenza con la nozione di equilibrio: a una vasta area di non colore o spazio vuoto corrisponde una superficie piuttosto piccola di colore e materia. In *Composizione neo-plastique n°5-1* Domela usa la linea obliqua che non rispetta completamente la distribuzione equilibrata dei colori, creando così un dinamismo che sarà preludio della ricerca della terza dimensione. (FC)

Domela joined the De Stijl group in 1924 and created his works in strict observance of the generating principles of Neo-plasticism. Economy of pictorial means, use of a rectangular plane and opposition of straight lines are characteristic of his works, as are geometric abstraction and a colour palette reduced to primary colours, white and black. Moreover, while his compositions have excluded all forms of symmetry, what remains in full force is the notion of balance, where small surfaces of colour and material are in dialogue with vast, colourless areas or empty spaces. In Composizione neo-plastique n°5-1, Domela uses an oblique line that does not completely respect the balanced distribution of colours, thus creating a dynamism that would be a prelude to his work in three-dimensions. (FC)

Piero Dorazio

59 *Serpente*, 1968, olio su tela, cm 175x350, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D- 00139A-L/IS
foto: collezione Intesa Sanpaolo
oil on canvas, Intesa Sanpaolo collection
photo Intesa Sanpaolo collection

63 *Acoma I*, 1963, olio su tela, cm 81x100, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D- 04123A-L/IS
foto: collezione Intesa Sanpaolo
oil on canvas, Intesa Sanpaolo collection
photo Intesa Sanpaolo collection

Piero Dorazio, Roma 1927 – Perugia 2005

I due dipinti *Acoma I* e *Serpente* testimoniano l'evoluzione della pittura di Dorazio negli anni Sessanta. In *Acoma I* la superficie pittorica è resa vibrante dalla fitta trama di linee orizzontali e oblique a cui si aggiunge una sapiente modulazione tonale dei colori complementari a coppie. La resa spaziale fa pensare a un tessuto lavorato in modo artigianale e si discosta molto dall'opera *Serpente* di poco successiva. In questo dipinto – complici i diversi viaggi negli Stati Uniti, durante i quali Dorazio vede gli artisti di Color Field – l'attenzione dell'artista si concentra su colori estremamente brillanti e "industriali", piatti come una stampa, lanciandosi in una nuova fase estetica in cui il colore sovrasta il segno e lo spazio. (LG)

The two works Acoma I and Serpente are representative of the development of Dorazio's painting in the 1960s. In Acoma I the pictorial surface is made vibrant by the dense weave of horizontal and oblique lines, to which is added a masterful tonal modulation of paired complementary colours. The spatial rendering calls to mind an artisan-made piece of fabric, and diverges significantly from Serpente, which was made shortly after. In this later paint-

ing – influenced by Dorazio's trips to the United States, which brought him into contact with Color Field artists – the artist's attention is concentrated on extremely bright and "industrial" colours, flat like a print, beginning a new aesthetic phase where colour dominates over the sign and space. (LG)

Gillo Dorfles

41 *Composizione*, 1942 (47), olio e tempera su cartone, cm 49,5x66,5, collezione Luciano Caramel, Blevio, inv. G-42-7
oil and tempera on cardboard, Luciano Caramel collection

Gillo Dorfles, Trieste 1910

Gillo Dorfles è uno dei più importanti teorici dell'arte del XX secolo. L'opera *Composizione* documenta l'inizio dell'attività di artista, negli anni in cui Dorfles alterna alla militanza critica la sperimentazione pittorica. L'opera è caratterizzata da un sinuoso linearismo dagli echi surrealisti, forme morbide dai colori freddi che fluttuano su uno sfondo chiaro ricordando l'interesse di Dorfles per gli studi psicanalitici e i tentativi di rappresentazione dell'inconscio. La cornucopia verde e viola colloca il dipinto in una dimensione ambigua, tra astrazione e figurazione, evidenziando, anche attraverso il titolo, le vicinanza tra il linguaggio pittorico e quello musicale, fatti di armonie, accordi e suggestioni emotive. Pochi anni dopo Dorfles avrebbe aderito al Movimento Arte Concreta, eliminando totalmente ogni riferimento figurativo, ma mantenendo la sua personalissima cifra stilistica. (LC)

Gillo Dorfles is one of the most important theorists of twentieth-century art. The work Composizione, however, documents the beginning of the artist's activity, in the years in which he alternated critical militancy with pictorial experimentation. The work is characterised by a sinuous linearism with echoes of Surrealism, soft forms in cool colours that float on a pale ground that call to mind Dorfles' interest in psychoanalytic studies and attempts to represent the unconscious. The green and purple cornucopia locates the painting in an ambiguous dimension between abstraction and figuration, emphasising, also in part through the title, the closeness of pictorial and musical language, made up of harmonies, agreements, and strong emotional impressions. A few years later Dorfles joined the Movimento Arte Concreta, completely eliminating all figurative references from his work, but maintaining his highly personal style. (LC)

Vincenzo Ferrari

103 *Tredici colori belli*, 1971, olio su tela, cm 90x90, collezione privata
oil on canvas, private collection

Vincenzo Ferrari, Cremona 1941 – Sondalo 2012

Tredici colori belli appartiene a una serie di dipinti realizzati da Ferrari in pieno clima concettuale, quando l'attitudine verso la pittura era analitica, la riflessione sul "bello" era critica, e il ruolo dell'artista era militante. Il tema dell'opera riguarda uno degli elementi principali della pittura, e per estensione dell'arte, il colore. Si tratta esattamente di ciò a cui allude il titolo, tredici riquadri, realizzati a olio su tela, dipinti con colori diversi. L'opera è costruita su una tautologia, un'affermazione vera indiscutibilmente, e dunque priva di valori aggiunti. Eppure, il fatto che l'autore descriva iro-

nicamente tali colori come belli, rilancia l'eterna domanda sul giudizio di valore estetico dato all'opera d'arte. (LG)

Tredici colori belli (Thirteen Beautiful Colours) is part of a series of paintings created by Ferrari at the height of the conceptual climate when feelings about art were analytical, reflections about "beauty" were critical, and the role of the artist was that of activist. The theme of this painting deals with one of the key elements of painting, and by extension art: colour. The work is a faithful portrayal of the title; thirteen oil on canvas squares painted with different colours. It is built on a tautology, an indisputably true assertion, which is consequently without any additional values. And yet the fact that the artist ironically describes these colours as beautifully raises the eternal question once again about judging the aesthetic value bestowed on a work of art. (LG)

Lucio Fontana

46 *Sirena con cavallo*, 1938, ceramica colorata blu e oro, cm 47x34x34, collezione privata
blue and gold pottery, private collection

92 *Concetto spaziale*, 1960, olio, matita e buchi su tela, cm 80,5x199, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 1019
oil, pencil and holes on canvas

93 *Concetto spaziale, attese*, 1964, olio su tela, cm 70x63, Museo MA*GA, Gallarate, deposito Fondazione Passaré
foto: Alberto Aliverti
oil on canvas, on loan from Fondazione Passaré
photo by Alberto Aliverti

94 *Concetto spaziale*, 1965, olio su tela, cm 72x60, Museo MA*GA, Gallarate, deposito Fondazione Passaré
foto: Alberto Aliverti
oil on canvas, on loan from Fondazione Passaré
photo by Alberto Aliverti

95 *Concetto spaziale*, 1961-62, terracotta dipinta, Ø cm 50, Museo MA*GA, Gallarate, deposito Fondazione Passaré
foto: Alberto Aliverti
painted terracotta, on loan from Fondazione Passaré
photo by Alberto Aliverti

96 *Concetto spaziale*, 1959, terracotta dipinta, Ø cm 45, Museo MA*GA, Gallarate, deposito Fondazione Passaré
foto: Alberto Aliverti
painted terracotta, on loan from Fondazione Passaré
photo by Alberto Aliverti

Lucio Fontana, Rosario di Santa Fé (Argentina) 1899 – Comabbio 1968

«Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia; liberatomi dalla retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi». Con queste parole Fontana inaugura una delle fasi creative per cui sarà maggiormente conosciuto a livello internazionale. Le opere in mostra intitolate *Concetto Spaziale* degli anni Cinquanta e Sessanta sono un esempio del progetto di superamento letterale dei limiti della materia che l'artista intraprende dal 1947. La multiforme attività creativa di Fontana si esplicita attraverso cicli di opere che partono dalla materia per metterla profondamente in discussione (ne è un esempio *Sirena con cavallo* del 1938). Proprio

questo aspetto risulta stimolante per un confronto con i temi della mostra: le opere di Fontana, contraddistinte da un minimalismo assoluto, lasciano emergere il ritmo nella sua essenzialità, il colore nella sua unicità, il segno nella sua connotazione generativa. (LG)

