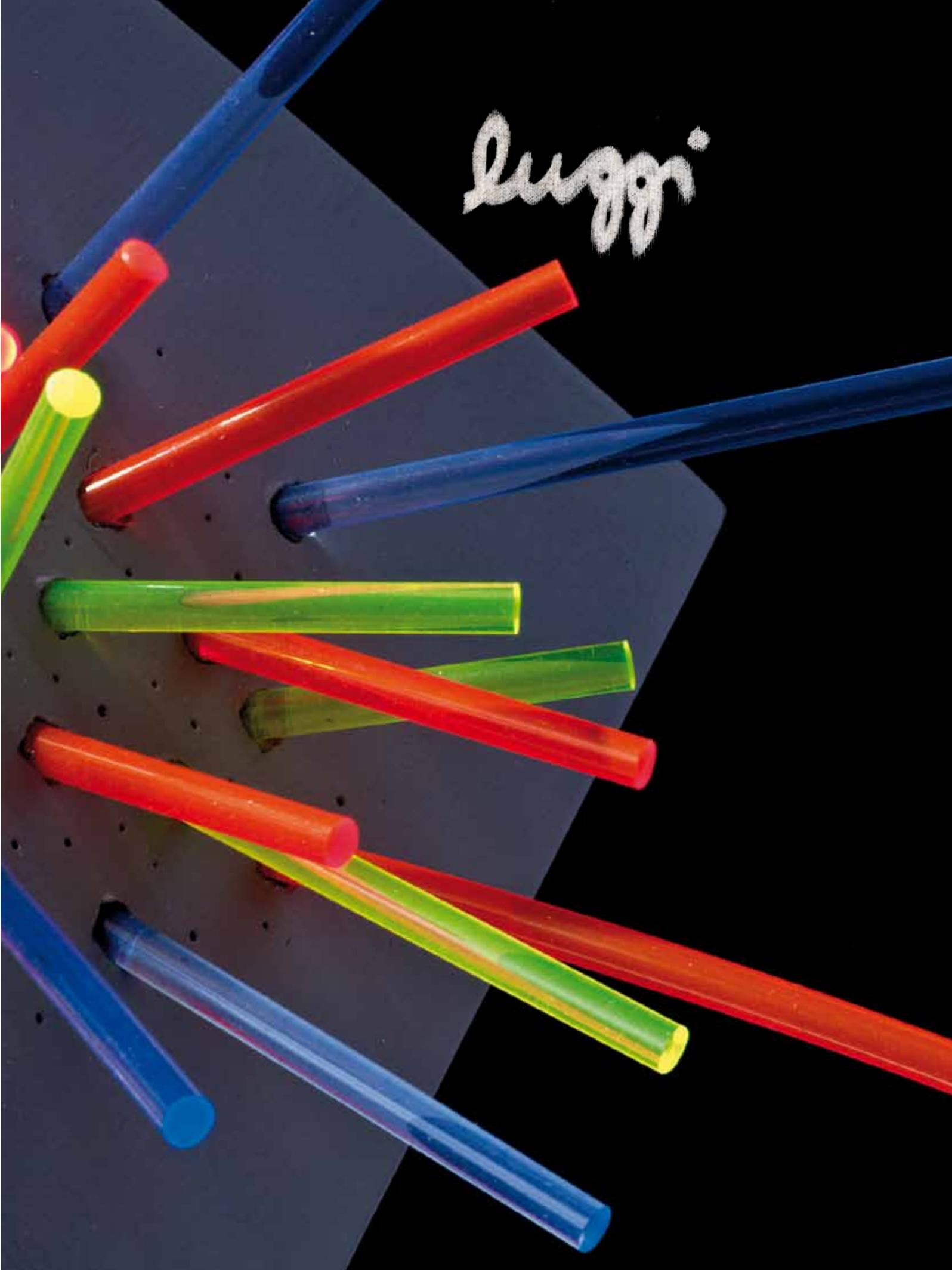


Luggi



GINO

LUGGI

Con il patrocinio di



Volume a cura di
Paola Cortese
Giuseppe Rosa

Testo critico
Claudio Cerritelli

Annotazioni
Paola Cortese

Poesie
Gino Luggi

Antologia di testi critici
Riccardo Barletta
Giorgio Di Genova
Elda Fezzi
Carlo Franza
Maria Pia Lucchini
Gino Luggi
Ezio Maglia
José A. Noak
Marco Pelosi
Nino Portoghese
Paola Silvia Ubiali
Annibale Vanetti
Alberto Veca

Fotografie
Gianni Basso
Marzio Bondavalli
Renzo Paolini

Grafica e stampa
Publi Paolini, Mantova

Ringraziamenti
Eristeo Banali

Copertina
TL-R, 2003, acrilico su legno e plexiglas fluorescente, cm 21,3×17

Retro di copertina
TL-L, 1974, collage su carta, cm 30×30



FANTASIE COSTRUTTIVE

Intorno al percorso creativo di Gino Luggi

Claudio Cerritelli

Come spesso accade, analizzando il percorso degli artisti che si sono dedicati all'esplorazione dei linguaggi costruttivi e aniconici, è il superamento della visione naturale a costituire la scelta necessaria per affermare la sintesi ritmica delle forme come strumenti di comunicazione intersoggettiva.

Anche nel caso di Gino Luggi, dopo gli studi di pittura e scultura condotti negli anni Cinquanta a Roma e a Parigi, si va definendo negli anni Sessanta un interesse ad abbandonare iniziali forme rappresentative di tipo surreale e inquiete figurazioni di matrice onirica.

Intorno alla fine di quel decennio si apre infatti un orizzonte di ricerca sempre più sostenuto dal primato della geometria, fonte di verifiche strutturali e di regole matematiche che conducono l'immagine verso la dimensione primaria delle forme costruttive, rigorosamente legate al pensiero progettuale.

Il controllo compositivo dei meccanismi percettivi è affidato ad articolazioni filtrate dalla conoscenza della tradizione astratto-concreta, si tratta di precise disposizioni di armonici equilibri, mai escludendo il respiro lirico e l'orizzonte interiore della fantasia, costante compagna di viaggio dell'artista.

La consapevolezza dei molteplici registri costruttivi che animano i rapporti cromatici diventa nel corso degli anni Settanta il campo di riflessione totale intorno alle potenzialità del linguaggio pittorico.

L'indagine di Luggi si rafforza attraverso lo sperimentalismo di modularità geometriche che esaltano la fenomenologia delle forme elementari, il loro costante e reciproco interagire, avventura costruttiva affidata ad accordi ritmici sempre in procinto di evocare altri spazi, nuove relazioni, infiniti accadimenti. La tradizione dell'astrattismo si rinnova modificando il valore dell'immagine come coscienza della funzione autonoma del pensiero pittorico, sistema dotato di regole che indagano il rapporto tra luce colore e spazio, spingendo la forma ad aprirsi verso il senso ambientale dell'infinito.

"Niente di rigido e di statico – ha osservato Elda Fezzi nel 1974 – è nell'indagine che il pittore sta conducendo". (...) Luggi "mostra chiaramente di non voler procedere secondo una geometria descrittiva dello spazio; anzi, egli tende a decondizionare la superficie dagli appiombi e dai piani regolari, dal peso di gravità".

La tensione a portarsi al di là della superficie dipinta suggerisce la possibilità di conformare il supporto (tela, carta, legno, stoffa) all'idea di sconfinamento dai limiti convenzionali del quadro, per captare interferenze luminose e reazioni cromatiche tra elementi in reciproco dialogo.

In questa evoluzione spaziale non conta più ancorarsi a forme ben delineate ma perseguire modulazioni aperte e mobili, strutture componibili in stretto rapporto con l'ambiente architettonico, avvalendosi di un'idea di pittura come luogo di continui scambi tra segno forma e luce, in reciproco equilibrio.

Compito dell'artista è dunque quello di alterare il piano dei riferimenti logico- astratti inserendo un quoziente espressivo ed emozionale che garantisce il ritmo della differenza, lo slittamento dall'ordine stabilito.

Luggi ha ricordato che in questa ricerca estetica di pure articolazioni spaziali molto utile è stata l'applicazione metodica della sezione aurea, codice matematico che guida le fasi di invenzione di universi mentali che sconfiggono dai convenzionali perimetri della realtà visibile.

Nel corso degli anni Ottanta, l'impulso a oscillare tra progetto razionale e libertà soggettiva si amplifica alludendo ad un raggio d'azione aperto a continui mutamenti percettivi, fantasie strutturali, contrappunti e contrasti cromatici, fino a variazioni monocromatiche di forte radicalità spaziale.

Lo sperimentalismo dei materiali determina una qualità sensoriale delle immagini dinamiche e del loro respiro formativo, lo spazio diventa sempre più fenomenico, fisico, tattile, carico di ambivalenti fluidità percettive.

Lo spettatore si trova di fronte ad una dimensione attiva e palpitante dell'opera, non può più contemplare uno spazio dipinto compiutamente ma deve saper commisurare lo sguardo ai molteplici punti di connessione tra un materiale e l'altro, mettendo in gioco la sua evidenza corporea,

la volontà di agire dentro un campo di riferimenti che modificano continuamente l'impatto percettivo, il complesso perimetro delle sue relazioni totali.

"Arpa spaziale" è per esempio il titolo di un'opera installative del 1987 dove il senso ritmico e musicale è costruito da 30 elementi sospesi con fili di nylon, tavolette quadrangolari di legno disposte in sequenza ascendente e inquadrante nel vuoto di una soglia immaginaria delimitata da una lunga striscia di tela grezza. Il rapporto tra peso e leggerezza accompagna altre opere dello stesso periodo, suggerendo calibrate oscillazioni di frammenti e segni corporei (telai, tele, concrezioni materiche, interventi gestuali) che respirano in spazi



Senza titolo, 1970
acrilico su cartone
cm 27,5x21

virtuali: la funzione del vuoto si coniuga strettamente alla fisica presenza del colore, alle sue variabili fluttuazioni in campo aperto.

“Nei suoi lavori – ha scritto Riccardo Barletta nel 1987 – le superfici divenute vibrazioni tessili convivono con la luce, con la penombra, con i movimenti dell’aria. Leggi come quelle della orizzontalità, della verticalità e della diagonalità convivono con la legge di gravità...”.

In questa ricerca di sonorità visive che amplificano la rigorosa identità degli elementi formali, Luggi persegue il sogno di una dimensione sinestetica della costruzione spaziale, sintesi sensoriale di elementi tattili che evocano i percorsi della mano, le sottili manipolazioni delle materie come pensieri concreti del visibile in rapporto alle intuizioni possibili dell’invisibile.

Nella serie dei “rilievi-luce” (1988-1993) si avverte che l’artista porta al massimo grado di purificazione cromatica le tensioni primarie della superficie attraverso una visualità costruita come campo monocromo minimale, calcolata variazione di fattori luminosi legati alla vita sensoriale dei materiali assunti come originarie fonti percettive.

La scelta del bianco come valore luminoso assoluto consente di trasformare la tela o la carta applicata su telaio in sensibili texture, campi aperti al divenire delle pieghe fissate dalla colla, naturale sostanza capace di dar corpo plastico ai movimenti in rilievo, sovrapposizioni di puri eventi tattili.

Quest’orientamento operativo esalta il fatto pittorico come presenza oggettuale conferendo agli elementi formali un’identità fisica che s’irradia dentro e oltre i bordi del flusso percettivo. Il supporto di base è costruito secondo fluidi aggetti del piano sagomato, come parte di un’azione che allude a un processo interminabile fatto di variazioni e differenze.

Il carattere irripetibile della manipolazione impone ad ogni opera un valore spaziale legato alle diverse fisionomie della superficie, ma anche sottoposto alle risposte percettive dello spettatore che assimila le proprietà del tessuto pittorico e le filtra nel tempo di percezione soggettivo.

Luggi è in tal senso spinto – come ha rilevato Alberto Veca nel 1993 – “a mantenere costantemente monocromo l’artefatto: proprio perché l’apparente o iniziale uniformità di comportamento cromatico possa entrare in evidente



TLN 31, 1985
acrilico su tela
cm 30×40

dialettica con la luce, che è protagonista complementare della vicenda, nella sua relatività e mobilità, interferendo in modo determinante con l'altrettanto momento e variabile punto di stazione dell'osservatore".

Nel corso degli anni novanta, la sovrapposizione di forme sagomate è commisurata a molteplici verifiche, al superamento degli stessi processi modulari, all'invenzione di sagomature irregolari che permettono relazioni sempre diverse tra strutture e ambiente.

In alcuni casi, la superficie bianca è lievemente divisa in due parti attigue, sovrapposte a un piano giallo che si stacca dai bordi scuri che delineano il perimetro irregolare dell'oggetto pittorico, come se la pittura fosse sottoposta allo svelamento di tre livelli luminosi.

Luggi esplora altre movenze geometriche nel corpo di successive opere costruite con piani diversamente articolati, dove tagli curvilinei s'innestano su forme piatte monocrome creando ulteriori spostamenti delle linee di incidenza. Contemporaneamente, si creano dialoghi tra rettangoli, ellissi, linee flessuose, forme svuotate del proprio peso, situazioni dove ogni elemento è reciprocamente connesso come unità delle differenti componenti.

La partecipazione – a partire dal 1992 – al movimento internazionale Madi (Materialismo dialettico) consente uno stimolante confronto con artisti che – per tramiti diversi – sono impegnati a indagare le possibilità di interrogare le tensioni costruttive delle forme proiettate oltre i confini delle superfici.

Luggi porta il suo contributo originale all'interno di questo territorio mobile dell'arte costruttiva che trova nell'attività della galleria e associazione culturale milanese Arte Struktura il punto di riferimento costante per una continua ridefinizione vitale dei codici geometrici, liberi di articolarsi nel tempo e nello spazio, seguendo le necessità individuali degli artisti.

"Madi come laboratorio di creatività – ha scritto nel 1999 Anna Canali, responsabile del movimento internazionale Madi in Italia –, palestra mentale del dubbio, del gioco, della vertigine, insomma delle idee eccentriche a una norma che diventa gabbia della creatività".

Quella di Luggi è una partecipazione del tutto naturale e consona ai fonda-



TL-S, 2000
acrilico su
legno
cm 45x35,5

menti conoscitivi ed etici dell'utopia Madi, proprio in quanto il rigore costruttivo perseguito e messo a punto in lunghi decenni di sperimentazioni è sostenuto dal sentimento ludico di fare arte come attività rivolta al potenziamento creativo, sia dell'artista che dello spettatore.

Affidarsi alla varietà dei mezzi tecnici altro non è che il metodo più appropriato per concretizzare idee sedimentate nel corso del tempo e sempre in procinto di tramutarsi in nuovi spazi di meraviglia, con quello stupore indispensabile per immaginare varchi, differenti passaggi, altre soglie, inesplorati attraversamenti d'energia cosmica.

La definizione di "pittura poligonale", seppur corretta, non è sufficiente a comprendere la complessità che la ricerca di Luggi va assumendo in relazione a quella "ratio tutt'altro che euclidea – come l'ha definita Giorgio di Genova in una nota del 2002 – la quale è espressione di un temperamento libero che, proprio per tale valenza, frantuma le forme, ricompattandone i 'cocci' in un'accanita, quanto impossibile, conquista di un 'oro'."

Nell'ultima stagione di ricerca, questa libertà d'invenzione rimette in gioco tutte le grammatiche esplorate nel passato come strumenti di progettazione di uno spazio poliedrico ed espansivo, sostenuto da un istinto ludico e combinatorio capace di far scaturire nuove sorprese costruttive e imprevedibili accostamenti tra forme geometriche e fantasie ambientali.

Si ha spesso la sensazione che Luggi inseguia un mondo popolato di colori gioiosi e di prodigi costruttivi che scaturiscono dall'incontro tra superfici e valori plastici, tra rilievi e sovrapposizioni impossibili, tra rigorosi piani cromatici e flussi virtuali di luce aerea. Le forme costruttive – per quanto alimentate da precise regole di equilibrio fisico – sono spazi in bilico che si proiettano nella dimensione dell'indistinto, immagini vaganti alla ricerca di equilibri possibili, tramite immaginataivi per un'idea di arte totale.

Se si considerano le opere installate in molteplici occasioni espositive emerge un dato ineludibile, il fatto che esse mostrano ogni volta una possibilità di lettura che si arricchisce attraverso la differente identità dei luoghi in cui sono state collocate. Molteplici sono le sollecitazioni che si attuano tra opera parete e ambiente, vastità spaziale che accoglie stati di sospensione e leggerezza delle forme, pensieri che oscillano nella pienezza del vuoto.

