

ELIO MARCHEGIANI  
perché

Project by Primo Giovanni Marella  
Editorial coordinator: Domenico Quaranta



# SOMMARIO / SUMMARY

06 LE TRAPPOLE VISIVE DI ELIO MARCHEGIANI

DI ALBERTO FIZ

07 ELIO MARCHEGIANI'S VISUAL TRAPS

BY ALBERTO FIZ

28 IL PERCHÈ DEI PERCHÉ

DI ELIO MARCHEGIANI

29 THE WHYS AND THE WHEREFORES

BY ELIO MARCHEGIANI

114 BIOGRAFIA / BIOGRAFY

DI / BY CAROLA PANDOLFO





## LE TRAPPOLE VISIVE DI ELIO MARCHEGIANI

Alberto Fiz, 2016

*Dunque, poiché tutte le cose sono causate e causanti, aiutate e adiuvanti, mediate e immediate, e tutte sono legate da un vincolo naturale e insensibile che unisce le più lontane e le più disparate, ritengo che sia impossibile conoscere le parti senza conoscere il tutto, così come è impossibile conoscere il tutto senza conoscere particolarmente le parti.*

(Blaise Pascal, Pensieri)

*No, caro mio, anche questa volta non ho esagerato nel trucco e neanche nel travestimento.*

(Elio Marchegiani, Intervista allo specchio, 1981)

“Sii plurale come l’universo!”. L’imperativo unico di Fernando Pessoa appare perfettamente coerente con la vulcanica ricerca di Elio Marchegiani, un artista che, in oltre sessant’anni di carriera, si è confrontato costantemente con la complessità e il paradosso.

Il processo dialogico, la complementarità, l’accettazione del dubbio e la coscienza dell’interdipendenza, sono tutti fattori che Marchegiani ha fatto propri sin dalla fine degli anni cinquanta nel desiderio spregiudicato di non adeguarsi

ELIO MARCHEGIANI  
POLIEDRIC ARTIST

*Alberto Fiz, 2016*

*Therefore, since all things are caused and causing, helped and helping, mediated and unmediated, and are all tied together by a natural and insensitive tie that joins the most remote and disparate ones together, I deem that it is impossible to know the parts without knowing the whole, as it is impossible to know the whole without knowing particularly the parts.*

(Blaise Pascal, Pensées)

*No, my dear, also this time I did not exaggerate in make-up nor in disguise.*

(Elio Marchegiani, Intervista allo specchio, 1981)

“Be plural as the universe is!” Fernando Pessoa’s unique imperative seems to be perfectly consistent with the volcanic search of Elio Marchegiani, an artist who, in his more than sixty years lasting career, has constantly confronted himself with complexity and paradox.

Dialogic process, complementarity, acceptance of doubt and awareness of interdependence are all factors Marchegiani afforded since the end of the Fifties in his unprejudicedly eagerness for not accommodating the conventions of a system as the art system is, averse to any digression and faithful to few absolute

alle convenzioni di un sistema come quello dell'arte, restio ad ogni digressione e fedele a pochi principi assoluti e per molti versi dogmatici. Meglio ancora se ad affermarsi è "una sola e semplice comprensibile idea" in base a quanto gli aveva suggerito un celebre gallerista.

Marchegiani si trova al polo opposto rispetto ad una logica che predilige la forma costante dell'arte intesa come rifugio consolatorio per un'indagine che rischia di diventare tautologica e ripetitiva: poco importa che, nel tempo, tale forma perda d'intensità. Ciò che interessa al sistema dell'arte, soprattutto alle sue sempre più influenti propaggini commerciali, è che si trasformi in un prodotto facilmente commestibile, senza eccessive complicità. Quando il prodotto non c'è lo si può anche inventare o cercare di strumentalizzare la ricerca in base a parametri utilitaristici, magari estrapolando un solo aspetto dall'intero *corpus*.

Marchegiani, sin dai suoi esordi, si è opposto eticamente a questa visione in nome di una libertà espressiva che, in nessun modo, doveva essere imbrigliata da lacci e laccioli. Il suo è uno sguardo circolare che amplia la sfera della conoscenza, senza preclusioni di sorta, aprendo all'arte infinite possibilità. Nel 1981, a chi lo accusava, con una certa sufficienza, di essere eclettico, Marchegiani rispondeva: "Eclettico viene dal greco *eklektikos*: "chi sceglie" e potrei già fermarmi qui, ma voglio aggiungere che scegliere per me va letto come: selezionare in base a criteri soggettivi e talora oggettivi e nella qualità: quindi una ricerca costante, condotta da sempre nel mio operare, che mi pone oggi come precursore nei confronti di chi, da solo pochissimo tempo, sostiene la possibilità di poter facilmente cambiare immagine" <sup>1</sup>.

Personalmente non credo che Marchegiani sia un artista eclettico in quanto il suo unico interesse è l'opera d'arte e tutte le altre discipline, dall'alchimia all'artigianato; dalla scienza alla tecnologia, sono funzionali alla sua intelligibilità. Nello stesso tempo, sono convinto che lui rimanga un *outsider* all'interno di un sistema arroccato dove l'estetica, come fosse un abito da *prêt-à-porter*, spesso, si adegua al gusto, anziché provocarlo.

La pretesa di una coerenza assoluta non tanto ad un'idea, quanto ad un segno riconoscibile, appare antistorica proprio oggi che la complessità è divenuta la costante culturale che caratterizza il nostro tempo. E' proprio affidandosi ai paradigmi classici che non si comprende il mondo in cui viviamo dove la tecnologia

and, for many an aspect, dogmatic principles. Better still, if “a unique simple and understandable idea” is to be asserted, as a famous gallerist once had suggested him.

Marchegiani positions himself at the opposite pole with respect to a logic that prefers a constant form of art meant as a consolatory shelter for an inquiry susceptible to become tautological and repetitive: it does not matter if, in time, such form loses intensity. What the art system is concerned about, especially in its ever more influential commercial offshoots, is that an art piece is transformed into an easily edible product, without entailing excessive complications. If such product does not exist, it is also possible to invent it or to try to exploit the related search on the basis of utilitarian parameters, even by extrapolating only one aspect from the entire *corpus*.

Marchegiani, since the very beginning, ethically opposed such a vision in the name of a freedom of expression that, in no case, should be curbed by ties and snares. His gaze is a circular one, which widens the sphere of knowledge, lacking any type of preclusions, thus opening art for infinite possibilities. In 1981, to those who taxed him, with a certain self-conceit, of being eclectic, Marchegiani answered: “Eclectic derives from Greek *eklektikos*, which means “chooser”, and I could stop here, but I want to add that for me to choose must be meant as to select on the basis of subjective, and sometimes objective, criteria and quality: therefore, a constant search, carried out ever since within my activity, today lets me be a precursor of those who only for a very short while have supported the possibility of easily changing images” <sup>1</sup>.

I, personally, do not believe that Marchegiani is an eclectic artist inasmuch as his only interest is artwork, and all the other disciplines, ranging from alchemy to craftsmanship, from science to technology, are a function of its intelligibility. At the same time I am also sure that he remains an outsider within a petrified system where aesthetics, as if it were a prêt-à-porter dress, often adapts to taste, instead of provoking it.

The pretension to an absolute consistency not so much with an idea, but rather a recognizable sign, appears to be anti-historical just today when complexity has become a cultural constant that characterizes our time. It is just by relying on classical paradigms that one does not understand the world in which we live,

più sofisticata rischia di essere spazzata via dai più barbari arcaismi.

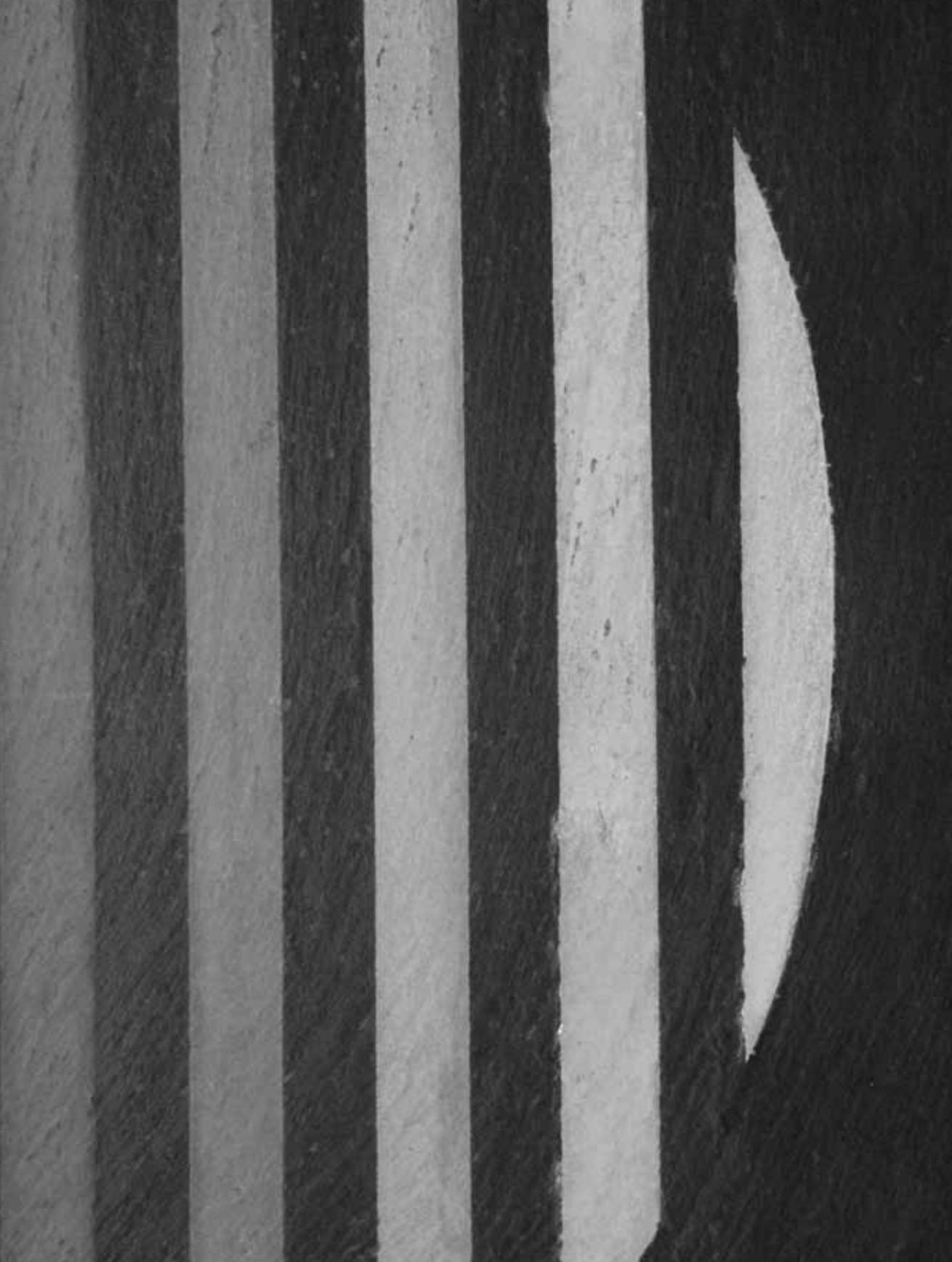
A fare da monito è una scimmia, poggiata sul piedistallo di una colonna che tiene in mano selce e compasso. Quel lavoro fa parte di *Work in progress*, un progetto iniziato da Marchegiani nel 2000 e non ancora terminato (ma forse non accadrà mai) composto da una lunga serie di opere che hanno lo scopo di raccontare, almeno così ci dice l'artista, la nostra storia sul pianeta. La scimmia porta con sé un'acuta riflessione di Marchegiani che si può leggere come un aforisma: "Non posso pensare il futuro come il presente se non voglio ritornare nel passato".

Basta, quindi, solo accennare a *Work in progress*, opera enciclopedica fatta d'infiniti tasselli non separabili tra loro, per rendersi conto come la carica eversiva dell'artista ottantaseienne rimanga ancora intatta. Lui, più combattivo che mai, non ha alcuna volontà di adeguarsi ma, semmai, il desiderio opposto che è quella di lanciare nuovi siluri verso un sistema esangue, ben più mummificato della sua scimmia. Marchegiani, con orgoglio, può riconoscersi ancora oggi ne *Il sedicente* che non è il titolo di un film di Alberto Sordi, ma una sua azione performativa del 1972 dove era lui stesso ad insinuare, attraverso un regolare esposto, che il sedicente artista Elio Marchegiani fosse l'autore di "un furto di opere d'arte e di commercio illecito di refurtiva estetica". Il presunto ladro che si autodenuncia (l'anno prima, in un'altra azione, aveva indossato i panni del mendicante che si fingeva cieco) è un modo per accettare l'alterità e persino l'emarginazione, pronto a pagarne le conseguenze.

La sua carriera, insomma, è stata quella di un artista che non si è travestito (semmai si travestono le sue opere) pronto, molto spesso, a rifiutare il consenso.

Non c'è dubbio che le *Grammature di colore* su intonaco e su lavagna introdotte nel 1973 potevano essere un sicuro approdo. Sono opere storicamente importanti, ben calibrate dal punto di vista formale, che si basano sulla relazione tra due significati contrapposti: da un lato il supporto (il muro come libertà e la lavagna come costrizione) e dall'altra le strutture visive elementari, in grado di contenere, nella loro semplicità e immediatezza, le vicende della pittura espresse attraverso un'infinita gamma di combinazioni cromatiche. Si tratta di un vasto terreno d'indagine, fortemente problematico e ricco di conseguenze anche nell'ambito della Pittura Analitica dove il lavoro di Marchegiani ammicca al minimalismo senza esserne fagocitato. Tuttavia, non appena l'artista percepisce





where the most sophisticated technology risks to be swept away by the most barbarian archaisms.

Such warning is made by a monkey, placed on the pedestal of a column, and holding a flintstone and a compass in its hands. This piece is part of *Work in progress*, a project started by Marchegiani in 2000 and not yet finished (but perhaps never to be finished), made up by a long series of works which aim at narrating, at least according to the artist, our history on the planet. The monkey brings about a sharp reflection by Marchegiani, which may be read as an aphorism: "I can't think of the future as the present if I don't want to go back to the past".

As a consequence, is it sufficient to hint at *Work in progress*, an encyclopaedic work made up by infinite inseparable tessellas, to become aware that the subversive charge of this 86 years old artist remains still unaffected. He, more pugnaciously than ever, is not willing at all to adapt himself but, if anything, his opposite desire is to fire torpedoes to a bloodless system that is even more mummified than his monkey is. Marchegiani can proudly identify himself even today with *Il sedicente* (The Self-styled), which is not the title of a movie picture with Alberto Sordi, but one of his performances of 1972, where he himself pretended, through an orderly report, that the self-styled artist Elio Marchegiani had committed "a theft of artworks and illegal trade of aesthetic loot". The self-reporting alleged thief (a year before, in another performance, he was dressed as a beggar and pretended to be blind) meant a way to accept otherness and even marginalization, being ready to pay for the consequences.

Summing up, his career has been that of an artist who does not disguise himself (if anything, his works are disguised) and is very often ready to refuse consensus. Undoubtedly, the *Grammature di colore* (Colour Gram-weights) on plaster and slate support presented in 1973 could have represented a safe haven. They are historically important, well calibrated from the formal point of view, based on the relation between two opposite meanings: on the one hand, support (wall as liberty and slate as coercion) and, on the other hand, elementary visual structures, capable of containing, in their simplicity and immediateness, the events of painting expressed through an infinite range of colour combinations. It is a vast field of enquiry, highly problematic and entailing many consequences even inside the movement of *Pittura Analitica*, where Marchegiani's work hints at Minimal

il rischio che le *Grammature* diventino un puro esercizio retorico, cambia registro e le trasforma in un campo di battaglia caricandole di nuovi significati.

Se i primi ovali compaiono già nel 1973, quattro anni dopo viene introdotto l'oro e con esso le figure geometriche che ne esaltano l'aspetto *optical* anche se la costruzione continua ad essere totalmente manuale, senza alcun artificio. Una volta arato il campo, le *Grammature* potrebbero essere archiviate. Nelle linee di produzione di Marchegiani, invece, rifanno la loro comparsa dall'inizio del Terzo Millennio come marchio di fabbrica, come *logo-logos* su cui costruire un'ulteriore trappola visiva. Mutano così la loro natura e nel teatro dell'immagine possono perdere il colore a favore del disegno, oppure accompagnare, come attori non protagonisti, i cristalli di forma sfaccettata a diamante che si vanno a incastonare nel loro centro in un affascinante tiro al bersaglio.

Il colore è luce nell'ambito di processo che rivitalizza il lavoro di oltre trent'anni prima: tutto torna ad essere possibile nel dilatarsi continuo della prospettiva pittorica. Le *Grammature* appaiono come lo sfondo su cui danzano gli oggetti in un contesto dove, accanto ai cristalli, può comparire una sofisticata macchina cinetica priva di utilità (*Cinetica teca*, 2009) o le ali di Icaro che prendono fuoco ne *Il volo tradito*, potente immagine, ricca di metafore, realizzata nel 2001 subito dopo l'attentato alle Torri Gemelle.

Ma dalla valigia del prestigiatore può uscire ogni forma di sortilegio in un continuo rimescolamento delle carte che lascia sbalordito lo spettatore abituato a trovarsi di fronte ad una trattazione organica e rassicurante. Non ci sono limiti ad un racconto che assomiglia alla vita nel suo andamento schizofrenico e imprevedibile dove i toni della denuncia sociale possono andare a braccetto con la memoria, il gioco o la battuta sguaiata in una progressione senza freni.

L'esistenza viene abbracciata nel suo insieme, senza cercare scappatoie o facili intellettualismi.