«A butterfly in space excites my imagination: having freed myself from rhetoric, I lose myself in time and begin my holes». With these words, Fontana inaugurated one of the creative periods for which he is best known throughout the world. The works on display under the title *Concetto Spaziale from the 1950s and 60s* are an example of the project to literally surpass the limits of matter begun by the artist in 1947. Fontana's varied creative activity is expressed through series of works that start from matter and then put it deeply in question (and example being the work *Sirena con cavallo from 1938*). This is the aspect of his work that offers the most stimulation with respect to the exhibition themes. Fontana's works, distinguished by their absolute minimalism, let rhythm emerge in all of its essentiality, colour in its singularity and the mark in its generative connotation. (LG)

Jean Hélon

32 *Équilibre*, 1933, olio su tela, cm 54,5x65,5, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, inv. 78.7.2
foto: Yves Bresson Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole
oil on canvas
photo Yves Bresson Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole

Jean Hélon, Couterne 1904 – Parigi 1987

Dal 1930 Hélon si afferma come una delle figure più radicali dell'avanguardia parigina. Fonda con Theo Van Doesburg il gruppo Art Concret che si trasformerà poi in Abstraction-Création. Le sue opere passano da una astrazione geometrica vicina alle ricerche di Mondrian e Otto Freundlich a una visione più organica, come nell'opera in mostra datata 1933 della serie *Équilibre*. Nell'opera le forme circolari e oblique turbano la composizione neoplasticista che si staglia su un fondo nero, creando l'illusione di uno spazio indefinito dal quale emerge l'essenza delle forme. (FC)

From 1930 Hélon was one of the most radical figures of the Parisian avant-garde. With Theo Van Doesburg he founded the group Art Concret, which then transformed into Abstraction-Création. His work passed from a geometric abstraction influenced by Mondrian and Otto Freundlich to a more organic vision, as in the work on view from 1933, which is from the series *Équilibre*. In this work, circular and oblique forms disrupt the Neo-plastic composition, which stands out on a black ground, creating the illusion of an undefined space out of which emerges the essence of the shapes. (FC)

Auguste Herbin

33 *Jeudi*, 1950, olio su tela, cm 55x46, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, inv. 81.9.1
foto: Yves Bresson Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole
oil on canvas
photo Yves Bresson Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole

Auguste Herbin, Quiévy 1882 – Parigi 1960

Dopo gli esordi caratterizzati dalla lezione impressionista, tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, attraverso la conoscenza dei Fauves e delle opere cubiste di Picasso e Braque, la ricerca pittorica di Herbin si rivolge verso un astrattismo geometrico e stringato sempre caratterizzato da una vivacità cromatica. Dal 1931 al 1937 dirige con Vantongerloo la rivista "Abstraction-Création" e dal 1940 inventa un suo "alfabeto plastico": un metodo di composizione costituito da un repertorio di 26 colori, ciascuno corrispondente a una lettera, a una forma geometrica (cerchio, semicerchio, triangolo e quadrato) e a un suono. L'opera *Jeudi* testimonia la trasposizione di questo particolare codice in uno schematico geometrismo reso dinamico da accesi contrasti cromatici. (LC)

After his Impressionist beginnings, between the end of the 1920s and the early 1930s, Herbin's painting became oriented towards a geometric, terse abstraction characterised by chromatic vivacity, influenced by the Fauves and the Cubist works of Picasso and Braque. From 1931 to 1937 he was the co-editor, with Vantongerloo, of the magazine "Abstraction-Création" and, starting in 1940, he invented a "plastic alphabet": a compositional method comprising a repertoire of twenty-six colours, each one corresponding to a letter, a geometric shape (circle, semi-circle, triangle and square) and a sound. The work *Jeudi* represents the transposition of this special code to a schematic geometrism made dynamic through bright colour contrasts. (LC)

Wassily Kandinsky

16 *Quer*, 1931, acquarello su carta, cm 49x60, collezione privata
watercolour on paper

17 *Spitz-rund (Appuntito-tondo)*, 1925, olio su cartone, cm 72,5x32, Accademia Carrara, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bergamo
oil on cardboard

Wassily Kandinsky, Mosca 1886 – Neuilly 1944

Spitz-rund (Appuntito-tondo) presenta un momento cruciale della vita artistica del grande Kandinsky, al quale viene storicamente attribuita la primogenitura dell'immagine astratta e la sua teorizzazione. Si tratta di un'opera che raccoglie e sintetizza la determinante esperienza di Kandinsky a contatto con la Bauhaus di Weimer e di Dessau. Il dipinto, realizzato nel 1925, si inserisce nella fase in cui l'artista passa da un segno-colore aperto, ritmico e libero a una marcata geometrizzazione delle forme all'interno delle quali l'uso dei colori viene intenzionalmente posto in relazione con i corrispondenti suoni, così da ottenere nella visione e nell'ascolto lo stesso tipo di risonanza. Il tondo blu collocato al vertice superiore destro è il principale punto di energia generatrice del dipinto; si tratta di un blu molto scuro associato da Kandinsky al contrabbasso, la cui voce viene identificata nei termini di "suono meraviglioso". Accanto alle forme verdi, per sonorità ed emozione accostate alla quiete e al campo di fondo rosso-violetto che trattiene e conferisce uniformità all'insieme, il giallo risalta appieno con le proprie qualità dinamiche, in musica avvicinabile allo squillo acuto e penetrante della tromba. (EZ)

Spitz-Rund (Sharp-Round) represents a critical moment in the artistic life of the great Kandinsky, an

artist historically identified as the primogeniture of the abstract image and its theorisation. It is a work that gathers together and synthesises Kandinsky's decisive experience in contact with the Bauhaus in Weimar and in Dessau. The painting, made in 1925, belongs to the phase during which the artist passed from an open, rhythmic and free colour-sign to a marked geometrisation of forms within which the use of colour was intentionally placed in relation to their corresponding sounds, in order to obtain the same kind of resonance in seeing as in hearing. The blue circle at the upper left is the painting's main point of generating energy. It is a very dark blue, associated by Kandinsky with the double bass, the sound of which he described as "glorious". Next to the green shapes, which for sonority and emotion were associated with quiet and the red-purple ground which holds and confers uniformity to the whole, yellow stands out strong with its own dynamic qualities, in music associable with the sharp, penetrating peal of the trumpet. (EZ)

Ali Kazma

Casa di moda, 2009 (p. 46), video a un canale, 11', realizzato per Fondazione Ottavio e Rosita Missoni
one channel video, 11', specially made for Fondazione Ottavio e Rosita Missoni

Ali Kazma, Istanbul 1971

Ali Kazma, artista turco originario di Istanbul, dedica principalmente la propria ricerca ai linguaggi video e documentari, interrogandosi sull'estetica dei processi industriali e sulle relazioni tra produzione e società. Il video in mostra è prodotto negli stabilimenti industriali Missoni nel 2009. L'autore parla del proprio lavoro a pp. 46-47

The work of Ali Kazma, a Turkish artist from Istanbul, is primarily focused on the languages of video and documentary film, investigating the aesthetics of industrial processes and the relationships between production and society. The video in the exhibition was produced in the Missoni factories in 2009. The artist discusses his work on pages 46-47

Paul Klee

15 *Moeblierte Arktis*, 1935, acquarello su carta, cm 28x46, Museo del Novecento, Milano, inv. 8739
watercolour on paper

Paul Klee, Münchenbuchsee 1879 – Muralto 1940

Nell'opera *Moeblierte Arktis* ritroviamo i fondamentali elementi della pittura di Klee, il segno grafico, infantile e marcato, una particolare attenzione all'alternanza di linee aperte e chiuse, gli elementi compositivi che galleggiano nello spazio, un sapiente uso dei colori tonali. Ma ciò che caratterizza maggiormente l'opera è l'atmosfera cupa, con la massa scura del cielo incombente e pochi oggetti fluttuanti – più simili in realtà a misteriosi grafemi – che arredano uno spazio desolato. In quegli anni, nonostante Klee avesse ormai raggiunto importanti riconoscimenti rispetto al suo lavoro di artista, l'ombra del nazismo incupiva la sua esistenza, anticipando certe atmosfere esistenzialiste. (LG)

In the work *Moeblierte Arktis* we find the fundamental elements of Klee's painting: the childlike, distinctive graphic sign, special attention to the alternation of open and closed lines, compositional elements floating in space and a masterful use of tonal colours.

