

**COMUNICATO STAMPA**

Alle spettabili  
Redazioni dei Quotidiani e  
Organi di Informazione

Chiasso, maggio 2026

Apertura della mostra	<b>SCRITTO CON LA LUCE</b> Alessandra Calò, F&D Cartier, Pietro D'Agostino, Bruno Di Bello, Paola Di Bello, Paolo Foletti, Max Huber, Luigi Veronesi, Silvio Wolf
Apertura/inaugurazione	DOMENICA 31 maggio 2026 ore 11 - 13
orari apertura	ME-GIO-VE 10-12 15-18 SA su appuntamento Chiuso DO LU MA e festivi
mostra aperta fino a	7 agosto 2026
Chiusura estiva	Dall'1 al 12 luglio 2026

*Scritto con la luce* è il titolo della prossima mostra collettiva alla CONSARC/GALLERIA, che inaugurerà domenica 31 maggio 2026, dalle ore 11 alle 13.

La mostra propone opere di diversi autori, realizzate senza macchina fotografica classica (senza obiettivi/lenti). Il titolo riprende l'omonima pubblicazione curata da Cesare Colombo, edita nel 1987 da Gruppo 3M Italia/Electa, che ripercorre la storia della fotografia e del cinema in Italia fino a quel momento.

L'intento della collettiva è quello di celebrare il bicentenario della prima eliografia, realizzata da Joseph Nicéphore Niépce (F 1765-1833) nel 1826 dalla finestra della sua abitazione, intitolata *Point de vue du Gras*. Utilizzando una camera oscura a foro stenopeico, Niépce ottenne un'immagine che, per la prima volta nella storia della fotografia, venne fissata in modo permanente.

I dieci autori in mostra presentano opere che evidenziano lo stretto rapporto tra materiale fotografico e luce.

Françoise & Daniel Cartier (CH), Silvio Wolf (I) e Pietro D'Agostino (I) espongono materiali fotografici (pellicola o carta) modificati dalla luce senza il controllo diretto dell'autore.

Luigi Veronesi (I), Max Huber (CH), Paola e Bruno Di Bello (I) espongono fotogrammi realizzati con procedimenti personali e diversi tra loro, in cui l'immagine nasce da un controllo aleatorio, talvolta casuale: le immagini di Paola Di Bello, per esempio, sono ottenute facendo camminare delle lucciole sulla carta fotografica.

Infine, Alessandra Calò (I) e Paolo Foletti (CH) presentano fotogrammi con un soggetto riconoscibile deciso a priori, rispettivamente l'Herbarium di Calò e i corpi di donna di Foletti.

La mostra non intende essere esaustiva, né dal punto di vista storico né rispetto alle infinite tecniche sperimentate in questi duecento anni di fotografia. Al contrario, intende offrire uno sguardo selettivo e personale: un gruppo di autori che, attraverso le loro opere, rivisitano e attualizzano il gesto fotografico primario, riportandolo alla sua essenza di scrittura con la luce. In questo modo, la mostra stimola una riflessione non solo sul significato e l'uso della fotografia come mezzo espressivo e linguaggio delle arti visive, ma anche sulle sue possibilità ancora inesplorate.

Chi fosse interessato a pubblicare una o più immagini in HD, può scaricarle dal seguente indirizzo [https://galleriaconsarc.ch/press-info/scrittoconla luce/.](https://galleriaconsarc.ch/press-info/scrittoconla luce/)

Ulteriori informazioni sul sito web [www.galleriaconsarc.ch](http://www.galleriaconsarc.ch).

Vi ringraziamo anticipatamente per la segnalazione sul vostro organo di stampa, sperando di continuare con questa preziosa collaborazione.

Con i nostri migliori saluti.

**CONSARC/GALLERIA**

Guido Giudici

Seguono testi di presentazione e biografie

**Alessandra Calò (I)****Intrecci**

Il progetto fotografico realizzato da Alessandra Calò insieme a un gruppo di persone con diversi tipi di disabilità si fonda su una idea di intreccio. Questo è il termine che viene alla mente nell'analizzare sia l'esito del lavoro sia le procedure adottate.

Tutto è partito dall'osservazione delle pagine di un erbario realizzato da ragazzo da Antonio Casoli Cremona e conservato presso i Musei Civici di Reggio Emilia. I partecipanti al progetto lo hanno preferito tra gli altri presenti nelle collezioni del Museo per la spontaneità con la quale questo ragazzo di fine Ottocento raccolse e riunì una grande quantità di fiori ed erbe locali. Un punto di partenza poetico e legato con semplicità ai vari modi di essere delle cose della natura, che ha portato il gruppo a seguire un percorso basato su alcune azioni di grande felicità creativa. I partecipanti hanno dedicato attenzione alle forme della natura nella loro varietà e diversità, prendendo in considerazione le erbe spontanee trovate intorno a loro (quante erbe vediamo crescere nelle pieghe dei marciapiedi, nei giardini e negli orti, ai bordi delle strade – esse sono davvero parte del nostro universo quotidiano). Le hanno poi trasformate, o meglio le hanno viste trasformarsi in impronte sulla carta fotografica grazie a una antica tecnica: quella del disegno fotogenico, tanto sperimentata da William Henry Fox Talbot, uno degli inventori della fotografia, e poi ripresa e a noi nota con il termine fotogramma da molti artisti delle avanguardie, da Man Ray (il rayograph) a Laszlo Moholy-Nagy, da Christian Schad (la schadografia, termine coniato da Tristan Tzara sul gioco Schad-*shadow*) a Luigi Veronesi, che la praticò per molti decenni, ben oltre il momento delle avanguardie, una procedura assai essenziale che non necessita della macchina fotografica ma si basa sulla diretta azione della luce su un supporto sensibile sul quale venga posato un oggetto. Questa scelta operativa di Alessandra Calò ha posto il gruppo a contatto con le origini stesse della fotografia (che si collegano alle sperimentazioni in campo calcografico), con il clima sperimentale e per certi aspetti ludico delle avanguardie, e anche con un metodo di lavoro molto immediato, intuitivo e di forte efficace didattica, fondato sui concetti di luce e di impronta, fondamentali per capire la fotografia.

Ma il lavoro così realizzato sulle forme affascinanti e al tempo stesso familiari delle erbe si è unito a immagini delle mani stesse dei partecipanti (mani simbolo anche dell'operatività fotografica) riprese nell'atto di cogliere un fiore o un'erba. Questo gesto delicato, rispettoso, un gesto che non può essere violento né veloce ma deve, per realizzarsi, essere fine e calibrato, è simbolo di osservazione, attenzione, cura, scelta. L'unione delle due immagini racconta un processo di lavoro – cogliere e impressionare – e nel contempo intreccia concettualmente due modi di essere della fotografia: quello che fa derivare l'immagine dall'oggetto stesso, senza mediazione tecnologica, e quello che, invece, prende la scena, la realtà potremmo dire, come riferimento per la ripresa attraverso la macchina fotografica. Ma la sovrapposizione di queste due immagini intreccia e unifica visivamente anche due momenti di vita che, tra loro staccati nel farsi del lavoro, vengono a coincidere e a creare una nuova realtà nella quale l'umanità delle mani e la naturalità delle erbe convivono in armonia.