La forma simbolica del quadrato è per esempio il paradigma analitico di riferimento per il processo di definizione di forze costruttive anomale, sorprendenti, attive, capaci di modificare continuamente il campo percettivo.

Si tratta di strutture aperte che aleggiano evocando energie che si proiettano lontano dal senso di stabilità rassicurante, per sprigionare magnetismi tra spazi circoscritti e forze cosmiche, traiettorie che captano mondi sconosciuti, vibrazioni collegate a luoghi ignoti, dimensioni imponderabili del visibile.

Osservando i movimenti complessi e imprevedibili generati dalle opere pittoristiche a cui Luggi si è dedicato nell'ultima fase del suo percorso si collegano echi e risonanze di geometrie viventi, strutture di attraente rilevanza ottico-espressiva, fantasie cromo-luminescenti che comunicano un desiderio di fuggire dagli schemi di un linguaggio troppo accademico.

Questa spinta a rompere i canoni del formalismo geometrico esplose soprattutto nelle sculture aeree che volteggiano sospese nella dimensione immateriale del vuoto, muovendosi virtualmente su sé stesse, magicamente attonite in una situazione di persistente attesa di ciò che sta per accadere.

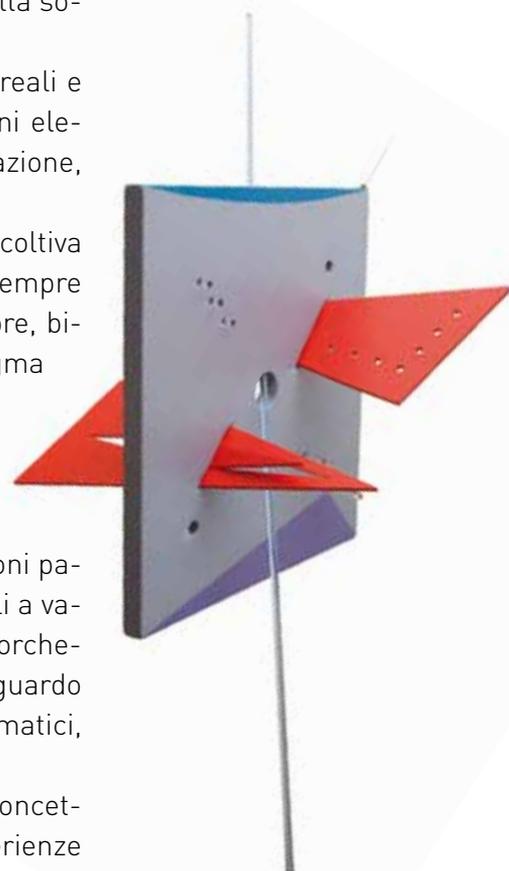
Piani di legno sagomato incontrano tondini di plexiglass come linee colorate che s'avviluppano con traiettorie curvilinee, spiraliche, sfuggenti, talvolta sospinte verso la percezione sensoriale di una danza cosmica e totale.

Pieghe, rilievi, ritagli, fori e forellini, attimi di luce e ombra, spessori reali e virtuali, sovrapposizioni, curvature, perimetri netti e spigoli acuti: ogni elemento dell'alfabeto di Luggi è fonte di meccanismi in perpetua mutazione, congiunzioni di frammenti in cerca d'unità.

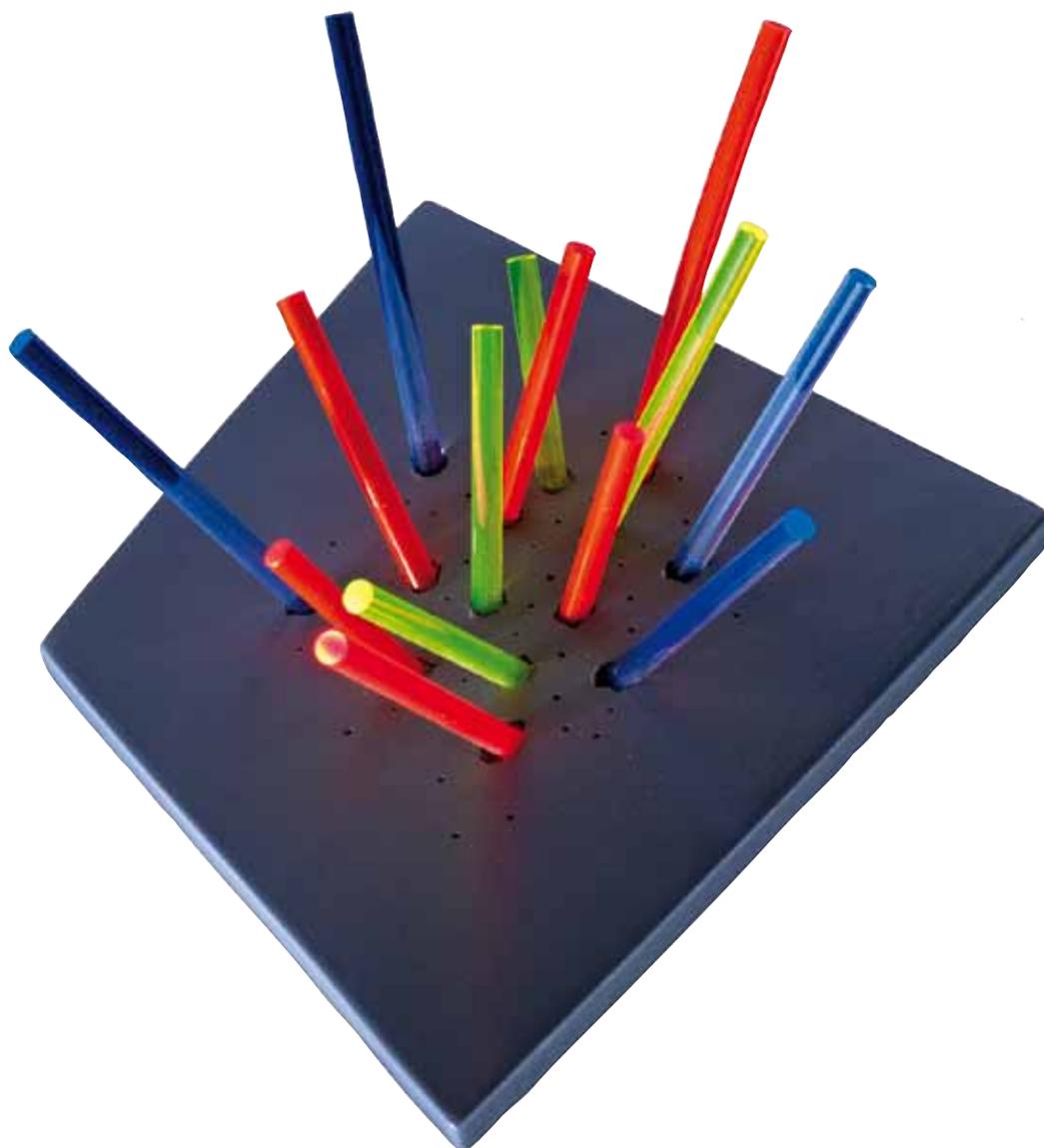
Nuove soglie si amplificano per le intuizioni dello sguardo che Luggi coltiva con la passione del ricercatore mai appagato dei risultati raggiunti, sempre attratto da altri possibili nutrimenti, riverberi e bagliori, giochi di colore, bilanciamenti asimmetrici, aggregazioni trasversali, irriducibili al dogma geometrico, interessate piuttosto al dissestamento della fissità. È un laboratorio in continuo fermento immaginativo quello che Luggi frequenta nel suo progetto policromatico, un'officina dei sogni che le ultime opere comunicano senza mai rinunciare al forte impulso fantastico, strumento di rigorosa immaginazione. Le installazioni parietali sono concepite come sintesi di differenti congegni plastici, simili a variazioni di un canto corale che si dispiega nello spazio armonicamente orchestrato. La dislocazione ritmica di acute tensioni angolari spingono lo sguardo oltre il metodo compositivo dei singoli frammenti oggettuali, bi-tricromatici, nuclei che si dispiegano scattando verso il volo impossibile.

Anche nella scelta di opere di forte impatto verticale ciò che conta è il concetto costruttivo di derivazione matematica, ma ormai- dopo molte esperienze

TL-SA
mobil art sculpture
2007
acrilico su legno
e plexiglass
cm 67x41x28



di ricerca- prevale l'applicazione intuitiva di sintesi prospettiche condensate in vettori plastici minimali. L'idea di una scrittura verticale si sviluppa dai vuoti interni alla superficie verso i vuoti esterni alla sua configurazione globale, con innesti cromatici che variano nel corso delle varie combinazioni planari. In questi casi, Luggi si lascia sempre tentare dal piacere di disvelare nuove relazioni tra la fermezza dei piani sagomati e la magica luminosità del plexiglass, fortemente impegnato a difendere le ragioni emozionali del fare attraverso risonanze mentali di mirabile tensione.



TL-R, 2003
acrilico su legno e plexiglass fluorescente, cm 21,3×17

LE ORIGINI: L'ABBRUZZO

Gino Luggi è quello che potrebbe definirsi cittadino del mondo. Non sentiva il legame con la sua terra natale. Non ci era stato bene. Non ci tornava volentieri. Si sentiva diverso ed estraneo. Milano divenne, dopo qualche peregrinazione, la sua città d'elezione, frutto di una scelta sentita, dove visse a lungo e dove morì. (p.c.)



A Flajano

Figlio
di umile terre d'Abruzzo
che passato breve
il tuo, ora
per sempre
ti apre le braccia
sotto un manto
di morbida terra.
(g.l.)

Milano – settembre 1993

Una goccia ha pianto

Una goccia
ha pianto.
Alberi radi
cielo terso,
perla d'amore
ombra riflessa:
una goccia
ha pianto.
(g.l.)

MI – dicembre '73

DA ROMA A PARIGI

ROMA. *Come molti intellettuali nati in terra d'Abruzzo anche Gino Luggi ebbe come primo approdo extra muros la capitale: Roma. In quegli anni il cinema era di casa lungo le vie del Tevere e il giovane Gino, introdotto nel giro "giusto", venne notato dal regista Mauro Bolognini che, visto in lui un certo talento, gli propose di recitare in un film. Purtroppo l'esperienza svanì molto presto in un nulla di fatto perché lo sponsor americano si tirò indietro. (p.c.)*



Senza titolo, 1965, tecnica mista su carta, cm 34×27,5



Senza titolo, 1965, tecnica mista su carta, cm 34×27,5

■ « [...] Il tratto nitido e garbato, unitamente alla calibrata opalescenza coloristica, mitigano l'eccitazione dei contenuti, creano un elemento di equilibrio nelle opere. Tuttavia nella delineazione di entità plastico-vitree s'irradia sempre un'ansietà emotiva, desiderosa di analizzare i temi di fondo della coesistenza e di scandagliare le misteriose latebre dell'io. Le sue "plasmazioni" cercano dimensioni incorporee, quasi a volersi purificare dalla materia.»

Marco Pelosi

[Catalogo Galleria La Fenice, Suzzara, 1972]

Logos

Nessuno
si è accorto
che oggi
è la "festa"
dei morti.
(g.l.)

Milano – sabato 24 sett.



PARIGI. Parigi è sempre stato il sogno di tutti gli artisti. Anche Gino Luggi, negli anni Sessanta, si trasferì nella capitale francese e visse un'esperienza autenticamente bohémienne frequentando il cenacolo di Pierre Ramelle, in rue Saint Pierre. Fu proprio una bella avventura. Il maestro ospitava in casa propria alcuni degli allievi che, allora, praticavano il figurativo. In molti, abitualmente, dormivano e mangiavano nell'atelier. Il sabato tuttavia, tolti i cavalletti e ripulito lo spazio, andavano a fare la spesa: ostriche, champagne e altre prelibatezze, così tutti insieme festeggiavano la giornata. È in quel contesto che Luggi scoprì e amò Rodin. (p.c.)



< Senza titolo, olio su cartone telato, cm 40×60

< Senza titolo, olio su cartone telato, cm 43×60



Imago

Rendere visibile
ciò che non vediamo
con gli occhi,
delle immagini
che però esistono
anche se non hanno
un nome,
il nome viene dopo,
se riusciamo a darglielo.
(g.l.)

Milano – venerdì 29 sett.

«Ad alcuni anni di distanza dall'alba del lavoro pittorico di Gino Luggi, non ha sbagliato chi ha salutato in lui un nuovo pittore dell'astrattismo, corrente che, lungo un non breve arco di tempo, tanto ha dato all'arte italiana. [...] L'idea della pittura di questo giovane artista milanese è sorretta sempre da un rimando alle fondamentali leggi matematiche e geometriche che reggono l'universo, nella ricerca di un ordine e di certezze anche razionali, dopo aver messo tra parentesi gli oggetti naturali. [...] Le composizioni, per finezza di colore e per dolci o ardui percorsi struttivi, sono controllate e impeccabili nella piena libertà da teli e da schemi. [...] Il tempo d'oggi è magro, acre, ma, per improvvisi e misteriosi appuntamenti, spesso riesce a sciogliersi in luce, come in queste tele bagnate di tenerezza e venate dalla fragilità del nostro vivere quotidiano.»

Ezio Maglia

«Il lirismo geometrico di Gino Luggi», «Il Giornale», 4 settembre 1975





Senza titolo, 1966, tecnica mista su carta, cm 35×50,5

Senza titolo, acrilico e tecnica mista, cm 24×18



PARMA

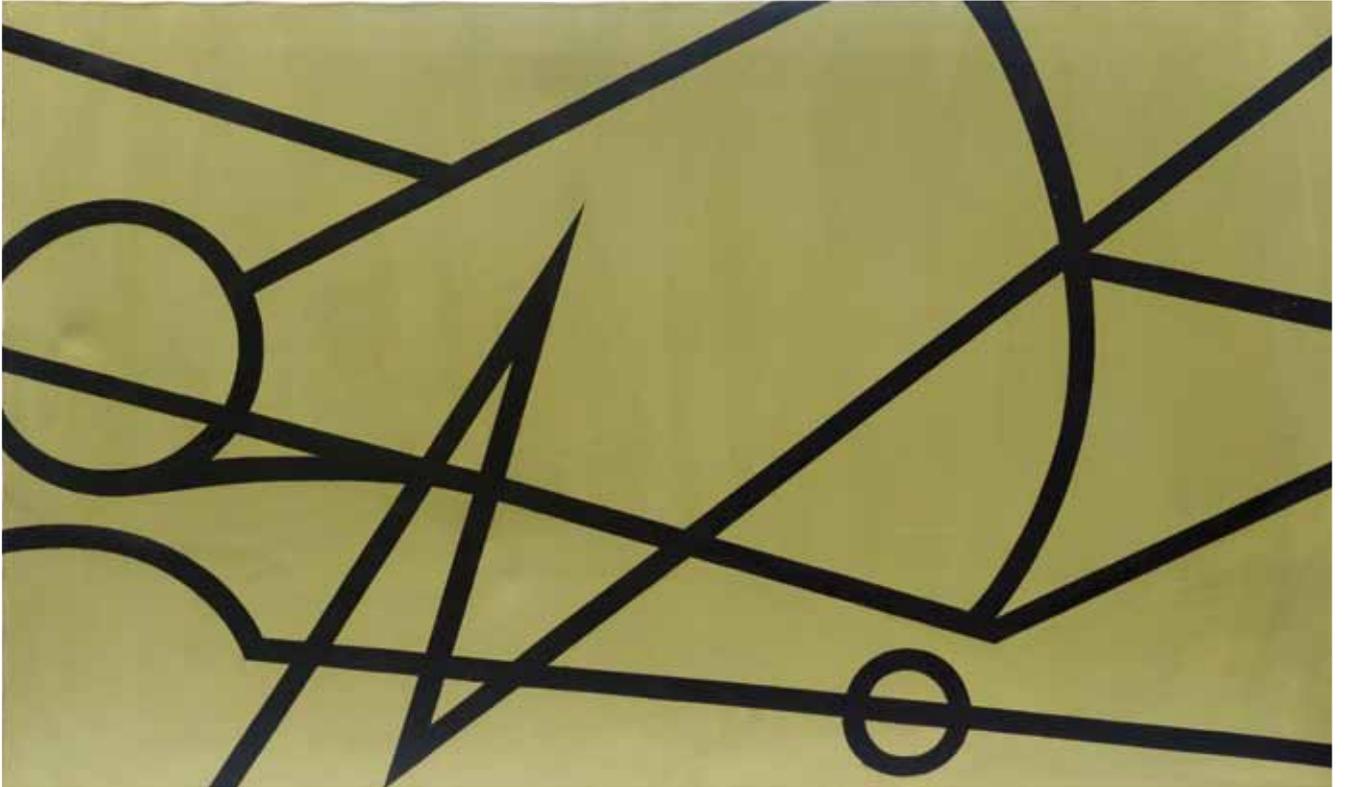
Solo con il ritorno in Italia, a Parma, l'arte di Gino Luggi subisce una significativa virata verso l'astrazione. Fu in quel momento che presero il via le tele in cui iniziò a dipingere lunghe righe, fitte, una affianco all'altra. Solo in seguito prese ad utilizzare la carta, trasformando l'opera, procedendo verso il percorso che, solo nel 1995, lo porterà ad aderire al movimento Madi internazionale. (p.c.)