But what most characterises this work is its dark atmosphere, with the dark mass of the incumbent sky and a few floating objects – in reality more akin to mysterious graphemes – furnishing the desolate space. In those years, although Klee had already won major recognition as an artist, the shadow of Nazism darkened his existence, anticipating existential moods. (LG)

Edoardo Landi

74 *Strutturazione ortogonale + influenza cromatica*, 1964, cartoncini colorati intrecciati, cm 38,5x38,5, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-03929A-L/IS
foto: collezione Intesa Sanpaolo coloured and twisted cardboards, Intesa Sanpaolo collection
photo Intesa Sanpaolo collection

Edoardo Landi, San Felice sul Panaro 1937

Nel 1960 Landi aderisce al Gruppo N di Padova che indaga la relazione tra ricerche visive e cinetiche e la psicologia della percezione, dando vita a opere che generano una continua relatività percettiva. L'opera *Strutturazione ortogonale + influenza cromatica* provoca una stimolazione fenomenica nel fruitore, sia attraverso la componente di costruzione dell'immagine, sia tramite la scelta e l'accostamento dei colori intrecciati come trama e ordito. L'ortogonalità della composizione non produce un effetto statico e bidimensionale, ma crea un'instabilità pulsante: la successione in sequenza di forme geometriche (quadrati e rettangoli) di dimensioni non uniformi, e di colori diversi e alternati, dà l'idea di movimento circolare e di tridimensionalità. (LC)

*In 1960 Landi joined Gruppo N of Padua, which was committed to investigating the relationship between visual and kinetic exploration and the psychology of perception, creating works that generate continuous perceptive relativity. The work *Strutturazione ortogonale + influenza cromatica* provokes phenomenological stimulation in the viewer, both through the component of construction of the image and through the selection and pairing of colours, interwoven like warp and weft. Rather than producing a static, two-dimensional effect, the orthogonality of the composition creates a pulsing instability: the sequential succession of geometric shapes (squares and rectangles) of differing sizes and in different and alternating colours creates the perception of circular and three-dimensional movement. (LC)*

Oswaldo Licini

18 *Ritmo*, 1934, olio su tela incollata su tavola, cm 21x29, collezione Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova, inv. 782
oil on canvas pasted on board, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce collection

19 *Studio per Bilico*, 1932 ca, china e olio magro su carta più grafite, cm 25,3x33,8, collezione privata, Milano
foto: Luca Carrà
India ink, graphite and lean oil on paper, private collection
photo by Luca Carrà

20 *Fili astratti su fondo bianco*, 1931-32 ca, china, grafite e olio magro su carta filigrana, cm 25,3x33,8, collezione privata, Milano
foto: Luca Carrà

India ink, graphite and lean oil on watermark paper, private collection
photo by Luca Carrà

21 *Uccello (Ritmo)*, 1932 ca, olio su tavola, cm 21x26,5, collezione privata, Milano
foto: Luca Carrà
oil on board, private collection
photo by Luca Carrà

22 *Uccello*, 1932, olio su tela, cm 16x24, collezione privata, Milano
foto: Luca Carrà
oil on canvas, private collection
photo by Luca Carrà

Oswaldo Licini, Monte Vidon Corrado 1894 – 1958

Le opere dei primi anni Trenta di Licini, che testimoniano l'adesione al movimento parigino Abstraction-Création, risultano un corpus atipico di ricerca puramente astratta nel panorama italiano ed europeo. Nelle quattro opere in mostra è evidente come la pittura, intesa come arte dei colori e dei segni, si avvicini anche all'architettura e alla musica. Il contrappunto delle linee parallele e aguzze, l'alternarsi di scansioni di colore e le armonie dei rapporti spaziali sono testimoni della bidimensionalità comprensiva che distingue la poetica di Licini dalle contemporanee esperienze europee legate al cubismo e al neoplasticismo. Nelle sue opere, infatti, la linea si istituisce come segnale di una spazialità aperta che lo collega piuttosto alle ricerche intraprese da Klee e Kandinsky. (FC)

Licini's works from the early 1930s, which reflect his participation in the Parisian movement Abstraction-Création, are a corpus of purely abstract work atypical in Italy and Europe. In the four works on view, it is clear how painting, understood as an art of colours and signs, also has affinity with architecture and music. The counterpoint of the sharp, parallel lines, the alternation of colour articulations and the harmonies of the spatial relationships are evidence of the overall two-dimensionality that distinguishes Licini's poetics from his contemporaries in Europe linked to Cubism and Neo-plasticism. In his works, line in fact establishes itself as a sign of an open spatiality that instead connects him to the work of Klee and Kandinsky. (FC)

Fausto Melotti

48 *Tema*, 1968, ottone, cm 85x58x24, collezione privata, Novara
brass, private collection

97 *La Baracca*, 1965, ottone, filo di ferro, cm 119x43x39, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 1024
brass and wire

Fausto Melotti, Rovereto 1901 – Milano 1986

Fisico, matematico, ingegnere e musicista, prima che artista visivo, Fausto Melotti dal 1935 alla fine degli anni Ottanta fonda la sua ricerca sui principi e i valori dell'astrazione: contrappunto, armonia, sospensione, leggerezza, precarietà, vuoto. La materia infatti è sussurrata, non serve a definire le parti esatte o gli elementi stabili e solidi, ma concorre a dare l'idea di uno spazio frequentato solo dalla mente, fatto di trasparenze e opacità, incertezze e piccole mobilità. La nuova inclinazione per i metalli duttili come l'ottone e per i materiali poveri quali lacerti di stoffe, frammenti di carte e sottili reti metalliche, favorisce la costruzione di instabili equili-

bri di forme aperte secondo cadenze libere e liriche e vibrazioni luministiche poetiche inattese. (GF)

Fausto Melotti was a physicist, mathematician, engineer and musician before visual artist and his work between 1935 and the end of the 1980s was focused on the principles and values of abstraction: counterpoint, harmony, suspension, lightness, precariousness, void. The material used is in fact only whispered; it does not serve to define precise parts or stable and solid elements, instead contributing to creating the idea of a space visited only by minds, a space made up of transparencies and opacity, uncertainties and small instabilities. A new inclination for malleable metals such as brass and poor materials such as fabric scraps, bits of paper and thin metal mesh, favoured the construction of unstable equilibriums of open forms in accordance with free, lyrical cadences and unexpected poetic luminarist vibrations. (GF)

Luca Missoni e Angelo Jelmini

Luca Missoni (Gallarate 1956)

Angelo Jelmini (Golasecca 1960)

Uno degli spazi centrali della mostra è dedicato alla grande installazione progettata da Luca Missoni e Angelo Jelmini. Combinando moda, architettura e arti visive, i due creativi realizzano interventi ambientali che visualizzano la dimensione di ricerca sulla materia, da sempre caratteristica di Missoni. L'opera nasce da un'inedita fusione tra due lavori, in particolare: *Tra le righe*, realizzata per la Biennale di Firenze nel 1996 e *Macchina Mago*, nuova installazione che deve il proprio titolo alla definizione che Guido Ballo diede al lavoro di Ottavio Missoni in occasione della mostra presso la galleria Navigliovenezia nel 1975. (AC)

*One of the central areas of the exhibition is given over to the great installation conceived by Luca Missoni and Angelo Jelmini. Combining fashion, architecture and visual arts, the two artists create environmental works that demonstrate the scale of the research carried out on matter – a perennial feature of Missoni. The work developed from an unprecedented merger of two works: *Tra le righe*, created for the Florence Biennale in 1996 and *Macchina Mago*, a new installation that owes its title to Guido Ballo's definition of the work of Ottavio Missoni during the exhibition at Navigliovenezia Art Gallery in Venice, in 1975. (AC)*

Ottavio Missoni

Arazzo, 1978 (p. 40), patchwork di tessuti in maglia, cm 381x391, Fondazione Ottavio e Rosita Missoni
patchwork of knitted fabrics

49 *Senza titolo*, 1973 ca, acrilico su tavola, cm 103x63, collezione privata
acrylic on board, private collection

50 *Senza titolo*, 1973, acrilico su tavola, cm 173x98, collezione privata
acrylic on board, private collection

55 *Senza titolo*, 1971, acrilico su tavola, cm 73x73, collezione privata
acrylic on board, private collection

89 *Senza titolo*, 1970 ca, acrilico su tavola, cm 61x117, collezione privata
acrylic on board, private collection

90 *Senza titolo*, 1970 ca, acrilico su tavola, cm 63x153, collezione privata
acrylic on board, private collection

101 *Senza titolo*, 1971, acrilico su tavola, cm 81x81, collezione privata
acrylic on board, private collection

105 *Arazzo*, 1985, patchwork di tessuti in maglia, cm 89x67, Fondazione Ottavio e Rosita Missoni
patchwork of knitted fabrics

106 *Arazzo*, s.d., patchwork di tessuti in maglia, cm 482x146, Fondazione Ottavio e Rosita Missoni
undated, patchwork of knitted fabrics

107-110 *Studi per arazzi*, s.d., matita colorata su carta quadrettata, Fondazione Ottavio e Rosita Missoni
tapestry studies, undated, colored pencils on graph paper

111 *Arazzo*, 1981, patchwork di tessuti in maglia, cm 171x168, Fondazione Ottavio e Rosita Missoni
patchwork of knitted fabrics

Ottavio Missoni, Dubrovnik 1921 – Varese 2013

La presente mostra rende conto dell'intera creatività di Ottavio Missoni. Gli abiti e le opere da lui firmate, i dipinti e gli arazzi, rivelano la presenza di una ricerca creativa pura, slegata dall'ambito progettuale finalizzato alla moda e pur tuttavia inserito per temi e materia nel suo universo ben riconoscibile.