Chiude il discorso la scelta di una ulteriore tecnica di stampa ottocentesca, quella della callitipia, inizialmente sperimentata da John Herschel, inventore peraltro anche del fissaggio fotografico e del termine fotografia stesso, e successivamente da altri fotografi dell'Ottocento, quando non da artisti contemporanei. La callitipia, un tipo di stampa che impiega i sali di ferro oltre all'argento, conferisce un colore bruno alle immagini, che appaiono lontane nel tempo, perdute in una dimensione un po' sognante, altra da quella della quotidianità, e calde, accoglienti. L'esito finale è un'opera di arte partecipata, di sensibile valore sociale, realizzata nel segno della bellezza e del potenziale creativo insito nella condivisione, che prende l'aspetto di una serie di immagini morbidamente pensose, dolcemente umane per chi le ha realizzate e per chi, ora, ha la fortuna di guardarle.

Roberta Valtorta, 2022

**Biografia**

Alessandra Calò è un artista che crea immagini, situazioni e fotografie per approfondire temi legati alla memoria, all'identità e al rapporto tra uomo e natura. La sua ricerca artistica si basa sulla reinterpretazione di materiali d'archivio, con la quale non intende attuare una rievocazione nostalgica del passato ma proporre nuove visioni del reale. Nei suoi lavori convivono ricerca intima e contaminazione che – attraverso varie collaborazioni – portano alla realizzazione di installazioni site-specific. Le sue opere fanno parte di importanti collezioni private e museali, sono esposte in fiere, mostre e festival internazionali

---

**F&D Cartier (CH)**

COLORS, 2018 Série de 6 luminogrammes uniques

F&D Cartier propose une expérience radicale de la photographie réduite à sa condition essentielle: une surface photosensible exposée à la lumière, sans prise de vue ni développement.

Réalisées à partir de plans-films périmés de marques telles que Kodak, Agfa et Ilford, les oeuvres naissent d'un protocole minimal — extraction de l'emballage, exposition à la lumière ambiante, saturation.

Privée de toute fonction représentative, la photographie s'y auto-révèle : la couleur n'est plus reproduction du réel mais manifestation directe des couches chimiques du film. Chaque pièce devient ainsi l'empreinte d'un matériau, d'un temps et d'une technologie en voie de disparition.

Entre monochrome, archive et objet conceptuel, COLORS s'inscrit dans une réflexion sur l'épuisement du médium photographique, où la lumière ne produit plus l'image, mais en signe la disparition.

**Biografia**

Artistes suisses, Françoise artiste-plasticienne et Daniel photographe, exposent individuellement et sous forme de dialogues jusqu'en 1995. Dès lors, ils signent conjointement f&d cartier, favorisent les pratiques minimalistes, la technique du photogramme et les installations. Ils questionnent le quotidien, l'intimité.

---

**Pietro D'Agostino (I)****Oracolare**

Accogliere l'apparizione spontanea, un venire alla luce di forme non predefinite, provoca spesso un sentimento di ambiguità a contrasto con il determinismo usuale. Il dispositivo fotografico, colto nei suoi elementi essenziali, ha questa qualità: rivelare innanzitutto per sé. Queste apparizioni, si possono così percepire come un evento di iniziazione, momento unitario di coscienza, di unione tra soggetto e oggetto. Esse si rivelano come possibilità di conoscenza primaria in quel breve istante in cui la mente e l'essere non sono disgiunti razionalmente dalla realtà in cui dimorano.

Pietro D'Agostino

**Architetture in luce****Serie CUBI**

Elementi di materia, attraversati dalla luce e registrati dal dispositivo fotografico, compongono già parti costitutive di una struttura che si deposita per proiezione sulla carta fotografica per creare delle forme che l'occhio umano non potrebbe percepire data la sua fisiologia.

Pertanto, forme apparentemente invisibili, ma di cui la materialità sensibile del fotografico ce ne certifica l'esistenza. Come, allora, potrebbe essere una possibile visualizzazione in tre dimensioni di queste forme che noi non percepiamo a occhio nudo ma che il dispositivo fotografico registra? La tecnologia dell'incisione laser nel cristallo ne è un praticabile tentativo. Producendo un file digitale dell'immagine in questione ed elaborandolo con un programma in 3D si ottiene una delle possibili visualizzazioni tridimensionali. Il laser, a cui vengono fornite le coordinate, procede a creare una forma direttamente all'interno del cubo in cristallo. L'osservazione della forma creata è in continua trasformazione a seconda del punto di osservazione e dall'angolazione e dalla qualità della luce che la attraversa. In sostanza avviene il percorso inverso di quando solitamente produciamo un'immagine fotografica.

E cioè, quando realizziamo una fotografia riportiamo una porzione della cosiddetta realtà tridimensionale su di un supporto bidimensionale, qui invece, al contrario, riportiamo una immagine da un supporto bidimensionale in una delle possibili forme tridimensionali.

Con la caratteristica rilevante, data la sua origine, di una forma di luce a noi ignota ma rivelata dal dispositivo fotografico.

Pietro D'Agostino, 2009

Pietro D'Agostino (Roma 1958). Si occupa di ricerca e sperimentazione all'interno di alcuni processi relativi alla luce e al suono. L'indagine prende avvio dall'attività di fotografo, per poi estendersi, attraverso la collaborazione con scrittori e musicisti, in ambiti di intermedialità tra linguaggi. Co fondatore dei gruppi di ricerca Pan-ikon, Xubuxue, Index&prologue. Ha ideato e realizzato progetti di esplorazione e sperimentazione in continua evoluzione, come cartafoto da viaggio e Audio Doc Sound Title. Dal 2010 al 2017 è stato membro del comitato di redazione della testata giornalistica online Punto di Svista – Arti Visive in Italia.

---

**Bruno Di Bello (I)**

Nel '900, la vita delle forme estetiche della visione è inseparabilmente connessa all'avvento dei nuovi media tecnologici.

La luce elettrica comincia a diffondersi solo all'inizio del secolo per poi dar luogo a tutta una generazione di lampade, riflettori e proiettori.

Qui le forme da investigare sono, di volta in volta, quelle prodotte dalla luce e dall'ombra o quelle generate dai colori e dalle loro combinazioni.

Tutta una inutile ideologia mistica, supportata da fumosi presupposti sinestetici, viene mobilitata per giustificare la costruzione di macchine che, di fatto e utilmente, permettono di generare e analizzare le nuove configurazioni della visione rese possibili dalla luce artificiale.