Così, la serie dei poetici *nautilus* dove le *Grammature* ospitano i molluschi dell'era Paleozoica ormai definitivamente estinti a causa dell'inquinamento, viene affiancata dall'ironia di una scultura che si prende gioco della classicità mostrando l'altra parte di Venere (*Lato B di Venere*, 2012), quella occultata da Botticelli. Oppure può costruire una base con una *Grammatura* per sistemare un putto dell'800 incoronandolo a simbolo dell'ascensione (*The Mind*, 2015).

Art, but without being engulfed by it. However, as soon as the artist perceives the risk that his *Grammature* become a merely rhetoric exercise, he changes his tune and transforms them into a battlefield, by charging them with new meanings.

The first oval shapes appeared already in 1973, four years later gold was introduced together with geometric figures extolling their optical aspect, even though their construction is still made totally by hand, without any artifice. Once the field has been ploughed, the *Grammature* could be archived. Yet, inside Marchegiani's "production lines", they came up again at the beginning of the Third Millennium like a registered trademark, a *logo-logos*, on which a further visual trap was to be construed. Thus, they undergo a change in nature, and inside the theatre of image they can lose colour in favour of drawing, or accompany, like non-protagonist actors, crystals in diamond-faceted shapes bound to be set at the centre in a fascinating target shooting.

Colour is light within a process that revitalizes the work of thirty years before: everything becomes possible again by the continuous dilation of pictorial perspective. The *Grammature* appear like making up a background on which objects dance within a context where, together with the crystals, there may be a sophisticated kinetic machine without any practical utility function (*Cinetica teca*, Kinetic Case, 2009) or Icarus' wings catching fire in *Il volo tradito* (The Betrayed Flight), a powerful image, rich in metaphors, realized in 2001 immediately after the attack to the Twin Towers.

But from the suitcase of the prestidigitator any kind of sortilege can come out in a continuous mixing of cards that leaves the viewer astonished, who is used to being placed in front of organic and reassuring treatments. There are no limits for a narrative that resembles life with its schizophrenic and unforeseeable ways, where the tones of social denunciation may go arm in arm with memory, play or coarse cues in an unbridled progression.

Existence is embraced on the whole, without seeking escapes or easy intellectualisms.

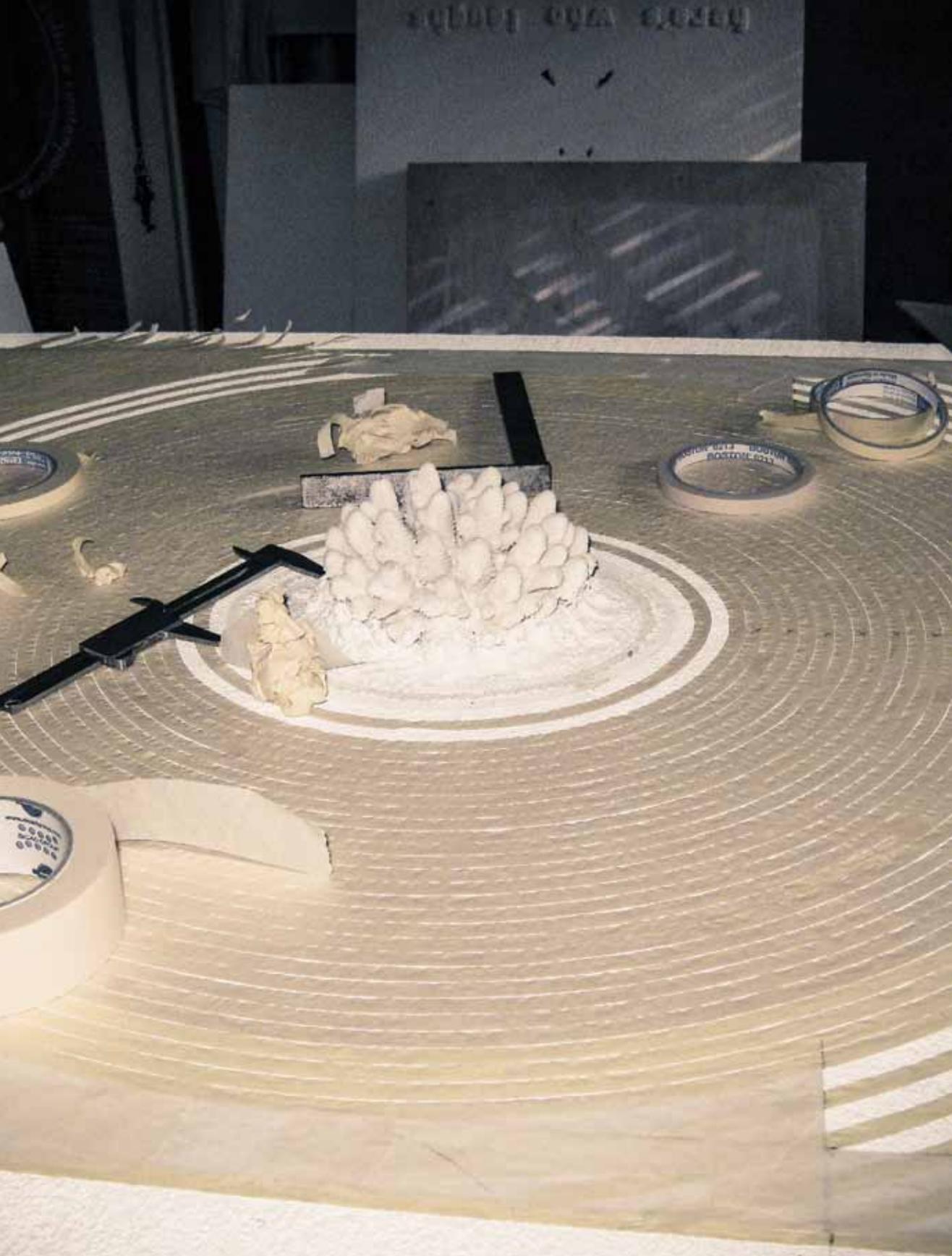
Thus, the series of poetical *Nautiluses* where the *Grammature* patterns host the molluscs of the Palaeozoic era, which are already definitively extinct because of pollution, is accompanied by the irony of a sculpture making fun of classicalness

Ogni sua opera è un pensiero (il suo slogan più noto è *Fare per Far Pensare*), la parte di un tutto che prosegue da tredici lustri ed è lui stesso a spiegare il flusso di coscienza che lo porta alla creazione, dove il processo razionale non può inibire la componente intuitiva ed emozionale: “L’idea mi appare inattesa e spesso inspiegabile se non la considerassi fuoriuscente dalla somma di tutto quello che conosco ed ho appreso dall’esperienza vissuta dentro questo mestiere del fare artistico, ma anche dentro a tutto quell’altro che si accumula, si assomma, si contamina in una cosa che ho definito sofisticazione. Quindi l’idea da realizzare inizia come sofisticazione; il procedimento successivo di analisi dura solitamente pochissimo; nella sua lucidità l’analisi deve essere veloce, altrimenti implica la necessaria eliminazione di questa idea, non ritenuta giusta da eseguire. Per l’esecuzione si procede dall’analisi verso la sintesi che, in realtà, è la realizzazione dell’idea”<sup>2</sup>. Marchegiani, grande cultore della *Settimana Enigmistica*, utilizza l’arte come strumento di comunicazione con lo scopo di porre una serie d’interrogativi che, nello stesso tempo, appaiono la soluzione dei suoi rebus estetici. Un’indagine, dunque, al servizio della mente che, secondo l’interpretazione platonica, non si lascia privare dall’intuizione.

Ma ciò che avviene nelle sperimentazioni recenti, non è altro che la conseguenza della lunga esplorazione avvenuta dalla prima metà degli anni sessanta quando, in relazione al Nouveau Réalisme e al clima neodada (non è un caso che Marchegiani sia stato amico di Pierre Restany e abbia avuto una lunga frequentazione con la galleria Apollinaire che ha presentato per la prima volta il movimento francese), realizza una serie di opere su intonaco dorato che diventa il deposito di una serie di elementi, in particolare chiavi, maniglie e serrature (*Chiave e serratura* è un emblematico lavoro del 1963) definiti da Franco Russoli “il groviglio di una stessa materia vitale e instabile”<sup>3</sup>.

Non si tratta, tuttavia, di oggetti inerti, come avviene nel caso delle compressioni o delle accumulazioni, ma consentono di sviluppare un’azione concreta. Lo spettatore ha il compito d’intervenire aprendo lo scrigno segreto, generalmente inavvicinabile e riservato a pochi eletti, secondo un procedimento che spezza la distinzione tra spazio pubblico e privato. In questo caso l’azione compiuta da Marchegiani è quella di rendere simbolico un oggetto concreto estrapolato dal reale inserendolo in un contesto inaspettato dove può capitare persino che,





by showing the other side of Venus (*Lato B di Venere, Venus' B Side*, 2012), the one Botticelli concealed. Or a base for a *Grammaturo* may be constructed in order to position a putto of the XIXth century, crowned as a symbol for ascension (*The Mind*, 2015).

Each work of his corresponds to a thought (his most famous slogan is *Making to Make Think*), a part of a whole that has been going on for 65 years. He himself explains the stream of consciousness that leads him to creating, where the rational process cannot inhibit the intuitive and emotional components: "The idea appears to me, unforeseen and often unexplainable if I would not consider it being the outcome of the sum of all what I know and learned by lively experience within the realm of this profession of making art, but also inside all the other which is accumulated, added, contaminated in something that I defined sophistication. Therefore, the idea to be realized begins as sophistication; the subsequent procedure of analysis usually lasts very little; in its lucidity analysis must be speedy, otherwise it would imply the necessity of eliminating the same idea that would be deemed unsuitable to be realized. For the execution stage, from analysis one proceeds to the synthesis that, in reality, is the realization of the idea" <sup>2</sup>. Marchegiani, a great lover of the puzzle magazine *Settimana Enigmistica*, utilizes art as a tool for communication to the end of putting a series of questions that at the same time seem to be the solutions of his aesthetic rebuses. This equals an enquiry at the service of the mind that, according to Platonic interpretation, does not let itself be deprived of intuition.

Anyway, what happens with his recent experimentations, is nothing but the consequence of the long lasting exploration that took place from the first half of the Sixties on when, in relation to *Nouveau Réalisme* and *Neodada* (Marchegiani is not by chance a friend of Pierre Restany's and associated for a long time the gallery Apollinaire where the French movement was presented for the first time), Marchegiani realized a series of works on gilded plaster functioning as a deposit for a group of elements, such as in particular keys, handles and locks (*Chiave e serratura*, Key and lock, is an emblematic work of 1963) defined by Franco Russoli "a tangle mass of vital and instable matter itself" <sup>3</sup>.

However, these are not inert objects, as is the case of compressions or accumulations, because they allow deploying a concrete action. The viewer's task is to

aprendo la serratura, si senta la musica del cancan, come avviene per uno dei primi quadri sonori, *Can Can censura* datato 1964.

Si potrebbe dire, insomma, che gli oggetti reali sono diventati simboli e i simboli hanno perduto la loro natura.

Comunque sia, ciò che appare costante nel suo percorso creativo è quello di dare vita ad un pensiero altro, laterale e divergente, mettendo in crisi la logica programmata delle cose. In tal senso Marchegiani è un hacker del sistema il cui virus non è ancora stato debellato: nel 1964 applica una zip ai tagli di Lucio Fontana (*Cerniera lampo*) lasciando intravedere a chi apre la cerniera una luce che indica un passaggio (oltre trent'anni dopo Maurizio Cattelan trasformerà i tagli nella Z di Zorro e Francesco Vezzoli ricucirà i tagli con ago e filo).

Ma la luce si ritrova anche in *Deus ex machina-Occhio di Dio* (1965) dove al centro di un triangolo è collocato un faro d'automobile incastonato in un occhio di alluminio pronto ad accendersi al solo passaggio di fronte ad un'invisibile cellula fotoelettrica: "Quando la soluzione è semplice, Dio sta rispondendo", affermava con una fulminante battuta Albert Einstein.

Se, dunque, nel primo caso si rende spirituale il gesto materiale, nel secondo il procedimento è inverso e la componente mistica assume un aspetto sfrontatamente trasgressivo.

In questa direzione, l'opera di Marchegiani non si compiace mai dei risultati acquisiti e nei suoi lavori cinetici la sofisticazione della ricerca appare come un atto di accusa nei confronti della tecnologia prevaricante, come lui stesso ricordava in un convegno del 1978, anticipando una problematica che oggi appare di particolare attualità. I suoi sforzi vanno in una direzione opposta rispetto a quelli prospettati dal positivismo scientifico e questo appare evidente da *Progetto Mercury* del 1966, un apparecchio di grande complessità dove compare un omino-astronauta che fa le capriole chiuso in una bolla (l'opera è stata realizzata tre anni prima dello sbarco dell'uomo sulla Luna). Per animarlo è sufficiente muovere la tastiera in un gioco interattivo che oggi sarebbero scaricabili con un'app. L'installazione, come scriveva Maurizio Fagiolo Dell'Arco nel 1967 in occasione della personale dell'artista alla Galleria dell'Obelisco di Roma, era un "un incrocio tra il flipper, il controllo dei missili, l'organo: un cassone delle meraviglie" dove il semidio (l'astronauta) "va in orbita secondo il capriccio dello spettatore per un

intervene by opening the secret casket, usually inaccessible and reserved to the chosen few, according to a procedure that breaks the distinction between public and private space. In this case, the action performed by Marchegiani consists of making become symbolic an concrete object extrapolated from real world and inserted in an unforeseen context, where it may even occur that, by opening the lock, one can listen the music of cancan, as is the case with one of the first sound pictures, *Can Can censura*, Cancan Censorship, dated 1964.

Summing up, one could say that the real objects have become symbols and symbols have lost their nature as such.

Anyway, what appears to be a constant along his creative pathway is giving life to another kind of thought, lateral and diverging, bringing about a crisis in the scheduled logic of things. In this sense, Marchegiani is a *hacker* of the system, whose virus has not yet been eradicated: in 1964 he inserted a zip into Lucio Fontana's cuts (*Cerniera lampo*, Zip), and the viewer, when opening the zip, sees a light that indicates passage (over thirty years later Maurizio Cattelan would transform such cuts into a Z for Zorro and Francesco Vezzoli would restitch the same cuts with needle and thread).

But light is also to be found in *Deus ex machina-God's Eye* where at the centre of a triangle there is an automobile headlight, set inside an aluminium eye and ready to light up when a viewer passes in front of an invisible photoelectric cell: "When a solution is simple, God is answering", stated Albert Einstein with a withering cue.

As a consequence, if in the first case a material gesture becomes spiritual, in the second one the reverse procedure takes place and the mystic component takes on an abusively transgressive feature.

In this direction, Marchegiani's work never condescends with the results obtained, and in his kinetic pieces the sophistication of his search equals a charge against overwhelming technology, as he himself reminded us at a meeting in 1978, anticipating a problematic issue that is of a particular topicality today. His efforts go in an opposite direction with respect to those put forward by scientific positivism, which becomes evident in *Progetto Mercury* of 1966, where in a highly complex device a dwarf astronaut cuts capers, closed inside a bubble (the work was realized three years before the landing of man on the moon). To ani-

musicale progetto Mercury”<sup>4</sup>.

Marchegiani gioca col fuoco e utilizza la perfezione tecnologia per dare vita ad un moderno carosello multicolore, effimero e fugace. In quegli anni il suo atteggiamento non può che essere guardato con sospetto, se non addirittura frainteso tanto che nel 1967 gli viene assegnato da un prestigioso comitato scientifico, presieduto da Giulio Carlo Argan, il primo premio alla Biennale di San Marino come miglior operatore tecnologico per *Progetto Minerva*, una sorta di *strip tease* meccanico accompagnato dalle musiche di John Cage dove le lampade colorate collegate ad un motore erano in grado di produrre ben 45 variazioni d’immagine. Una parodia che i soloni di allora, salvo rare eccezioni, non avevano compreso. Marchegiani, però, come i protagonisti di *Amici miei*, è incorreggibile: da artista ormai anziano, in un clima di ritorno all’ordine, ci riprova e, a ben vedere, *Lato B di Venere* del 2012, pur con altri materiali, ha lo stesso spirito goliardico della *performance* di allora che, non a caso, era stata proposta in una prima versione nel 1965 con il titolo *Venus* e un’ambigua allusione a Botticelli.

Nelle operazioni tecnologiche degli anni sessanta, Marchegiani applica il ribaltamento in maniera del tutto inaspettata in quanto utilizza mezzi innovativi di assoluta perfezione riducendone la portata ideologica a favore di una divulgazione popolare. In quegli anni, almeno in Europa, il meccanismo ricorrente era esattamente l’opposto e l’intenzione appariva quella di sublimare i materiali poveri per renderli intellettualmente compatibili, fonte di un piacere estetico persino artificioso. Cambiano gli strumenti di lavoro, eppure il *modus operandi* di Marchegiani, abituato a creare oggetti ansiosi, non si modifica. Nel 1973 scopre il caucciù e fa un’altra operazione radicale giungendo al grado zero preconizzato dalle avanguardie. In questo caso con le sue *Gomme*, non solo il supporto diventa medium, come aveva scritto Gillo Dorfles nel 1977<sup>5</sup>, ma la cosa ancora più significativa, è che il materiale abbia un suo ciclo di vita e dopo essersi progressivamente modificato, deperisca sino a scomparire. Non è l’autore che muore (Gino De Dominicis aveva pubblicato il suo necrologio nel 1969), ma la sua opera in base a quella superiore ambiguità del reale dove è la visione a dissiparsi in infiniti interrogativi sulla sua precarietà. Marchegiani sfugge la bellezza in quanto tale e, dunque, non ha bisogno di fare, come Dorian Gray, un patto col diavolo. Quando le *Gomme*, una volta dipinte di bianco, tornano ad essere il muro su cui scrivere, esauriscono

mate it, one has to move the keyboard in an interactive play that today would be downloadable with an app. The installation, as Maurizio Fagiolo Dell'Arco wrote in 1967 on the occasion of the artist's solo show at the Galleria dell'Obelisco in Rome, was "a hybrid of a flipper, a missile control panel and an organ: a wonder case" where the demigod (the astronaut) "goes into orbit according to the viewer's whims for a musical Mercury project" <sup>4</sup>.