The present exhibition addresses the full creative output of Ottavio Missoni.

The clothing and works that he created, his paintings and tapestries reveal the purity of his creative research, set free from the fashion-oriented design context and yet clearly a part, in terms of themes and content, of his fully recognisable universe.

Ignazio Moncada

102 *I segni del vento*, 1982, tecnica mista su tela, cm 100x100, collezione Ruggero Moncada, Milano
mixed media on canvas, Ruggero Moncada collection

Ignazio Moncada, Palermo 1932 – Milano 2012

La ricerca di Moncada è sempre stata orientata allo studio del colore in relazione alla luce e allo spazio.

In un primo tempo le opere erano caratterizzate da forme sintetiche e cromatiche di derivazione postcubista e astratto-geometrica, negli anni Settanta questa rigidità si scioglie nella levità delle " trasparenze " e agli inizi degli anni Ottanta, periodo di *I segni del vento* (1982), il colore è organizzato in piccoli tasselli romboidali disposti spesso in griglie di linee diagonali su cui è steso un colore più libero, fluido e gestuale che crea un dinamismo ottico cromatico. In quest'opera riecheggia lo spirito delle *Compenetrazioni iridescenti* di Balla che apre alla «tendenza del continuo: i margini diventano provvisori e la centralità compositiva scompare per il predominio di fughe, quasi oltre i limiti, aperte al divenire esistenziale» (G.Ballo). (GF)

Moncada's work was oriented from the beginning towards the study of colour in relation to light and space. His early works were characterised by synthetic, chromatic forms laced with post-Cubist and abstract-geometric influences. In the 1970s, this ri-

*gidity softened in the lightness of "transparencies" and at the beginning of the 1980s, when *I segni del vento* (1982) was made, colour came to be organised in small rhomboid tesserae often arranged in diagonal grids over which was laid a freer, more fluid and gestural colour that create a chromatic optical dynamism. The spirit of Balla's Iridescent interpenetrations reverberates in this work, opening to the «trend of the continuous: the margins become provisional and compositional centrality disappears for the predominance of escapes and flights, almost beyond the limit, open to existential becoming» (G. Ballo). (GF)*

Gianni Monnet

45 *Costruzione*, 1946, olio su tela, cm 90x80, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 522
oil on canvas

Gianni Monnet, Torino 1912 – Milano 1958

Fortemente legata alla sua formazione nell'ambito architettonico, l'attività di Monnet non segna confini netti tra i linguaggi, piegando il medium pittorico al sistema rigoroso della progettazione. Nella sua produzione degli anni Quaranta, a cui appartiene l'opera *Costruzione* del 1946, le sperimentazioni dai colori vivaci dimostrano una chiara derivazione cubista con la composizione dei piani e una forte tendenza all'astrazione. Nell'opera, parte della collezione del MA*GA, le forme del paesaggio sono ancora parzialmente riconoscibili, caratterizzate da linee fluide e una libertà compositiva e formale, tratti distintivi che lo accompagneranno anche dopo il 1948 negli anni dell'adesione al MAC. (FC)

*Strongly rooted in his architectural training, Monnet's activity did not draw clear boundaries between the languages, bending the pictorial medium to the rigorous system of design. In his work from the 1940s, the period to which the painting *Costruzione* (1946) belongs, his experiments with bright colours show clear Cubist influence, with the decomposition of planes and a strong tendency towards abstraction. In this work, which is part of the MA*GA collection, the shapes that make up the landscape are partially recognisable, defined by fluid lines and compositional, representational freedom, distinctive features that would also characterise his work after 1948, during his years as part of the Movimento Arte Concreta (MAC). (FC)*

Bruno Munari

30 *Un punto azzurro*, 1937, olio su tavola, cm 43x43, collezione Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova, inv. 783
oil on canvas, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce Collection

54 *Negativo-positivo giallo-rosso*, 1951, olio su tela, cm 100x100, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-72448A-L/IS
foto: collezione Intesa Sanpaolo
oil on canvas, Intesa Sanpaolo collection photo Intesa Sanpaolo collection

Bruno Munari, Milano 1907 – 1998

Bruno Munari è un autore particolarmente significativo all'interno della mostra perché, sin dalla sua adesione al Secondo Futurismo, negli anni Venti, abbina ricerca artistica e progettazione di carattere tecnico, legata al mondo del design e

della grafica. Le due opere *Un punto azzurro* del 1937, dipinta nel momento in cui Munari si avvicina all'astrazione lirica di Kandinsky e *Negativo-positivo giallo-rosso* del 1951, realizzata negli anni di militanza all'interno del Movimento Arte Concreta, esprimono questa capacità di far convivere linguaggi astrattisti liberi e anticonvenzionali con le rigorose strutture della progettazione industriale. Abilità questa che rende l'artista molto affine a Ottavio Missoni. (AC)

*Bruno Munari is a figure of special importance in this exhibition, since, starting from his adherence to the Secondo Futurismo in the 1920s, he paired artistic exploration with a kind of technical design that was tied to the world of design and graphic design. The two works *Un punto azzurro* (1937), painted when Munari was influenced by Kandinsky's lyric abstraction, and *Negativo-positivo giallo-rosso* (1951), produced in the militancy years within the Movimento Arte Concreta, express this capacity to make free, unconventional abstract languages coexist with the rigorous structures of industrial design. A capacity that brings the artist in close relation to Ottavio Missoni. (AC)*

Mario Nigro

56 *Composizione*, 1951, tempera su compensato, cm 41,3x59, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-07443A-L/IS
foto: collezione Intesa Sanpaolo
tempera on plywood, Intesa Sanpaolo collection photo Intesa Sanpaolo collection

70 *Spazio totale*, 1954, olio su tela, cm 92x65, collezione Luciano Caramel, Blevio
oil on canvas, Luciano Caramel collection

Mario Nigro, Pistoia 1917 – Livorno 1992

Le due opere in mostra testimoniano due fasi della ricerca di Nigro negli anni Cinquanta. L'artista inizia così un processo di superamento della rigidità concretista del decennio precedente e si proietta nella dimensione del superamento spaziale e temporale del linguaggio pittorico.

Composizione del 1951 risente ancora delle influenze del MAC attraverso una grammatica basata sulla relazione di forme chiuse e campiture di colore piatto evocando una spazialità complessa, in continua tensione che troverà pieno sviluppo nelle opere realizzate a partire dal 1953 intitolate *Spazio totale*.