Thomas Wilfred, un danese trasferitosi negli Stati Uniti, dichiara, intorno al 1920, che "la luce è il solo mezzo di espressione per l'artista"; egli costruisce il "Clavilux", si esibisce proiettando luci astratte colorate, e fonda a New York un Art Institute of Light. Ma non è il solo, né il primo: Skriabin aveva costruito e fatto suonare nel 1911 il "clavier à lumière"; l'architetto americano Claude Bragdon aveva fatto qualcosa di simile al Central Park nel 1916; Giacomo Balla aveva messo in scena nel 1917 un balletto di "sole luci"; Hirschfeld-Mack, al Bauhaus, aveva costruito un'altra macchina in grado di proiettare piani colorati in movimento, e così via.

Ciò che è in gioco è, insomma, al di là di ogni presupposto teorico, più o meno improponibile, l'analisi e lo studio delle forme visive, chiaroscurali o colorate, immobili o in movimento, generate da un nuovo medium: la luce elettrica, così come concretamente messa in opera da tecnologie variamente luministiche e proiettive.

Ma alla luce elettrica bisognerà aggiungere la fotografia, e poi il cinema, e poi ancora il video, ed ora, e per il momento, l'immagine di sintesi.

Tutti questi media si rivelano in grado di generare forme proprie e, dunque, di continuare a far vivere la forma facendola ancora apparire nella sua varietà, nelle sue metamorfosi e nel suo rinnovato risplendere. E, si badi, sempre la forma, che non chiede che essere veramente e soltanto tale, non ama apparire nascosta in un rivestimento, essa non ama l'oggetto, il referente, ma vuole che la si dia come pura forma, come quella presenza che è, di volta in volta, la sua e di niente altro.

Ed è quanto ha capito e messo in opera chi più e meglio si è avvicinato all'essenza delle nuove forme tecnologiche dell'apparire: Lissitskij, Moholy-Nagy, Man Ray... per la fotografia, e per il cinema, ancora Man Ray e Hans Richter, Werner Graeff, Oskar Fischinger, Sezenka, Fernand Leger...; qui i films "sono giochi di quadrati, di rettangoli, di spirali, giochi di luci e di colori nello spazio e nel tempo, fughe di chiaroscuri, variazioni di temi geometrici che operano solo con un insieme di qualità ottiche e dinamiche" (Karel Teige, 1929). La fotografia e il cinema si vanno insomma definendo come il nuovo dominio dell'ottico, come il campo aperto della generazione e della attivazione delle nuove forme tecnologiche dell'apparire.

In quanto al video, diffusosi soltanto negli anni '60 egli dichiara fin dal principio che le sue forme non hanno più nulla a che fare con la chimica e con la luce artificiale delle lampade: i 13 Distorted TV Sets, che Nam June Paik dà a vedere nel 1963, disvelano immediatamente la nuova essenza dell'immagine elettronica ed indicano tutto un destino al quale, fatta qualche eccezione come quella dei Vasulka, il video, aggredito da ogni parte dal soggettivismo e dalle più disparate intenzioni di semiosi, si è sostanzialmente sottratto.

Lo stesso non può dirsi per l'immagine digitale o, almeno, non lo si può dire per le immagini digitali che Di Bello ci mette sotto gli occhi.

Questo vecchio artista che, da pittore, ha amato soprattutto Klee e la sua mitogenesi della forma, e che, passato alla carta fotosensibile, ha ricoperto i muri delle gallerie d'arte con forme fatte di "segni di luce", così come Man Ray o Moholy non avrebbero mai potuto fare, si rivela adesso in grado, come pochi altri, di metterci davanti a delle vere forme sintetiche. E il fatto che queste provengano da un artista consumato su altri media ed altri supporti vale forse come una messa in guardia e un avvertimento a tutte le componenti del sistema attuale dell'arte: ogni ritorno al passato è improponibile, tutto un magma incandescente generato dai nuovi media spinge verso la superficie ed in esso risiede, con ogni probabilità, l'avvenire dell'estetico.

Il proprio dell'immagine digitale, o sintetica, ci è sembrato essere, e questo quasi venti anni fa, il suo darsi come una epifania ritratta in sé; l'immagine sintetica, abbiamo detto, è un nuovo reale, essa vale come una nuova entità del mondo visibile, esiste e funziona come una aseità interrompendo ogni rapporto col referente, col soggetto, con l'immaginario e con l'inconscio.

Era difficile fino ad ora pensare ad una forma così fatta. Ora non lo è più. Le forme digitali di Di Bello hanno la gelida ed inquietante consistenza di una realtà che non è la nostra e che ci sta di fronte come un estraneo non domesticabile. La aseità delle forme viene da Di Bello pretesa e ricercata a partire dai loro fondamenti generativi

matematici, e ritrovata nei frattali, cioè in quella specie di immagini intrinsecamente iterativa, tautologica ed autoreferenziale come nessun'altra.

Il meccanismo della autosimiglianza (self-similarity), che Mandelbrot chiama anche omotetia interna, e che è in grado di generare e rendere formalmente simili "tanto i minuti dettagli quanto i caratteri globali", come "un fuoco d'artificio a stadi successivi, in cui ogni stadio genera dettagli più piccoli dello stadio che lo ha preceduto", esercita su Di Bello una misteriosa e cogente fascinazione: egli sente di essere così più vicino al vero spirito dell'avanguardia e di proseguire in quella ricerca di una oggettività estetica radicalmente desoggettivata che fu, ad esempio, la meta consapevolmente perseguita da Mondrian o da tanto costruttivismo del '900.

Ma con lui il raggiungimento tecnologico della meta si apre, di fatto, su un abisso dal fondo indiscernibile: sembra, a volte, di scorgere nelle sue immagini dei frammenti che ancora ricordano o rimandano ad una qualche rassicurante storia dell'arte, ma è proprio allora che il sentimento dell'estraneità incombente si fa più lancinante perché è proprio allora che la storia dell'arte viene massimamente posta fuori dalla sua antica essenza.

Mario Costa Dicembre 2002

Biografia - Bruno Di Bello è nato a Torre del Greco, Napoli, nel 1938.

Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Napoli inizia a esporre e, con Biasi, Del Pezzo, Fergola, Luca e Persico dà vita al Gruppo '58. Tra i meriti di questa giovane formazione c'è quello di aver stabilito un contatto diretto con le coeve vicende milanesi, grazie soprattutto al periodico "Documento Sud", ideale corrispettivo di "Azimuth".

Dopo le prime mostre di gruppo alla Galleria San Carlo e alla Galleria Minerva di Napoli, nel 1960 Di Bello ottiene una prima personale alla Galleria 2000 di Bologna. Nel '65 inizia a inserire la fotografia nei suoi lavori, nel '66 ha la prima personale alla Modern Art Agency di Lucio Amelio, nel 1967 comincia a usare direttamente la tela fotosensibile e si trasferisce a Milano.

L'anno seguente espone con il gruppo della Mec-Art, teorizzata da Pierre Restany.