SPAZIO PER UN ARTISTA

■ Gino Luggi, in questa fase creativa iniziata da circa un anno, si serve come mezzi espressivi di materiali essenzialmente comuni e poveri, apparentemente inespressivi. Tela bianca, del filo di nylon, telai lignei e come collante vinavil. Altrettanto francescano il materiale pittorico: colore per tessuti, poco olio e tempera o acrilico ... I nuovi lavori dell'artista sono un crocicchio in cui si incontrano l'astrattismo geometrico, le strutture primarie, il gestualismo, l'arte povera e l'arte concettuale. Nessuna prevale perché ottica e materia, stereometria e piattezza, qualità di materia e qualità mentale, vi sono fuse. La formatività dei dipinti – scultura è generata da linee dipinte, o tese nei fili, o ordite nella tela, o provocate da gradienti di incollaggi. La sensorialità è altrettanto articolata, ora dovuta alle pieghe nei tessuti, ora alle lacerazioni, ora a brandelli penduli, qui a rilievi e là ad oggetti o a introflessioni, senza contare elementi dinamici come scolarità di elementi e sequenze in minore o in maggiore. L'otticalismo s'impenna poi su vibrazioni sia della luce sia grafiche corredate anche da fenomeni di frottage. Lo spettatore, rispetto alle opere di Luggi, ha un'esperienza attiva. Non ha davanti a sé una immagine strutturata, una tantum e per l'infinito, nel suo immobile geometrismo. Quindi non una entità ideale ovvero una metafora di una idea pura. Viceversa gli si presenta una struttura tangibile, che interagisce con lo spazio in cui è posta, determinando un impatto anche con la sua stessa fisicità umana. Contemporaneamente la scelta, non di una tela su cui i pigmenti di pittura formino immagini, bensì dalla tela stessa come immagine, fa sì che i segni pittorici-linee, frottage, ecc. – diventino eventi secondari, epifenomeni ... Bisogna pensare all'arte di Luggi come a uno spazialismo degli anni Novanta.

Riccardo Barletta

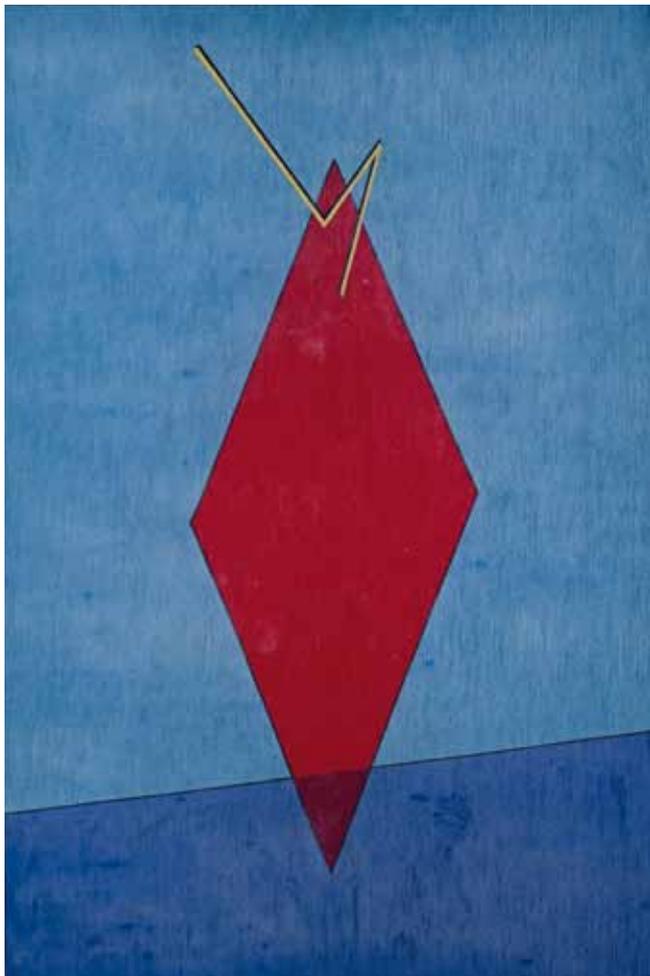




Senza titolo, 1966, olio su tela, cm 60×100



Senza titolo, 1967
acrilico, vetri
e sassi d'Ischia su tela
cm 24×30



Senza titolo, 1969, olio su cartone, cm 60x40

Senza titolo, 1970, olio su tela, cm 50x40



Senza titolo, 1970, olio su tela, cm 50x40

Senza titolo, 1970, olio su tela, cm 60x45



GINO LUGGI ALL'ISOLA D'ELBA

«Anche quest'anno dunque Luggi andrà all'isola d'Elba dal 4 al 8 luglio per tenervi una sua mostra personale presso l'International Art Center.

Codesto centro già da alcuni anni opera con instancabile fervore e Gino Luggi partecipò lo scorso anno alla II Biennale d'Arte, insieme con artisti affermati e notissimi quali Schumacher, Kauba, Kröll, Klatzer, la nostra Antonietta Lande, Marcello Conti, Morelli e, con molti altri.

Gino Luggi è un giovane artista che partendo da una fase figurativa che ricorda Picasso vuol giungere oggi ad una sponda che non è semplice classificare. Il gusto scenografico infatti, presente in alcune sue opere, viene abbandonato; l'innegabile abilità per il ritratto e per una espressività psicologica che colpisce, vengono da lui trascurate. Una ricerca ritmica, di lontana natura geometrica e spinta da una vivace fantasia, lo induce alla creazione di forme simili a quella che riproduciamo a colori e che denota un gusto plastico e scultoreo. Alcune sue opere infatti appaiono quali bozzetti di sculture in ferro da farsi. Ed è probabile che Luggi si incammini con vigore anche per questa strada. Della propria arte dà una spiegazione personale come di una arcaica metamorfosi biologica, limitata al mondo vegetale. In realtà la presenza figurativa resta predominante anche se l'astratto lo induce a cercare forme che, nella immaginazione dell'artista, intendono ricorrere a lontane ere preistoriche. Buona pittura in ogni caso e sicuro disegno che ci fa rimpiangere questo suo volontario abbandono del ritratto che gli è senza dubbio congeniale. »

Mariapia Luchini

Publicato in: La Stagione delle arti, del libro e del turismo, anno VI, maggio 1970, Parma, C.E.M., p. 31-34.

La voce muta

Il primo
tocco di campana
e segue l'altro
più mite,
ed ancora altri
altri ed innumerevoli;
suoni sommessi, tristi,
cupi, celati
nell'eco stesso,
e portano
l'angoscia di chi ha
il cuore infranto.

Per l'ultima volta
il sole splende
a quegli occhi ????
sulla bara
ornata festa:
ma è la festa
degli Angeli
che si elevano
con lo stesso profumo
verso il cielo, e
portano nel riposo eterno:
il suono dell'ultimo rintocco,
il profumo dell'incenso
e dei fiori,
e il candore
della giovane madre
che abbandona
ciò che tutto muore.
(g.l.)

Parma – 20 ottobre '71

■ In principio è la superficie – uno spazio, un cosmo da esplorare, da inscrivere – si potrebbe dire anche per questa pittura a “design” emblematico che si sviluppa da alcuni anni nello studio milanese di Gino Luggi. Ma vi stanno di casa anche matrici più profonde, forse lontane visioni che formano le componenti psicologiche di questo muoversi cauto fra forma-idea rigorosa e movimenti dell’immaginazione. Forse, in un certo tipo di composizione ricorrente, è presente anche il ricordo di quel cuneo di “cielo buono” che, come mormora Luggi evocando Ungaretti, si stagliava tra le cime del Gran Sasso a chiudere e ad aprire l’illimitato davanti alle finestre di casa, nella nativa Abruzzo. Dall’Abruzzo in Francia, in un “atelier”, a disegnare ritratti e sigle, e certamente ad apprendere qualcosa di una certa gamma cromatica diluita in timbri delicati. Poi a Parma, a Milano, con altri mestieri, in alternativa, sempre, all’impiego di matite e pennelli, dai diciassette anni ad oggi. Ora, a Milano, maestro di judo e lettore di libri orientali e dedito ad una pittura che, nel suo articolarsi silente svela una precisa aspirazione alla chiarezza, alla distillazione di pensieri trasposti in minimi di percettività. Pur assumendo una serie di segnali tipici del codice astratto-concreto, la pittura di Luggi offre il destro ad un’ampiezza di lettura, di ricezione di significati.

C’è una verità di fondo, in questo procedere nell’impiego di alcune strutture invece che di altre, per montare, quasi con la lentezza dei gesti rituali, un gioco sublimante di angoli, sezioni di cubo, cuspidi, coni, vertici di piramide. Il loro incontrarsi, lasciarsi, prendere abbrivo nello spazio significano una attenta osservazione di fenomeni, di isomorfismi, di accadimenti che, se sono promossi dall’emotività, sono tuttavia registrati sotto le specie più misteriose ma nitide di elementi primari e delle relative entità cromatiche. Come se immagini e forme e moti di corpi conosciuti fossero trasmigrati in materie e forme e imma-

gini di altro genere, e avessero subito una sorta di dolce trapianto e raffreddamento in spazi lontani e tersi. Nella ricerca di Luggi, infatti, lo spirito di geometria, ancor prima di essere fonte di finezza, è stimolo ad una continua avventura di moti, di passaggi, di mutazioni, di trascorrimenti leggeri. Quasi una allusione ad un racconto di antichi e sempre nuovi contatti, apparizioni, movimenti ritmici, rimandi di trasparenze tra timbri acuti e altri più gravi. Sempre con la capacità di contenere l’insieme in un equilibrio che stupisce per la sua “souplesse”, una nota che sembra congeniale alla struttura mentale e fisica di Luggi. Niente di rigido e di statico è nell’indagine che il pittore sta conducendo. Il razionale approccio ai problemi di una “teoria del campo”, che trapela nell’impiego di moduli di base operanti in questi dipinti, si porta dietro sempre un colore di intime risonanze, in cui filtrano rapporti di cultura, natura e sentimento. Il pittore mostra chiaramente di non voler procedere secondo una geometria descrittiva dello spazio; anzi, egli tende a decondizionare la superficie dagli appiombi, dai piani regolari, dal peso di gravità. Tanto che, nei dipinti più recenti, i punti di partenza, le cause degli eventi plastici e luminosi che avvengono nel centro focale del dipinto sembrano al di là del dipinto, fuori, lontano, in distanze indecifrabili. Il breve spazio del dipinto accoglie così un annuncio di evento, una posa di equilibri per un attimo fissati nel cosmo. La freschezza del colore – solo vagamente marina o albeggiante – interviene col suo fruscicare di stesure luminose, rilanciate sovente con audacia di passaggi. Per diverse ragioni, questo dialogo fra elementi di geometria, lievita al di là dei limiti frusti della storia dell’astrattismo contemporaneo. Luggi, per di più, conosce i valori di altri strumenti e materie, di altre scritture, oltre la conformazione pur sempre affascinante della pittura-pittura. I suoi strumenti sono stati talora anche diversi dalla tela e dal colore a olio; egli ha mostrato di saper usufruire di una libertà e

Senza titolo, 1970, acrilico su cartone, cm 27,5x21

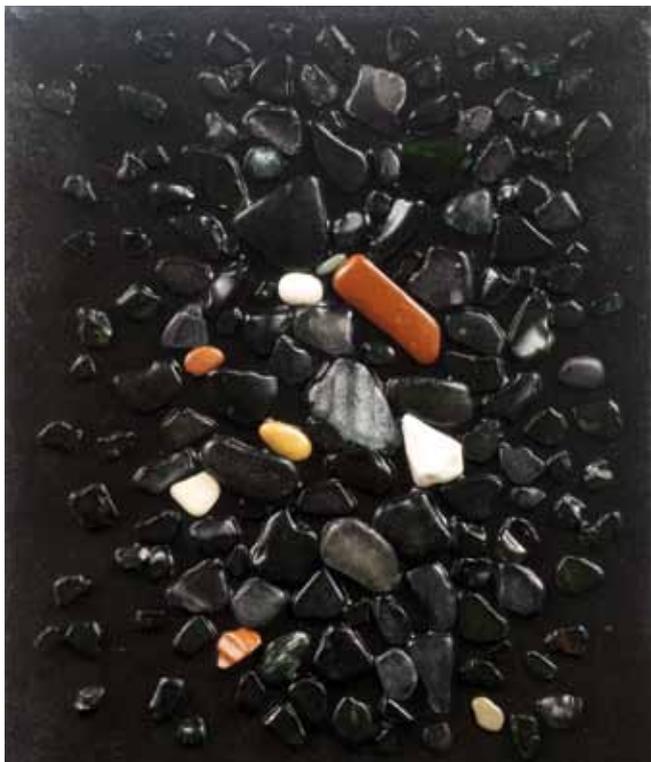
di un interesse non superficiali per altri supporti – carta grezza, legno, ecc. – e altri materiali “quotidiani”, “poveri” – stoffe, ritagli – che possono acquisire una “forma” singolare una volta che siano recuperati ad una misura di traslato linguistico sottilmente ironico. Luggi ha altre frecce al suo arco e la sua ricerca si sta avviando consapevolmente ad un più ampio raggio di imprese. Mentre, ancora una volta, conta ciò che egli sta coltivando con cura nel suo “studio” appartato; contano le opere nitide e coordinate secondo una logica fatta di conoscenza e di dominata emozione.

Elda Fezzi

Publicato in: *Colore-Luce*, Cremona, Galleria Poliedro, 1974.



Senza titolo, 1968, carta collage, cm 35x25



Senza titolo, 1967
acrilico, vetri e sassi d'Ischia su tela, cm 30x25

O.D.RE., 1964, olio su tela, cm 80x60



Ombra riflessa (S. ELISEO)

Breve ho sentito
osservato il mio volto,
la dolce carezza
che ora non trovo.
L'ombra, un pensiero
un ricordo, una stretta di mano
senza trovare l'approdo.
Vela senza vento,
ali abbandonate
nel mare aperto,
saltellante pensiero, lontano
remigante nell'ignoto.
Solo una farfalla
scorgo tra gli occhi
velati di pianto,
ma non è il conforto
né la carezza,
non è il respiro del vento
che reca il bene del mondo.
E l'abbondante pensiero
al misero dolente.
È solo una farfalla
che giace sull'acqua,
morta anch'essa.
Con la sorte in pugno,
adagio riprende il cammino
la vita, ora che tutto è morto:
la farfalla, io e l'acqua.
In nulla smentiamo la nostra corsa
palpitata in clima primaverile,
e si riduce il delirio fuggente
nel silenzio senza fine,
grida sommerse della tempesta.
E tu vela, il vento ti muoverà
verso la riva, e per me
chiama quel nome che non conosco,
fingiti una volta
per quel ch'io ti sono.
(g.l.)

Parma, ottobre '68

MILANO





1. Tra meno di quindici anni, il Duemila.

L'arte moderna che ha più di cento anni, nel suo arco di vita, ha percorso i tempi, sempre con intuizioni folgoranti: immagini e strutture dapprima contestate e non capite, poi rivelatesi aderenti alla forma della società e al suo destino. Nell'ultimo decennio – o giù di lì – le cose sono cambiate. Il mondo della scienza e della tecnica corre sempre più veloce; la pittura e la scultura, basate su ritmi e concezioni di ieri, talora narcisisticamente ripetitive di una rivoluzione formale poi tramutatesi in sostanza d'ufficialità se non di conformismo o di pompierismo sommerso, paiono in molti casi appartenere a un'età in via di superamento.

Qualche esempio può chiarire il problema. L'intelligenza artificiale produce robot capaci ormai di imitare settori specializzatissimi del comportamento umano. La fisica, superate le anticamere dell'atomo e della molecola, si inoltra baldanzosa in quegli spazi delle galassie misteriose che sono le energie tempuscolari di centinaia di microparticelle. L'ingegneria genetica manipola microrganismi come i fanciulli di una volta le biglie, sicché magari i batteri estraggono minerali o digeriscono sostanze inquinanti. L'informatica, immessi i computer anche a livello domestico, permette ormai una democratica «memoria» quasi infinita. Il laser entra nella microchirurgia e si diffonde come un bisturi di sensibilità superumana in altri innumerevoli campi. Insomma, tutto si indaga: dallo spazio interstellare ai neuroni cerebrali, dalla superconduttività dei materiali alla fusione nucleare, dal sistema immunitario alle onde gravitazionali.