Nelle opere di questa serie la superficie pittorica è attraversata da reticoli gialli che si intersecano e si sovrappongono aprendo a una visione a più dimensioni che trasforma il piano della tela in uno spazio totale, astratto e relativo. (FC)

*The two works on display are representative of two phases of Nigro's work during the 1950s. During this period the artist began a process of moving beyond the "concretista" rigidity of the previous decade and threw himself into the spatial and temporal supersession of pictorial language. *Composizione* (1951) still bears traces of the influence of the Movimento Arte Concreta, through a grammar based on the relation of closed shapes and flat colour fields, evoking a complex spatiality in continuous tension that would become fully developed in the series of works produced by the artist starting in 1953 with the title *Spazio totale*. In the works from this series, the pictorial surface is covered with yellow networks that intersect and*

overlap, opening up to a multi-dimensional vision that transforms the surface of the canvas into a total, abstract and relative space. (FC)

Gottardo Ortelli

77 *Continente memoria: attracchi sicuri*, 1972, acrilico su tela, cm 110x130, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 169
acrylic on canvas

Gottardo Ortelli, Viggiù 1938 – Varese 2003

Sebbene sia caratterizzata da un uso del nero quasi totale, la grande tela *Continente memoria attracchi sicuri*, testimonia di un uso analitico e sapiente del colore, in linea con le indagini sugli elementi base della pittura, tipiche dei primi anni Settanta in Italia. Dalla superficie scura e modulata emergono linee e punti di colore puro e brillante; su questi frammenti cromatici il nostro sguardo si appiglia quasi a cercare un "attracco" sicuro, tentando di orientarsi tra le oscure superfici geometriche. Nei decenni a venire Ortelli libererà il colore, scatenando le sue forze e, con loro, un senso d'immersione completa nella superficie dipinta. (LG)

Although characterised by an almost total use of black, the large canvas Continente memoria attracchi sicuri testifies to an analytical and masterful use of colour, typical of the early Seventies Italian tendency of investigation into the basic elements of painting. From the dark and modulated surface emerge lines and points of pure and brilliant colour; our gaze clings to these fragments of colour, in search of a safe "mooring" as it seeks to navigate through the obscure geometric surfaces. In subsequent decades Ortelli would liberate colour, unleashing its forces and, alongside them, a sense of complete immersion in the painted surface. (LG)

Achille Perilli

67 *E dietro infiniti spazi*, 1951, olio su tela, cm 73x92, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, inv. 8936
oil on canvas

Achille Perilli, Roma 1927

L'opera *E dietro infiniti spazi* appartiene a un nucleo di dipinti eseguiti dall'artista tra il 1950 e il 1951, nei quali la ricerca «è tesa a sintetizzare la forma e lo spazio facendo confluire i due grandi filoni dell'astrattismo: quello di Kandinsky e quello di Mondrian» (P. Vivarelli, in «Achille Perilli» 1988). Lo stile pittorico di Perilli è contraddistinto dalla presenza di figure geometriche irregolari e aperte, protese verso una direzione ritmica e astratta. La tela appare divisa in tre sezioni fortemente in contrasto tra loro. L'artista crea così uno spazio pittorico irreali, quasi infinito come suggerisce il titolo, attraverso la scelta dei colori, dalle tonalità più vivaci ai lati, e più tenui al centro del dipinto, e attraverso la composizione delle forme, volutamente irrisolte. (VC)

The work E dietro infiniti spazi is part of a group of paintings made by the artist between 1950 and 1951, in which he aimed to synthesise form and space by merging the two great approaches to abstraction: that of Kandinsky and that of Mondrian» (P. Vivarelli, in «Achille Perilli» 1988). Perilli's pictorial style is distinguished by irregu-

lar, open geometric figures, intent on rhythmic abstraction. The canvas appears to be divided into three strongly contrasting sections. The artist thus created an unreal, almost infinite pictorial space, as suggested by the title, through the selection of colours in brighter tones to the sides of the painting and more subdued ones in the centre, as well as through the composition of deliberately unresolved forms. (VC)

Pino Pinelli

104 *Pittura R 1995*, 1995, tecnica mista, cm 31x37, 6 pz, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 729
mixed media

Pino Pinelli, Catania 1938

Giunto da Catania a Milano nei primi anni Sessanta, Pino Pinelli risente del clima culturale dell'epoca dominato dalla ricerca artistica di Lucio Fontana, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi e tutti quegli artisti che hanno investigato lo spazio pittorico e lo hanno, in maniera diversa, oltrepassato. La sua indagine inizia così a orientarsi sul fare pittura, sull'atto stesso della creazione: una pittura che non viene stesa sulla tela, ma si trasforma, come nell'opera *Pittura R* del 1995, in cui scaglie di colore si appropriano dello spazio. Pinelli lavora, infatti, utilizzando il colore come materia, quasi vellutata, lavorata a mano e tale da rendere le opere stesse elementi di grande fascino tattile. (VR)

Coming to Milan from Catania in the early 1960s, Pino Pinelli was influenced by the cultural climate of a period dominated by the work of Lucio Fontana, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi and all of the artists who were investigating pictorial space and who had, in different ways, surpassed it. His work thus began to be oriented towards the making of paintings, or the very act of creation: painting that was not laid out on the canvas but rather that transformed itself, as in the work Pittura R (1995), where slivers of colour take possession of the space. Pinelli in fact used colour as a material, an almost velvety one, and worked by hand, in a way that rendered the works themselves tactilely fascinating. (VR)

Enrico Prampolini

14 *Simultaneità architettonica*, 1921 ca, olio su tavola, cm 50,8x82,4, collezione M. Carpi, Roma, inv. 1261
oil on board

39 *Composizione*, 1952, olio su masonite, cm 80x115, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 040
oil on masonite

40 *Senza Titolo*, 1950 pastello su carta intelata, cm 50x70, collezione privata
pencil on canvas paper, private collection

Enrico Prampolini, Modena 1894 – Roma 1956

Sin dalle prime prove del 1912-13 la poetica di Prampolini appare strettamente legata ai due maggiori esponenti del futurismo: Boccioni e Balla. Successivamente scrive una serie di manifesti per il gruppo futurista tra cui *Costruzioni Assolute di Motorumore*, dedicato alla realizzazione di oggetti in movimento e il manifesto della *Scenografia Futurista*, in cui pone le basi della sua poetica teatrale. Le sue opere si distinguono per una fortissima volontà di obbiettivazione plastica: pittura

pura e realismo d'oggetto coesistono così in questa fase futurista, come in *Simultaneità architettonica* (1921). Alla fine degli anni Trenta e fino alla sua scomparsa, Prampolini realizza una serie di opere polimateriche, fondendo le esperienze del collage, del realismo a un segno libero ispirato agli spazi cosmici. (EZ)

From his very earliest works (1912–1913), Prampolini's poetics were closely connected to the two greatest exponents of Futurism: Boccioni and Balla. He later wrote a series of manifestos for the Futurists, including Costruzioni Assolute di Motorumore, dedicated to the creation of objects in movement, and the manifesto of Scenografia Futurista, in which he laid the foundations for his theatrical poetics. His works are distinguished for their strong orientation towards plastic objectification: pure painting and object realism thus coexist in this Futurist phase, as seen in the work Simultaneità architettonica (1921).

From the end of the 1930s until his death, Prampolini produced a series of mixed-media works, combining collage and realism with a free mark inspired by cosmic spaces. (EZ)

Mario Radice

24 *Composizione G.R.U. 35/B*, 1937, olio su tela, cm 76x65, Pinacoteca Civica, Como, inv. P18
foto: Musei Civici Como
oil on canvas
photo Musei Civici Como

Mario Radice, Como 1898 – Milano 1987

Tra i fondatori del gruppo d'avanguardia degli astrattisti comaschi, Mario Radice è una figura centrale nella definizione dei codici aniconici nella pittura italiana del XX secolo. In particolare, nell'opera *Composizione G.R.U. 35/B* notiamo l'interesse di Radice per le strutture geometriche in cui le scansioni cromatiche nascono da incastri tra differenti piani e forme. Questi intrecci e queste variazioni mostrano sia la rilevanza della dimensione plastica dell'immagine che la contiguità con una progettualità di carattere architettonico. Interesse, questo, documentato anche dalla vicinanza tra Radice e Giuseppe Terragni per il quale realizzò il ciclo decorativo (oggi scomparso) all'interno della ex-Casa del Fascio di Como. (AC)

One of the founders of the avant-garde group of abstract artists in Como, Mario Radice was a central figure in the definition of the aniconic codes in twentieth-century Italian painting. In particular, in the work Composizione G.R.U. 35/B we note Radice's interest in geometric structures where chromatic articulations emerge from the joints between different planes and shapes. These interweavings and variations demonstrate both the importance of the plastic dimension of the image and a contiguity with architectural design. This interest is also evidenced in Radice's close relationship with Giuseppe Terragni, for whom he created a decorative cycle (now lost) in the former Casa del Fascio in Como. (AC)

Mauro Reggiani

29 *Composizione n.3*, 1935, olio su tela incollata su tavola, cm 53x85, collezione Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova, inv. 786
oil on canvas pasted on board, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce collection

31 *Composizione R3*, 1934, olio su tela, cm 66x80, collezione Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova, inv. 785
oil on canvas, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce collection

42 *Composizione*, 1954, inchiostro su carta, cm 83x64, collezione Luciano Caramel, Blevio
India ink on paper, Luciano Caramel collection