Di Bello indaga sulle possibilità di scomposizione dell'immagine, sulle icone dei protagonisti delle avanguardie storiche e dei propri miti artistici (Klee, Duchamp, Man Ray, Mondrian e i costruttivisti russi) sviluppando così un'idea di arte come riflessione sulla storia dell'arte moderna.

Espone per la prima volta a Milano da Toselli nel '69 e nel '70 alla Galleria Kuchels, Bochum, alla Galleria Współczesna, Varsavia e alla Galleria Bertesca di Genova e alla Biennale di Venezia,

Dal 1971 inizia la collaborazione con lo Studio Marconi: un'installazione composta da 26 tele fotografiche con la scomposizione dell'intero alfabeto. Vi esporrà ancora nel '74, nel '76, nel '78 e nell'81.

Dai primi anni Settanta sulle sue tele fotografiche compaiono parole e concetti che, scomponendosi e ricomponendosi, animano un gioco di perdita e di ritrovamento del significato. Nel '74 espone alla Galleria Art in Progress a Monaco e alla Kunsthalle di Berna, nel '75 alla Galleria Müller di Stoccarda e all'I.C.C. di Anversa, nel '77 alla Galleria Lucio Amelio di Napoli e al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Espone nel '78 alla Galleria Rondanini di Roma e nell'estate 1980 realizza un grande lavoro per il Festival di Spoleto.

Altri lavori degli anni Settanta/Ottanta sono eseguiti disegnando sulla tela sensibile direttamente con il raggio di luce di una torcia elettrica, e negli anni Ottanta Di Bello sperimenta un nuovo modo di usare la tecnica fotografica, giustapponendo tra la fonte luminosa e la tela figure umane e oggetti che proiettano su quest'ultima le loro ombre, sviluppando poi la tela fotosensibile con larghe pennellate di rivelatore come in Apollo e Dafne nel terremoto, eseguito per la collezione Terrae motus allestita da Lucio Amelio nel 1987 ed esposta a Parigi - Grand Palais, ora in permanenza presso la Reggia di Caserta.

A partire dagli anni Novanta Di Bello si dedica allo studio di nuove tecnologie operando ricerche sulle immagini sintetiche, la fotografia digitale e le nuove geometrie visualizzabili al computer.

Espone i nuovi lavori alla Galleria Giò Marconi nel 2003, nel 2004 alla Plurima di Udine, nel 2005 a Napoli alla Fondazione Morra e nel 2008 alla Galleria Elleni di Bergamo.

Nel 2010 la Fondazione Marconi gli dedica una grande antologica e per l'occasione esce la monografia Bruno Di Bello - Antologia, edita da Silvana Editoriale per la VAF-Stiftung di Francoforte, a cura di Volker Feierabend con testi di Michele Bonuomo, Mario Costa, Marco Meneguzzo, Angela Tecce.

Nel 2011 ha una personale al Museo MAC di Niterói a Rio de Janeiro, mostra che ha avuto un esordio al Museo della Certosa di Capri e un seguito al PAN - Palazzo delle Arti, a Napoli. Le tre mostre nascono per iniziativa dell'associazione Arteas, animata da Maurizio Siniscalco, con la consulenza del critico Mario Franco. Nel 2016 ripropone la mostra alla Fondazione Marconi con nuovi lavori.

Nel 2011 tiene una "lectio magistralis" al Politecnico di Milano nel corso del professore Alberto Aschieri ed espone il suo Grande vetro 2 del '75 alla mostra dei lavori del corso di "Progettazione Architettonica 3" nel patio del Politecnico di Milano.

Nel 2017 viene invitato al convegno "Linee di Energia, oltre il quadro: forme e sperimentazioni degli anni Sessanta", Produzione, conservazione e trasmissione dell'arte italiana del '900, Grattacielo Intesa Sanpaolo, Torino organizzato da IGIC (Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation).

---

**Paola Di Bello (I)**

*Si noti il curioso effetto psicologico: la maggior parte di noi tenderebbe a vedere un ordine nei filamenti e raggruppamenti delle stelle, mentre intenderebbe le figure delle lucciole, con la loro mancanza di disegno apparente, come casuali. In realtà è vero l'inverso e sono in errore le nostre concezioni abituali.*

Stephen Jay Gould, *Risplendi grande lucciola*, 1994

Ho realizzato questo lavoro facendo impressionare la pellicola fotografica dalla luce delle lucciole. Le ho raccolte in campagna, trasportate in camera oscura e lasciate camminare liberamente su fogli di pellicola fotografica. Poi ho liberato le lucciole e sviluppato le pellicole.

Ho posto le condizioni iniziali in modo che l'opera si potesse compiere da sola.

La pellicola delle *Lucciole* è il luogo dell'evento che ho determinato – l'immagine si è prodotta da sé.

Quello che mi interessa è la possibilità – attraverso la fotografia – di cogliere segni, tracce inintenzionali, frutto non di un'azione diretta, impositiva della cultura e della mano dell'artista, ma di quella concomitanza di eventi "ordinari" e banali, che si ripetono ogni giorno, che costituiscono la quotidianità, "l'infraordinario".

È quanto ho cercato di fare, con diverse modalità, in tutti i miei lavori: essere un mezzo "trasparente" e rivelatore, che semplicemente si-fa-tramite dell'evento. La fotografia, sia come filtro meccanico che come materiale sensibile, è il mezzo ideale in questo senso.

Questo è per me "ecologia" nell'arte: non tanto aver fatto un'opera con le lucciole (lavoro che per me non esprime affatto quella nostalgia che spesso suscita la loro progressiva scomparsa), quanto piuttosto essere in costante atteggiamento di ascolto e di attenzione per il marginale.

Paola Di Bello, scritti 2010

Riflettevo molto sul tema del "segno" nell'arte, sull'autorialità del gesto che disegna, sul caso, sull'iconoclastia e sull'irriproducibilità delle mie Polaroid. L'unica via di uscita poteva darsi nel porre le condizioni iniziali in modo che l'immagine potesse compiersi da sola. Mi affascinava l'idea di un segno che non fosse determinato dalla mano dell'artista, dalla sua cultura, bensì da qualcos'altro che tracciando segni "inintenzionali" disegnasse liberamente. È nato così *Lucciole*.

Ho realizzato questo lavoro facendo impressionare la pellicola fotografica dalla luce emessa da venticinque lucciole. Le ho raccolte in campagna, trasportate in camera oscura e lasciate camminare liberamente su fogli di pellicola fotografica in bianco e nero. Poi ho liberato le lucciole e sviluppato le pellicole.