Marchegiani plays with fire and uses technological perfection to set up a modern multicolour, ephemeral and fleeting roundabout. In those years his attitude must not be looked at with suspicion, nor even misunderstood; in fact in 1967 he was awarded, by a prestigious scientific committee chaired by Giulio Carlo Argan, the first prize at the Biennial Art Show of San Marino as the best technological operator for *Progetto Minerva*, a kind of mechanical *striptease* accompanied by John Cage's music, where coloured lamps connected to a motor were able to produce up to 45 variations of image. A parody misunderstood by the solons of the time, except for rare exceptions. Marchegiani, however, like the protagonists of the movie picture *Amici miei*, was incorrigible: though being an already old artist in an environment of return to order, made a further attempt and, indeed, *Lato B di Venere*, Venus' B side, of 2012, though with other materials, has the same goliardic spirit of the previous performance that, not by chance, had been proposed in a first version in 1965 with the title *Venus* and an ambiguous allusion to Botticelli. For the technological operations of the Sixties, Marchegiani applied overturning in a totally unforeseen way, by utilizing innovative means of absolute perfection, whose ideological range was reduced in favour of popular vulgarization. In those years, at least in Europe, the recurrent mechanism was exactly the opposite and the intention seemed to consist of sublimating poor materials to make them intellectually compatible, as a source of artificial aesthetic pleasure. Working tools changed, yet the *modus operandi* of Marchegiani, who was used to creating anxious objects, did not change. In 1973 he discovered rubber and performed another radical operation reaching the zero degree foreseen by the avant-gardes. In this case, with his *Gomme* (Rubbers), support became medium, as Gillo Dorfles had written in 1977 <sup>5</sup>, but what is even more significant is that the material, according to its life cycle, is progressively modified, decays and finally disappears. It is not the author who dies (Gino De Dominicis had published his own obituary

la loro funzione ed escono di scena. Nel 1980, tuttavia, quell'idea ritorna modificata in un'altra serie significativa di lavori, gli *Specchi* in astrakan e poi di pelle. In questo caso è l'oggetto a mascherarsi, a prendersi sulle spalle le rughe del suo autore che, riflettendosi, non trova più il suo volto, bensì l'artificio dell'arte. Ogni opera di Marchegiani, insomma, contiene tutte le precedenti in una sola moltitudine, il *work in progress* prosegue da sessant'anni senza sosta nella circolarità di un pensiero ribelle pronto, ogni volta, a sfidare le nostre certezze e le nostre frustrazioni perbeniste.

Note\*:

<sup>1</sup> E. Marchegiani, *Intervista allo specchio*, Terzocchio, Edizioni Bora, Bologna settembre 1981

<sup>2</sup> E. Marchegiani, *Dall'idea e del mio fare operativo*, 2000

<sup>3</sup> F. Russoli, in *Elio Marchegiani, In segno di...*, Pollenza 1978

<sup>4</sup> M. Fagiolo Dell'Arco, *L'immagine in-vitro-Elio Marchegiani in Progetto Mercury/Progetto Minerva*, catalogo Galleria dell'Obelisco, Roma 1967

<sup>5</sup> G. Dorfles, *Supporti e Grammaturre*, 1977 in Elio Marchegiani *La grande scacchiera*, Belforte Editore, Livorno 1977

\* tutti i testi citati sono pubblicati in *Elio Marchegiani. Linee di produzione 1957-2007* a cura di Carola Pandolfo Marchegiani, Edizioni Carte Segrete, Roma 2007

notice in 1969), but his work because of a superior ambiguity of real world, where vision is dissipated in infinite questions about its precariousness. Marchegiani escapes beauty as such and, hence, does not need to enter, as Dorian Gray did, a pact with the Devil. When *Rubbers*, once they are painted in white, become again the wall on which to write, their function is exhausted and they disappear from the scene. In 1980, however, this idea came up again, though modified, in another significant series of works, the *Mirrors*, in astrakhan and then leather. In this case it was the object to disguise itself, taking on its shoulders the wrinkles of its author who, being mirrored, can't find his face, but only the artifice of art. Summing up, each of Marchegiani's works contains all the former ones in a single multitude, his work in progress has been going on for sixty years relentlessly with the circularity of a rebellious thought that is every time ready to challenge our well-bred certainties and frustrations.

Note\*:

<sup>1</sup> E. Marchegiani, *Intervista allo specchio*, Terzocchio, Edizioni Bora, Bologna 1981

<sup>2</sup> E. Marchegiani, *Dall'idea e del mio fare operativo*, 2000

<sup>3</sup> F. Russoli, in *Elio Marchegiani, In segno di...*, Pollenza 1978

<sup>4</sup> M. Fagiolo Dell'Arco, *L'immagine in-vitro-Elio Marchegiani in Progetto Mercury/Progetto Minerva*, catalogue Galleria dell'Obelisco, Roma 1967

<sup>5</sup> G. Dorfles, *Supporti e Grammatore*, 1977 in *Elio Marchegiani La grande scacchiera*, Belforte Editore, Livorno 1977

\* All the texts quoted are published in *Elio Marchegiani. Linee di produzione 1957-2007*, edited by Carola Pandolfo Marchegiani, Edizioni Carte Segrete, Rome 2007.





# IL PERCHÉ DEL PERCHÉ

*Elio Marchegiani, 2016*

86 gli anni, i miei, di una vita volata al soffio del mio vento e vorrei specificare meglio questo soffio del mio vento che mi è uscito così dalla penna o meglio dall'inconscio. Oscurato lo specchio, ho la certezza di non sentirmi vecchio, anche per l'entusiasmo che detengo ancora nell'esercizio del fare ed anche del ricercare, proseguendo nella mia convinzione che il mio prodotto è un prodotto più da boutique che da supermercato. Voglio dire, nel rispetto comunque, del lavoro di alcuni altri artisti "veloci", che quello che produco, implica lunghissimi tempi esecutivi che sono stati la conseguenza di altrettanto lungo pensare precedente. La meticolosità può portarmi a lavorare su un'opera anche sei mesi, è accaduto, prima di considerarla finita e possibile a non più appartenermi, entrando nel circuito del mercato.

Pertanto il mio fare è stato anche una costante sperimentazione di varie materie *"in una unica fede"*, come mi disse già nel 1966 Maurizio Fagiolo Dell'Arco: *"la religione del progresso"*, nell'idea fondamentale di una attualità dove la tecnolo-

## WHY OF WHY

*Elio Marchegiani, 2016*

86 years, these are my years of a life that has flown away under the breath of my wind. I would want to better describe this breath that went out from my pen or, better, from my unconsciousness. If the mirror is darkened, I am sure that I'm not feeling old, also thanks to the enthusiasm I still have in the exercise of making and searching, too, going on in my conviction that my produce is a boutique-like rather than a supermarket one. What I want to say is, though respecting the work of some other "speedy" artists, that what I am producing implies very long lasting times of execution, which in turn have been the consequence of previous equally long times of reflection. Accuracy may lead me to work on a piece for up to six months, as it already occurred, before I consider it finished and eligible for not belonging any longer to myself and entering the market circuit.

That is why my work has also been a constant experimentation on different materials *"with only one faith"*, as Maurizio Fagiolo Dell'Arco pointed out already in 1966 - *"the religion of progress"*, founded on the basic idea of a topicality where

gia possa decantarsi, trasformandosi in Poesia.

In quasi tredici lustri di lavoro non ho abbandonato la premessa artigianale nel senso di aver introdotto, nell'operatività del fare, la partecipazione fisica e mentale dell'essere, un comportamento direi proprio alla maniera degli antichi. Così il supporto, la materia, l'oggetto hanno assunto un valore specifico di interazione (o integrazione) fra significato e significante e quindi tra contenuto e forma.

Sin dai primi anni cinquanta, avendo vissuto fascismo, guerra, resistenza e conseguente Repubblica e Democrazia, affilando sempre più sulla lama dell'esperienza il Pensiero e la Ragione, ho posto attenzione al Potere ed alle sue caratteristiche, arrivando alla consapevolezza che abbiamo vissuto, viviamo e vivremo sempre una Realtà, dove l'Uomo, nella sua meravigliosa complessità, ha insita quella spinta mentale e di conseguenza fisica che lui stesso ha denominato Sopraffazione: la madre del Potere ed Imperi.

Pertanto il mio impegno di artista "difficile" è diretto all'interno del lungo viaggio dell'umano pensiero, tradito dalla stessa natura, che necessita di supporti sempre più raffinati ed ambigui nel suo esercizio innato e dedito alla Sopraffazione.

Dopo questa premessa, arriviamo al **perché** del **perché**

Già da ragazzo studiando inglese e francese mi sono accorto che "**perché**" in italiano poteva essere un avverbio interrogativo richiedente risposta in fatto di causa o di fine, ma anche congiunzione causale o finale, ed infine anche sostantivo se si considera di voler spiegare tutti i **perché**. E' questo il caso per il quale intendo scrivere un "preambolo" ad un particolare "Vademecum" che possa lenire la "fatica" di riuscire a far capire perché il sottoscritto Marchegiani abbia operato, sempre, considerando l'arte, così come già dai tempi preistorici (graffiti) soltanto un umano **linguaggio** nella sua funzione comunicativa, ma anche non ripetitiva né stantia, né anacronistica e ripeto: il far capire ai galleristi, critici e soprattutto collezionisti (vedi mercato), le sue varianti operative definite dal sottoscritto "Linee di produzione" nella possibilità, si spera, di un suo: "fare per far pensare".

technology may be decanted, thus transforming itself into Poetry.

During almost 65 years I never abandoned the handicraft-like foundations of my work in the sense of combining operational skills with the physical as well as mental participation of being, a behavioural feature that dates back in some way to the ancient artists. Thus, support, material, object, all took on a specific value of interaction (or integration) between significatum and signifier and, hence, content and form.

Starting from the early Fifties, after the experiences of Fascism, war, Resistance and subsequently Republic and Democracy, by sharpening ever more Thought and Reason on the edge of experience, I paid attention to Power and its features, thus reaching the awareness that we have lived, are living and will always live in a Reality where Man, in his marvellous complexity, has inside himself that mental, and hence physical, thrust defined Outrage: the mother of Power and Empires.

As a consequence, my commitment as an “uncomfortable” artist runs inside the long journey of human thought, betrayed by nature itself, that needs ever more refined and ambiguous supports in its innate exercise devoted to Outrage.

After this premise, let's come to the **whys and the wherefores**.

Already as a boy, when learning English and French, I realized that the Italian word “**perché**” could be an interrogative adverb (why, wherefore) requiring an answer in terms of cause or end, but also a causal or final conjunction (because, to), and finally also a noun (why) if one intends to explain all the **whys**. This is why I intend to write a “preamble” to a particular “Vade-mecum” that might alleviate the “labour” of trying to understand why the undersigned Marchegiani has always been working, considering art, as it has been done already from prehistoric times (graffiti), only a human **language** as to its communicative - but also non-repetitive, nor stale, nor anachronistic - function, and once more: to make gallerists, critics and above all collectors (i.e. the market) understand its operational variants defined by the undersigned “production lines” with the possibility,

A questo infatti attende il mio sguardo costante al di fuori dello studio, con rari soltanto periodi di ripetizione d'opera (vedi "grammature" 1973-1979). Questo alla pari di come può operare anche una importante Azienda.

Seguitando il "preambolo " si presenta alla mia memoria anche lo sfogliare ed il leggere con attenzione un volume da me richiesto e regalatomi da mio padre, nella sua prima edizione: "Il Leonardo Da Vinci" della De Agostini. Avevo quindi ci anni e la promiscuità tra arte e scienza di Leonardo mi affascinava già allora, moltissimo. Come potesse lui seguire a ritoccare Monna Lisa e dipingere la "Venere delle rocce" progettando contemporaneamente "La vite aerea (leggi elicottero) o la Macchina per la molatura degli specchi" insieme agli studi su geologia, anatomia, ottica e di tanto altro che ancora non poteva chiamarsi Tecnologia, mi dava la possibilità di pensare ad una libertà di pensiero senza costrizioni od impedimenti di un poter fare quello che mente e fantasia suggerivano.

La scoperta di Duchamp con il suo "Nudo che scende le scale" e la sua "Fontana" orinatoio, con l'eccezionale idea della decontestualizzazione dell'oggetto, avallava sempre più il mio fare. Leonardo e Duchamp non mi sono stati maestri, ma affermazioni convincenti che l'artista, in ogni tempo, non può soggiacere ad una "sola e semplice e comprensibile idea" (come mi proponeva un gallerista) A questo si aggiungeva il pensiero di Picasso "copiare gli altri può essere necessario, copiare se stessi è patetico.

Tanti anni dopo : "l'arte non si insegna perché la fantasia non si può insegnare" è stato il mio motto di docente e direttore d'Accademia: ho solo posto al servizio le mie esperienze nella possibilità riferita alla fantasia dell'allievo.

Ora vi dico del **perché** nei particolari.

hopefully, of putting to practice his motto: “making to make think”.

In fact, it is to this that my gaze constantly turned outside my studio, except for only rare periods of repeated works (see “Grammature” 1973-1979). This is in line with the ways in which an important firm might operate, too.

Still along with this “preamble “, what is coming to my memory is also the look-through and attentive reading of a volume I asked for and my father gave me, in its first edition: “Il Leonardo Da Vinci” published by De Agostini. I was fifteen years old and already at that time much fascinated by the promiscuity of art and science in Leonardo. That he was able to keep on retouching the Monna Lisa and painting the “Venus of the Rocks”, while at the same time designing “The air screw (i.e. the helicopter) or the Machine for polishing mirrors” together with studies of geology, anatomy, optics and many other things, that could not yet be called Technology, gave me the possibility to think of a liberty of thought free from coercions or impediments, of being able to do what mind and imagination together suggest.

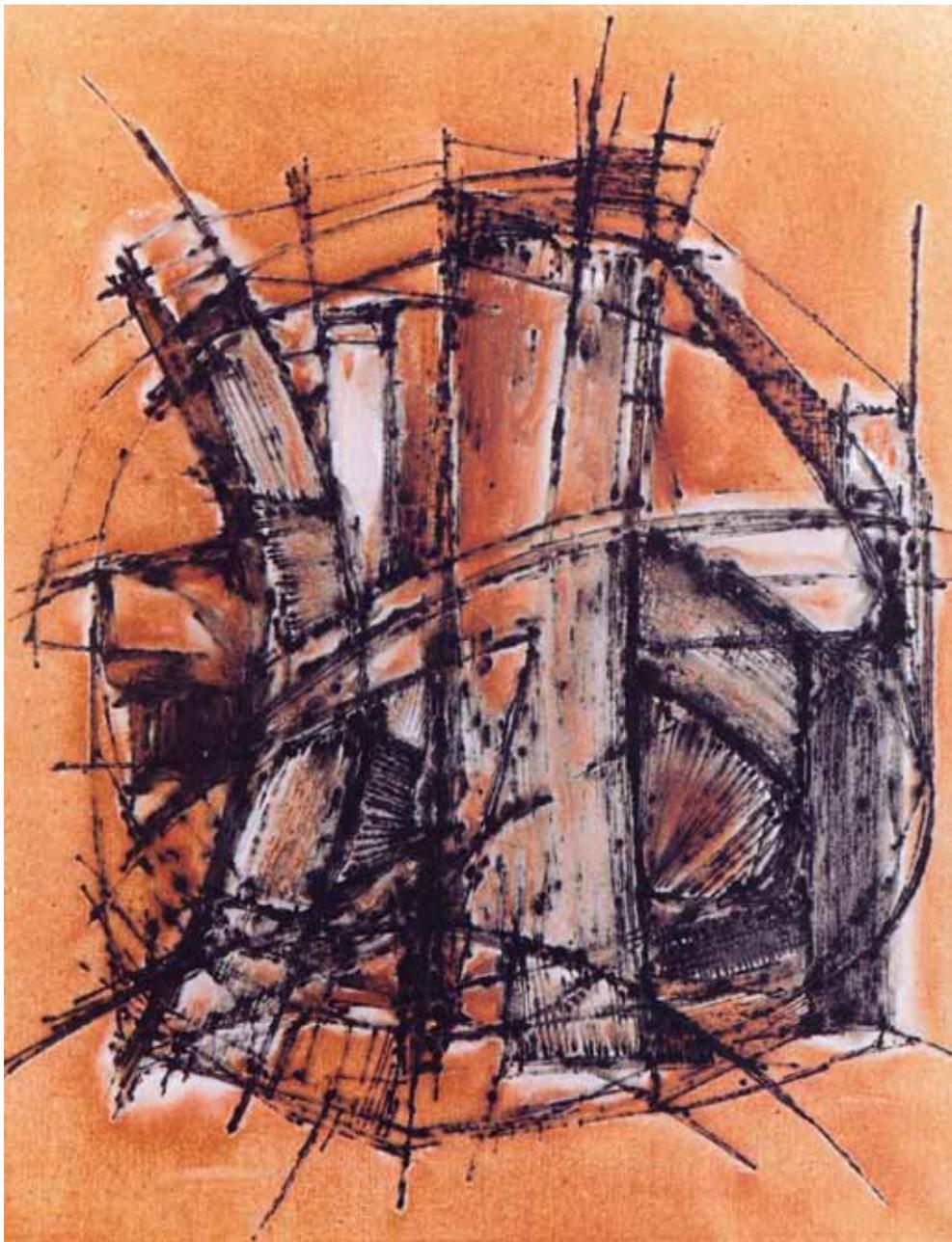
Duchamp’s discovery with his “Nude Descending a Staircase” and his urinal entitled “Fountain”, with the extraordinary idea of de-contextualizing the object, seconded more and more what I was doing. Leonardo and Duchamp were not my masters, but persuasive assertions that an artist, at any time, cannot subject himself to “only one simple and understandable idea” (as a gallerist once proposed me to do). This was supplemented by Picasso’s idea: “To copy others is necessary, but to copy oneself is pathetic”.