Mauro Reggiani, Nonantola 1897 – Milano 1980

Mauro Reggiani è un pioniere della pittura astratta-concreta italiana, a partire dalla sua partecipazione nel 1934 alla prima mostra astrattista con Bogliardi e Ghiringhelli, presso la Galleria del Milione. Proprio a questi primi anni di sperimentazione appartengono le opere in mostra: *Composizione R3* è stata esposta nella mostra citata, mentre in *Composizione n.3* si nota la scomparsa del fondo scuro a favore di una struttura più chiaramente neoplasticista, vicina al concretismo nordeuropeo. Più matura invece la *Composizione* del 1954 in cui il rigore geometrico si stempera a favore di una pittura più libera ed emotiva e che chiaramente risente del mutato clima culturale dell'Europa di quegli anni. (AC)

Mauro Reggiani was one of the pioneers of abstract/concrete Italian painting, starting with his participation in 1934 in the first abstract exhibition with Bogliardi and Ghiringhelli, at the Galleria del Milione. The works on display in the present exhibition date precisely to those early years of experimentation: Composizione R3 was presented in the exhibition cited above, while in Composizione n.3 one notes the disappearance of the dark background in favour of a more clearly neoplastic structure, close to Northern European concretism. The Composizione of 1954 is instead a more mature work, where geometric rigour is softened in favour of a freer and more emotional language, clearly influenced by the changed European cultural climate of those years. (AC)

Regina

47 *Struttura*, 1953, ferro, cm 40x29,5x28, collezione privata, Milano, inv. 76
foto: Paolo Borrelli
iron, private collection
photo by Paolo Borrelli

80 *Struttura multicolore cerchi e fili*, 1968, plexiglass, nastri adesivi colorati e fili di nylon, cm 30x36x8, collezione privata, Milano, inv. 133
foto: Paolo Borrelli
plexiglass, coloured sticking tapes and nylon thread, private collection
photo by Paolo Borrelli

Regina, Mede Lomellina 1894 – Milano 1974

Regina inizia la propria ricerca scultorea alla metà degli anni Venti, partendo da suggestioni scultoree figurative postimpressioniste. Negli anni Trenta realizza le prime sculture in lamina di latta e alluminio, entrando a far parte del movimento futurista ed è tra i firmatari del *Manifesto tecnico dell'areoplastica futurista* a Milano. La sua resta una figura singolare e indipendente nell'ambito della scultura futurista, ove scardina la concezione del dinamismo plastico, inteso come densità di materia, per procedere verso una liberazione e leggerezza spaziale peculiare ed estrema. Nel 1950 entra nel gruppo MAC ap-

portando una visione del tutto personale dell'astrattismo e una forte sperimentazione nell'uso di materiali. (EZ)

Regina began her work as a sculptor in the mid 1920s, influenced by post-Impressionist representational sculpture. In the 1930s, she created her first sculptures in tinplate and aluminium, joining the Futurist movement and signing the Manifesto tecnico dell'areoplastica futurista, in Milan. She was a singular, independent figure in the sphere of Futurist sculpture, where she undermined the conception of plastic dynamism, understood as material density, instead moving towards a distinctive and extreme spatial lightness and freedom. In 1950, she joined the Movimento Arte Concreta, contributing a wholly personal vision of abstraction and intense experimentation with the use of materials. (EZ)

Manlio Rho

25 *Composizione 43*, 1936, olio su cartone, cm 54x42, collezione Luciano Caramel, Blevio
oil on cardboard, Luciano Caramel collection

Manlio Rho, Como 1901 – 1957

Rho è tra i principali animatori della scena artistica italiana, riferibile all'astrattismo masco degli anni Trenta. Dal 1934 si avvicina al linguaggio astratto grazie a una pittura che, come si nota nell'opera *Composizione 43*, è caratterizzata da una forte sintesi grafica e da un'attenta sovrapposizione di piani cromatici che conferiscono diffusa vivacità luminosa a tutta la superficie pittorica. Interessante notare che proprio in questi anni è intenso il lavoro dell'artista nell'ambito del disegno tessile, come collaboratore della rivista "Tessuti d'Italia", come "caporeparto stampa" nella Tessitura Serica Aliverti e Stecchini e come professore di disegno ornamentale all'Istituto nazionale di Setificio P. Carcano di Como. (AC)

Rho was one of the leading figures of the Italian art scene, in the sphere of abstract art in Como in the 1930s. From 1934, Rho developed his interest in abstract language through an approach to painting that, as one notes in the work Composizione 43, is characterised by a powerful graphic synthesis and attentive overlapping of chromatic planes, which lend a diffuse, luminous liveliness to the entire pictorial surface. It is interesting to note that in these very years, the artist was intensely engaged in the world of textile design, as a contributor to the magazine "Tessuti d'Italia", as "department head" at Tessitura Serica Aliverti e Stecchini textile factory and as professor of Ornamental Design at the Istituto nazionale di Setificio P. Carcano in Como. (AC)

Paolo Scirpa

78 *Espansione + traslazione*, 1981, opera luminosa al neon, cm 40x50x50, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 342
lighting work with bright neon light

Paolo Scirpa, Siracusa 1934

La ricerca di Scirpa trae spunto dal *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista* di Boccioni che aveva teorizzato la possibilità di impiego della luce elettrica nell'opera d'arte e si collega alle sperimentazioni dell'Arte Ottica incentrate sulla contingenza e relatività della percezione visiva.

Attorno alla metà degli anni Settanta realizza opere che vengono definite da Carlo Belloli "ludoscopi": sculture che, tramite un sistema di specchi e di luci policrome al neon, propongono la percezione di uno sfondamento illusorio dello spazio. In *Ludoscopio. Espansione + traslazione* all'interno di una scatola nera appaiono le traslazioni del perimetro di un cerchio luminoso che si espande e si moltiplica all'infinito. Negli anni Ottanta Scirpa sviluppa i primi interventi progettuali inserendo le sue voragini luminose in architetture e ambienti. (LC)

Scirpa's art draws inspiration from the Technical Manifesto of Futurist Sculpture of Boccioni, who had theorised the possibility of using electric light in art and is linked to experimentations with Optical Art centred on the contingency and relativity of visual perception. Around the middle of the 1970s, Scirpa produced works that Carlo Belloli defined as "ludoscopes": sculptures that, through a system of mirrors and polychrome neon light create the perception of an illusory breakdown of space. In Ludoscopio. Espansione + traslazione, inside a black box one sees the shifting of the perimeter of a luminous circle, which expands and multiplies to infinity. In the 1980s Scirpa developed his first works of design, inserting his light works in architecture and environments. (LC)

Gino Severini

1 *Ballerina*, 1957 ca, olio su tela, cm 81x59, collezione privata
oil on canvas, private collection

Gino Severini, Cortona 1883 – Parigi 1966

L'opera di Severini negli anni Cinquanta recupera soggetti del futurismo, il dinamismo e l'evoluzione centrifuga della figura, come appare nel dipinto *Ballerina* del 1957. I colori sono luminosi – intervallati però dall'uso del nero – stesi con una tecnica divisionista-puntinista; sovrapposti uno all'altro, sono ben circoscritti in forme geometriche che vanno dai triangoli alle mezzelune, riportandoci direttamente nel clima degli anni delle avanguardie storiche. Le linee rette e quelle curve si intersecano elegantemente tra loro dando così vita al movimento della ballerina, resa attraverso forme astratto-geometriche, anche grazie alle influenze dei nuovi movimenti artistici contemporanei. Il suo è un ritorno alle origini, anche per quanto riguarda il soggetto: la danza, la ballerina, gli spettacoli vivaci della vita parigina riaffiorano durante gli ultimi anni della sua vita. (VR)

Severini's work in the 1950s returns to Futurist themes, specifically the dynamism and centrifugal evolution of the figure, as in the painting from 1957, Ballerina. In this work the colours are luminous – however alternated with black – and applied using a divisionist/pointillist technique. Overlapping one another, they are clearly circumscribed in geometric shapes ranging from triangles to half-moons, referring directly to the climate of the period of the historical avant-gardes. The straight and curved lines elegantly intersect one another, thus activating the movement of the dancer, who is rendered in abstract, geometric shapes, in part influenced by new contemporary artistic movements. Here Severini is returning to the origins, including with respect to the subject: the dancing, dancers and lively performances of Parisian life resurfaced during the final years of his life. (VR)

Atanasio Soldati

23 *Senza titolo*, 1935, tempera su carta intelata, cm 23x12,5, collezione Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova, inv. 787
tempera on canvas paper, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce collection

52 *Incompiuto*, 1953, olio su tela, cm 73x116, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 347
oil on canvas