Paola Di Bello,  
*Works 84-16*, Montanari editore, 2016

**Biografia**

Paola Di Bello è artista e docente di Fotografia dell'Accademia di Belle Arti di Brera dove ha diretto per 15 anni il Dipartimento di Fotografia. Il suo sguardo è innervato nella città contemporanea e la sua ricerca è impegnata a tratteggiarne le problematiche sociali e politiche. L'atto del fotografare diventa quindi strumento attraverso cui raccontare il potenziale di cambiamento della realtà scardinando i nostri preconcetti e i punti di vista sulle cose. La sua fotografia non ha nulla di contemplativo; si fa anzi espediente progettuale che forza la realtà ripulmandone i contorni e ridefinendone i confini. La sua ricerca artistica ben rappresenta le traiettorie che la fotografia europea ha intrapreso negli ultimi trent'anni, indirizzando i propri interessi nei confronti di modalità operative variegata, frutto dell'ibridazione tra la vocazione concettuale ereditata dalle generazioni precedenti e l'indagine sociale che vede l'uomo e il paesaggio al centro dei propri interessi. Vive e lavora a Milano. Il suo lavoro è stato esposto in occasione di importanti mostre internazionali come la 50a Biennale d'Arte di Venezia nel 2003, la X Biennale di Lione nel 2009, la Biennale fotografica di Daegu in Corea del Sud nel 2014 e nel 2025-26 all'esposizione sulla fotografia italiana a Darmstadt, Sindelfingen e Mettingen.

Nel 1999 vince una residenza presso l'Atlantic Center for the Arts in Florida con Mar Dion e William Kentridge, nel 2010 è Visiting Professor presso l'Accademia di Düsseldorf, nel 2022 riceve il Premio acquisizione Museo MA\*GA di Gallarate con il bando Strategia Fotografia e nel 2023 vince il premio Piano Arte Contemporanea per la produzione di una nuova opera acquisita nella collezione permanente dello CSAC di Parma.

Le sue opere sono conservate in collezioni private e pubbliche tra cui: Bibliothèque Nationale, Paris; Museo del Novecento, Milano; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; Hunter College, New York; International Polaroid Collection, Cambridge, Massachusetts; Museo di Fotografia Contemporanea, Milano; Museo Maxxi, Roma; Benaki Museum, Atene.

---

**Paolo Foletti (CH)**

Senza luce nessuno spazio – così intitolava Andreas Pfäffli il primo film del 1987, sull'architetto Mario Botta. parafrasando si potrebbe dire senza luce nessun'immagine, una banale ma azzeccata definizione della fotografia. Paolo Foletti è pittore, scultore, grafico (nel senso del lasciare il segno), ma non fotografo. Ha studiato ad Urbino, sede di una delle più importanti scuole dell'arte della calcografia.

E si vede, si denota dalla sua forza espressiva che accomuna tutto il suo lavoro.

Nel 2005 Paolo si è avventurato nella difficile arte della stampa fotografica. Come ha scritto Roland Barthes, "il principio di avventura mi permette di fare esistere la fotografia. Viceversa senza avventura, niente foto". Ma in questo caso sono solo la carta sensibile e la luce, che permettono di avvicinare queste pomone\* bidimensionali alla fotografia. Non c'è l'intermediazione del negativo. Il risultato definisce un rapporto diretto tra soggetto e immagine. La rappresentazione pura e semplice di quel che è: la traccia, l'impronta del corpo, la sua unicità, eliminando di colpo la prerogativa principale della fotografia: la riproducibilità.

A questo proposito mi piace ricordare un aneddoto. Nello studio di Savosa che Paolo aveva anni fa, scorsi un paio di disegni, un uccello e una lepre se non ricordo male, eseguiti a bistro\*\* da suo padre, appassionato cacciatore. Paolo mi fece notare che erano stati disegnati da morti, come dire non è un animale finto vivo ma un vero cadavere.

Diventa quindi evidente l'importanza della dimensione: 1:1. Grandeur nature indispensabile per distanziarsi dalla fotografia. Come un novello scultore ellenico egli ruota attorno al corpo e disegna, fa risaltare la bellezza della plasticità fisica che, illuminata da una forte luce, lascia la sua impronta reale su materiale sensibile. Procedo in seguito alla lavorazione della figura creando i volumi della forma rendendola viva, carica di energia sensuale.

È questo il momento che corrisponde allo scatto dell'apparecchio fotografico. Il processo creativo permette quindi la realizzazione di monotipi, di fotogrammi come li ha già denominati Arturo Carlo Quintavalle.

Dagli albori della fotografia gli artisti, pur non riconoscendola subito come arte, ne hanno sfruttato le potenzialità.

Basti su tutti ricordare un nome: Edgar Degas. Ma Foletti fa altro: vuole dimostrare che il soggetto è anche la sua ombra, è anche oggetto.

Con questo egli "uccide" la fotografia, riconoscendole però le sue particolarità tecniche nell'uso della luce, altra imprescindibile caratteristica propria della fotografia. Non è infatti un caso che anche nelle immagini nere, diabolicamente scure dei Magma di Antonio Biasiucci, o nelle impenetrabili foreste notturne dei Nocturnes di Gilbert Fastenaekens, la luce decida la profondità e, vorrei dire, la visibilità delle immagini.

È interessante, per concludere, che una galleria di fotografia come la ConsArc esponga l'opera di un non-fotografo.

Ma Daniela e Guido Giudici non sono nuovi a queste interazioni tra arte figurativa e arte fotografica. Basti ricordare le opere esposte a suo tempo di Natale Zoppis, Tancredi Mangano, Guido Pertusi ed altri.

Uno spazio aperto alla comunicazione visiva dove la parola, il segno e la sensibilità appassionata degli artisti trovano luogo ideale.

Luca Patocchi, Lugano, gennaio 2008

## BIOGRAFIA

Paolo Foletti, Massagno, 1957 Accademia di Belle Arti di Urbino 1977 - 1982

Abita e lavora a Lugaggia.

## MOSTRE PERSONALI

1987 *Atelier Patocchi*, Viganello

1988 *Atelier Brigitte Moser*, Baar

1995 *Galleria La Casa*, Vaglio

2005 *Sala ex-Bagni*, Stabio

*Galleria Entracte*, Lugano

2008 *Galleria Job*, Giubiasco

*Galleria ConsArc*, Chiasso

2011 *Studio Architettura Meyer-Piattini*, Lugano

2013 *Studio Architettura Meyer-Piattini*, Lamone

2015 *Galleria Job ex deposito Polielectra*, Giubiasco

2017 *Spazio Morel*, Lugano

2019 *Spazio Morel Piano Intermedio*, Lugano

2025 *Municipio di Bioggio*

## MOSTRE COLLETTIVE

1982 *Galleria comunale*, Bressanone 1985 *Casa comunale*, Roveredo Ticino 1990

*Konschthaus bei Engel*, Luxembourg *Galleria La Loggia*, Carona 1991 *Galerie Modry*

*Pavilon*, Praga 1992 *Galleria AAA*, Lugano 1994 *Galerie Les Découvertes*, Losanna 1998

*Mostra internazionale d'arte contemporanea*, Urbino

2005 *Helmhaus*, Zurigo 2016 *Galleria On Arte*, Minusio

## OPERE PUBBLICHE

2014 *AET*, Montecarasso 2017 *Crédit Suisse*, Lamone 2022 *Altare Chiesa del Sacro Cuore*,