Many years afterwards, “art cannot be taught because imagination cannot be taught” was the motto of my teacher and director of the Academy of fine arts: I only put my experiences at the service of the chances related to the disciple’s imagination.

Now let’s come to the **whys** in detail.

**Costruzione**, 1959 – È una delle varie “Costruzione e Struttura” eseguite nel decennio '50, in un'ancora dopoguerra livornese dove, i due termini-titoli erano sulla bocca di molti. Frequentavo affettivamente una famiglia di imprenditori edili dediti alla ricostruzione di Livorno bombardata. Si parlava di strutture, materiali e nuove tecniche. Ascoltavo e cercavo di documentare a mio modo quel periodo storico.

**Construction**, 1959 – This is one among the “Constructions and Structures” I carried out in the Fifties, still during the post-war time in Leghorn, where both term-titles were on many people's mouths. At that time I associated affectionately with a family of building entrepreneurs operating in the reconstruction of the bombed town. People were speaking of structures, materials and new techniques. I was listening and trying to document that historical period in my own way.



1959, *Costruzione / Construction*, 100x80 cm  
Collezione Pinacoteca Comunale, Marsala

**Struttura**, 1962 – Idem **Costruzione**, ma in aggiunta una attenzione particolare alla ricostruzione della raffineria di petrolio Stanic che giornalmente incontravo sul mio percorso lavorativo presso la base americana Setaf vicino Livorno. Con l’ammodernamento degli impianti, tra il 1950 e il 1955, la capacità di lavorazione di petrolio greggio passò da 700.000 tonnellate a due milioni di tonnellate insieme alla produzione di paraffine e lubrificanti. Il tutto per una maggiore “salute” dell’ambiente! Ed io cercavo di documentare.

**Structure**, 1962 – Ditto, but with a particular attention paid to the reconstruction of the Stanic oil refinery I met every day on my way to work at the American Setaf base near Leghorn. By modernizing the facilities, between 1950 and 1955, the treatment capacity of raw oil was increased from 700.000 to two million tons together with the production of paraffins and lubricants. The whole for a better “health” of environment! And I tried to document it.



1962, *Struttura / Structure*, 100x80 cm

**Oro e Argento**, 1962 – La “Costruzione” e “Struttura” viene laminata in oro e argento. Simboli da sempre di guadagni – benessere – speculazione. Siamo nei favolosi anni '60 ed io mettevo in evidenza.

**Gold and Silver**, 1962 – “Construction” and “Structure” are laminated with gold and silver. Symbols ever since of gain – wellbeing – speculation. It was during the roaring Sixties, and I put it to the fore.



1962, *Oro e Argento / Gold and Silver*, 40x40 cm

**Chiave e serratura**, 1963 – Sono il simbolo di chiusura – egoismo – incomunicabilità – possesso – porta serrata – cassaforte – dittatura - potere e tutto quello che segue.

**Key and lock** – Symbols of closure – selfishness – incommunicability – possession – closed door – safe – dictatorship – power and all what is linked to it.



1963, *Chiave e serratura / Key and Lock*, 72x42x4 cm

**Clausura**, 1963 – Buttare la chiave ed evitare di comunicare: egoismo - estraniamento – alienazione, il mio opposto simboleggiato.

**Enclosure**, 1963 – Throwing the key away and avoiding communication: selfishness - estrangement – alienation, my symbolized opposite.



1963, *Clausura / Enclosure*, 73x73 cm

**Ex voto per il mio cuore**, 1963 – Un bombardamento di Livorno l’ho vissuto in un sotterraneo – cripta del Santuario di Montenero – sui muri vibravano infiniti antichi “ex voto”. Il mio ricordo incancellabile.

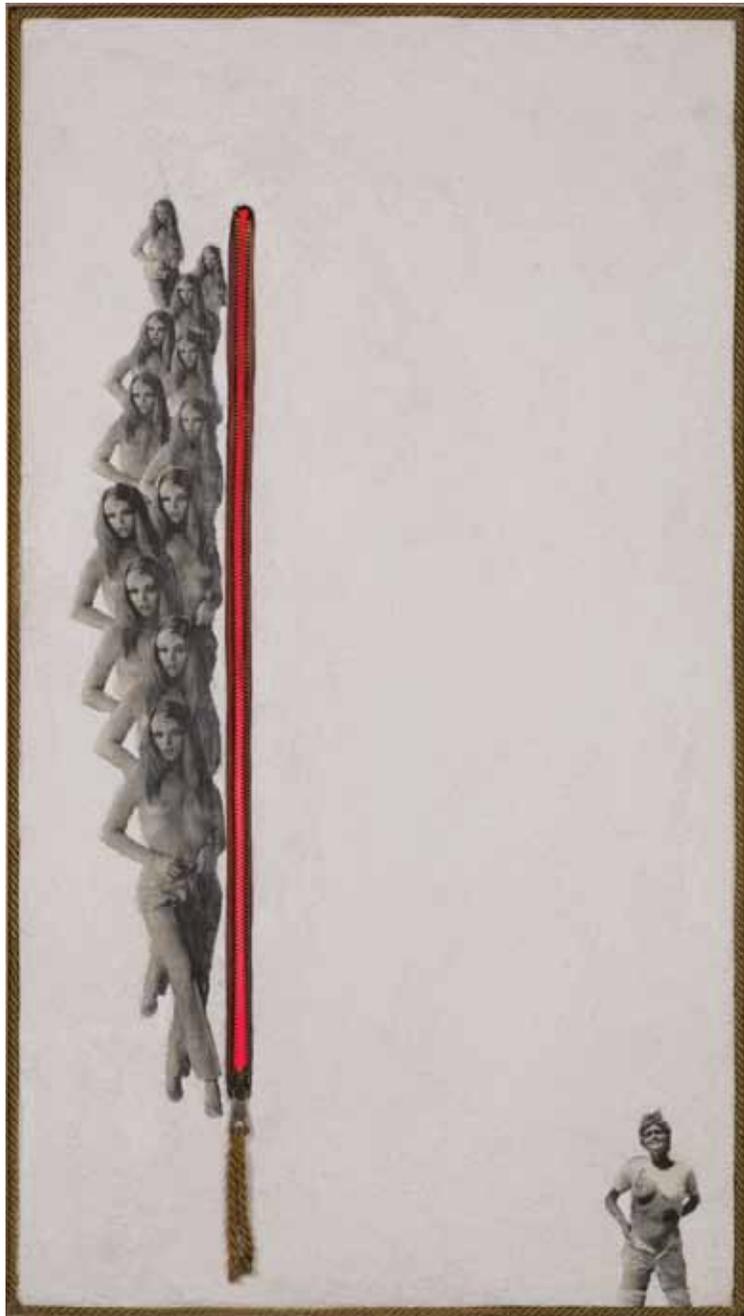
**Ex-voto for my heart**, 1963 – Bombardment in Leghorn, experienced inside a basement – crypt in the Sanctuary of Montenero – on the walls there were countless vibrating old “ex-votos”. My indelible remembrance.



1963, *Ex voto per il mio cuore / Ex-voto for my Heart*, 71.5x51.5x5 cm

**Cerniera lampo**, 1964 – Da una storia con Lucio Fontana – “io ho fatto il taglio, sta a voi giovani sapere cosa c’è dietro”. Mia risposta: *dietro i tuoi tagli necessitava non una striscia nera, ma una luce indicativa del transito – passaggio, comunque non importa, ai tuoi tagli mettiamo cerniere zip e i tuoi buchi, li ricuciamo*. Lucio ha seguitato a volermi bene e divertito mi diceva: “sei un maledetto toscano”.

**Zip**, 1964 – From a story with Lucio Fontana – “I made the cut, now it’s up to you, boys, to know what there is behind”. My answer: *behind your cuts what was needed is not a black ribbon, but a light indicating the transit – passage, anyway it does not matter, we will put zips behind your cuts and sew again your holes*. Lucio kept on loving me and was amused when he told me: “you are a damned Tuscan”.



1964, *Cerniera lampo / Zip*, 80,5x45x6 cm

**Helios**, 1977 – Una ironica macchina cinetica che mi somiglia per naso ed occhiali. Autodefinizione con immagini ad libitum (all'infinito per chi non sa il latino).

**Helios**, 1977 - An ironic kinetic machine that resembles me for my nose and spectacles. Self-definition with images ad libitum (to the infinity, for those who do not know Latin).



1966, *Helios (autoritratto / self-portrait)*, immagini tecnologiche programmate,  
84x70x37 cm

**Gomma**, 1970 – Ho scoperto che il caucciù (gomma) oltre ad essere la materia più elettrostatica utilizzata per l'esecuzione del mio "Fulmine", aveva la stessa proprietà della pelle umana. E' stata usata per un happening durato quarantacinque anni fino alla mummificazione di alcune opere ed anche la polverizzazione di altre. Una competizione con Oscar Wilde mio mito di sempre ed il suo "Ritratto di Dorian Gray" dove il ritratto invecchiava, ma non il proprietario. Nel mio caso invecchiano entrambi, l'opera ed il suo possessore: ognuno dovrà accettare l'altro, soprattutto il proprietario.

**Rubber**, 1970 – I discovered that India rubber is not only the most electrostatic material used to realize my "Lightning", but has the same property as human skin has. It was utilized for a happening lasting forty-five years until the mummification of some works and the pulverization of others, too. A competition with Oscar Wilde, one of my myths forever, and his "Portrait of Dorian Gray", where the portrait becomes old but not its owner. In my case both become old – the work and its owner: both must accept each other, but especially the owner.



1970, *Gomma / Rubber*, 52,5x52,5 cm

**Gomma geometrica**, 1973 – L'invecchiamento o distruzione del colore verde (speranza) tramite l'invecchiamento (supporto gomma). Storia anche di vita.

**Geometric rubber**, 1973 – Ageing or destruction of green colour (hope) by age (rubber support). This is a story of life, too.



1973, *Gomma geometrica - rettangolo verde / Geometric Rubber – green rectangle*,  
177x97x147 cm



**Dalla gomma al quadro bianco-muro-lavagna, 1973** – Sintesi in teca del mio passaggio dalla gomma all’intonaco e lavagna. Una resurrezione che mi riporterà alla libertà col simbolo: muro-intonaco – lavagna: scuola e potere codificato: i “genitori” delle *Grammature di colore*.

**From rubber to white picture-wall-slate, 1973** – A synthesis inside a case of my passage from rubber to plaster and slate. A resurrection that will bring me again to liberty with the symbol: wall-plaster – slate: school and codified power: the “parents” of the *Grammature di colore* (colour gram-weights).



1973, *Dalla gomma al quadro bianco - muro - lavagna /*  
*From Rubber to White Picture - Wall - Slate*

**Il muro e la lavagna**, Muro contro lavagna, libertà contro sistema, cultura e potere codificato (siamo negli anni '70 – la contestazione) e le aste policrome: il graffito elementare dell' homo sapiens ancora inconsapevole che combinando 13 segni di colore diverso avrebbe ottenuto la massima alternativa di 6.227.020.800 possibilità.

I titoli *Grammature di colore - supporto intonaco* e *Grammature di colore - supporto lavagna* sono posti a seconda che le aste o i piani siano sull'intonaco o sull'ardesia.

Il "supporto intonaco" nasce da un ricupero dell'impasto che serviva per l'antico affresco (anche greco – romano – pompeiano), eseguito da me, con quasi tutti gli stessi materiali di allora, ma in varie stratificazioni (da tre a cinque) in modo da rendere, con le conseguenti sgranature della materia, non solo un senso di successione e accumulazione, ma soprattutto una tridimensionalità, per cui la "percezione oggettiva", tattile del supporto si contrappone, pur contenendola, all'astrazione bidimensionale delle superfici pigmentate (aste o piani); immagini queste che sono "strutture visive minime", occupanti minime parti del supporto suddetto, ma che contengono a loro volta il colore culturalizzato, storicistico di una certa pittura iconica italiana (in specie Giotto e Piero della Francesca).

**Wall and slate**, - Wall versus slate, liberty versus system, culture and codified power (it was in the Seventies – contestation) and polychrome pot-hooks: the elementary graffito of the homo sapiens who is not yet aware that, by combining 13 signs of different colours, it is possible to get a maximum of 6.227.020.800 alternative sets. The titles *Grammature di colore – plaster support* and *Grammature di colore – slate support* mean that pot-hooks or planes are on plaster or slate.

The "plaster support" is made up by the same mixture that was used for ancient fresco paintings (also Greek – Roman – Pompeian), made by myself by using almost the same materials as then, but applied in several layers (from three to five) so as to obtain, with the consequent crumbling of the material, not only a sense of succession and accumulation, but also and above all a tridimensionality, for which reason the "objective", tactile perception of the support contrasts - though containing it – the bidimensionality of pigmented surfaces (pot-hooks or planes); such images are "minimal visual structures" that occupy minimal parts of said support, but contain in their turn the culturalized, historicist colour of a certain type of Italian iconic painting (especially Giotto and Piero della Francesca).



1973, *Grammature di colore* – supporto intonaco /  
*Colour Gram-weights* - plaster support on canvas, 84,5x84,5 cm  
Collezione Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

*Un ready-made, direi, metalinguistico.*

L'asta è poi, da me, impiegata sia come forma simbolica, sia come struttura primaria: direi pure minimal, che intende non solo rappresentare se stessa, ma che è, anche, capace di agire "da stimolo concettuale, atto a far scattare, nella mente dell'osservatore, l'interrogatorio fondamentale sulla natura stessa dell'arte"

Vorrei inoltre specificare, riguardo il "supporto intonaco" che questo, eseguito pazientemente a mano con una piccola spatola, è significativo di un certo tipo di antico lavoro manuale e la voluta mancante levigatezza è anche propria di un primordiale artigianato, resistente in ogni epoca al sopravanzare dei livellanti mezzi tecnici. Questa esperienza da me condotta manualmente per molte ore, ed il coinvolgimento dello spettatore, rendono l'opera relativamente autonoma, riconducendo l'attività artistica ad una "pratica significativa" dove è tenuto di conto, non solo l'oggetto prodotto, ma anche il lavoro produttore, in maniera che l'opera consente di farsi considerare non solo oggetto reale, ma soprattutto oggetto di conoscenza, capace di far spostare l'indagine anche sul soggetto produttore del lavoro.

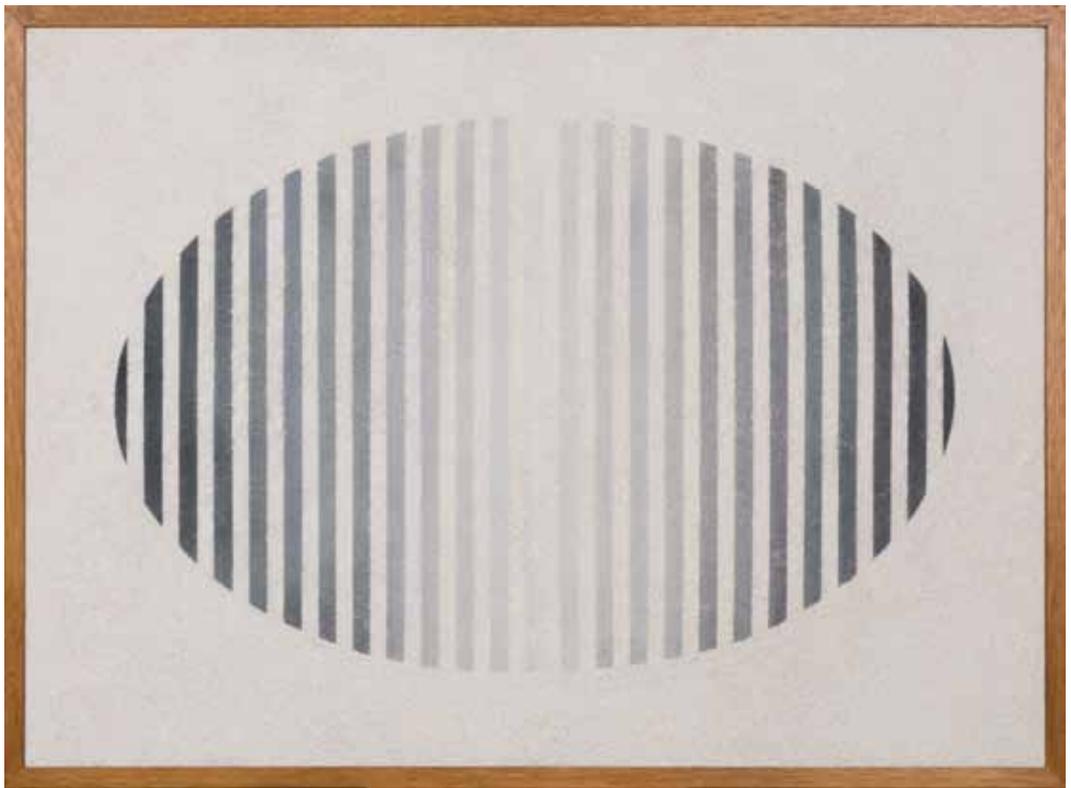
*A so to speak metalinguistic ready-made*

Pot-hooks, furthermore, are used by myself as both symbolic form and primary structure, I would even say a minimal one, which not only intends to represent itself, but is also capable of acting as a "conceptual stimulus, which might trigger, in the viewer's mind, the basic interrogatory about the nature of art itself"

As far as the "plaster support" is concerned, I would want to specify that, as it is made patiently by hand by means of a small spatula, it refers to a certain type of ancient manual work, and the deliberately lacking smoothness is also peculiar of a primordial craftsmanship, resisting at any time the overwhelming technical leveling materials. This practice carried out by myself by hand for many hours and the involvement of the viewer make the work become relatively autonomous, re-establishing artistic activity as a "significant practice", which takes into account not only the thing produced, but also the work of producing. As a consequence, the work allows to be considered not only a real object, but also and above all an object of knowledge, which is capable of diverting the inquiry also towards the subject who



1974, *Grammature di colore – supporto intonaco /*  
*Colour Gram-weights – plaster support, 105x85 cm*



1973, *Grammature di colore* – supporto intonaco /  
*Colour Gram-weights* – plaster support, 68x93 cm



1973, *Grammature di colore – supporto lavagna /*  
*Colour Gram-weights – plaster support, 84x84 cm*  
Collezione Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Il “supporto lavagna” nasce dalla lavorazione “a spacco” dell’ardesia, eseguita, ancora, sull’Appennino ligure, da gruppi di artigiani o piccole industrie, che traendo l’argilloscisto a blocchi dalle viscere della terra, lo spaccano, seguendo le venature naturali della materia, in lastre di spessore da tre a sei millimetri, che in seguito vengono rifilate secondo le misure richieste.