Si potrebbe continuare nell'enumerazione; ciò che qui importa sottolineare è che in questo sviluppo della conoscenza che ha dell'incredibile – ma è poi semplicemente il frutto di accaniti e

ben mirati sforzi – l'uomo comune acquisisce contemporaneamente, e via via più tangibilmente, due specifiche nozioni: quella di complessità e quella di specializzazione delle conoscenze. Per dirla in breve, si passa da un ben conosciuto universo «cosale», a un nuovo universo microstrutturale e non-cosale, poiché fondato quest'ultimo sulle energie e sulle loro interazioni.

Ebbene, si rifletta a questo punto sulla pittura e sulla scultura. Quanto esse oggi appartengono al «nuovo mondo»? Quanto ne interpretano la filosofia? L'impressione – almeno nella media della produzione – è di una cultura attardata sull'elemento cosale se figurativa, o sull'elemento formalistico se appartenente alle ricerche d'astrattismo, nella linea di una indagine meramente stilistica.

2. Il discorso che precede andava fatto per introdurre il lavoro di Gino Luggi. Il quale, in questa fase creativa iniziata da circa un anno, si serve come mezzi espressivi di materiali essenzialmente comuni, e poveri, apparentemente inespressivi. Tela bianca, del filo di nylon, telai lignei e come collante il vinavil. Altrettanto francescano il materiale pittorico: colore per tessuti, poco olio e tempera o acrilico. Bisogna, a questo punto, fare una premessa. Luggi negli ultimi anni ha intensamente lavorato a dipinti rigorosamente impostati su un astrattismo di genere *optical*, condotto con grande attenzione compositiva e precisione cromatica. *A latere* egli ha egregiamente svolto una produzione ceramica, molto sensibile agli impasti e alle più sottili consistenze della materia. La direzione da poco prescelta porta a una svolta, in senso sia intuizionale che gestuale. Non più materia dominata, ma materia dominante. Materia figlia dell'antimateria, categoria del cambiamento non della permanenza. Materia poeticamente interagente con l'ambiente.

(...) Qui a rilievi e là ad aggetti o a introflessioni, senza contare elementi dinamici come scalarità di

Senza titolo, 1978, carta incisa, cm 50×30,5

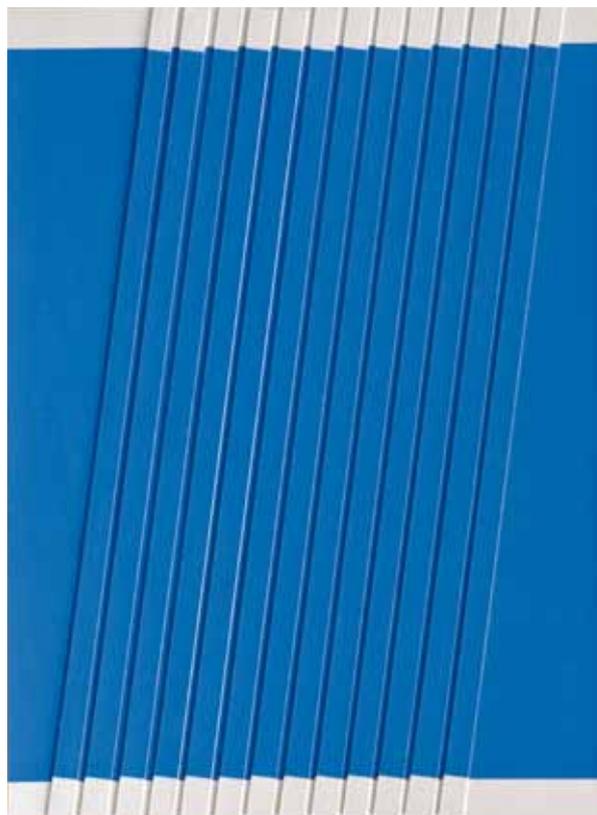


elementi e sequenze in minore o in maggiore. L'otticalismo s'impenna poi su vibrazioni sia della luce sia grafiche, corredate anche da fenomeni di *frottage*.

Lo spettatore, rispetto alle opere di Luggi, ha un'esperienza attiva. Non ha davanti a sé una immagine strutturata *una tantum* e per l'infinito, nel suo immobile geometrismo. Quindi non una entità ideale ovvero una metafora di una idea pura. Viceversa gli si presenta una struttura tangibile, che interagisce con lo spazio in cui è posta, determinando un impatto anche con la sua stessa fisicità umana. Contemporaneamente la scelta non di una tela su cui i pigmenti di pittura formino immagini, bensì della tela stessa come immagine, fa sì che i segni pittorici – linee, *frottage*, ecc. – diventino eventi secondari, epifenomeni. “ sottile choc prodotto nasce dalla cosalità che da inferiore sale a una categoria superiore, poiché diventa estetica, conoscenza, piacere di sensi illuminati dalla intelligenza. Bisogna pensare all'arte di Luggi come a uno spazialismo degli anni Novanta. Ieri, Lucio Fontana, con i suoi «tagli» e i suoi «buchi» stravolgeva il concetto di *imitatio naturae* tipico della pittura canonica e introduceva un elemento mitico nell'atto dell'artista di ferire la tela e nella contemporanea percezione dello spettatore che intuiva un «al di là», metaforizzato in quel gesto. Oggi lo spazialismo di Luggi sembra portarci sulla soglia del dibattito tra materia e antimateria, tipico della fisica atomica più avanzata, quella delle particelle. Nei suoi lavori, le superfici divenute vibrazioni tessili convivono con la luce, con la penombra, con i movimenti dell'aria. Leggi come quelle della orizzontalità, della verticalità e della diagonalità convivono con la legge di gravità.

Nel contempo, quest'arte così «artigianale» si collega a nozioni tipicamente attuali, postmoderne. La nozione di effimero come vitalità corpuscolare; la nozione di integrazione tra complesso e semplice; la nozione di energia come vera sostanza cosmica universale. Nelle varie fattispecie, va notato che la macrostruttu-

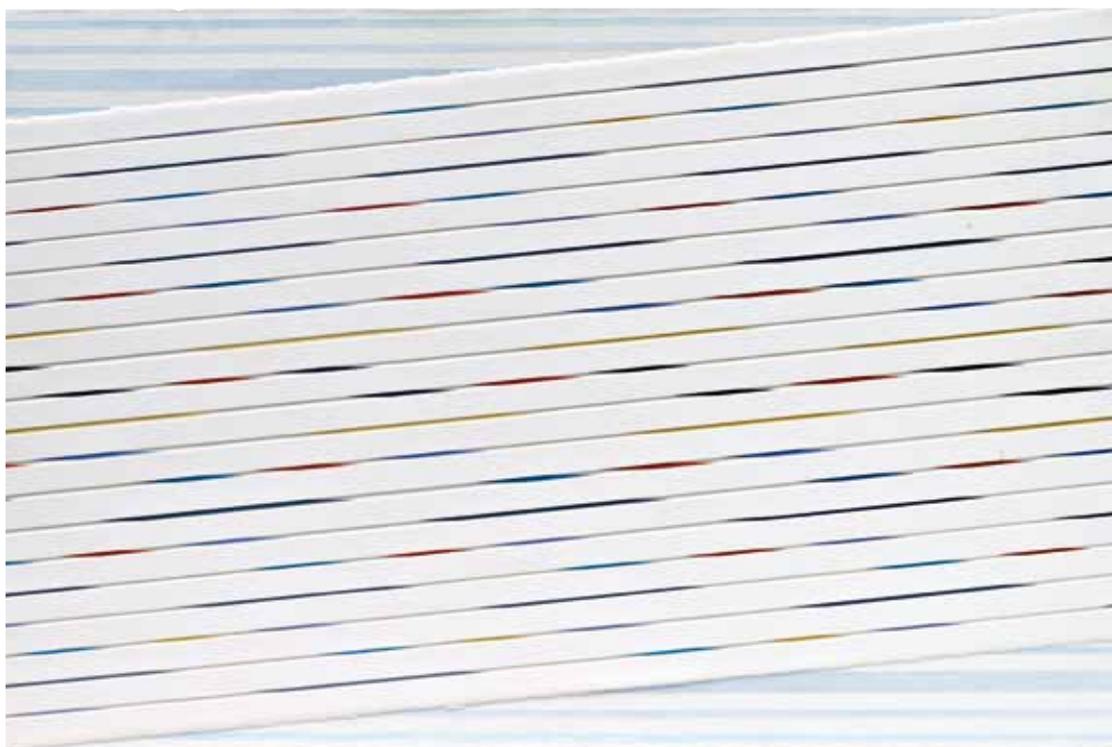
Senza titolo, 1978, carta dipinta, collage, cm 50×35





Senza titolo, 1981, olio su tela, cm 30x40

Senza titolo, 1981, intreccio di nastri di tela dipinti a olio e collage, cm 40x60



ra ambientale non è che la faccia apparente della microstruttura sensoriale. In altre parole, davanti a queste opere, l'uomo – l'uomo dell'età elettronica e dei viaggi cosmici – non è che la formica laboriosa che attua un tipo di conoscenza senza fredde tecnologie, senza apparati supersofisticati, senza coazioni meccaniche. Una libera e ruspante conoscenza, immediatamente realizzabile. Francescano o roussoiano che dir si voglia, quest'uomo eccolo sogguardare specie di sindoni appese ai muri muti, o di tavole della legge senza comandamenti sopra scrittivi; eccolo recuperare un subliminare senso del sacro e del misterioso, una ritualità che ricorda i paramenti della festa dello spirito. Non mancano anche la pietra alchemica e la creta primordiale. Il terzo millennio è alle porte. Ne spiamo la venuta da queste piccole lacerazioni della tela bianca che, pendente nella galleria, avvolge le nostre attese, le nostre enigmatiche ansie o le interroganti speranze. Una povertà di mezzi per una ricchezza di vibrazioni percettive e interiori.

In contemporanea ai lavori di Luggi, la bellissima musica concreta di Rocco Abate – così piena di quotidiano «rumore», ma anche così lottante contro l'impero dei fantasmi nullificanti – è un contrappunto sonoro molto sentito, incisivo e captante. Benché agli antipodi del rigore visivo degli ambienti realizzati dal pittore, questa musica, per la legge degli opposti, ben si sposa con l'atmosfera «nirvanica» degli assemblaggi tessili. L'empito del materiale sonoro – teso a superare la sua informalità – si concentra sulla figura dell'io contemporaneo, presente in tutti noi. E l'io che vive in un limbo esistenziale, prigioniero di un padrone sconosciuto, anelante a una catarsi. A un'estasi che lo trasporti, finalmente, nell'oasi di una sfera post-storica.

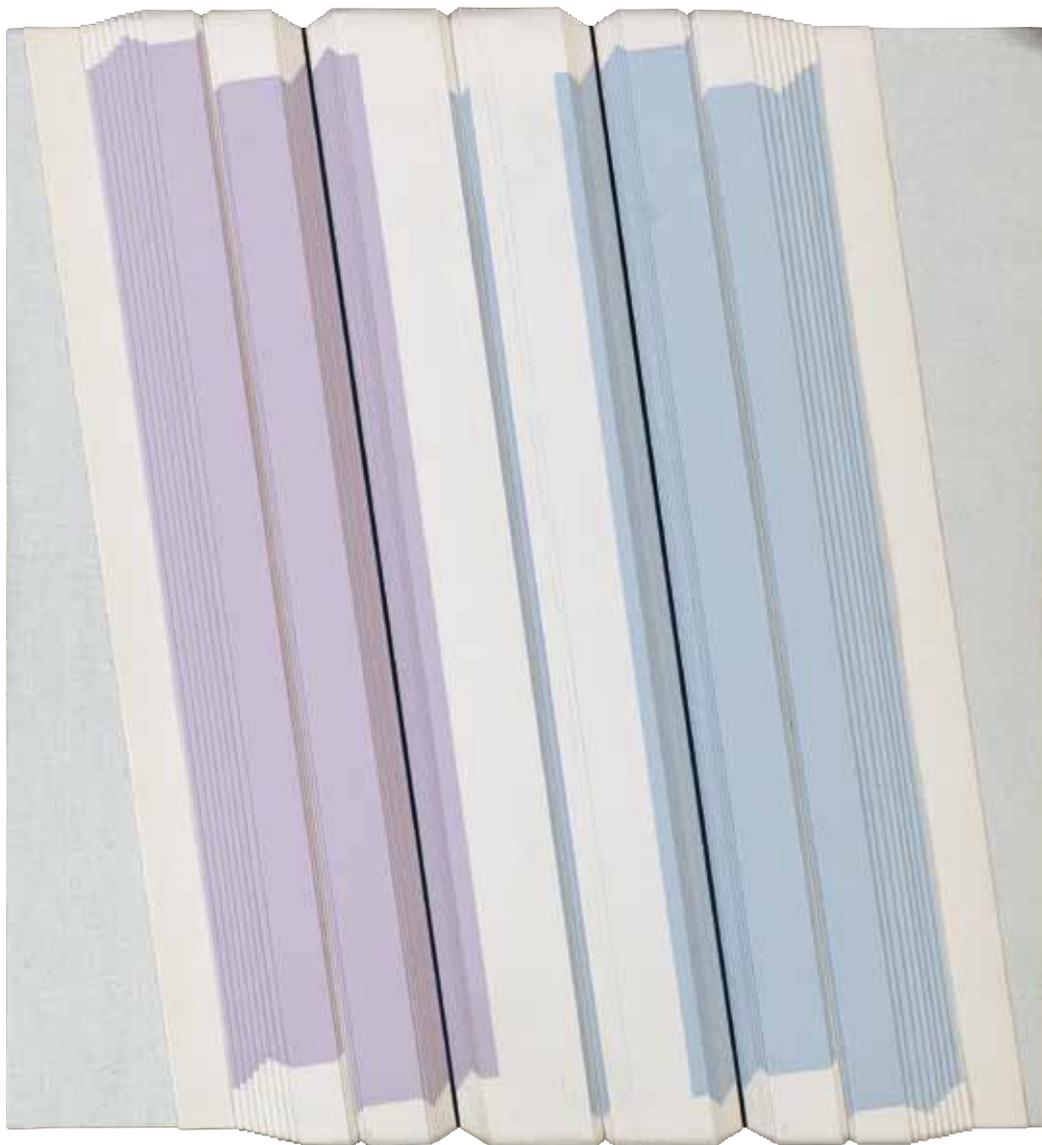
Riccardo Barletta

Milano, 21 settembre 1987

Domenica dei poeti

Non canterà più
la tua ombra
nella sera, solo
un sibilo di vento
si nasconde nel buio,
e non coprirà
i miei passi lenti
a contemplare l'ebbrezza
della notte,
fra le notti
di una estate regina:
poveri poeti
oscuri come silenzi.
(g.l.)

MI – 12 gennaio '75



TL-R4, 1984, olio su legno e carta serigrafata, cm 29×37



Casa Gino Luggi, Milano

Milano

"un giorno in più"
(g.l.)