Lugano

## BIBLIOGRAFIA

1982 Miklos Nicola Varga, *Notizie d'arte*, Milano

1991 Josef Hruby, *Galerie Modry Pavilon*, Praga

1997 Ugo Petrini, *Bestie*, Edizioni del Sassello, Novazzano

1999 Ugo Petrini, *Bertesche*, Edizioni del Sassello, Novazzano

2007 Luca Patocchi, *BCL rapporto annuale*, Lugano 2011 Marino Cattaneo, *Luoghi Minimi*,

Edizioni il Salice, Locarno 2017 Luca Patocchi, Marino Cattaneo, *Catalogo Spazio Morel*,

Lugano

2019 Gian Franco Ragno, Marino Cattaneo, *Spazio Morel*, Lugano

---

**Max Huber (CH)****FOTO\_GRAFICA**

Il piccolo gruppo di immagini che Cons Arc ha deciso di riproporre in *modern print* – e le altre che in mostra le circondano – possono offrirci un'immediata sintesi del talento visivo di Max Huber. Ma forse riescono anche a parlarci del suo carattere, del suo ambiente, del suo tempo. Quando Max approda a Milano nel 1940 ha già sperimentato le più complesse tecnologie fotografiche con maestri svizzeri che oggi riconosciamo come storici autori: Emil Schulthess, Hans Finsler e Werner Bischof. Sarà tuttavia Antonio Boggeri (1900-1989) ad accoglierlo nel suo studio milanese – tra i presagi della seconda guerra mondiale – intuendo la sua doppia capacità creativa: gli esperimenti attraverso le immagini ottiche a fianco della genialità tipografica e compositiva nella produzione di messaggi pubblicitari. Boggeri, oltre ad essere un pioniere dell'*art direction*, è pure un raffinato fotografo, e sono già noti – lungo tutti gli Anni 30 – anche i suoi contributi critici, tesi ad affermare un modernismo in polemica con l'accademico linguaggio prevalente negli autori italiani. Max Huber non usa però subito con frequenza la sua fotocamera 6x6. Resterà un curioso neofita capace di seguire con parallela fantasia le avanguardie europee lungo la sua professione di grafico e di artista "astratto". Mentre in comune coi colleghi amici che troverà subito in Italia (come Luigi Veronesi, Franco Grignani o Albe Steiner) sarà l'uso del fotogramma: le immagini *off camera* offerte da oggetti posati sulla carta sensibile ed esposti pochi attimi alla luce. A sessant'anni di distanza, vi riconosciamo le forme di semplici strumenti tecnici, di vetri, frutti, piume: una specie di libero addestramento alle visioni (ed alle allusioni) che si affiancheranno alla dirimpiente aggressività tipografica e cromatica dei suoi manifesti, delle sue copertine, dei suoi annunci. Ma negli anni italiani del dopoguerra, al suo ritorno a Milano, troveremo più frequenti anche le riprese con la camera reflex, la classica Rollei. Qui si giocherà anche la sua scoperta del paesaggio italiano, l'atmosfera della metropoli tra la Fiera Campionaria e il richiamo dei giornali appesi davanti all'edicola, o infine le insegne luminose dei locali, che risplendono attraverso l'esposizione multipla del negativo (il logo del Rabarbaro Zucca allude forse ai drink condivisi con gli amici Achille e Piergiacomo Castiglioni, complici in mille notissimi allestimenti per Rai o Montecatini? ...chissà).

Isolata e memorabile resta la fotografia più nota di Max, che oggi ci appare quasi un ironico contrappunto alla polverizzazione di immagini digitali che stiamo vivendo. *Fotografia Moderna* era un felliniano atelier itinerante nei luna-park italiani, destinato alle fototessere, ai ritratti singoli o in gruppo. Ci si ripropone qui, al contrario dell'insegna, un paese adorabilmente arretrato. Ripartiremo però da questa ironica inquadratura, specchio dei nostri ingenui stupori tecnici, per inoltrarci con Max Huber verso altri mondi, verso visioni di linguaggio opposto. Max ha sposato nel 1962 Aoi Kono, figlia del famoso maestro tra i grafici giapponesi Takashi Kono. E durante le sue frequenti trasferte a Tokyo a metà degli anni 60 egli avvicina un oceano di segni, disegni, segnali grafici pieni di ideogrammi indecifrabili. Anche se in apparenza l'umiltà documentale lo nega, Max ritrova qui i ritmi astratti che di continuo lo appassionano nella grafica editoriale. Una vera originale, intensa musica visiva (quasi l'ascolto dei prediletti brani di jazz...) che costituirà, lungo tutto il suo percorso professionale, il tratto artistico più riconoscibile.

Tuttavia Max Huber non produce mai personalmente le fotografie che affiancano e sostengono mirabilmente i suoi piani cromatici, la danza dei suoi caratteri ingranditi, le asimmetrie diagonali, le sovrastampe più coraggiose, le sintesi comunicative più immediate (ma contemporaneamente più complesse). Alla Rinascente Max, affiancandosi nei messaggi ad un *art director* svizzera autorevole come Lora Lamm, crea il suo marchio famoso. Ma guida inoltre, nella sala di posa, le attente riprese di un altro amico svizzero giunto in Italia, Serge Libis. E sui fondali immacolati di Aldo e Marirosa Ballo li aiuta a inquadrare le creazioni del design italiano... tra gli anni 60 e 70 nel loro più entusiasmante sviluppo.

Le immagini fotografiche che Cons Arc oggi raccoglie, non sono probabilmente che una parte di quelle scattate da Max Huber. Molte sono andate perdute. Qui ci restano gli affascinanti enigmi di una personale passione e in un certo senso di una cultura onnivora. Vi ritroviamo una eclettica luce ancor viva, l'eco puntuale della fantasia e anche della leggerezza di Max. Sono tasselli lontani che ancora ci parlano del suo stile. Che ci aiutano oggi a comprendere meglio la sua geniale personalità.

Cesare Colombo, novembre 2015

**Biografia**

Max Huber nasce a Baar (Svizzera) nel 1919 dove frequenta le scuole elementari e medie.

Nel 1935, dopo il ginnasio, si iscrive alla Kunstgewerbeschule di Zurigo, nel corso preparatorio segue l'insegnamento di Ernst Gubler, Heiri Müller, Walter Roshardt e Alfred Willimann. Conosce Werner Bischof, Carlo Vivarelli, Hans Falk e Hans Finsler.

Apprendista grafico nello studio Althaus a Zurigo conosce Emil Schulthess e Gérard Miedinger. Nel 1939 è collaboratore di Emil Schulthess nello stabilimento grafico Conzett&Huber e incontra per la prima volta Max Bill e Hans Neuburg.