Ho volutamente denominato queste lastre “lavagne” a ricordo del supporto “levigato” proprio di ardesia, vecchio mezzo condizionante di un vecchio insegnamento scolastico, affiancabile come immagine ai mass media di più recente innovazione: Computer. L’aver mantenuto a spacco il supporto è però significante di un primitivo, di un originario senso di incipiente evoluzione.

L’uso del termine “grammatura” riferito solitamente al peso specifico, grammi della carta o della tela è stato volutamente da me prelevato ed usato, in questo caso, per il colore, non solo per il senso figurato di “poco” ma per il suo riferimento, nell’esatto uso, all’unità di superficie proprio della carta e della tela (supporti).

produces the work itself.

The “slate support” is the result of a “cleaving” slate-breaking technique, which is still carried out in the Ligurian Appennines, by craftsman groups or small-scale industries which dig out clay slate blocks from the bowels of the earth, break it by following the natural veining of the material, to three to six millimetre thick plates and then trim them according to the size requested.

These slate plates remind us the smooth polished support of school blackboards, an old means of conditioning, typical for old teaching methods, to be placed as images side by side with the recent mass-media innovation: computer.

Keeping the cleaving-broken support is, however, significantly refers to a primitive, original sense of a beginning evolution.

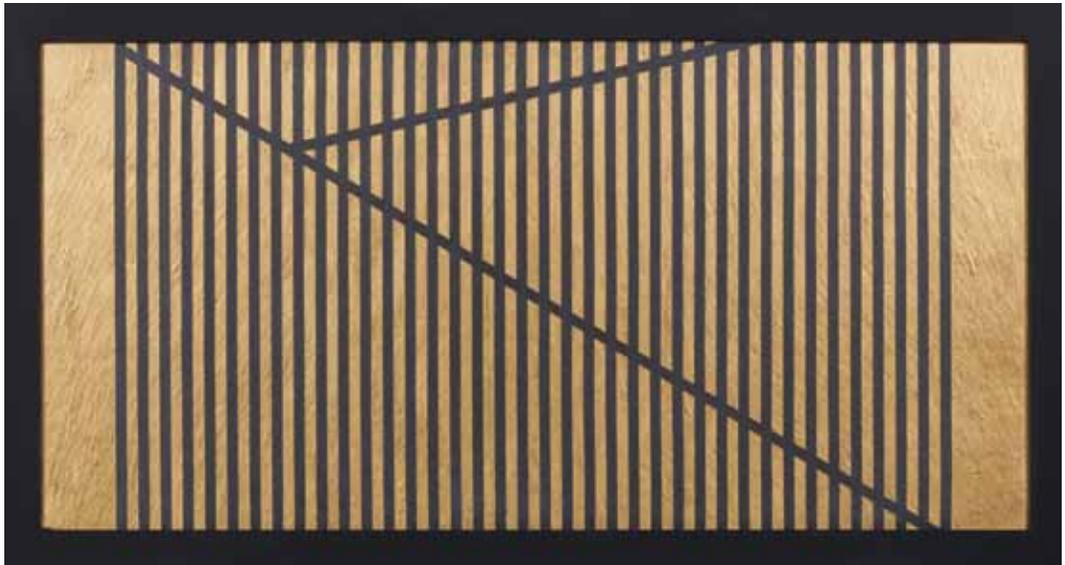
The term *grammatura* (gram-weight), normally referring to the specific weight of paper or canvas in gram, has been transferred and used by myself on purpose, in this case, for colours, not only in the figurative sense of “little” but for its reference, in an exact use, to the surface unit proper of paper and canvas (as supports).



1974, *Grammature di colore – supporto lavagna /*  
*Colour Gram-weights – slate support, 74,5x74,5 cm*

**Grammature oro K 24**, 1978 - L'oro del potere – raffinatezza – precisione – ordine – preziosità

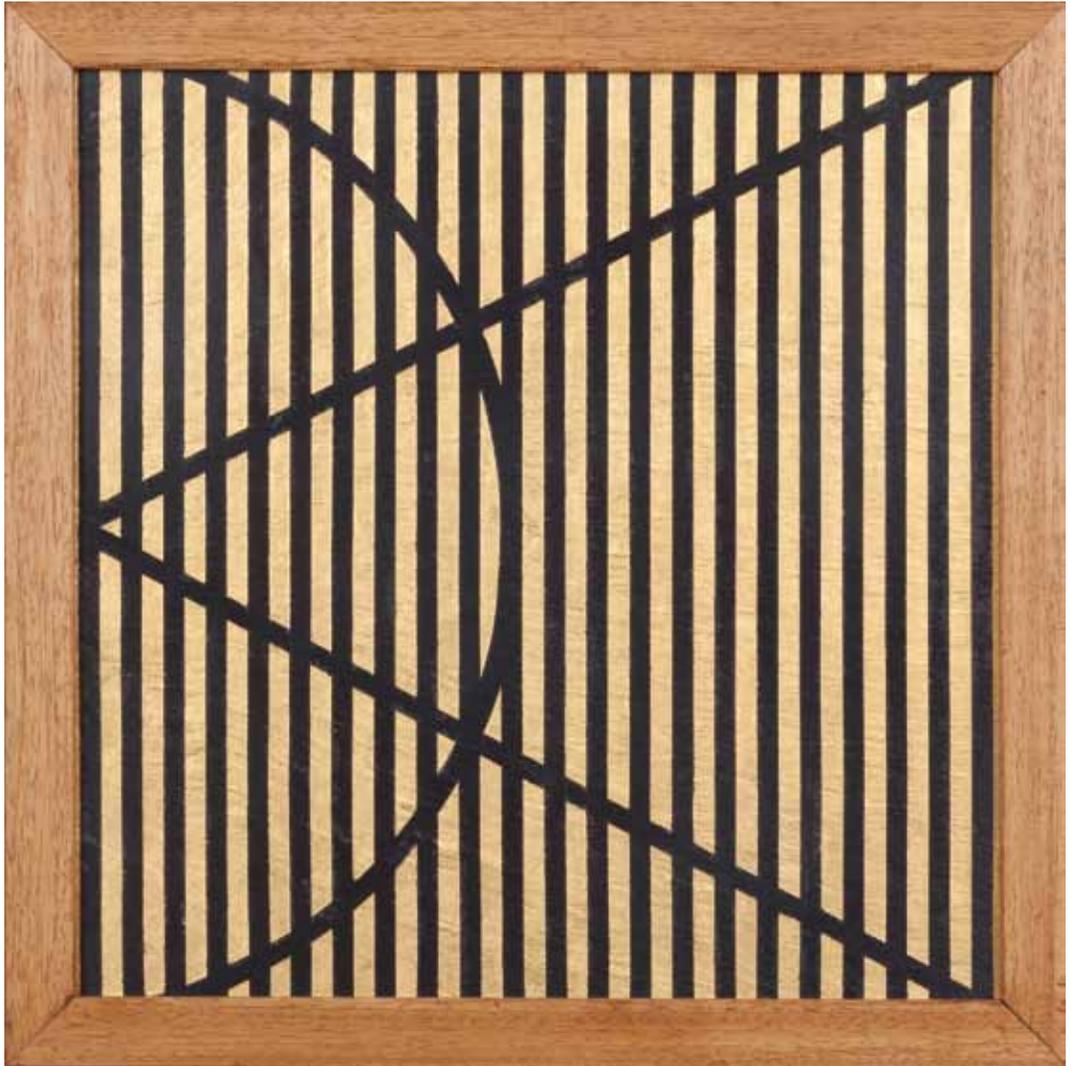
**Gram-weights in 24K gold**, 1978 - Gold of power – refinement – precision – order – preciousness.



*1978, Grammature oro K24 su lavagna /  
Colour Gram-weights – slate support, 44,5x84,5 cm*



1977, *Grammature oro K24 su lavagna /*  
*Gram-weights K24 Gold on slate, 34,5x34,5 cm*



1977, *Grammature oro K24 su lavagna /*  
*Gram-weights K24 Gold on slate, 44,5x44,5 cm*

**Pergamena**, 1977 - Pelle animale elaborata, antico simbolo di un supporto di comunicazione (prima della carta) fa parte della storia dell'umanità.

L'**aurogramma** – l'oro è sempre una presenza speculativa: quanto si è speculato sulla pelle degli altri!

**Parchment**, 1977 - Worked animal skin, an ancient symbol of communication support (before paper), is part of the history of mankind.

**Aurogram** – Gold always represents a speculative presence: how much has been speculated on the life of others!



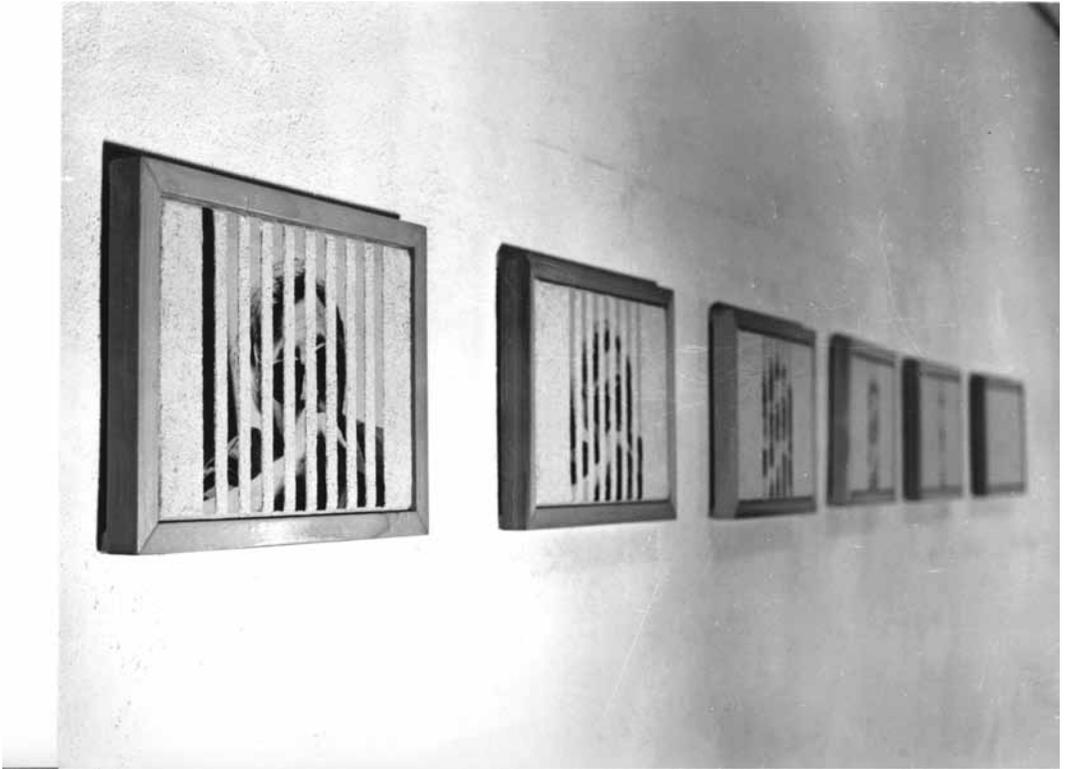
1977, *Aurogramma su pergamena / Aurogram on parchment*, 52x72 cm



1977, *Pergamena / Parchment*, 52x52 cm

**Esserci**, 1977 - Uno strano anche divertente autoritratto “disseminato”.

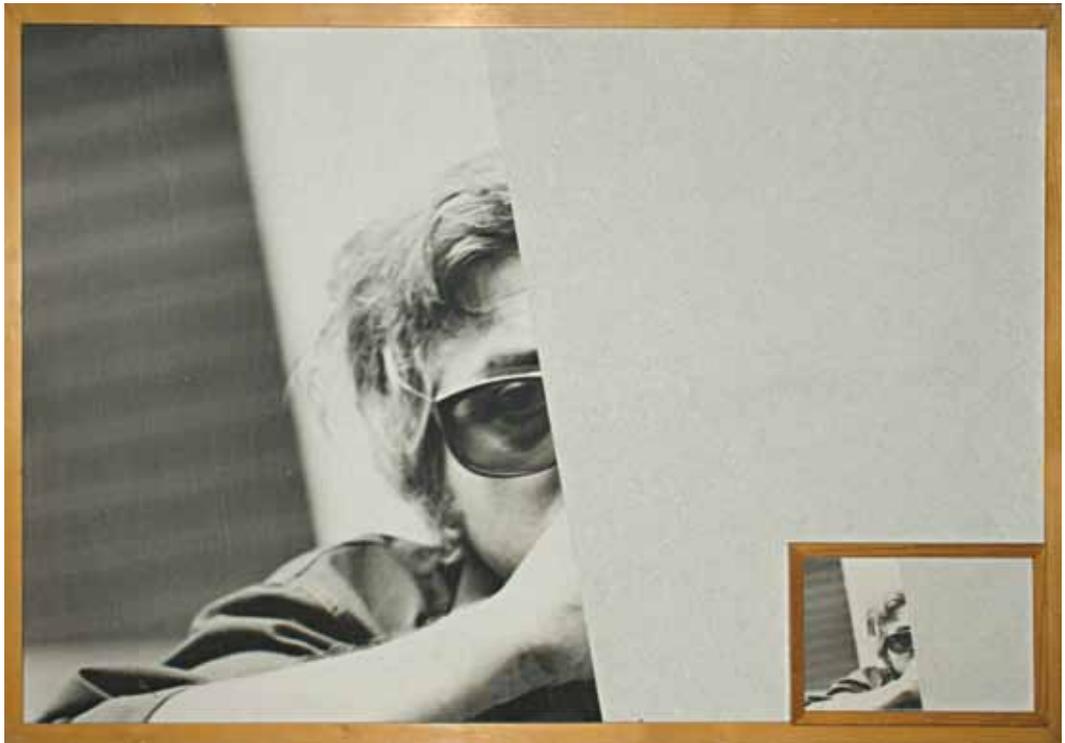
**Being there**, 1977 – A strange, though amusing, “disseminated” self-portrait.



1977, *Esserci, in cornice dietro il muro pensando / Being there, framed behind wall thinking*

**Esserci in cornice,** C'è sempre una maggioranza ed una minoranza dentro ognuno di noi.

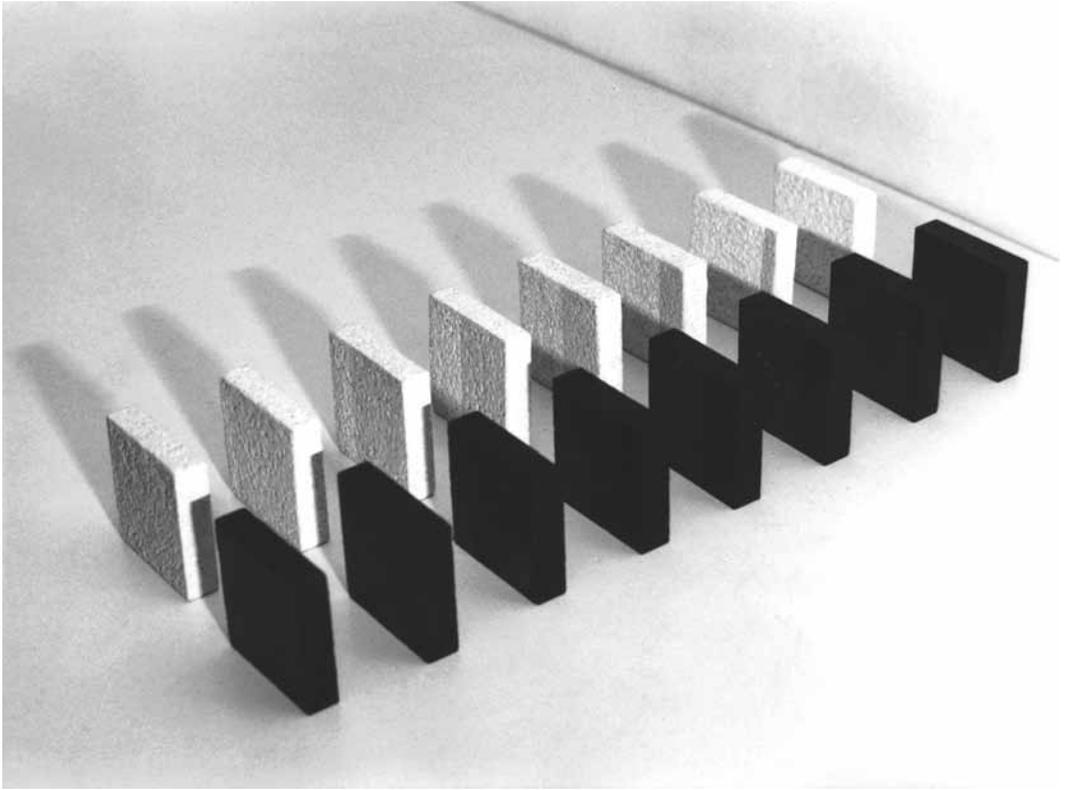
**Being there, framed,** - There are always a majority and a minority inside anyone of us.