Atanasio Soldati, Parma 1896 – 1953

Atanasio Soldati sin dagli anni Trenta si caratterizza per un astrattismo rigoroso e sintetico in cui semplici forme geometriche dialogano con cromie intense e vivaci. L'attività di Soldati si concentra sia negli anni del regime, a contatto con gli astrattisti milanesi e comaschi, che nel Dopoguerra quando è tra i fondatori del Movimento Arte Concreta, nel 1948. In mostra troviamo due opere che caratterizzano questi differenti momenti nell'attività dell'artista. In particolare *Incompiuto*, donata al museo di Gallarate dalla vedova di Soldati nel 1984, è esposta per la prima volta al MA*GA e documenta in modo eccezionale non solo la costante tensione verso un delicatissimo equilibrio tra forme e colori ma anche le persistenze grafiche strutturali di carattere progettuale e architettonico. (AC)

*From the 1930s Atanasio Soldati's work was characterised by a rigorous, synthetic abstraction with simple geometric forms in dialogue with intense, lively hues. Soldati's activity was concentrated in the years of the Fascist Regime, in contact with the abstract artists from Milan and Como, as well as during the period after World War II, when he was one of the founders of the Movimento Arte Concreta in 1948. The two works by Soldati in the exhibition represent these two different moments in the artist's activity. In particular Incompiuto, donated to the Museum of Gallarate by Soldati's widow in 1984, is being displayed for the first time at MA*GA and provides exceptional documentation of a constant tension towards a delicate balance between form and colour as well as graphic structural persistences of a design and architectural nature. (AC)*

Sophie Taeuber-Arp

38 *Ligne d'été*, 1941, matite colorate su carta, cm 39,5x49,5, Pinacoteca comunale Casa Rusca, Locarno
coloured pencils on paper

Sophie Taeuber-Arp, Davos 1889 – Zurigo 1943

Ligne d'été è una delle ultime opere realizzate dall'artista e costituisce un'evoluzione delle ricerche degli anni Trenta appartenenti al periodo di adesione all'esperienza del Cabaret Voltaire e di Cercle et Carré.

Le opere di questo ultimo periodo sono contraddistinte da fondi bianchi sui quali, in un equilibrio precario, si stagliano triangoli, linee troncate e cerchi. La griglia simmetrica al centro del foglio scandisce lo spazio e taglia gli elementi geometrici divenuti forme organiche e organizzati in accordi armonici di colori, conferendo all'intera composizione una grande leggerezza. La libertà formale e la molteplicità dei linguaggi utilizzati dalla Taeuber-Arp hanno origine dalla sua formazione nel tessile e dall'interesse per la dimensione artigianale e decorativa, a cui l'artista aggiunge

una componente inventiva eccezionale nel contesto delle avanguardie. (FC)

Ligne d'été is one of the artist's last works and represents an evolution of her work in the 1930s, when she was involved in the Cabaret Voltaire and Cercle et Carré. The works from this final period are distinguished by white grounds standing out on which, in a precarious balance, are triangles, truncated lines and circles. The symmetrical grid in the centre of the sheet marks out the space and cuts the geometric elements, which have become organic forms organised in harmonic colour chords, lending the entire composition a tremendous feeling of lightness. The formal freedom and multiplicity of languages used by Taeuber-Arp originated in her training in textiles and her interest in artisanship and decoration, to which she added an inventive component that was exceptional in the context of the avant-gardes. (FC)

Tancredi

61 *Senza titolo*, 1953, tecnica mista su cartoncino, cm 70x100, Museo MA*GA, Gallarate, deposito Fondazione Passaré
foto: Alberto Aliverti
mixed media on cardboard, on loan from Fondazione Passaré
photo by Alberto Aliverti

66 *Senza titolo (Greenhouses)*, 1953, tecnica mista su masonite, cm 128x158, collezione privata
mixed media on masonite, private collection

Tancredi (Tancredi Parmeggiani), Feltre 1927 – Roma 1964

Le due opere esposte in mostra fanno parte di un corpus di lavori della metà degli anni Cinquanta che si collocano in un momento di definizione del linguaggio di Tancredi che indaga la questione dello spazio legata al suo farsi nel tempo. Il fluire del segno per forza di puntini o piccole linee definisce questo continuo dinamismo a cavallo tra la forma e il suo disfacimento che ha collocato l'artista all'interno dell'astrattismo segnico gestuale ma lontano da classificazioni. Il segno veloce, automatico e ritmico diventa partitura relazionandosi in modo strettissimo con la fenomenologia dei tessuti di Missoni in una tessitura di segni che si genera per stratificazione. (FC)

The two works on display in the exhibition are part of a corpus of work from the middle of the 1950s produced at a time when Tancredi was defining his visual language, investigating the issue of space linked to its becoming over time. The flow of the sign through dots or small lines defines this continuous dynamism, straddling form and its disintegration and placing the artist in the sphere of gestural sign abstraction, however far removed from classifications. The quick, automatic and rhythmic sign becomes a kind of score, placing itself in close relation to the phenomenology of Missoni's fabrics in an interweaving of signs that generates itself through stratification. (FC)

Giulio Turcato

60 *Composizione (Giardino di Mitzuchi)*, 1957, olio su tela, cm 75x133, collezione Intesa Sanpaolo, inv. A.D-00786A-L/IS
foto: collezione Intesa Sanpaolo

oil on canvas, Intesa Sanpaolo collection
photo Intesa Sanpaolo collection

Giulio Turcato, Mantova 1912 – Roma 1995

Composizione (Giardino di Mitzuchi) è un'opera nella quale risalta un astrattismo ancora ispirato alla natura, in cui i segni evidentemente bidimensionali hanno una funzione evocativa. Parte del Gruppo Forma 1 del quale fanno parte molti artisti presenti in mostra, come Carla Accardi, Piero Dorazio e Achille Perilli e poi del Gruppo degli Otto, Turcato tenta di coniugare astrazione e realtà attraverso gruppi di masse segniche che galleggiano su campiture colorate dalle tinte piatte. L'estremo formalismo dei suoi lavori si alleggerisce con la fluidità dei segni che scandiscono quasi in una sequenza musicale o una grafia la superficie orizzontale della tela. (FC)

Composizione (Giardino di Mitzuchi) is a work distinguished by a nature-inspired abstraction, where the evidently two-dimensional signs serve an evocative function. Part of the Gruppo Forma 1, to which many of the artists in the exhibition also belonged, including Carla Accardi, Piero Dorazio and Achille Perilli, and then the Group of Eight, Turcato tried to join abstraction and reality through groups of sign masses that float on flat fields of colour. The formal extremism of his work is lightened by the fluidity of the signs, which mark out the horizontal surface of the canvas in an almost musical or graphic way. (FC)

Grazia Varisco

75 *Schema luminoso variabile R.VOD*, 1965, luce e animatore elettromeccanico, cm 50x50, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 225
light and electromechanical movement

Grazia Varisco, Milano 1937

Azionando *Schema luminoso* appaiono su un fondo scuro raggi di luce che compongono una costellazione geometrica e luminosa che varia e si modifica nel tempo. Queste forme così poetiche ed evanescenti sono generate da un meccanismo tecnologico nascosto: un motorino aziona dischi rotanti concentrici su cui è applicata una pellicola adesiva nera, sulla quale sono intagliati segni che lasciano filtrare la luce solo in dati punti e momenti. La riflessione sulla luce caratterizza la ricerca dell'artista nei primi anni Settanta in concomitanza con la sua adesione al gruppo T; scrive infatti: «Mi interessa della luce come fenomeno in continua variazione in tempi lenti e contratti. Fenomeno dinamico nella sua essenza in quanto energia emessa che invade lo spazio». (LC)

In Schema luminoso rays of light appear on a dark ground, creating a geometric and luminous constellation that varies and changes over time. These poetic and evanescent forms are generated by a hidden technological mechanism: a little motor operates concentric rotating disks covered with a black adhesive film, into which are cut little marks that let the light filter through only at given points and times. Reflection on light characterises the artist's work in the early 1970s, contemporary to her adhesion to the Gruppo T. In her own words: «I am interested in light as a phenomenon that continuously varies over slow, contracted periods of time. It is a dynamic phenomenon in essence, since an energy is emitted that invades space». (LC)

Emilio Vedova

43 *L'urto*, 1949-50, olio su tela, cm 85x130, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 018
oil on canvas