Nel 1940 viene chiamato da Antonio Boggeri a Milano per dirigere la sezione grafica dello «Studio Boggeri». Conosce Bruno Munari, Muratore, Albini, Palanti, Pintori, Carboni, Steinberg, Banfi, Belgioioso, Peressutti, Bruno Stefani, Luigi Veronesi, Rogers, Albe Steiner. Frequenta corsi all'Accademia di Brera, dipinge e esegue fotografie sperimentali.

Torna a Zurigo nel 1941 e lavora con Shulthess alla rivista Du collaborando con Werner Bischof. Diventa direttore grafico all'Artemis Verlage e frequenta corsi serali alla Kunstgewerbeschule con Roshardt e Willmann. Espone con Max Bill, Leo Leuppi, Hansegger, Lohse, Hintereiter, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp e Verena Löwensberg nelle mostre di Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler.

Nell'ottobre 1945, dopo la guerra, ritorna a lavorare per lo Studio Boggeri a Milano.

Con Albe Steiner realizza il progetto grafico per la Triennale di Milano nel 1947 e insieme conoscono Giulio Einaudi, Elio Vittorini, Franco Fortini. Giulio Einaudi lo incarica per tutta la grafica della casa editrice. Progetta la prima immagine coordinata per la società Braendli. Nello stesso anno organizza con Max Bill e Lanfranco Bombelli Tiravanti la mostra «Arte astratta e concreta».

Nel 1948 conosce Ferdinando Ballo e Roberto Leydi con i quali esegue programmi per concerti e varie grafiche per il jazz.

Nello stesso anno inizia la collaborazione con i tre fratelli Castiglioni con i quali negli anni successivi collaborerà come grafico per allestimenti di mostre e progettazioni di manifesti. Con loro curerà la grafica degli allestimenti RAI, ENI e Montecatini.

Insegna alla Scuola Rinascita.

Nel 1950 l'architetto Carlo Pagani gli chiede di studiare il nuovo marchio e logo per la Rinascente e ne diventa direttore artistico per la pubblicità. Partecipa ed è membro del Movimento Arte Concreta con Mombelli, Dorfles, Mazzon, Monnet, Munari, Soldati e Veronesi.

Nel 1954 vince il premio Compasso d'Oro per il disegno di un tessuto.

Dal 1959 al 1962 è docente di grafica con Heinz Waibl alla Scuola Umanitaria a Milano e negli anni 70 alla Scuola Politecnica di Design sempre a Milano.

Dal 1960 inizia una stretta collaborazione con le grafiche Nava e disegna per loro una vasta serie di stampati.

Nel 1960 espone i suoi lavori grafici a Tokyo con Bruno Munari e altri designers. Conosce designers e architetti giapponesi come Hara, Yamashiro, Kono, Katsumie, Yanagi, Sugiura, Mukai, Krenzo Tange Hosoya, Katayama, Tanaka e altri.

Si trasferisce in Ticino con Aoi Kono ma lavora a Milano e a casa rimanendo in stretto contatto con gli amici milanesi.

Espone nel 1961 e 1962 alle mostre dell'Alliance Graphique Internationale a Milano e Amsterdam, nel 1964 alla Documenta di Kassel e nel 1965 alla Matsuya Design Gallery a Tokyo. Partecipa alla Biennale International d'affiche a Varsavia negli anni 1966, 1968, 1970 e alla Biennale des Arts Graphiques a Brno. Nel 1968 vince il primo premio insieme agli architetti Achille, Pier Giacomo Castiglioni e Luciano Damiani.

Collabora con Fritz Keller e Urs Bachmann per l'allestimento della mostra «Magie des Papiers» al Kunstgewerbemuseum di Zurigo, per il progetto della mostra «Swiss Design» e più avanti per la mostra «Aspetti della Svizzera» organizzata da Pro Helvetia.

Torna in Giappone per lavorare alla Expo di Osaka del 1970 per il padiglione OECD.

Dal 1978 al 1984 insegna grafica al CSIA, Centro scolastico industrie artistiche di Lugano.

Nel dicembre del 1982 la galleria FotografiaOltre espone per la prima volta le fotografie di Max Huber.

Il Comune di Chiasso gli dedica una retrospettiva alla Sala Diego Chiesa dal 15 giugno al 29 luglio 1990.

In contemporanea la galleria Cons Arc espone una serie di fotografie di Max Huber in occasione dell'inaugurazione del nuovo spazio aperto a Chiasso.

Max muore a Mendrisio, Svizzera, il 16 novembre del 1992.

Nel novembre del 2005 Aoi Huber Kono inaugura il m.a.x.museo a Chiasso.

---

## Luigi Veronesi (I)

Luigi Veronesi (Milano, 1908 – 1998) è stato un artista a tutto tondo: pittore, scenografo, grafico, cineasta. In mezzo a tutto questo, c'è un capitolo della sua ricerca che merita attenzione: quello dei fotogrammi. Si tratta di immagini ottenute senza macchina fotografica, esponendo direttamente della carta sensibile alla luce. Una tecnica resa celebre da artisti come Moholy-Nagy, che Veronesi conosceva bene.

Ma cosa rende speciali i suoi fotogrammi? Innanzitutto, Veronesi non si limita a riprodurre sagome di oggetti. Prende forbici, bicchieri, imbuti o reticoli, e li sospende in uno spazio senza peso. La luce non serve più a "fotografare" qualcosa: diventa lei stessa un materiale, una pasta che l'artista modella. Il risultato è un'immagine astratta, rigorosa ma al tempo stesso sospesa, quasi eterea.

Veronesi non si ferma al bianco e nero. Sperimenta anche il colore, seguendo le stesse regole armoniche che usava in pittura (era molto attento ai rapporti tra suono e colore). Nei suoi fotogrammi a colori, le trasparenze e le sovrapposizioni creano composizioni che ricordano spartiti musicali visivi.

Forse l'aspetto più interessante è che Veronesi mescola le tecniche senza paura. In alcune opere, applica l'emulsione fotosensibile direttamente sulla tela, crea il fotogramma e poi interviene con la pittura a olio. Il fotogramma diventa così un "disegno" preparatorio, ma anche parte attiva dell'opera finale. Non c'è gerarchia tra fotografia e pittura: c'è solo un'idea di arte totale.

Oggi i fotogrammi di Veronesi conservano intatta la loro modernità. Raccontano la storia di un artista che, in un'Italia spesso ostile all'astrazione, ha scelto la strada del rigore, della scienza e della luce. E lo ha fatto con la meraviglia di un bambino che gioca, ma con la disciplina di un architetto.

### Biografia

Nato a Milano, all'età di 17 anni, grazie alla camera oscura del padre, inizia ad analizzare e sondare le potenzialità creative del fotogramma. Negli anni venti inizia l'attività artistica, frequentando un corso di disegnatore tessile, e contemporaneamente svolge ricerche nell'ambito fotografico che gli consentono di ottenere, attraverso determinate tecniche, immagini dense di originalità. Fu introdotto da Raffaele Giolli in un gruppo di intellettuali associati con la rivista *Poligono*. A 20 anni comincia ad interessarsi alla pittura studiando presso il pittore napoletano Carmelo Violante, allora professore presso l'Accademia Carrara di Bergamo.