*1977, Esserci, in cornice dietro il muro pensando:  
maggioranza e minoranza a confronto / Being there, framed behind wall thinking:  
majority and minority confronted*

**Progressioni**, 1978 – Occupare vari spazi per raccontare e porre presenze.

**Progressions**, 1978 – To occupy different spaces in order to narrate and put presences.



1978, *Progressioni / Progressions*

**Specchio in astrakan**, 1979 - Il dramma di uno specchio che riflette sempre Altro senza mai poterlo essere. Ho premiato lui, con una ricca pelliccia. Un magnate degli specchi.

**Astrakhan mirror**, 1979 - The drama of a mirror that always reflects the Other, without ever being able to be it. I awarded it with a rich fur. A magnate of mirrors.



1979, *Specchio in astrakan / Astrakhan Mirror*, 78,5x58,5 cm

**Specchio di pelle**, 1980 – “Finalmente una pelle anche per noi che così possiamo anche essere accarezzati per una generosità dell’artista”; così mi disse uno specchio guardandomi.

**Leather mirror**, 1980 – “Finally a skin also for us, so that now we may be caressed by a generosity of the artist”: that is what a mirror said me when looking to me.



1980, *Specchio di pelle / Leather Mirrors*, 78,5x58,5 cm

**Sinopia**, 1984 – Alla pittura pellicolare di tanti artisti nel ritorno all'immagine figurativa degli anni '80, la mia risposta in sinopia. Un ritorno all'antica polvere di Sinope (città del mar Nero) da cui proveniva questa terra rossa usata nel rinascimento per i disegni preparatori di affreschi. Una ironica storia di immagini in sinopia per significare un lavoro artistico pensato ed eseguito in una rivisitata figurazione recuperando l'antica tecnica dell'affresco: la pittura prima si pensa e poi si fa e non prima si fa e poi si vende: critici proponenti.

**Sinopia**, 1984 – To the pellicular painting of many artists who came back to figurative image during the Eighties, this is my answer in sinopia. A return to the ancient powder of Sinope (a town on the Black Sea), from where this red earth came, which was used during the Renaissance for the preparatory drawings of fresco paintings. An ironic story of images in sinopia, meaning an artistic work conceived and carried out in a revisited figuration by recovering the ancient fresco technique - painting is first thought of and then made, it is not made first and then sold: as some critics propose.



1984, *Sinopia – Portale barocco di Marsala / Sinopia – Baroque Gate of Marsala*, 70x50 cm  
Collezione Pinacoteca Comunale, Marsala

**Luna**, 1989-90 – Piedi della scuola napoletana del '600 sulla luna nera. Nel momento del video del 16 luglio 1969, quando l'uomo pose piede per la prima volta sulla luna, ho pensato ad un'opera che ho eseguito soltanto venti anni dopo. Questa! Un lungo pensare.

**Moon**, 1989-90 – Feet of the Neapolitan School of the XVIIth century on black Moon. At the moment of the video of the 16<sup>th</sup> of July 1969, when man set foot for the first time on the Moon, I thought about a work I realized only twenty years later. This one! A long thinking time.



1989-90, *Luna / Moon* - lavagna, 148x148 cm

**Clessidra**, 1991 – Il grigio ed il nero. Un incontro a fuoco. Un pensiero sul tempo bruciato di vita che comunque implica un rispetto artistico

**Sand-glass**, 1991 – Grey and black. A blazing meeting. A thought on burned time of life, in any case implying artistic respect.



1991, *Clessidra / Sand-glass* - lavagna, 70x50 cm

**Dicroico**, 1992 – “Un giorno dipingeremo con questa luce” forse l’ha detto Boccioni proponendogli una lampadina primordiale accesa. Ovviamente Lui, non c’è riuscito, ma neppure tanti altri. Nel ’92 io ho provato ed ecco il risultato.

**Dichroic glass**, 1992 – “One day we will paint with this light”: it was perhaps Boccioni who proposed a primordial burning light. He, obviously, did not succeed, but even many others did not. In 1992 I tried again and this is the result.



1992, *Dicroico / Dichroic* – colori virtuali, diametro 56 cm

**Mr Einstein**, 2006 – Una ricerca su luci ed ombre. Un'opera non cinetica, ma cinetica tramite il movimento dello spettatore. L'opera è stata progettata per essere posta sull'urna delle mie ceneri. Le quattro punte in ferro antico indicano i quattro punti cardinali. Appartenevano ad un erpice del '700.

**Mr Einstein**, 2006 – A search on light and shadow. Not a kinetic work, but one that becomes kinetic through the viewers' movements. This work was conceived to be placed on the urn of my ashes. The four tips in old iron indicate the four cardinal points. They belonged to a harrow of the XVIIIth century.



2006, *Where is de the space-time for death to enjoy meeting life Mr Einstein*, 120x120 cm

**Cristalli e grammature**, 2006 - Cristalli monocolori e di forma sfaccettata a diamante, posti al centro, vengono circondati da grammature, o tracce di esse, in rilievo che riprendono, in affresco, variazioni del colore dei cristalli. Una contrapposizione tra fonti diverse di luci nella sollecitazione dell'idea, così come in alcuni casi è successo nel mio lavoro, ma anche un proseguire delle "grammature di colore" che ormai stanche di essere (dal 1973!), ma sempre richieste come "mio marchio di fabbrica" per il benessere del mercato, ottengono una nuova vitalità... e comunque un bello da vedersi, almeno credo. Mi resta sempre anche in questa "Linea di produzione", la necessità di puntualizzare, con lo specifico oggetto, l'attualità della ricerca tecnologica che amo inserire nel mio fare, come fu già nel 1969 con i primi **led** e il **laser** e tanti altri materiali che ormai sono un contesto del mio lavoro, Sinopia compresa, in quel momento storico-artistico, per quella mia operazione anni '80 ancora da molti non capita...anche perché è difficile, per molti, percepire la parte ironica che vive in quasi tutto questo mio operare.

**Crystals and Grammatore**, 2006 – Single-colour crystals in diamond-faceted shape, placed at the centre, are surrounded by *Grammatore* (colour gram-weights), or their traces, in relief, which reproduce in fresco the colour variations of the crystals. A contraposition of different light sources at the inducement of the idea, as it occurred in some cases in my work, but also a continuation of the *Grammatore di colore* which were already tired of being there (since 1973!), but were always demanded as my "registered trade mark" for the wellbeing of the market, thus recovering a new vitality... and are in any case beautiful to be seen, at least I think so. In the same "production line" there is still the need to precisely define, by the specific object, the topicality of the technological search that I like to apply to my work, as it had happened already in 1969 with the first **led** lights and **laser** rays and many other materials which already represent a context of my work, Sinopia included, at that historical-artistic moment, for the operation of the Eighties that many do not understand up to now ... also because it is difficult, for many, to perceive the ironic aspect that exists in almost all my creations.



2006, *Cristalli e grammature / Crystals and Gram-weights*, 51x51 cm



2006, *Cristalli e grammature / Crystals and Gram-weights* – particolare

**Le belle spoglie**, 2008-09 – L'attenzione a quanto succede fuori dallo studio mi porta soprattutto ad evidenziare l'inquinamento di aria e mare. Per questo esseri viventi come il famoso **nautilus** non potranno più raggiungere le dimensioni che gli erano consone. Madrepora totalmente bianche oramai sono rarissime come lo sviluppo dello stesso corallo (vedi i disastri petroliferi: nel golfo del Messico, od anche nella Baia di S. Francisco) L'opera così raggiunge un altissimo tasso di rarità vista la dimensione appunto del soggetto-oggetto.

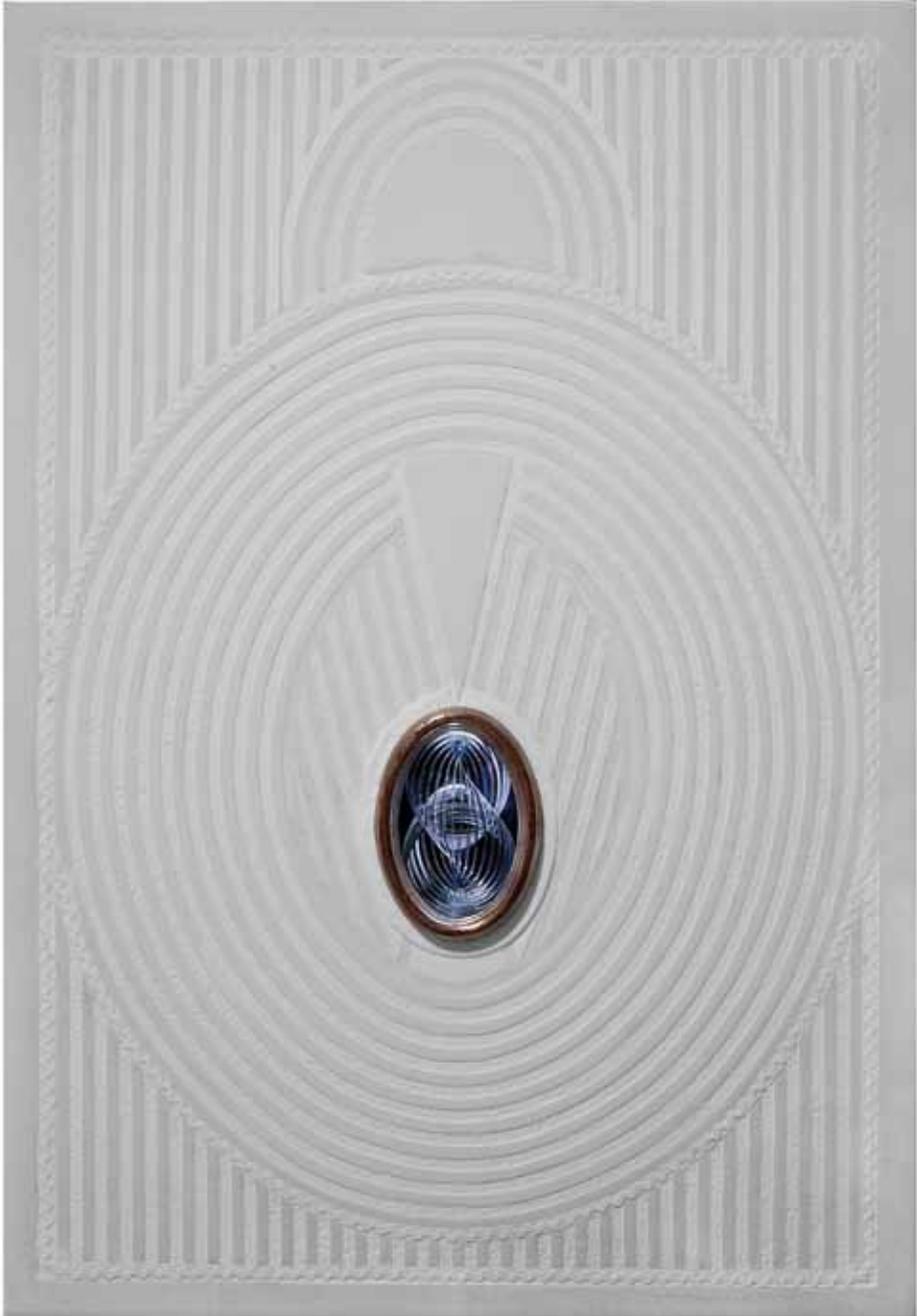
**The nice remains**, 2008-09 – The attention paid to what is happening outside the studio leads me above all to become aware of air and sea pollution. For this reason, living beings such as the famous **Nautilus** can no longer reach their appropriate sizes. Totally white madrepores are now very rare, like the development of coral itself (due to oil disasters: in the Gulf of Mexico, or also in the San Francisco Bay). Therefore, this piece has a high rarity feature due to the size of subject-object.



2008-09, *Le belle spoglie - maggioranza - minoranza*  
(*quando - quanto il potere concede*) / *The Nice Remains – majority-minority*  
(*when-what power concedes*), 100x70x22 cm

**Cinetica teca**, 2009 – L'oggetto inserito nel raffinato ed elaborato contenitore è composto da una spirale abilmente intrecciata che gira su se stessa con una programmazione mensile (energia=pila 9 v). La macchina operativa sostituisce la possibilità di far girare l'oggetto sospeso ad un celato filo tramite la sua tenuta tra pollice ed indice di una mano. La macchina cinetica è stata eseguita in Germania ad altissima tecnologia specialistica. Racconta ironicamente anche: a sinistra, a destra o al centro della Politica.

**Kinetic case**, 2009 – The object inserted in the refined and elaborate container is made up by a skilfully intertwined spiral turning around itself on a monthly schedule (driven by a 9 V energy battery). The operating engine replaces the possibility to make the object turn, suspended on a hidden thread held between the thumb and index finger of a hand. The kinetic machine is produced in Germany as a make of highly specialized technology. It also narrates ironically: at the left or right wing or at the centre of Politics.



2009, *Cinetica teca / Kinetic Case*, 100x70x13 cm

**Lato B di Venere**, 2012 – Il lato B di Venere nudo non è stato mai scolpito: risulta sempre abilmente coperto. Solo in questo caso la Venere dipinta dal Botticelli ed in via del tutto eccezionale per questa occasione marchegianesca, si offre in forma scultorea con lato B nudo per farsi invidiare anche dalla Venere di Milo.

**Venus' B side**, 2012 – Venus' naked B side has never been sculpted, it is always skilfully covered. Only in this case, the Venus painted by Botticelli and exceptionally for this Marchegianian occasion, offers herself in this sculptural form with a naked B side to let even the Venus of Milo be envious of her.



2012, *Lato B di Venere / Venus' B side* (particolare), 100,5x70,5x21 cm

**THE MIND**, 2015/2016 – Il Marchegiani bambino che pensa già alla *Grammature* ancora non colorate? Oppure il simbolo di un pensare dalla cultura antica ad oggi nella ingenuità preziosa (piramide) di un bambino antico. Oppure ancora la proposta di Marchegiani di un ritorno al neoclassico? Scopritelo!

**THE MIND**, 2015 – Marchegiani as a child who already thinks about not yet coloured *Grammature*? Or is it the symbol of a thought from ancient culture up to now in the precious ingenuity (pyramid) of an ancient child. Or is it again Marchegiani's proposal of a return to Neoclassicism? Discover it!



2015/2016, *THE MIND*, 107x133x86 cm

**Work in progress, 2000-2016** – Un lavoro che dura già da anni composto da varie opere che racconta o meglio racconterà alla fine la nostra storia sul pianeta. L'opera prima e l'ultima sono state già eseguite.

Tra l'una e l'altra nei secoli dei secoli c'è tanto spazio-tempo ancora. Potrebbe comunque fermarsi già qui.

Per maggiormente chiarire ho già scritto a questo proposito e qui riporto:

La scimmia ha in mano selce e compasso.

“Non pensare il futuro come il presente se non vuoi ritornare nel passato”. Non ricordo se è un mio vecchio pensiero o di qualcun altro da me adottato, certamente è mio, detto ridetto e pubblicato: “L'arte è una scienza esatta che ha avuto la fortuna di non esserlo” ed è quello, ovviamente provocatorio, che propongo anche come sintesi del mio “fare per far pensare” od anche “più conosco più posso trasgredire”.

Con questa “presunzione” mi imponevo già negli anni sessanta di non fossilizzarmi in una, sola, semplice e comprensibile Idea.

Oggi, divertendomi ancora non solo nel dire, ma anche nello scrivere (in questo

**Work in progress, 2000-2016** – A work that has been lasting for years, made up by different pieces, narrating or, better, that at the end will narrate our history on the planet. The first and the last pieces are already made.

Between each other, in the centuries of centuries, there is still much space-time. It could, anyway, end already here.

In this regard, to better explain, as I already wrote and am repeating here: the monkey has a flintstone and a compass in its hands.

“Don't think of the future as you do of the present, if you don't want to go back to the past”. I don't remember whether what follows is an old thought of mine or drawn from another's idea, but it is certainly mine, said, repeated and published: “Art is an exact science that had the chance of not being one”. And this is what, even though it is obviously provoking, I propose also as a synthesis of my “making to make think” or also “the more I know and the more I can transgress”.

With this “presumption”, already in the Sixties I imposed upon myself not to become fossilized on only one, simple and easily understandable Idea.

Today, amusing myself not only in speaking, but also in writing (in the present



2000/2016, *Work in progress* (particolare)- *Ad illam horam* (*Già da allora*), 195x80x35 cm

caso sollecitato da Primo Marella), nell'ironia che mi gioca spontanea, voglio evidenziare, dopo quasi 60 anni di mia attività, come per tanti artisti e mercanti il prodotto artistico sia pensato come l'Aspirina che, forse da più di un secolo mantiene la sua formula, non fa male, anzi, contribuisce al bene del cuore, è pubblicizzata anche televisivamente, con sempre la stessa immagine, viene ancora, con successo, distribuita dai suoi commercianti. Alcune imitazioni anche in televendita.