Milano - 1974

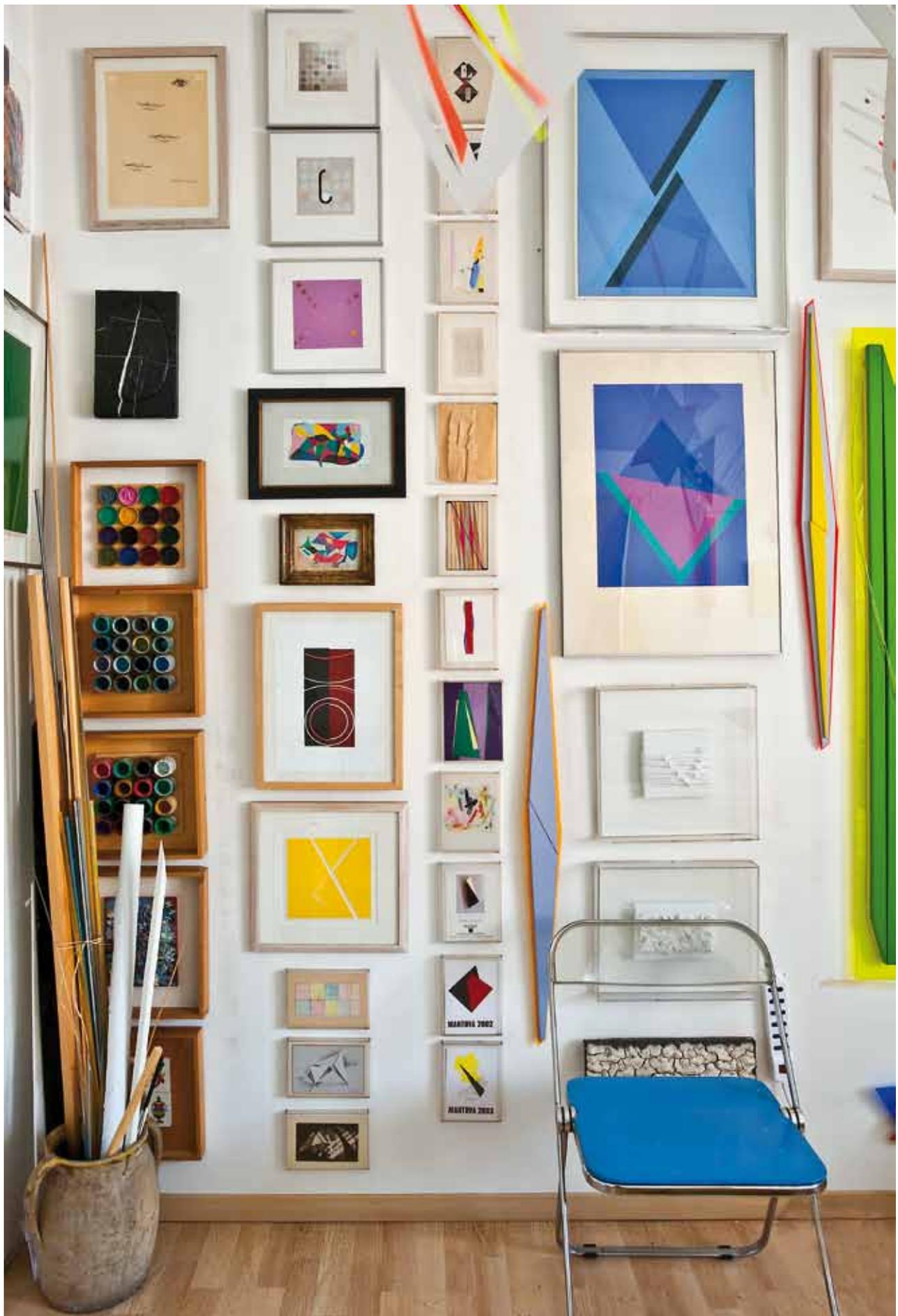
Giorno d'estate

La carità m'avvolge
nuvole di vento
pioggia d'estate:
il tuo vestito
di sempre.
(g.l.)

MI - 3 gennaio '75



***Senza titolo*, 1980, intreccio di nastri di tela dipinti a olio e collage, cm 40×50**



Casa Gino Luggi, Milano

MANTOVA

Visse a lungo a Mantova Gino Luggi, nella casa dell'amico e collega Giuseppe Rosa, dove, personalmente, si occupava della cura dell'orto da cui traeva le verdure per la sua alimentazione sempre molto attenta. Questo fu un periodo di grandi mostre in prestigiosi spazi pubblici come palazzo Ducale e la Casa del Mantegna. Di Mantova gli piaceva tutto, in primis le bellezze artistiche e, volentieri, soprattutto alla sera, amava perdersi per le vie e le piazze della città per godere delle perle del Rinascimento italiano. (p.c.)

Non saprò mai

Non saprò mai
chi t'ha chiamato
prima di me,

non saprò mai
chi t'ha voluto
bene, chi ti ha sorriso,

non saprò mai
chi ha cancellato
la tua ombra,

non sentirò più
i tuoi passi asonnati,

non passerà più
nella mia mente
il ricordo lontano;

tutto si è fatto
opaco, e la mia mente
ancora ti cerca:
fra la nullità
del destino che avvolge
l'ultimo sguardo,
una carezza
uccisa dal vento.
(g.l.)

MI – 18 maggio '75

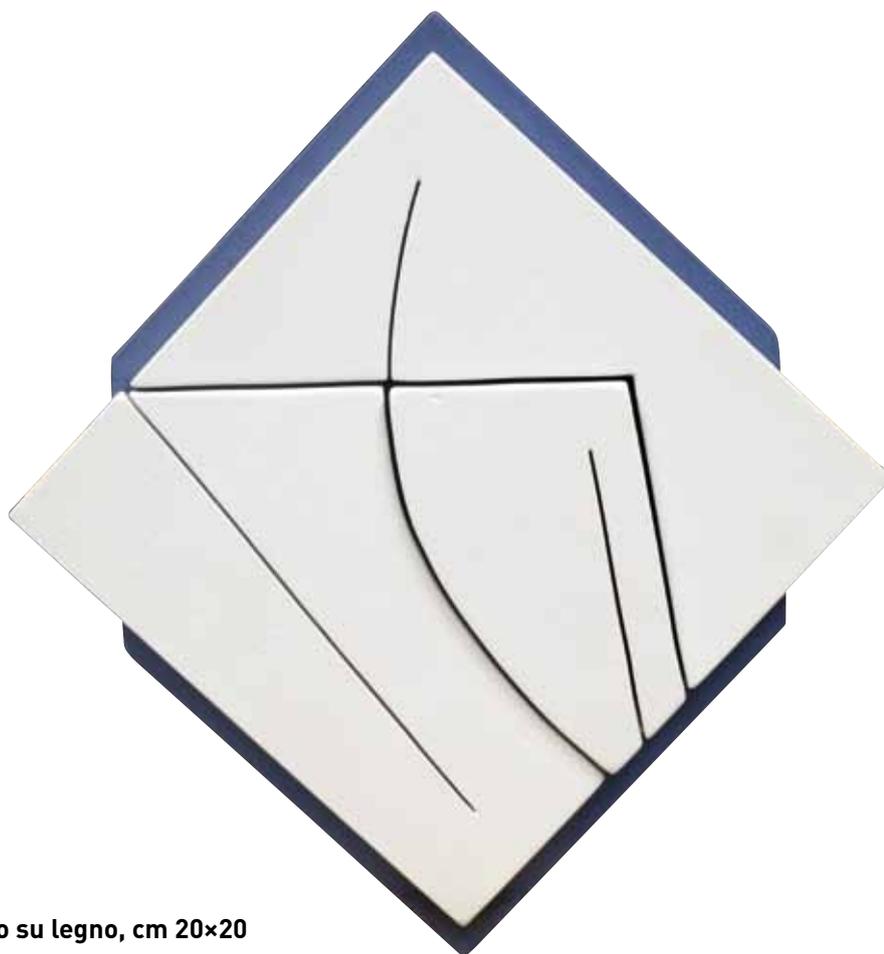




***TL-S*, 1991, acrilico su legno, cm 40×40**



***TLR-M*, 1997, acrilico su legno, cm 23×23**



***TLR*, 1991, acrilico su legno, cm 20×20**

***TL-PRM*, 1995, acrilico su legno, cm 24×20**



TLM, 2000, acrilico su tela cm 82x62,5



«L'opera complessiva di questo artista, lungo tutte le fasi consequenziali nel tempo non può estraniarsi dall'esperienza estetica che Luggi vive come entità trascendentale della forma: nessuno stacco tra il modo, i mezzi di rappresentazione che inventano mondi di "forme pure", e l'idea che connette il tutto. Al primo contatto i suoi dipinti appaiono come manifestazioni di virtuosismo ludico, mentendo deliberatamente sulla riflessione e la razionalità che vi si nascondono, poiché il contenuto materiale e il contenuto di verità si amalgamano profondamente nello stile. Così l'occhio è tratto nel sottile inganno dell'apparenza, la quale esige la contemplazione nel mentre, pone un sigillo a quella dialettica di pensiero che per Benjamin risultava relazione fra il movimento di idee e "arresto" consapevole delle medesime. Ed è tale "arresto" che compone tutta l'evoluzione del lavoro; per cui, il susseguirsi omogeneo e irrazionale degli elementi pittorici è infranto dalla mente che ricomponne e cristallizza una monade. Calcolo sensibile e intuito rigoroso quindi, in rapporto mediato, creano queste superfici ove l'immaterialità della stesura è già il risultato di un intervento iniziale operato sulla tela; la pittura si spoglia della corposità materica, si presenta essenziale. Le trasparenze polite delle forme euclidee richiamano allegorie scientifico-filosofiche, le quali ebbero ri-nascita nel purismo matematico dell'arte neoplastica. In quanto sottile intreccio, "l'espressione plastica" congiunge la pittura di Luggi al gruppo di avanguardia precedentemente accennato; non a caso nel suo lavoro prevale l'armonia matematica della retta, sebbene sia stata assorbita la dualità dei piani lineari, caratteristica del neoplasticismo. Luggi si distacca invece dall'esperienza passa-

La vita

cos'è che mi raccontano
i fiori del bosco

così è che mi raccontano
gli animali delle foreste.

Cos'è che mi racconta
l'uomo

cos'è che mi racconta
il vento.
(g.l.)

MI – 12 maggio '74

ta quando supera la bidimensionalità primaria e dualistica colore-noncolore, proponendo la dilatazione luminosa che movimentata i segni geometrici, trasformandoli in forme scultoree. Di fatto, risonanze analoghe di colore, in prevalenza il blu e il viola nell'alternanza sottile delle loro gamme, spaziano il silenzio di universi extrasolari. E per quanto la stasi aurea delle composizioni geometriche sembri sospenderle in "campi aerei", come esprime Luggi, pure, nella tensione elastica del colore tirato, si percepisce il lento gravitare dei moduli che ascendono oltre i confini materiali della tela. Lungo tutto il lavoro si delinea pudicamente l'intenzione dell'artista di celare il valore dell'ideale umano. Concede alla percezione visiva la bellezza aurea dell'apparenza. L'arte è elegia del visibile, maschera, come fu per Nietzsche, di tutto ciò che è profondo. Il primo bisogno dell'arte è quindi la finzione, l'idea apollinea di bellezza che struttura un ordine là dove si scompigliano forze oscure e dolorose. E nonostante la contaminazione materica e la tragica relatività, concetti sui quali si svolge la vita mutevole ed effimera del nostro secolo, il pensiero consegue un senso intuitivo dell'assoluto».

José A. Noak

Publicato in: D'Ars, periodico d'arte contemporanea, anno XXI, n. 94, 1980, p. 207-208

TL-M, 2000
acrilico su legno, cm 133x84 (1)





TL-M, 2000, multistrato sbiancato, cm 290×70×30
TL-M, 2000, multistrato sbiancato, cm 290×101×40

MENS sana in corpore SANO

GINO LUGGI è stato anche un grande sportivo. Per diversi anni è stato campione nazionale di judo. A Parma gestì la sua prima palestra e anche nel periodo milanese continuò, in parallelo all'attività artistica, l'insegnamento dell'arte marziale. Ogni mattina, per prima cosa, si dedicava alla ginnastica, almeno per un'ora. Teneva moltissimo alla cura del suo corpo prestando molta attenzione anche all'alimentazione, sana e, il più possibile genuina. Si può sintetizzare in una parola: rigore. A dispetto dello stereotipo dell'artista genio e sregolatezza, Luggi, terrorizzato dalle malattie, conduceva, a suo modo, una vita da "asceta", dedito allo studio delle filosofie orientali, sempre con grande controllo. [p.c.]



Uomo:

«macchina
per produrre
cenere».
(g.l.)



Volteggiano lieti
nel cielo i gabbiani
quasi a distaccarsi
dal lamento dell'acqua
cantano in coro
la canzone del mare,
mentre la sera riappare
ferita attraverso
lunghe ombre sparse
chine sulla sabbia
ancora tiepida.
Ascolterò domani
il canto della terra?
(g.l.)

Milano – mercoledì 18 ott.



Morirò
in qualche parte
della terra,
dentro di me
resta l'ombra
della tua
ombra
(g.l.)

Milano, lunedì 2 gennaio

materiali
DIVERSI

■ «[...] Il nero di Luggi fugge da ogni significato poetico o simbolico, per diventare luogo estremo in cui la forma può ancora essere capace di contenere, trattenere la luce. [...]»

Nino Portoghese e Annibale Vanetti

Publicato in: La visione negata, Siracusa: tipografia Grafica Saturnia, 2006, catalogo della mostra, s.i.p.

L'attesa

Lo sguardo triste
per dirmi:
l'ultima fatica dell'anima
s'è compiuta.
Qui il vento cancella
le orme dei tuoi passi,
il tuo esperto
e l'ultimo pensiero
della tua vita.
(g.l.)

MI – 13 novembre '74

■ “ ... lontane visioni che formano le componenti psicologiche di questo muoversi cauto fra forma-idea rigorosa e movimenti dell'immaginazione. Luggi, per di più, conosce i valori di altri strumenti e materie, di altre scritture, oltre la conformazione pur sempre affascinante della pittura-pittura. I suoi strumenti sono stati talora anche diversi dalla tela e dal colore a olio; egli ha mostrato di saper usufruire di una libertà e di un interesse non superficiali per altri supporti carta grezza, legno, ecc.- e altri materiali “quotidiani”, “poveri”, – stoffe, ritagli – che possono acquisire una “forma” singolare ... ”

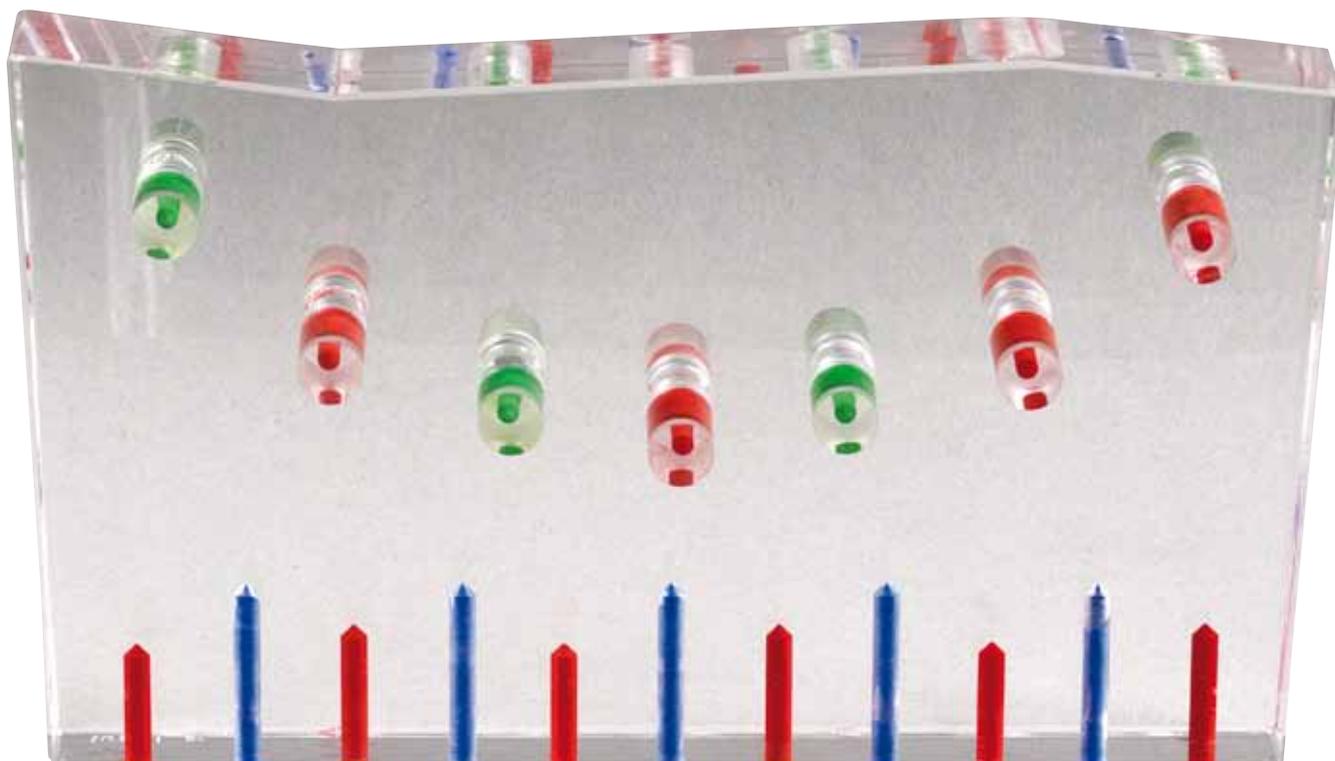
Elda Fezzi, 1974

« [...] l'artista ritrova la magica vita di antiche stagioni nelle apparizioni subconscie di elementi indefiniti e sospesi, nella levitazione medianica di forme surreali, nell'iridescente seduzione di toni astrali. Interiori modulazioni coscienziali ammiccano nel balenio dimensionale delle scultoree "personificazioni" geometriche, nelle quali l'angoscioso, l'utopistico, l'onirico cesellano un'incisiva e penetrante indagine psicologica... Gli elementi figurativo-spaziali s'intrecciano con tanta grazia nelle composizioni, sature di un fervido moto dell'anima, che la tacita vicenda dialettica si placa, è alleggerita da una limpida trasparenza di strutture librate in una luminosità equorea [...].»