Partecipa alla prima mostra collettiva di arte astratta d'Italia, il 4 marzo 1934 nello studio dei pittori Felice Casorati e Enrico Paolucci in Torino, con

gli artisti Oreste Bogliardi, Cristoforo De Amicis, Ezio D'Errico, Lucio Fontana, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Mauro Reggiani e Atanasio Soldati, i quali firmarono il "Manifesto della Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta Italiana". Partecipa alla Triennale di Milano nel 1936. Lo stesso anno partecipa a una mostra di arte astratta in Como con Lucio Fontana, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Alberto Magnelli, Fausto Melotti, Enrico Prampolini, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho e Atanasio Soldati. Il catalogo contiene una presentazione scritta da Alberto Sartoris. Ancora nel 1936 è illustratore del "Quaderno di geometria" di Leonardo Sinisgalli. Nel 1939 presenta una mostra personale nella *Gallerie L'Equipe* in Parigi. In quello stesso anno pubblica "14 variazioni su un tema pittorico" con commento musicale di Riccardo Malipiero, avviando una profonda analisi dei rapporti tra scale musicali e scale cromatiche, con particolare interesse per la musica dodecafonica. A Milano, nel 1932, la galleria Il Milione ospita le sue prime creazioni, di tipo figurativo: in seguito, inizia la sua personale ricerca nell'ambito dell'astrattismo.

A Parigi nel 1932 stringe rapporti con F.Léger e si interessa al costruttivismo russo e olandese abbandonando l'impianto figurativo degli esordi e affrontando la ricerca nell'ambito dell'astrazione di tendenza geometrica. Nel 1934 aderisce al gruppo parigino *Abstraction-Création*, conosce le esperienze del costruttivismo svizzero ed aderisce al metodo del Bauhaus: determinante sarà la "lezione" di Wassily Kandinsky. Partecipa alla mostra *Arte Astratta Arte Concreta* nel Palazzo Reale di Milano. Molto attivo prima in teatro e poi al cinema<sup>[1][2]</sup>, con un totale di 6 film sperimentali e astratti realizzati, di cui 4 completamente perduti, mentre degli altri rimangono solo brevi spezzoni non proiettabili (i primi risalenti agli anni quaranta). Durante la guerra utilizza le sue conoscenze di grafica e design e diviene falsario per il Movimento di liberazione nazionale (si veda in bibliografia 1). Nel dopoguerra fu cofondatore del gruppo fotografico *La Bussola*. Lavora per molti anni come grafico e pubblicitario, ed alcuni suoi fotogrammi diventano copertine per riviste quali *Campografico* e *Ferrania*. Nel 1949 aderisce al MAC - Movimento per l'Arte Concreta - partecipando alle mostre di questo movimento fondato a Milano nel 1948 da Atanasio Soldati, Gillo Dorfles, Bruno Munari, Gianni Monet. Continua a interessarsi alla musica, creando una ploidimensionalità dell'arte intesa come un progetto globale, approfondendo la sua ricerca sui rapporti matematici delle note musicali, traducendoli nei rapporti tonali del colore. Crea così numerose trasposizioni cromatiche di partiture musicali, (Musica visiva). Alla fine degli anni novanta, queste sue ricerche sono state sviluppate dal musicista Sergio Maltagliati.<sup>[3][4]</sup> Per le sue ricerche scientifiche su colore, percezione cromatica e musica negli anni settanta (1973-77) è chiamato alla Cattedra di Cromatologia e Composizione dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

Nel 1979 partecipa alla manifestazione Venezia 79 La fotografia, organizzata dall'UNESCO e dall'ICP di NY, tenendo un corso su storia teoria e tecnica del fotogramma.

Partecipa attivamente alla maggior parte delle mostre di quegli anni, quale la mostra dell'astrattismo italiano alla XXXIII Biennale di Venezia, il Festival di Musica Contemporanea ed una personale alla Galleria Spatia di Bolzano nel 1980 e un'altra a Pordenone nel 1984. Nel 1983 riceve il Premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei per la pittura.<sup>[6]</sup> Nel 1987 insieme a Maria Lai, Costantino Nivola, Guido Strazza realizza il progetto artistico del Lavatoio Comunale di Ulassai in Sardegna. Nel 1989 Luigi Veronesi è coautore, con Giancarlo Pualetto, di un libro sull'artista Genesio De Gottardo. Sempre negli anni ottanta progetta diverse scenografie per il Teatro alla Scala di Milano; i bozzetti del lavoro scenografico sono in permanenza nel Museo del teatro. Anche la sua attività di scenografo fu improntata dal suo interesse a indagare i rapporti tra suoni e colori attraverso le trasposizioni visive delle frequenze musicali.

È morto nella sua città natale nel 1998.

fonte [https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Veronesi](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Veronesi)

---

## Silvio Wolf (I)

### HORIZONS

Gli *Orizzonti* sono scritte di luce auto-generate durante il processo di caricamento dell'apparecchio fotografico oltre la coscienza e la volontà del fotografo. Sono manifestazioni sensibili della luce impresse sulla superficie fotosensibile, prima che essa registri la prima immagine voluta dal fotografo: sono immagini *prima del tempo*, in forma latente già attive prima dell'incontro con lo sguardo e l'esperienza del fotografo.

Ogni *Orizzonte* è uno scarto del processo fotografico, lo spezzone iniziale della pellicola fotografica sviluppata assieme all'intera striscia di materiale sensibile per rivelarne tutte le immagini impresse, le sue 36 *vere* fotografie. Si tratta di un processo *off camera* che avviene *in camera*: un paradosso che produce immagini pre-fotografiche scritte direttamente dalla luce.

Queste opere rappresentano un confine tra oggettività fotografica e astrazione, intendendo questo termine non come *immagine non-referenziale*, ma pura interpretazione della luce, fotograficamente rivelata.

Silvio Wolf

### Biografia

Silvio Wolf vive e lavora a Milano e New York.

Ha studiato Filosofia e Psicologia in Italia e Fotografia e Arti visive a Londra.

Utilizza il mezzo fotografico esprimendo una visione soggettiva e fortemente metaforica della realtà. Attraverso l'uso di fotografia, video, luce e suono realizza progetti multi-media e installazioni sonore che coinvolgono lo spazio architettonico, sociale e la specificità dei luoghi. Nei suoi progetti sitespecific, così come in tutta l'opera fotografica, sono sempre centrali i problemi dell'assenza, dell'altrove e della soglia.

Ha esposto in gallerie, musei e spazi urbani in Belgio, Canada, Cina, Corea, Francia, Germania, Inghilterra, Italia, Lussemburgo, Spagna, Svizzera e Stati Uniti.

È docente di Fotografia presso la Scuola di Arti Visive dell'Istituto Europeo di Design a Milano e alla School of Visual Arts a New York.