Io no, io non ho potuto essere come una Aspirina. Così, quando qualcuno mi ha chiesto del **perché** della mia costante frequentazione con Matematici, Entomologi, Ricercatori, Fisici, Chimici, Elettronici, Archeologi e Malacologi, mi sono "giustificato" sostenendo che l'Arte può essere anche mercato ed investimento, ma obbligatoriamente significativa del suo tempo, che implichi ovviamente un pensiero e non la solita, anche ottima, ripetitiva esecuzione del fare senza più pensare, ma la possibile varietà di opere eseguite in una logica ricerca di "linee di produzione", contenenti personalità ed identificazione che, volendo parlare di mercato, pongano l'acquirente nella possibilità di poter dire: voglio **quel** Marchegiani e non **un** Marchegiani. Ho la certezza che la ripetitività dell'opera, anche eccellentemente

case, urged to do so by Primo Marella), with the irony I unaffectedly express, I want to point out, after almost 60 years of activity, that many artists and dealers consider an art product a kind of Aspirin which maybe for more than one century has been keeping its formula, does no harm, on the contrary is even good for heart, is advertised even on TV always with the same image and is still and successfully distributed by salesmen. Some of its imitations are also sold by television sales.

Not so I, who could not be like an Aspirin. Thus, whenever anyone asked me why I constantly associated with Mathematicians, Entomologists, Researchers, Physicians, Chemists, Electronics, Archaeologists and Malacologists, I "justified" myself saying that Art can also be considered under the aspect of market and investment, but compulsorily meaningful with respect to its time, obviously implying thought and not the usual, though excellent, repetitive execution of a make without further thinking, but the possible variety of works made in a logical search of "production lines", comprising personalities and identifications that, if the tale is about markets, grant the purchaser the possibility to say: I want **that** Marche-



2000-2016, *Work in progress* (particolare)

eseguita (vedi lo stesso mio caso con le “Grammature di colore”) per esperienza vissuta, possa dare un Marchio di fabbrica che può comunque restare, variando e proseguendo un pensiero coadiuvato dalla ricerca.

E’ stato così sempre nel sentirmi “discepolo” di Picasso, Duchamp, Einstein, e direi pure di Oscar Wilde, tutti miei ottimi Maestri di trasgressione per un sempre nuovo pensare.

L’Arte non può essere statica o solo moda accondiscendente con il mercato. La sua Storia sono le tracce lasciate dall’uomo in una costante ricerca dai Graffiti delle preistoriche grotte.

La scimmia ha in mano una selce violenta, ma anche un compasso: la scientificità della ricerca ed il possibile futuro dell’essere.....anche artisti.

In sintesi per facilitare la lettura di alcune mie opere, va tenuto sempre di conto:

il titolo di ciascuna (non ne esiste una senza titolo!);

che: l’arte è una scienza esatta che ha avuto la fortuna di non esserlo;

il percorso dell’idea nella sofisticazione analisi e sintesi;

giani and not a Marchegiani. I am sure that the repetitiveness of a work, however excellent its execution may be (as is the case of my “Grammature di colore”), speaking from experience, can give rise to a trade mark that might in any case remain valid, by varying and continuing thought supported by search.

It has always been like that when I felt to be a “disciple” of Picasso, Duchamp, Einstein and, I would say, even Oscar Wilde, all of whom have been my excellent Masters of transgression for an ever new way of thinking.

Art can’t be static or only market-friendly. It’s history consists of the traces left by man in a constant search from the Graffiti in prehistoric caves on.

The monkey has a violent flintstone in its hand, but also a compass: the scientificity of research and the possible future of being ..... also artists.

Summing up, to facilitate the reading of some of my works, it is always necessary to take into account the following:



i titoli nelle opere informali degli anni 50: Struttura, Costruzione, sono termini usatissimi negli anni della ricostruzione dopoguerra;

che nelle opere oggettuali degli anni 60 le opere informali in oro e argento rispecchiano il periodo del "boom economico";

Chiave Serratura = Censura – Potere;

Gomme anni 70: il caucciù: invecchia, muore o si mummifica come la pelle umana.

Intonaco = muro, la libertà, il libero pensiero;

Lavagna = pensiero codificato, l'Imposizione, Potere, Coercizione.

Specchi di pelle = l'impossibile desiderio di essere diverso.

Dicroico e Cristalli = il riflettere non solo della luce.

Così il "*fare per far pensare*" diventa indicativo per un'attenzione a quanto da ogni opera si possa intendere il mio dire o quanto, gli altri, il loro capire.

Ma più importante vive, in ogni opera, talvolta abilmente nascosta, l'IRONIA, indiscindibile compagna del mio pensiero e volendo considerare il sottoscritto un'eccezione nell'attuale "Stato dell'Arte" con la sua "formazione" e del suo modo di "Comunicare" dall'inizio di una attività ormai di oltre sessanta anni, potrei esporvi

the respective titles (no work is untitled!);

art is an exact science that had the chance of not being one;

the pathway of the idea as to its sophisticated analysis and synthesis;

the titles of the Informel works of the Fifties - Structure, Construction - are terms frequently used during the years of post-war reconstruction;

in object-works of the Sixties Informel works in gold and silver reflect a period of economic boom;

Key and Lock = Censorship – Power;

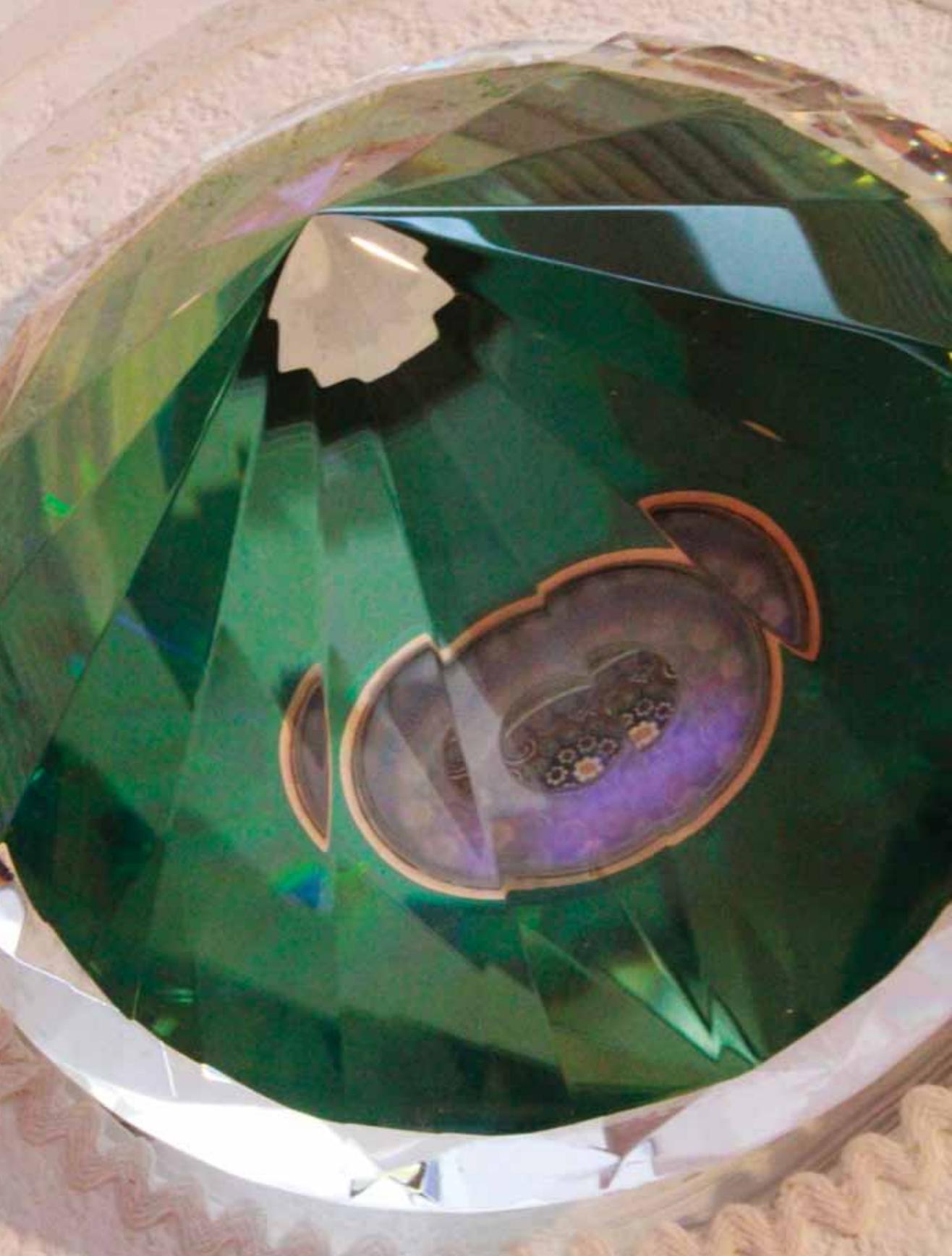
Rubbers of the Seventies: rubber becomes old, dies or is mummified like human skin;

Plaster = wall, liberty, free thought;

Slate = codified thought, imposition, power, coercion;

Leather mirrors = impossible desire of being different;

Dichroic glass and Crystals = reflection not only of light;



ancora alcune “formule” con le quali ho operato seguendo la logica del *Fare per far pensare*. Una sollecitazione alla quale sono ricorso spesso è la seguente:

Dammi la definizione di Arte in una sola parola. Credo che si possa contare sulle dita di una mano e forse esagero, coloro che sono riusciti, tra i tantissimi allievi e colleghi a cui ho rivolto la domanda, a darmi l’attesa risposta: *linguaggio o comunicazione*.

Pertanto può essere considerata una favola nella mia fantasia giovanile, l’aver pensato che l’Australopithecus, non ancora “Homo sapiens”, andava cacciando la preda con la sola forza fisica e le sole unghie. La rottura di una di queste ed il chinarsi nel raccoglierla, avrebbe messo in evidenza una scheggia di pietra, quella selce che trasformerà l’Australopithecus in “Homo habilis”.

Nel tempo la scheggia di pietra servirà all’*homo sapiens* come utensile ed arma, ma sarà anche la possibile punta di comunicazione dei graffiti fino alle meraviglie della Grotta di Lascaux in una costante evoluzione del suo fare affiancato alla necessità di un linguaggio, anzi di più linguaggi per una sempre maggiore *comunicazione o linguaggio*.

Thus, “*making to make think*” takes on the meaning of attention paid to what in every work of mine may be understood about what I say or what others intend by their understanding.

Yet, what is even more important is that in every work there is some, at times cleverly hidden, IRONY, an inseparable companion of my thought. If I am to be considered an exception at the present “state of the art” with my “education” and my way to “communicate” since the beginning of my activity that has been lasting for over sixty years, I could also expound some “formulae” by which I operated by following the logic of *making to make think*. A solicitation I often had recourse to, is the following one:

give me a definition of Art in a single word. I think that one can count on the fingers of a hand - and even this is perhaps exaggerated - those who succeeded in doing so, among the numerous disciples and colleagues whom I addressed the question to, asking them for the expected answer: *language or communication*.



Ed è per questo che ancora oggi, come attuale “Homo sapiens” non posso pensare il futuro come il presente se non voglio ritornare nel passato, considerando *l’arte una scienza esatta che ha avuto la fortuna di non esserlo* in un mio *fare per far pensare* od anche in un *più conosco più posso trasgredire*.

Con questa “presunzione” mi imponevo già negli anni sessanta di non fossilizzarmi in “una, sola, semplice e comprensibile Idea”.

For this reason it may be considered a fable of my juvenile imagination to have thought that the Australopithecus, who was not yet a “Homo sapiens”, looked out for his prey only by using his physical strength and his nails. The break of one of them and his bowing down to pick it up would have shown a stone splinter, the flintstone that would transform the Australopithecus into a “Homo habilis”. As time went on, the stone splinter would serve the Homo sapiens as a tool and weapon, but possibly also as a *point of communication* for the graffiti until the marvels of the Lascaux cave, in a constant evolution of his making, accompanying the need of a language, and even of more languages for an ever better *communication or language*.

And for this reason still today, as a present-time “Homo sapiens” I can’t think of the future as present, if I don’t want to go back to the past, *considering art an exact science that had the chance of not being one in my making to make think or also in a the more I know the more I can transgress*.

With this “presumption”, already in the Sixties I imposed upon myself not to become fossilized on “only one, simple and easily understandable Idea.”







## BIOGRAFIA

Nasce a Siracusa nel 1929 da genitori siciliani. Nel 1934 è a Livorno con la famiglia dove trascorre l'infanzia e la giovinezza. Inizia a dipingere da autodidatta. Per tradizione familiare compie studi classici e si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pisa. L'incontro con Mario Nigro, gli fa decidere la strada da percorrere. Inizia ad organizzare mostre ed incontri culturali, ma è la conoscenza e l'amicizia con Gianni Bertini che gli suggerisce di lasciare la provincia per l'avventura artistica a Parigi, Milano, Roma, Bologna. In queste città eleggerà poi le sue residenze preferendo, nel periodo estivo, lo studio nell'isola di Favignana. Da diversi anni lo troviamo a Pianoro Vecchio, una zona residenziale di collina, sulla Via Toscana, che porta al passo della Futa e, nell'estate, allo studio a Misano Adriatico e nell'isola di Ischia.

### 1950-1980

Nel '57, '58, '59 è invitato al Premio Modigliani. E' nel 1958 la sua prima personale alla Galleria Giraldi di Livorno. Nel '59 partecipa all'8° Quadriennale di Roma. A Firenze fa parte del "Gruppo 70", iniziando una solidale amicizia con Giuseppe Chiari. L'attenzione a Leonardo, Giacomo Balla, Marcel Duchamp e Lucio Fontana ed ai legami fra scienza ed immagine costituiscono la base del suo futuro lavoro che, negli anni sessanta, sarà gestito da Guido Le Noci della Galleria Apollinaire a Milano e da Gaspero del Corso della Galleria L'Obelisco di Roma. Nel 1968 invi-

## BIOGRAPHY

Born in Siracuse in 1929 from Sicilian parents. In 1934 the family moved to Leghorn where Marchegiani lived during his childhood and youth. He started painting as a self-taught artist. Following a familiar tradition, after attending the classical section of the secondary cycle, he enrolled at the Law School of the Pisa University. After meeting Mario Nigro, he decided his pathway, at first organizing exhibitions and cultural encounters. But the acquaintance and friendship with Gianni Bertini suggested him to leave the province and start an artistic adventure in Paris, Milan, Rome, Bologna. In these towns he chose his residence, but preferring to stay in his studio on the island of Favignana during summertime. For the last years he has been residing at Pianoro Vecchio, a residential hill zone on the Via Toscana, leading to the Futa Pass, and spending summers in his studio at Misano Adriatico and on the island of Ischia.

### 1950-1980

In 1957, 1958 and 1959 he was invited to participate in the Modigliani Prize contest. In 1958 he had his first solo show at the Galleria Giraldi in Leghorn. In 1959 his exhibits were shown at the 8th Quadriennial Art Show of Rome. In Florence he was part of the "Group 70", beginning a strong friendship with Giuseppe Chiari. The attention paid to Leonardo, Giacomo Balla, Marcel Duchamp and Lucio Fontana as well as to the connections between science and image represent the base of his future work that, during the Sixties, was man-

tato alla VI° Biennale Repubblica di San Marino, sul tema “Nuovi materiali nuove tecniche” vince la Medaglia d’Oro del Premio A.I.C.A. (Associazione Internazionale Critici d’Arte presieduta da Giulio Carlo Argan) Nel 1968 è alla Biennale di Venezia con la ricostruzione di “Feu d’artifice” e i fiori futuristi ed altre opere lasciate da Giacomo Balla incomplete con la scritta: “Ricostruiteli con i materiali della vostra epoca”. Dal 1969 è titolare della cattedra “Tecnologia dei materiali e ricerche di laboratorio” all’Accademia di Belle Arti di Urbino, successivamente sarà nominato alla cattedra di “Pittura”. Dirigerà la stessa Accademia dal 1983 al 1988.

Dopo la ricerca sul movimento e la luce e la ricostruzione di Feu d’Artifice di Giacomo Balla l’idea di “tecnologia come poesia” lo porta ad un’analisi ancora più attenta del suo lavoro con opere ed ambientazioni. Prende a frequentare matematici e scienziati, traendo nuovi spunti di approfondimento del proprio fare dichiarando che **L’Arte è una scienza esatta che ha avuto la fortuna di non esserlo**: vedi la mostra “Le Mosche” 1969 (con Giorgio Celli e Bruno D’Amore) che trent’anni dopo, nel ’99, sarà rivisitata al Musée Reattu di Arles per la mostra “Dards D’Art Mouches”; vedi anche “Cultura è energia” 1971 (con Pierre Restany e Giorgio Cortenova). La serie delle “Gomme”, destinate a morire nel tempo, (eseguite tra il ’71 e il ’73) portate anche alla Biennale di Venezia del 1972 con la ricostruzione in scala del campanile di San Marco, pre-

aged by Guido Le Noci of the Galleria Apollinaire in Milan and Gaspero del Corso of the Galleria L’Obelisco in Rome. In 1968 he was invited to the 6th Biennial Art Show of the Repubblica di San Marino on the theme “New materials new techniques”, where he was awarded the gold medal of the A.I.C.A. (Associazione Internazionale Critici d’Arte chaired by Giulio Carlo Argan). In 1968 at the Venice Biennial Art Show he exhibited his reconstruction of “Feu d’artifice”, Futurist flowers and other works left unfinished by Giacomo Balla with the writing: “Reconstruct them with the materials of your time”. Starting from 1969 he was appointed to the chair of Technology of materials and laboratory research, and subsequently to the chair of Painting at the Academy of fine arts of Urbino. He was appointed director of the same Academy from 1983 to 1988.