Marco Pelosi

Publicato in: *Artisti in vetrina*, I° appendice illustrativa al catalogo Monteverdi d'Arte Moderna 1974, a cura di M. Monteverdi, Milano: ed. Seletecnica, 1973, p. 142-143

Senza titolo, 2010, plexiglass, cm 24×13×6



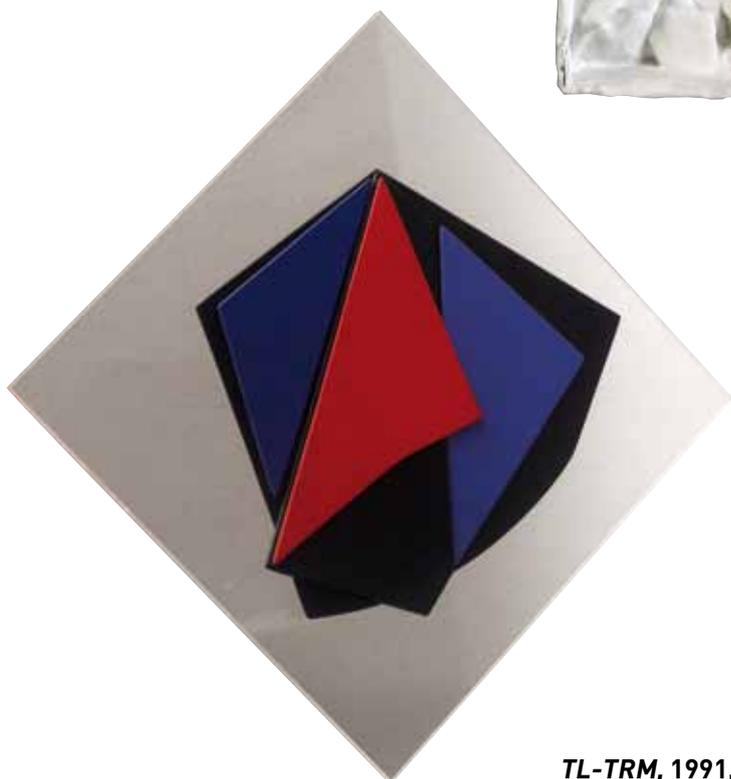


Senza titolo, 1951
assemblaggio materico, cm 43x28



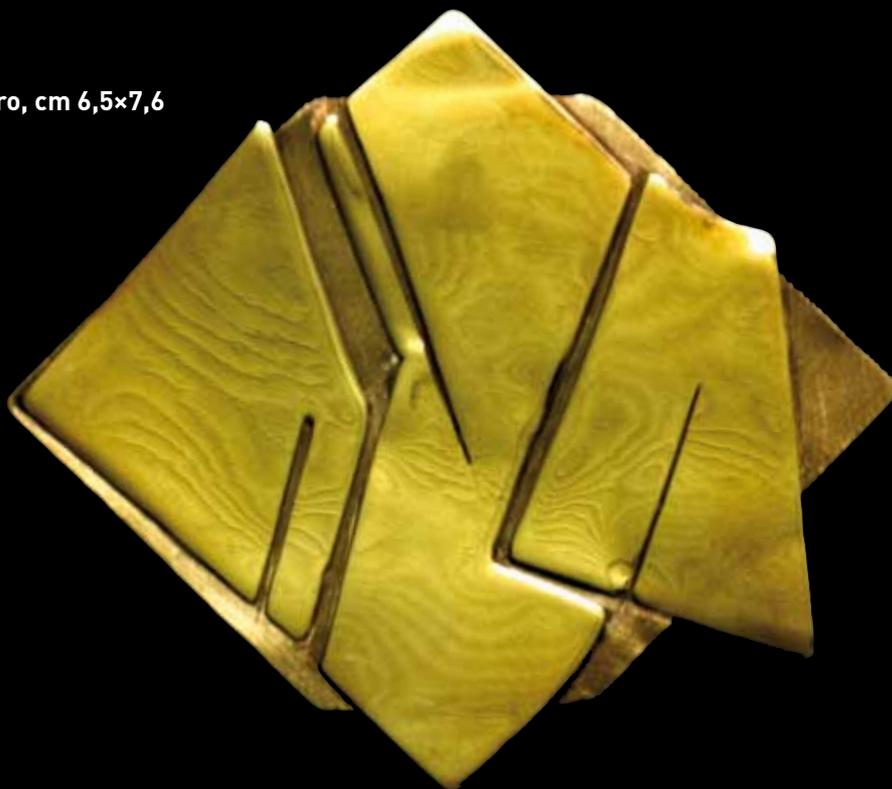
Not to be read, 1970
acrilico su legno e carta, cm 24x20x5,5

Senza titolo, 1981, materico, cm 27,5×18,5



TL-TRM, 1991, acrilico su cartone e vetro, cm 19×23

TL-RSM, 1996, gioiello in oro, cm 6,5x7,6



TLTR-M, 1997, gioiello in oro, cm 2x2



TL-M, 1996, gioiello in oro, cm 5x3,5



Il tempo e lo spazio
ingrati confini senza senso
avvolgono la luce tenue
l'aria intorno a sera
rarefatta
cade qualche goccia da
"le nuvole sparse"
e il buio stringe il nodo
più stretto
quando si perde la speranza
è come morire.
(g.l.)

Milano, giovedì 6 aprile

rilievi. nodi,
LUCE

Tensioni a confronto

■ In modo perentoriamente equilibrato, nella esaltazione di un senso della misura che appartiene alla volontà di controllo dell'espressione più che alla sfera dell'emotività, senza cioè soluzioni appariscenti o esibite ma in un calcolo fatto di variazioni ridotte, il recente lavoro di Gino Luggi mi sembra si basi sulla messa in dubbio, sulla crisi e quindi sul superamento di alcuni luoghi *certi* del fare immagine oggi.

E l'indagine prende le mosse a partire dalla stessa definizione del campo e dell'intervento figurale che su esso avviene. In effetti due termini, quello della base-matrice e quello della figura inserita, sono nell'opera assolutamente interdipendenti e la necessità di doverne discorrere successivamente dipende dai vincoli che una descrizione verbale necessariamente comporta, quando invece l'opera si pone come contemporanea e conflittuale dialettica delle parti in gioco.

Allora le figure ricorrenti si presentano ridotte per numero: sostanzialmente la forma quadrata, una figura equidistante dalla posizione centrale dell'operatore che su essa agisce, variamente sagomata, e i suoi eventuali multipli, a indicare una possibile soluzione iterata del singolo campo. E la stessa operatività, come i materiali adottati per realizzare l'opera sono limitati per ampiezza: la tela e la carta applicate sul telaio in legno, vinavil come collante plastico capace di bloccare una forma altrimenti mobile e il bianco steso uniformemente come unico colore della superficie di base come delle successive applicazioni.

Si può allora parlare agevolmente di "elezione" di un materiale espressivo e di una operatività basata sulla manipolazione che porta alla sovrapposizione, alla piegatura e alla deformazione realizzata con un intervento manuale che rimette in discussione l'assolutezza dei materiali e delle figure di partenza. Probabilmente perché Luggi inizialmente si interroga sulla stessa ragione della "presenza" dell'oggetto, del suo ingombro nello spazio, delle sollecitazioni percettive e sensoriali che esso

produce. E pertanto non possono esservi elementi della decorazione, o della rappresentazione: non perché queste siano nemici radicali da condannare mi sembra che l'attuale congiuntura escluda tassativamente i giudizi drastici, da schieramenti contrapposti ma perché immagini e figure si ritrovano adeguatamente, direttamente nel fare prescelto come nella sua risultante.

Dal percepire visivo e della sensorialità tattile: questo il luogo non indifferente che viene messo in discussione e che costituisce un intervento di particolare attualità per una contingenza come quella in cui viviamo, tendenzialmente ottusa a una sollecitazione sensoriale. (...) Quanto a una prima impressione sembrava essere intervento diretto, non meditato ma frutto di un agire fisico sui materiali "mobili" rispetto al supporto di base, si mostra invece come esercizio "finale" di un processo indagativo delle figure e delle materie assolutamente sistematico. E il lavoro sembra essere la somma di questo progetto *in itinere*.

Si è detto un operare per "aggiungere" in quanto sul telaio sagomato, una sorta di base, non indifferente come si è visto ma già figura, Luggi interviene con il foglio di carta e la banda di tela inquisendo il volume ma nello stesso tempo lasciando ben evidenti le tracce del passaggio, giungendo in alcuni esiti su carta all'incisione, alla depressione dello stesso piano applicato.

Si tratta evidentemente di pieghe, di rilievi e di conseguenti oggetti di ridotta ampiezza: in ogni caso il referente fondamentale è la bidimensionalità, o meglio la fisicità e la qualità del materiale e del suo spessore: non siamo nell'universo dell'illusione o della sfera del mentale, quanto in quello più concreto del materiale, che ha sempre un corpo anche se ridotto, e della sua reazione genuina, preventivata ma non artefatta, all'azione della mano che tende e piega, per poi in sede finale fissare con la colla la figura raggiunta.

Mi sembra importante cogliere proprio questo aspetto della manipolazione, e quindi questo inter-

vento fisico dell'autore nel conferire all'oggetto la sua fisionomia – frangente di un agire che plasma la materia in modo irripetibile, trovando tensioni e dinamiche nel materiale altrimenti inerte – quando l'immersione nel singolo episodio di cui l'opera è composta – l'aggiunta in successione della piega della tela o della carta che si pone come attore di un concertato omogeneo – costituisce una tappa provvisoria, una parte rispetto a un tutto preventivato o comunque previsto.

Fra previsione della forma, azione concreta e verifica rispetto all'immagine complessiva si gioca buona parte della peculiarità del lavoro, in cui la minima differenza tra banda e banda, fra quinta e quinta, è luogo retorico della parsimonia e della evidenza. Questo il motivo credo che spinge Luggi a mantenere costantemente monocromo l'artefatto: proprio perchè l'apparente o iniziale uniformità di comportamento cromatico possa entrare in evidente dialettica con la luce, che è protagonista complementare della vicenda, nella sua relatività e mobilità, questa volta interferendo in modo determinante con l'altrettanto momentaneo e variabile punto di stazione dell'osservatore.

Alberto Veca

Milano, aprile 1993

Publicato in: «Gino Luggi, Rilievo-Luce», Milano, Galleria ARTE STRUKTURA, 1993, catalogo della mostra, pp. 7-11; A. Veca, Ricognizione sulla struttura / 2, scritti di Alberto Veca, anni Novanta e Duemila, Quaderno n. 4, Milano: LSWR, 2014, pp. 128-130.

“Oltre la luce”

Anche la luce
è scomparsa, inghiottita
dall'avidità notte,
e nient'altro mi resta
neanche lo sconforto.
{g.l.}