Emilio Vedova, Venezia 1919 – 2006

Dal 1942 Vedova è protagonista dei principali movimenti artistici italiani che hanno caratterizzato il dibattito artistico-culturale del secondo dopoguerra: Corrente, Oltre Guernica, Fronte Nuovo delle Arti, Gruppo degli Otto. *L'urto* appartiene alle "Geometrie nere" realizzate tra il 1946 e il 1950 e rappresenta il passaggio all'arte astratta e a un segno più energico frutto dell'elaborazione del primo futurismo e del cubismo picassiano. Come in altre opere della stessa serie, il titolo esprime metaforicamente la condizione storica ed esistenziale percepita come tensione e conflitto e sintetizza la propulsione e l'energia di forme geometriche dinamiche, organizzate su linee oblique che si intrecciano e si scontrano sulla tela. Queste spinte di forze sono enfatizzate dalla riduzione cromatica al bianco e al nero di forte valenza simbolica. (GF)

From 1942 Vedova was a leading figure in the main artistic movements in Italy characterising the artistic and cultural debate in the period following World War II: Corrente, Oltre Guernica, Fronte Nuovo delle Arti, Gruppo degli Otto. L'urto is part of the series Black Geometries, produced between 1946 and 1950, and represents his passage to abstract art and a more energetic mark, the fruit of the elaboration of early Futurism and Picasso's Cubism. As in other works from this same series, the title metaphorically expresses the historical and existential condition perceived as tension and conflict, and synthesises the propulsion and energy of dynamic geometric forms, organised on oblique lines that interweave and collide on the canvas. These thrusts are emphasised by the work's chromatic reduction to black and white, with a powerful symbolic significance. (GF)

Claudio Verna

76A *158*, 1971-72, acrilico su tela, cm 100x100, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 175
acrylic on canvas

Claudio Verna, Guardiagrele 1937

Sin dalla metà degli anni Sessanta la ricerca di Claudio Verna è prettamente analitica, linguistica, si interroga sul fare pittura, sulla relazione tra i colori, i toni, le superfici e non si riferisce ad alcun elemento emozionale o naturalistico. L'opera in mostra, premiata alla IX edizione del Premio Gallarate nel 1973, presenta una superficie ripartita in due aree dove una delicata ma percettibile variazione tonale rivela la struttura di un disegno geometrico e documenta l'interesse per colore e forma come elementi puri e compositivi, espressamente non simbolici. Emblematico è che, proprio in quell'anno, l'artista partecipi a una mostra dal titolo *iononrappresentonullaiodipingo*. (AC)

From the middle of the 1960s Claudio Verna's work was purely analytic and linguistic, investigating the act of making paintings and the relationship between colour, tone and surface, rejecting all reference to emotional and naturalistic elements.

The work on display, winner of the 9th edition of the Premio Gallarate in 1973, presents a surface divided into two fields where a delicate but perceptible tonal variation reveals the structure of a geometric drawing and documents the artist's interest in colour and form as pure, compositional elements and expressly non-symbolic. It is emblematic that in the very same year the artist participated in an exhibition with the title iononrappresentonullaiodipingo (I do not represent anything, I paint). (AC)

Luigi Veronesi

26 *Costruzione W*, 1938, tempera e fotogramma su tela, cm 28x39, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, collezione VAF-Stiftung, inv. Mart 2468, VAF 0553
foto: Archivio Fotografico Mart
tempera and frame on canvas, VAF-Stiftung collection
photo Archivio Fotografico Mart

27 *frame del Film 4 (Studio 40)*, 1940, colore 16 mm, 5' 24", colorato a mano, Cineteca Italiana, Milano
frame of color (hand-colored) movies

28 *frame del Film 6 (Studio 41)*, 1941, colore, 6' 00", colorato a mano, Cineteca Italiana, Milano
frame of color (hand-colored) movies

71 *Costruzione Movimento N.3*, 1990, olio su tela, cm 50x60, collezione Luciano Caramel, Blevio
oil on canvas, Luciano Caramel collection

79 *Costruzione*, 1992, perspex colorato e acciaio inox, cm 23x21x25, Museo MA*GA, Gallarate, inv. 722
coloured perspex and stainless steel

86 *Visualizzazione cromatica delle misure dalla 1 alla 18 della Variazione II dalle Variazioni per pianoforte op. 27 di Anton Weber*, 1972, collage, inchiostro di china e tempera su cartoncino, cm 14 x 68,5
Archivio Luigi Veronesi, Milano, inv. 1972/48 A, n. 794
foto: Saporetto Immagini d'Arte, Milano
collage, India ink and tempera on cardboard
photo Saporetto Immagini d'Arte, Milano

87 *Visualizzazione cromatica delle misure dalla 19 alla 38 (escluso il re bemolle da 1/8 della battuta 38) della Variazione II dalle Variazioni per pianoforte op. 27 di Anton Weber*, 1972, collage, inchiostro di china e tempera su cartoncino, cm 14x70,5 cm, Archivio Luigi Veronesi, Milano, inv. 1972/48 B, n. 795
foto: Saporetto Immagini d'Arte, Milano
collage, India ink and tempera on cardboard
photo Saporetto Immagini d'Arte, Milano

88 *Visualizzazione cromatica della Variazione II dalle Variazioni per pianoforte op. 27 di Anton Weber dal re bemolle da 1/8 della battuta 38 fino alla misura 44*, 1972, collage, inchiostro di china e tempera su cartoncino, cm 14x26 cm, Archivio Luigi Veronesi, Milano, inv. 1972/48 C, n. 796
foto: Saporetto Immagini d'Arte, Milano
collage, India ink and tempera on cardboard
photo Saporetto Immagini d'Arte, Milano

Luigi Veronesi, Milano 1908 – 1998

Da artista poliedrico, Veronesi concentra tutta la sua produzione sulle relazioni tra i linguaggi artistici, soprattutto tra quello visivo e quello musicale. Ne sono prova i due Film degli anni Quaranta

esposti in mostra nei quali le linee e i colori si muovono in composizioni libere, dominate dal ritmo e incentrate sulle ricerche astratte iniziate negli anni Venti, nell'ambito surrealista da un lato, e le istanze costruttiviste intraprese dal Bauhaus dall'altro. Anche nel multiplo realizzato nel 1992 in occasione della XVIII edizione del Premio Gallarate, l'artista ripropone, sfruttando le tre dimensioni, la modulazione di linee e forme secondo modelli geometrici e matematici. Ma sono le Tre visualizzazioni cromatiche del 1970 a costruire il più diretto legame con la mostra, il ritmo serrato di linee e colori definisce la perfetta coincidenza tra suono e segno, definendo un vero e proprio alfabeto cromatico. (FC)

A multi-faceted artist, Veronesi concentrated his work on the relationships between artistic languages, especially the visual and the musical. Representing this aspect of his work are the two films from the 1940s presented in this exhibition, where colours and lines move in free compositions, dominated by rhythm and centred on a study of abstraction begun in the 1920s, influenced by Surrealism on the one hand and Bauhaus constructivism on the other. In the multiple created in 1992 for the 18th edition of the Premio Gallarate, the artist also explores, using three dimensions, the modulation of lines and shapes in accordance with geometrical and mathematical models. But the strongest connection with the present exhibition is found in the work Tre visualizzazioni cromatiche (1970), its fast rhythm of lines and colours creating a perfect coincidence between sound and mark, defining a true chromatic alphabet. (FC)

Silvio Zanella

69 *Senza titolo*, 1961, pastello su carta, cm 50x70, collezione privata
pencil on paper, private collection

Silvio Zanella, Gallarate 1918 – 2003

L'attività pittorica di Silvio Zanella inizia nel secondo dopoguerra quando, inserito nell'ambiente artistico milanese, prende forma il suo naturalismo astratto, libero nella realizzazione pittorica, mai veristica, profondamente impregnato della luce e dei colori della pianura padana. Sono questi gli anni di una pittura gestuale, segnica, in cui colore, luce e sentimento della materia lo guidano verso una propria inconfondibile cifra stilistica. L'opera esposta appartiene a questi anni e mostra un segno deciso, energico, guidato da una gamma cromatica persino insolita per Zanella, fatta di verdi scuri, di gialli, di viola che stridono con forza nel costruire lo spazio. (EZ)

The pictorial activity of Silvio Zanella began in the period after World War II when, engaged with the Milanese art scene, he developed an abstract naturalist style that was free in its pictorial realisation and never veristic, yet profoundly saturated with the light and colours of the Po Valley. Those were the years of a gestural, sign-based approach to painting, where the colour, light and emotion of the material led him towards his own unmistakable style.

The work on view was produced during that period and presents a decisive, energetic mark, guided by a chromatic range unusual even for Zanella, made up of dark greens, yellows and purples that forcefully clash in the construction of space. (EZ)