After his research on motion and lights for the reconstruction of “Feu d’Artifice” by Giacomo Balla, the idea of “technology as poetry” led him to an ever more attentive analysis of his work with the creation of pieces and installations. He started associating with mathematicians and scientists, drawing new stimuli to go in depth with his work and stating that **Art is an exact science which had the chance not to be one**: see the show “Le Mosche” (*Flies*) of 1969 (with Giorgio Celli and Bruno D’Amore), revisited thirty years later in 1999 at the Musée Reattu in Arles for the exhibition “Dards D’Art Mouches”; see also “Cultura è energia” 1971 (with Pierre Restany and Giorgio

cede il periodo in cui si dedicherà alle “Grammature di colore” e alle ricerche sui supporti (Intonaco, Lavagna, Pelle, Pergamena esposte allo Studio Sant’Andrea di Milano da Gianfranco Bellora col quale avrà un lungo sodalizio).

Questa ricerca sui supporti è “la dimostrazione tangibile e palese di come basti il supporto a fare il quadro” Gillo Dorfles, 1977 in catalogo “La grande scacchiera”.

Le “Grammature di colore” sintesi astratto-geometrica dell’affresco italiano, restano un costante riferimento di ricerca che considera obbligatorio nel suo *fare per far pensare*. Una “Grammatura di colore” è attualmente esposta nella Collezione Arte Contemporanea Italiana alla Farnesina (Ministero degli Esteri, Roma); due Grammature di colore (su intonaco e su lavagna) sono esposte alla GNAM di Roma, nella sala del ‘900, ed ancora al “Museo del 900” ed al “Cantiere del ‘900” Gallerie d’Italia a Milano.

#### 1980 -2010

A Parigi alla FIAC ‘85 a ‘86 riceve una committenza franco-americana con installazioni definitive a Parigi nella Ile Saint Louis, al Castello di Blois sulla Loira e successivamente a New York e San Francisco.

Nel 1986 Giorgio Celli lo invita alla Biennale di Venezia “Sezione Biologia”.

Nel 1997 partecipa alla mostra “Dadaismo Dadaismi – da Duchamp a Warhol – 300 capolavori” a Palazzo Forti di Verona, con l’opera “Deus ex machina, 1965” invitato dal curatore Giorgio

Cortenova).

The series of “Rubbers”, bound to die in time (made between 1971 and 1973), exhibited also at the Venice Biennial Art Show of 1972 with the reconstruction in small scale of the tower of San Marco, precedes the period when he devoted his work to the “Grammature di colore” (*Colour Gram-weights*) and his research on supports (plaster, slate, leather, parchment) shown at the Studio Sant’Andrea in Milan by Gianfranco Bellora, with whom he would have a long friendship.

This research on supports is “the concrete and patent demonstration that support is sufficient to make the picture” (Gillo Dorfless, 1977 in the catalogue “The Great Chessboard”)

The “Grammature di colore”, an abstract geometric synthesis of Italian fresco painting, remain a constant reference of search that he considers obligatory for his *making to make think*. A “Grammatura di colore” is shown at present at the Collezione Arte Contemporanea Italiana at the Farnesina (Ministry of foreign affairs, Rome); two “Grammature di colore” (resp. on plaster and slate) are exhibited at the Galleria Nazionale d’Arte Moderna in Rome, in the hall dedicated to XXth century art, and also at the “Museo del 900”, the “Cantiere del ‘900” Gallerie d’Italia in Milan. “The Great Chessboard” of 1976 is permanently installed at the BAG - Bocconi Art Gallery - of the Bocconi University in Milan.

#### 1980 -2010

In Paris at the FIAC of 1985 to 1986 he was charged

Cortanova.

Nel 1998 il Comune di Livorno, nello spazio del Museo Fattori, gli dedica un'ampia antologica che comprende le opere più significative dei diversi periodi della sua ricerca artistica con la pubblicazione di un catalogo dal titolo "Fare per far pensare", logo, ormai da tempo, del suo lavoro.

Nel 2001 il Museo Teatrale alla Scala lo invita con la sua ricostruzione di "Feu d'artifice" di Giacomo Balla, che aveva riportata in grandezza originale per la mostra "Sipario" al Castello di Rivoli nel '97, esposta anche nel 2005 al MART di Rovereto nella mostra "La danza delle Avanguardie" ed anche a Palazzo Reale di Milano nel 2009 nella mostra "Futurismo 1909-2009 – Velocità+arte+azione".

Presente al Ministero degli Affari Esteri, nella "Collezione di artisti del XX Secolo alla Farnesina" a cura di Maurizio Calvesi, nel 2007-08, sempre che con una "Grammatura di colore" lo invita al "Viaggio nell'arte italiana – cento opere dalla Collezione Farnesina" mostra itinerante nell'Europa Orientale e nell'America Latina. Nel 2004 alla Mole Vanvitelliana di Ancona partecipa alla mostra "Riflessi nell'arte" ed al XXI Premio Sulmona, invitato da Giorgio di Genova, riceve il Primo Premio.

Nel marzo 2007 una mostra antologica alla Pinacoteca di Marsala nel Convento del Carmine, sede dell'Ente Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea con la presentazione di Sergio

by a French-American order to realize permanent installations in Paris at the Ile Saint Louis, the Castle of Blois on the Loire and subsequently in New York and San Francisco.

In 1986, Giorgio Celli invited him to the "Biology Section" at the Venice Biennial Art Show.

In 1997, he participated in the show "Dadaismo Dadaismi – da Duchamp a Warhol – 300 capolavori" at Palazzo Forti in Verona, with his work "Deus ex machina, 1965" on an invitation by the curator Giorgio Cortanova.

In 1998, the Leghorn Municipality, at the Museo Fattori, dedicated him a great anthology show comprising the most significant works of the different periods of his artistic search, with the publication of a catalogue entitled "Fare per far pensare" (*making to make think*), which has been up to now for a long time a logo of his work.

In 2001, the Museo Teatrale alla Scala in Milan invited him to show his reconstruction of "Feu d'artifice" by Giacomo Balla, which he had remade in original size for the exhibition "Sipario" at the Castello di Rivoli in 1997, shown also in 2005 at the MART in Rovereto inside the exhibition "La danza delle Avanguardie" as well as at Palazzo Reale in Milan in 2009 inside the show "Futurismo 1909-2009 – Velocità+arte+azione".

His works were shown at the Ministry of foreign affairs inside the "Collezione di artisti del XX Secolo alla Farnesina", curated by Maurizio Calvesi, in 2007-08, among which also a "Grammatura di colore" inside the show "Viaggio nell'arte italiana – cento opere dalla Collezione Farnesina", an

Troisi e la pubblicazione del volume "Linee di produzione 1957-2007" a cura di Carola Pandolfo Marchegiani, edizione Carte Segrete, Roma.

#### 2010-0661

Nei mesi di luglio, agosto, settembre del 2010 la mostra antologica alla Torre di Guevara di Ischia con presentazione in catalogo di Massimo Bignardi, edito da Le Rive di Cartaromana.

Nel gennaio 2012 e 2013 la Galleria Allegra Ravizza Art Project di Milano allestisce l'esposizione di opere storiche a partire da un progetto del 1971 "La cultura è energia" una mostra in 5 azioni tenutasi alla Galleria Apollinaire di Milano con Pierre Restany. La cura è di Marco Meneguzzo che in una intervista televisiva dice: "Marchegiani è il futuro fatto in casa".

A Milano espone alla Gallerie d'Italia di Piazza Scala nella mostra "Cantieri del 900" collezione Intesa San Paolo a cura di Francesco Tedeschi, catalogo Skira.

Alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, nel marzo 2012, partecipa con l'opera "Helios" 1966, ad "Arte Programmata e cinetica anni '60 e '70" a cura di Giovanni Granzotto e Mariastella Margozzi.

Il 2013 ha inizio con la mostra "Transculturata" alla Galleria Comunale di Arezzo a cura di Fabio Migliorati, contemporaneamente alla Fabbriche Chiamontane di Agrigento la mostra "Homemade Future" a cura di Marco Meneguzzo con catalogo Silvana Editoriale. In aprile, alla Galleria Valmore di Vicenza, "La linea analitica

itinerant exhibition through Eastern Europe and Latin America. In 2004, at the Mole Vanvitelliana in Ancona he participated in the show "Riflessi nell'arte" and the XXlth Premio Sulmona, on an invitation by Giorgio di Genova, where he was awarded the First Prize.

In March 2007, an anthology show took place at the Pinacoteca of Marsala inside the Convento del Carmine, the seat of the Ente Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea, with a presentation by Sergio Troisi and the publication of the volume "Linee di produzione 1957-2007" edited by Carola Pandolfo Marchegiani, published by Carte Segrete, Rome.

#### 2010-TO DATE

During the months of July, August and September 2010 an anthology show took place at the Torre di Guevara on the island of Ischia, with the presentation of a catalogue by Massimo Bignardi, published by Le Rive di Cartaromana.

In January 2012 and in 2013, the Galleria Allegra Ravizza Art Project in Milan organized a show of historical works starting from a project of 1971 "La cultura è energia", a show in five actions held at the Galleria Apollinaire in Milan with Pierre Restany. The curator was Marco Meneguzzo who in a TV interview stated: "Marchegiani is the homemade future".

In Milan, works by him were exhibited at the Gallerie d'Italia di Piazza Scala inside the show entitled "Cantieri del 900" for the collection Intesa San Paolo, curated by Francesco Tedeschi, with a

dell'arte". Sempre in aprile, con la Donazione: Spagna Bellora entra a far parte del Museo del Novecento di Milano con una "Grammatura di colore-supporto intonaco, 1977" con catalogo Silvana Editoriale.

Sandro Parmiggiani lo invita a "Novanta artisti per una bandiera" che vengono esposti a Reggio Emilia, Chiostrì di San Domenico; Modena, Accademia Militare; Roma, Complesso Vittoriano; Torino, Palazzo dell'Arsenale.

Nel 2014 viene installata in permanenza "La grande Scacchiera – partita a scacchi con Duchamp" 1976 (cm 1500x300) alla BAG Bocconi Art Gallery, Milano. Partecipa alla mostra "L'Orlando Furioso – L'Arte contemporanea legge l'Ariosto" a cura di Sandro Parmiggiani con catalogo Silvana Editoriale.

Nel gennaio 2015 a Legnago, Ferrarin Arte, la mostra "Moderna Magna Grecia" a cura di Giorgio Bonomi e Francesco Tedeschi.

A Milano, da Primo Marella Gallery, la mostra "Pittura Analitica Ieri e Oggi" Parte I (1970-1980) giugno-settembre / Parte II (2000-2015) settembre-ottobre, a cura di Alberto Fiz, catalogo Silvana Editoriale.

A Lugano, alla Primae Noctis Art Gallery la mostra "Pittura analitica Ieri e Oggi" per la prima volta in Svizzera, novembre 2015-gennaio 2016, a cura di Alberto Fiz, catalogo Silvana Editoriale.

Ad ArteFiera di Bologna 2016, da Primo Marella Gallery di Milano: solo show Elio Marchegiani "fare per far pensare".

Dalla fine del secolo ad oggi, la sua attività è ri-

catalogue published by Skira.

At the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea of Rome, in March 2012, with his work "Helios" of 1966, he took part in the show "Arte Programmata e cinetica anni '60 e '70", curated by Giovanni Granzotto and Mariastella Marozzi.

In 2013 began the show "Transcultura" at the Galleria Comunale of Arezzo, curated by Fabio Migliorati, and at the same time at the Fabbriche Chiramontane in Agrigento the show "Homemade Future", curated by Marco Meneguzzo, with a catalogue published by Silvana Editoriale. In April of the same year, at the Galleria Valmore in Vicenza, "La linea analitica dell'arte". During the same month of April, with the Donation Spagna Bellora, one of his works, "Grammatura di colore"- plaster support of 1977, entered the Museo del Novecento in Milan, as is documented by a catalogue by Silvana Editoriale.

Sandro Parmiggiani invited him to take part in the show "Novanta artisti per una bandiera", exhibited in Reggio Emilia at the Chiostrì di San Domenico, in Modena at the Accademia Militare, in Rome at the Complesso Vittoriano and in Turin at the Palazzo dell'Arsenale.

In 2014, "La grande Scacchiera – partita a scacchi con Duchamp" (*The Great Chessboard – a game of chess with Duchamp*) of 1976 (cm 1500x300) was permanently installed at the BAG - Bocconi Art Gallery of the Bocconi University in Milan. In the same year he took part in the show "L'Orlando Furioso – L'Arte contemporanea legge l'Ariosto",

volta ad opere tridimensionali ed ambientali, ed al suo “ Fare per far pensare” dedito ad un’attenzione al mondo esterno, nella costante convinzione che l’artista debba raccontare anche la propria epoca.

Sue opere si trovano in molte collezioni private in Italia e all’Estero.

**Collezioni pubbliche:** Pinacoteca Civica, Alessandria / Pinacoteca Comunale, Ancona / Museo Municipale “Bait Shalomon Asch”, Bat Yam (Israele) / Museum, Bagheria / Museo Benaki, Atene (Grecia) / MAMbo, Bologna / Museion, Bolzano / Kunstmuseum Bonn, Bonn (D) / Pinacoteca Comunale, Capo D’Orlando / Galleria Comunale d’Arte Contemporanea, Castel San Pietro Terme / Museo MAGA, Gallarate / Museo Civico e Scuola Elementare, Gibellina / Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (A) / ZKM Zentrum Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (D) / Museo d’arte moderna CAMEC, La Spezia / Museo Civico G.Fattori, Livorno / Pinacoteca Comunale, Macerata / Pinacoteca Comunale, Marsala / Gaallerie d’Italia Collezione Banca Intesa, Milano / BAG Bocconi Art Gallery, Milano / Museo Nazionale del Novecento, Milano / Museo d’Arte Contemporanea del ‘900, Monsummano Terme / CSAC Galleria Nazionale di Parma / MoRe Museum di Parma / Piazza Salvo D’Acquisto, Pianoro / Magi ‘900, Museo d’Arte delle Generazioni Italiane del ‘900, Pieve di Cento / Museo del Parco, Centro

curated by Sandro Parmiggiani with a catalogue published by Silvana Editoriale.

In January 2015, at Legnago, the gallery Ferrarin Arte organized a show entitled “Moderna Magna Grecia”, curated by Giorgio Bonomi and Francesco Tedeschi.

In Milan, at the Primo Marella Gallery, the show “Pittura Analitica Ieri e Oggi” Part I (1970-1980) in June-September / Part II (2000-2015) in September-October, curated by Alberto Fiz, with a catalogue published by Silvana Editoriale.

In Lugano, the Primae Noctis Art Gallery organized the show “Pittura analitica Ieri e Oggi” for the first time in Switzerland, November 2015-January 2016, curated by Alberto Fiz, with a catalogue published by Silvana Editoriale.

At the art fair ArteFiera 2016 of Bologna, Primo Marella Gallery of Milano presented the solo show entitled “Elio Marchegiani - Fare per far pensare”. From the end of the last century up to now, Marchegiani’s activity is turned towards tridimensional and environmental works, and on the basis of his motto “Making to make think” his attention is devoted to the outside world, in the constant conviction that an artist ought also to narrate this.

His works are present in numerous private collections in Italy and abroad.

**Public collections:** Pinacoteca Civica, Alessandria / Pinacoteca Comunale, Ancona / Municipal Museum “Bait Shalomon Asch”, Bat Yam (Israel) / Museum, Bagheria/ Benaki Museum, Athens (Greece)

internazionale di scultura all'aperto, Portofino / Ambasciata d'Italia, Repubblica di San Marino / GNAM Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma / Unità Collezione Farnesina, Ministero degli affari Esteri, Roma / Raccolta grafica della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Siena / Galleria del Premio, Sulmona / Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart (D) / Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino / Fuji International Art Gallery, Tokio (Giappone) / MART, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto / Collezioni Museali Scaligere, Verona / Fondazione VAF

/ MAMbo, Bologna / Museion, Bolzano / Kunstmuseum Bonn, Bonn (Germany) / Pinacoteca Comunale, Capo d'Orlando / Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Castel San Pietro Terme / Museo MAGA, Gallarate / Museo Civico e Scuola Elementare, Gibellina / Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria) / ZKM Zentrum Kunst und Medientechnologie, JKarlsruhe (Germany) / Museo d'arte moderna CAMEC, La Spezia / Museo Civico G.Fattori, Leghorn / Pinacoteca Comunale, Macerata / Pinacoteca Comunale, Marsala / Gaallerie d'Italia Collezione Banca Intesa, Milan / BAG Bocconi Art Gallery, Milan / Museo Nazionale del Novecento, Milan / Museo d'Arte Contemporanea del '900, Mosummano Terme / CSAC Galleria nazionale, Parma / MoRe Museum, Parma / Piazza Salvo D'Acquisto, Pianoro / Magi '900, Museo d'Arte delle Generazioni Italiane del '900, Pieve di Cento / Museo del Parco, Centro internazionale di scultura all'aperto, Portofino / Italian Embassy, Repubblica di San Marino / GNAM Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rome / Unità Collezione Farnesina, Ministero degli affari Esteri, Rome / Raccolta grafica della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Siena / Galleria del Premio, Sulmona / Kunstmuseum Stuttgart (Germany) / Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Turin / Fuji International Art Gallery, Tokyo / MART Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto / Collezioni Museali Scaligere, Verona / Fondazione VAF

# Primo Marella Gallery

© the artists for the artworks

© the authors for the texts

Project by Primo Giovanni Marella

Graphic design: Emiliano Zucchini / Carola Pandolfo

Traslations: Igino Schraffl

Photo credits: Ph Frascaroli\_Stagni/Archivio Marchegiani

## ELIO MARCHEGIANI perché

This book has been published for  
the exhibition at Primae Noctis, Lugano  
Aprile-Maggio 2016

Primae Noctis, Via Luigi Canonica 7, 6900 Lugano, Svizzera. T. +41 919222003  
[www.primomarellagallery.com](http://www.primomarellagallery.com)



Finito di stampare nel mese di Aprile 2016