Milano – Natale 1978



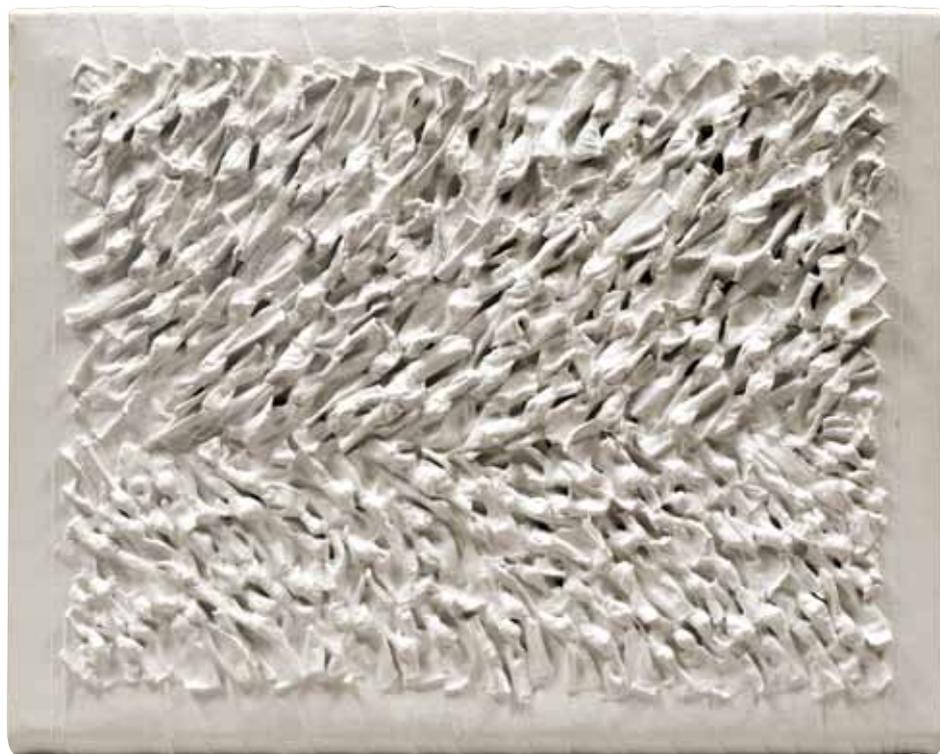
TLR, 1986, acrilico su tela, cm 20×20



TLR, 1986, acrilico su cartone, cm 20,5×20,5

TLR, 1986, acrilico su cartone, cm 23,7×30,4





N-RILIEVO, 1980, acrilico su tela, cm 40×50

TLN 24, 1985, acrilico su tela, cm 30×40



Senza titolo, 1980, materico acrilico su tela, cm 50×40



Senza titolo, 1980, materico acrilico su tela, cm 50×40

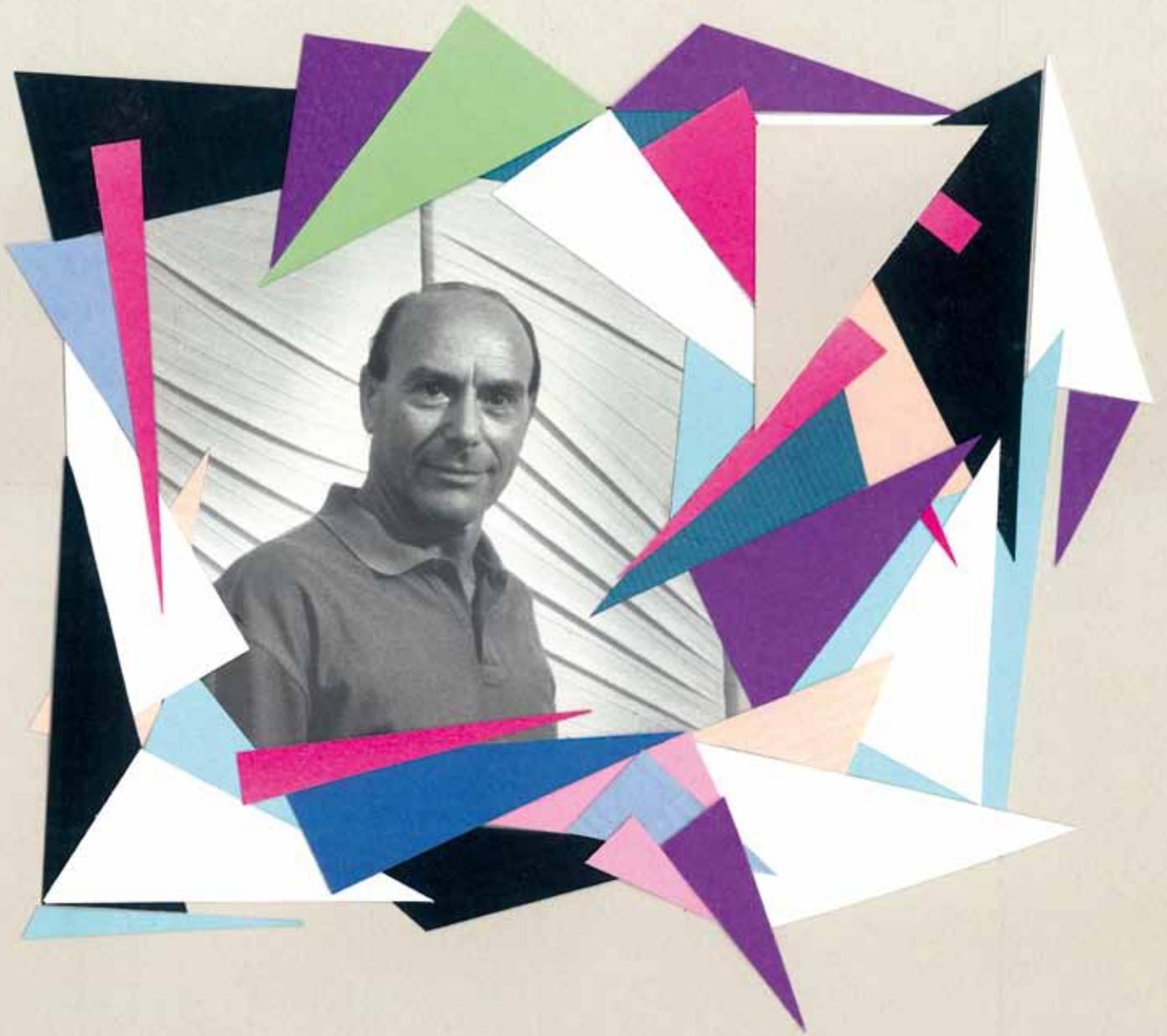


TLN 31, 1985, acrilico su tela, cm 30×40



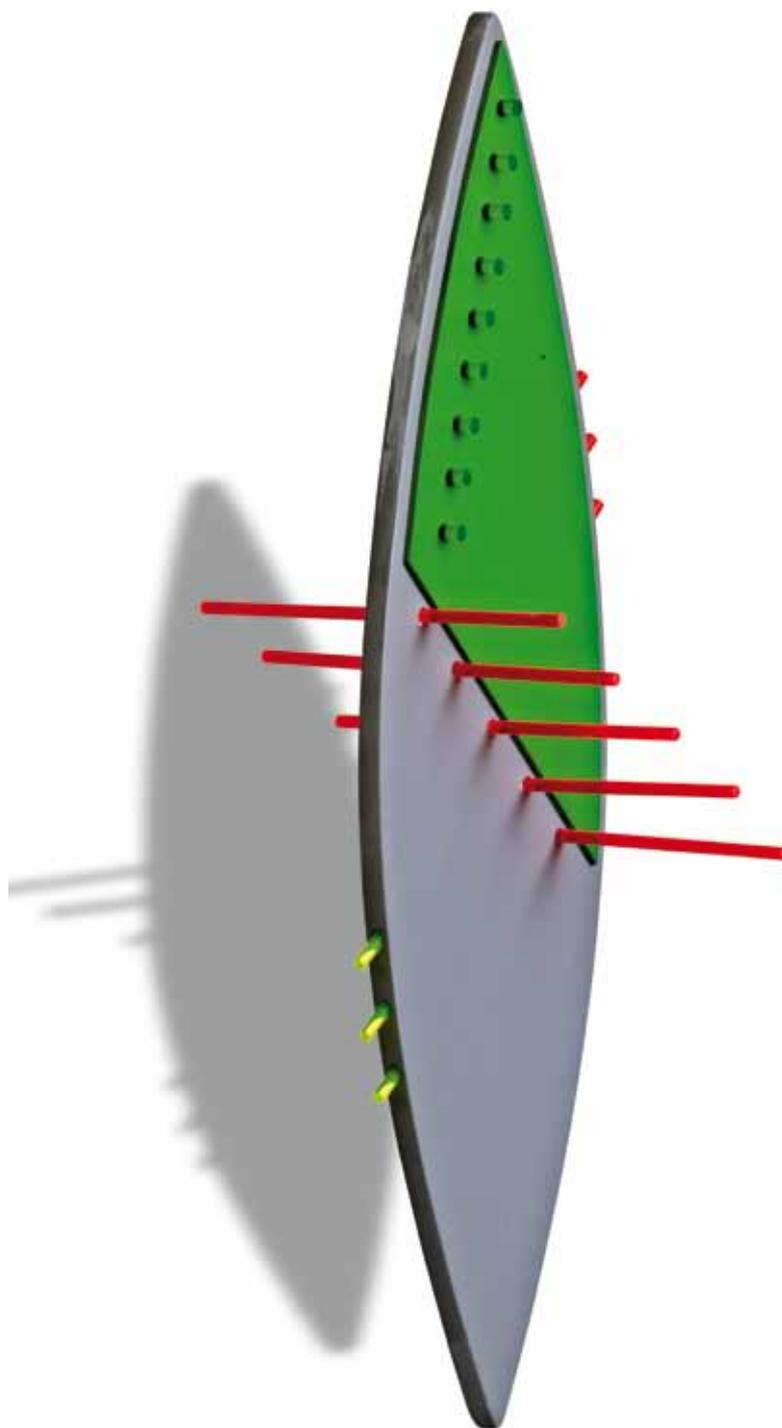
MADI

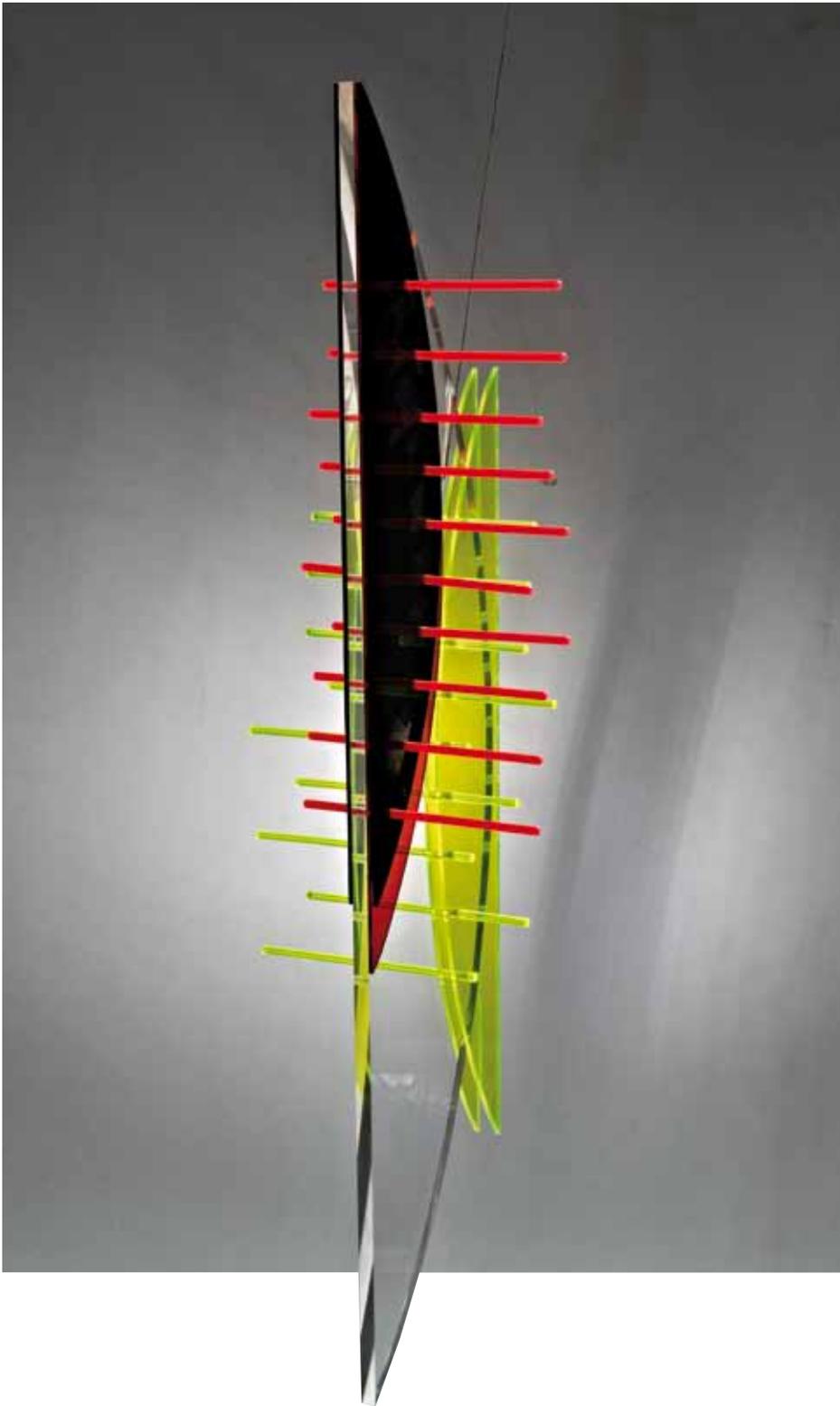
Il percorso di avvicinamento al movimento Madi da parte di Gino Luggi prende le mosse da lontano. Da anni, di fatto, le opere di Luggi, senza un baricentro, libere dagli schemi, oltre forma e colore, in una tensione rivolta al rinnovamento. Vi aderì nel 1995 quando a Milano il movimento artistico ruotava intorno alla figura della gallerista Anna Canali, mecenate e "segretaria" del gruppo italiano nella sua casa-galleria di via Mecenate. A differenza delle origini, a Buenos Aires, o della fase europea, parigina, il nuovo movimento Madi internazionale non prevedeva confronto tra gli artisti se non durante le mostre, numerose, da Madrid a Budapest tra le altre. (p.c.)



TLR, 2007, plexiglass su legno, cm 67,5×12,5×3

Senza titolo, 2007, acrilico su plexiglass e legno, cm 60×15×15





Senza titolo, 2007, plexiglass, cm 76×22×14,5

Luggi e le leggi invisibili dello spazio

■ Astrazione ed empatia, analiticità e coinvolgimento, la forma per sè e la forma dell'altro, l'autonomia dei segni e della forma e l'eteronimia del linguaggio, e via via fino a un'arte in cui costruzione e decostruzione portano a rinunciare all'oggetto, per giungere alla rappresentazione di una realtà assoluta e infinita, che l'artista identifica, con suggestiva analogia con la poetica mallarmeana, con un puro spazio bianco.

Gino Luggi ha acquisito con il suo lavoro il significato di teoresi privilegiata, ossia quella capacità di metterci a contatto diretto con l'essenza delle cose e di noi stessi. L'aveva già significato Kandinsky che la pittura astratta abbandona la pelle della natura ma non le sue leggi, le leggi cosmiche. E Malevic scriveva che "possiamo sentire lo spazio solo se ci distacciamo dalla terra, se sparisce il punto d'appoggio. La tela suprematista rappresenta lo spazio bianco, e non quello azzurro. L'azzurro non dà un'idea reale dell'infinito". Lo stesso Mondrian che rifiuta le apparenze fenomeniche si rapporta ad uno scandaglio più profondo del reale, perché il nuovo artista riesce a vedere "attraverso la superficie l'aspetto interiore delle cose". Le opere più recenti di Gino Luggi si appuntano su una nuova e più libera impostazione della struttura, e secondo leggi cosmiche, portano quest'indipendenza delle singole parti, o forme, a tracciare un cammino ritmico, di grande equilibrio e a significarsi, anche sul piano linguistico, attraverso l'uso del colore bianco su larghe o piccole superfici, grazie alla disposizione iterattiva di segni, o tagli, accostati gli uni agli altri con stacchi netti, come i suoni di un sincopato ritmo musicale, su fondali neri.

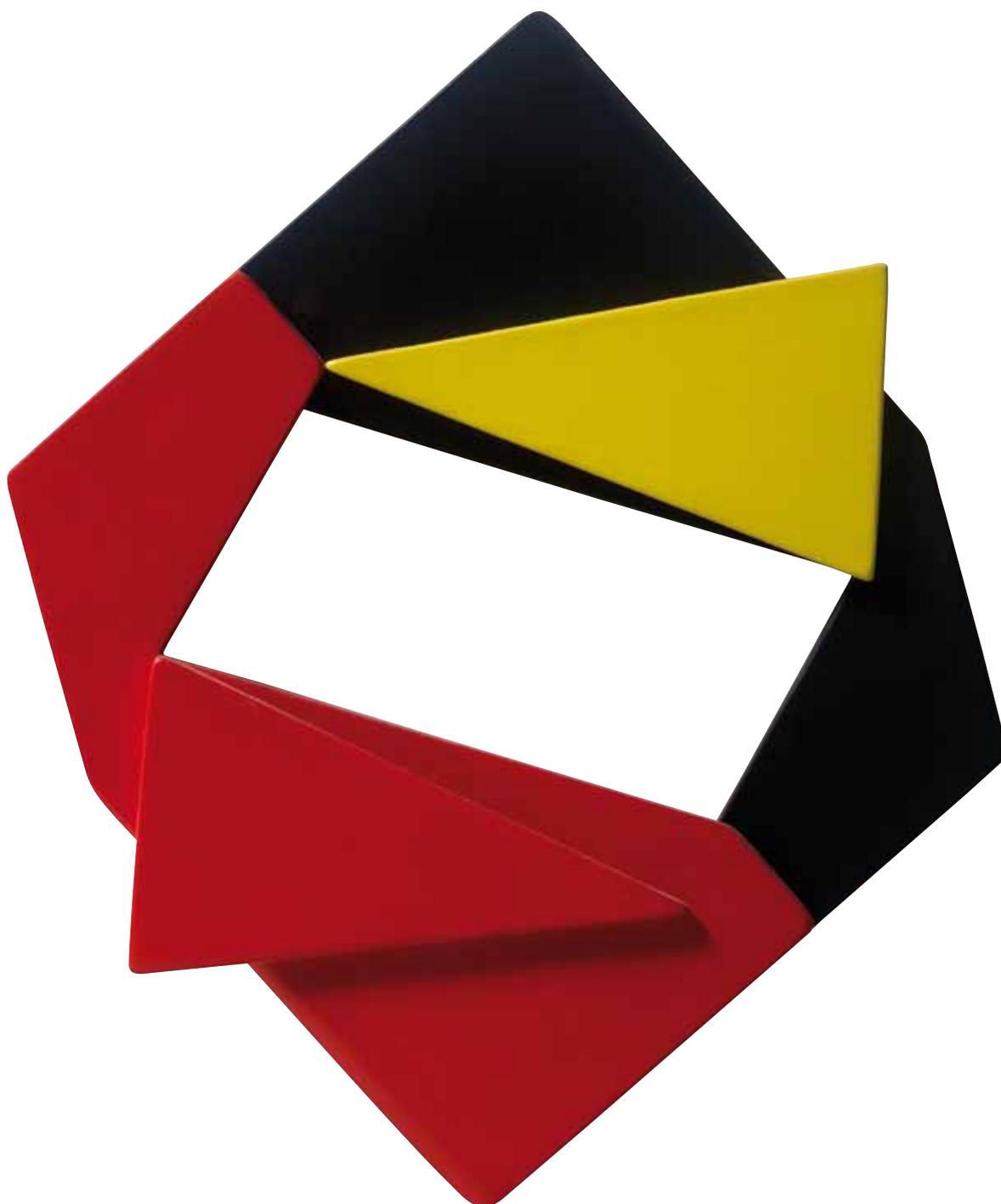
La struttura modulare-geometrica di questi elementi costitutivi, il rapporto orizzontale-verticale dei suoi elementi costitutivi soprattutto con la indipendenza delle singole parti legnose o cartonate, accentuata dall'uso del bianco su fondo nero, dimostra attraverso i piani quel continuo rimando dinamico che incita a una lettura nel tempo, e ad assicurare a ciascuna di esse varie sollecitazioni luminose.

Ritmi spezzati, conciliazione dinamica delle stesse composizioni che fanno quadrato in quadrato, portano Luggi in un progressivo spaziare di superfici, una volta rigida, oggi con smussamento degli angoli e dei lati. Secondo una logica strutturale che è del Madi cui pure appartiene, a dar voce a quella pratica della pura visibilità che riconduce l'opera sul piano di criteri oggettivi, scientificamente esatti.

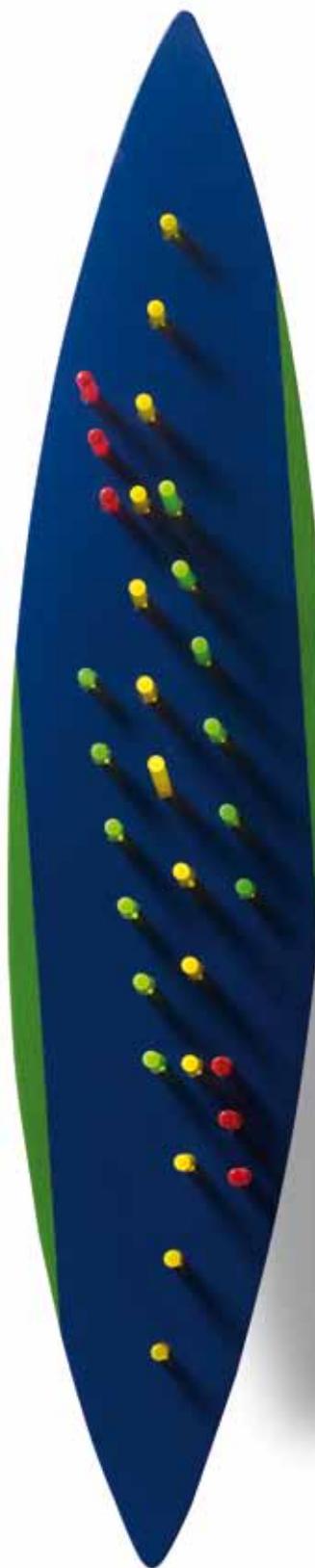
Carlo Franza

Milano, 20 aprile 1999

TL-S, 2000, acrilico su legno, cm 45×35,5

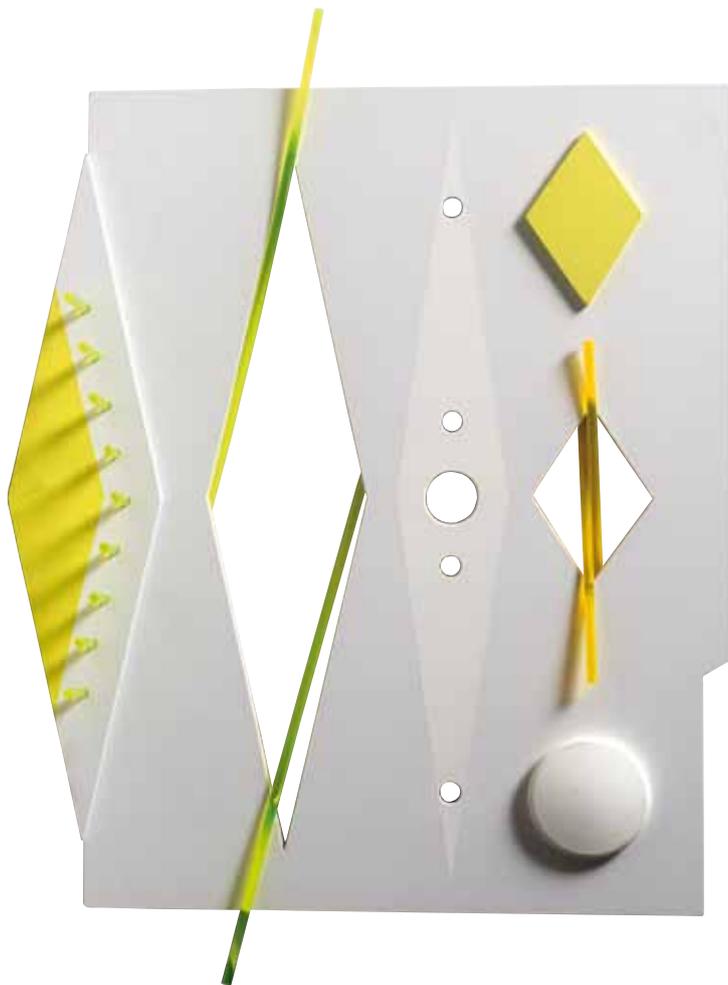


TL-R, 2007, acrilico su legno e plexiglass, cm 50×10×5,5



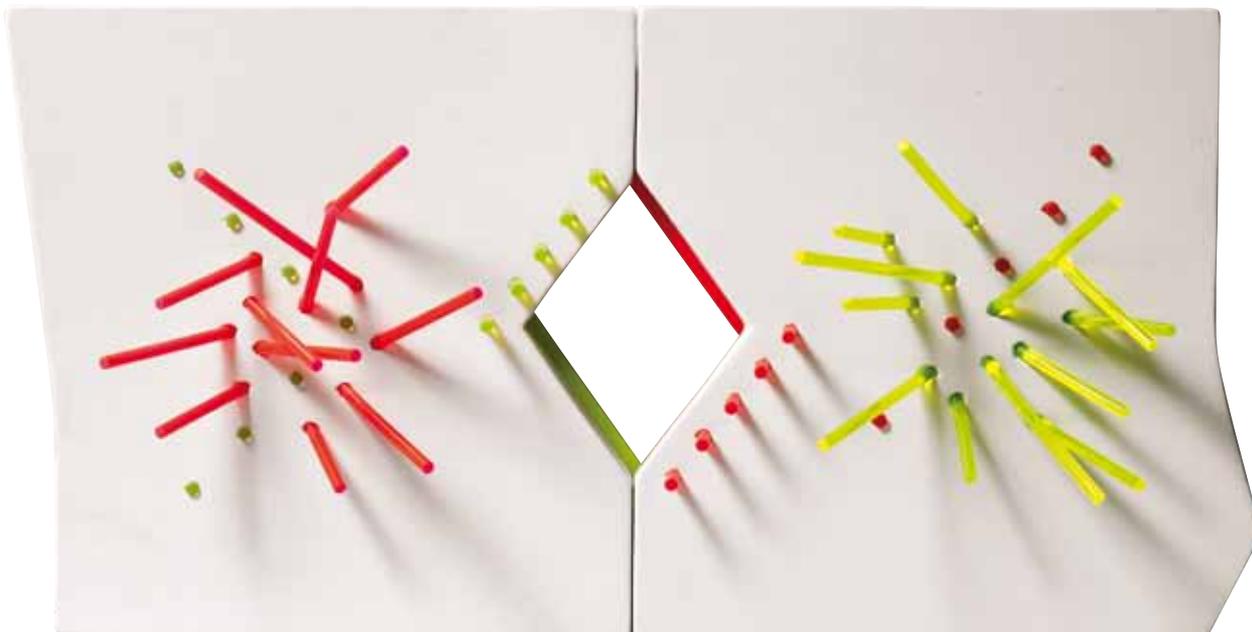
Non dimenticherò mai
i tuoi passi lenti
come la pioggia
di novembre
una goccia dopo l'altra
si adagia sulla terra
e continua a morire
l'ultima luce:
il fuoco
quando si spegne
dove va a dormire.
(g.l.)

Milano – Domenica 16 ott.

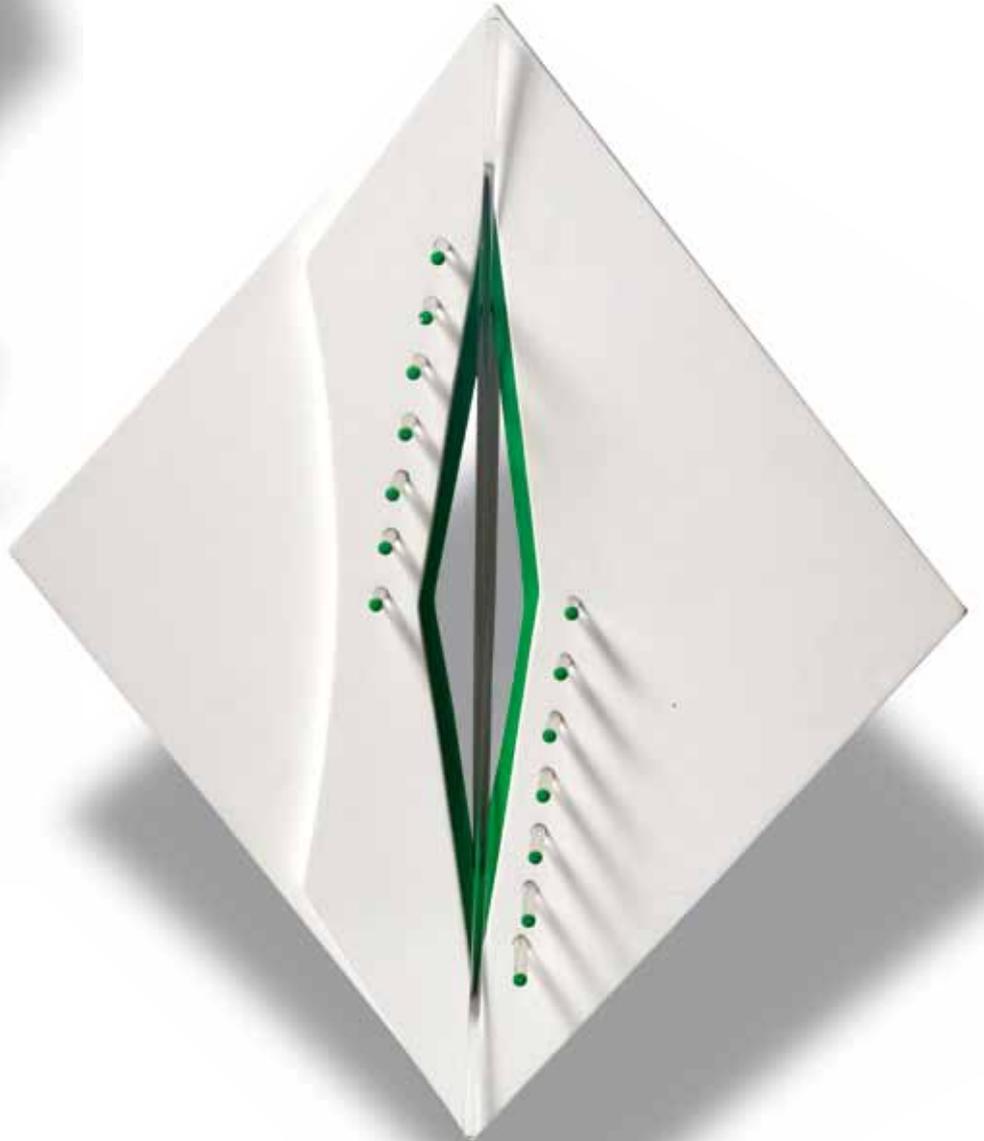


TL, 2007, acrilico su plexiglass, cm 57,5x36,5x6

TL-R, 2009, acrilico su legno e plexiglass fluorescente, cm 25,4x47,5



TLV, 2007, acrilico su legno e plexiglass, cm 30×40, dittico



TLR, 2007, acrilico su legno e plexiglass, cm 49×41×5,5

TL, 1991, acrilico su legno, cm 59×12,7

“... l'indagine ha origine a partire dalla elementare “forma nello spazio” per giungere a leggere l'interno dell'opera: il perimetro allora è sfuggente, variabile, il telaio sagomato sul retro come sui bordi denuncia l'interesse dell'autore per il valore fisico, oggettuale della tela, fino a rendere esatti e inequivoci gli angoli della fronte. Ma l'indagine e l'interrogarsi alla periferia del quadro possono portare Luggi a modificare figuralmente la fisionomia dei bordi, inventando un andamento curvilineo o aggredendo il limite con figure che fuoriescono ...”

Alberto Veca, 1993

Publicato in: Nuova visualità internazionale, Arte Struktura, 1997.

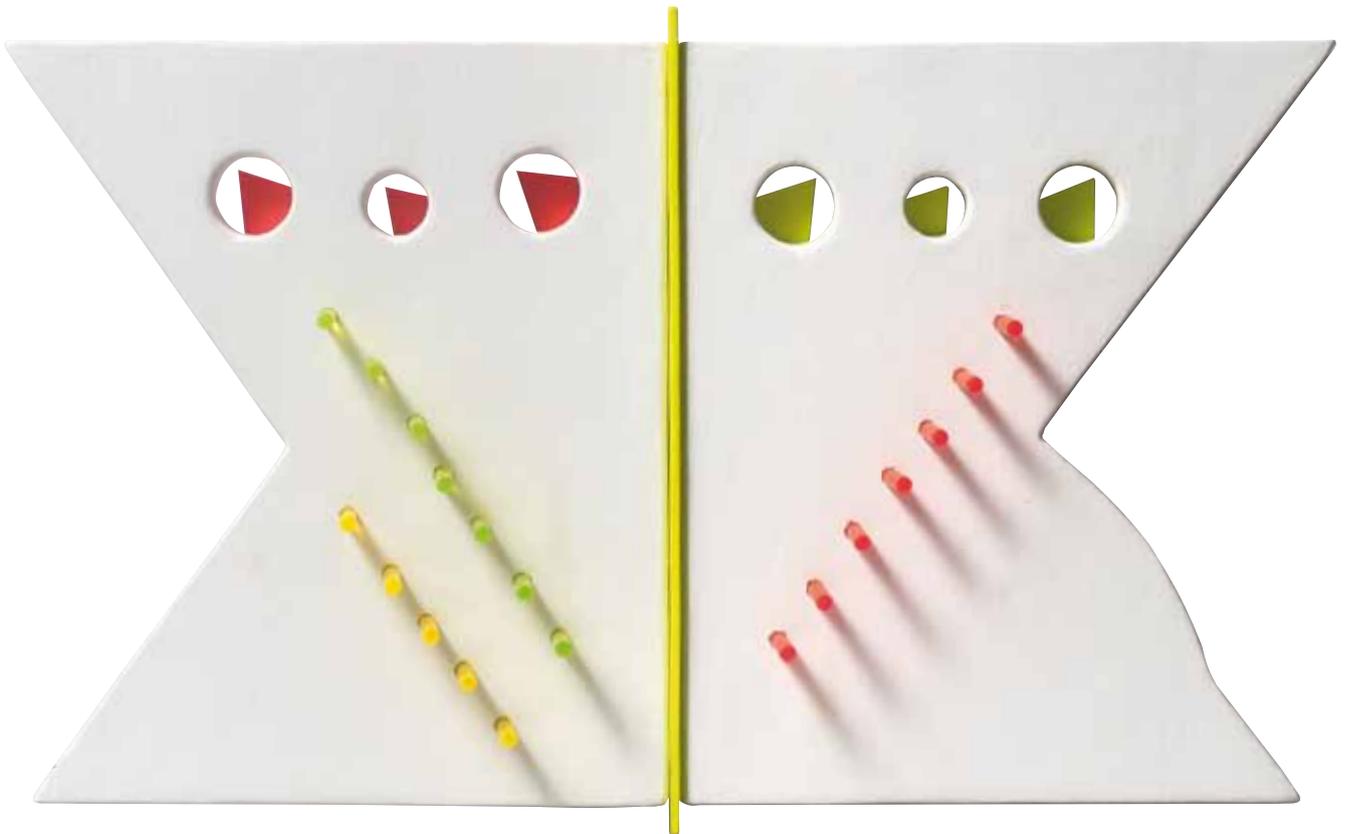


Miramare

Miramare
dove lo sguardo
e l'immaginazione
vanno oltre la verità.
(g.l.)

Miramare – domenica 11 sett.

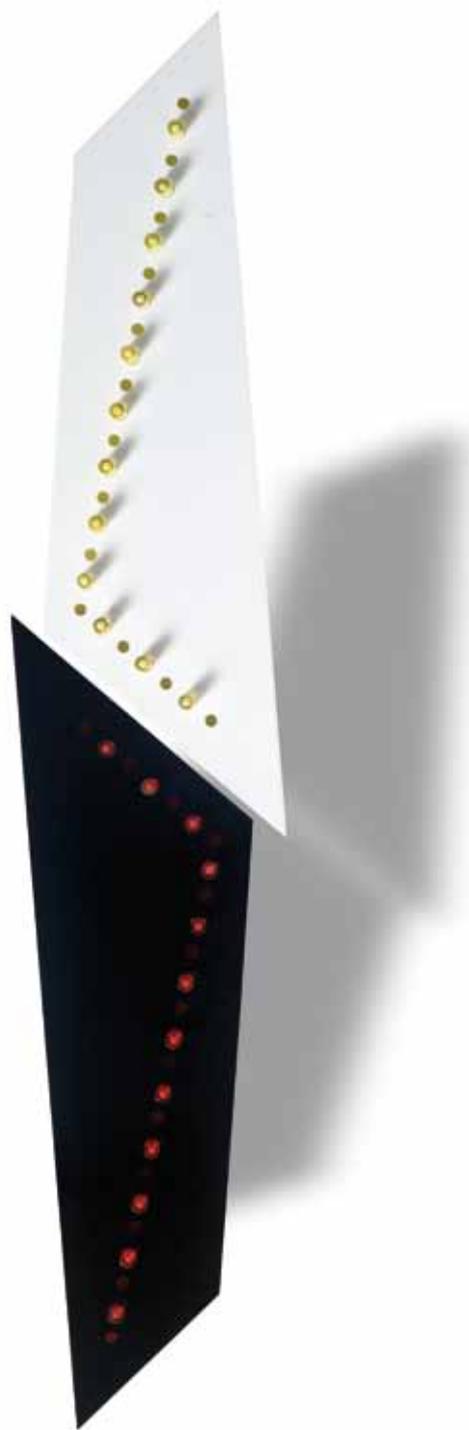
TLM, 2012, acrilico su legno e plexiglass, cm 30x40



TL, 2006, acrilico su legno, cm 55×13



**TLR, 2007
acrilico su legno e plexiglass, cm75×13,5×3**



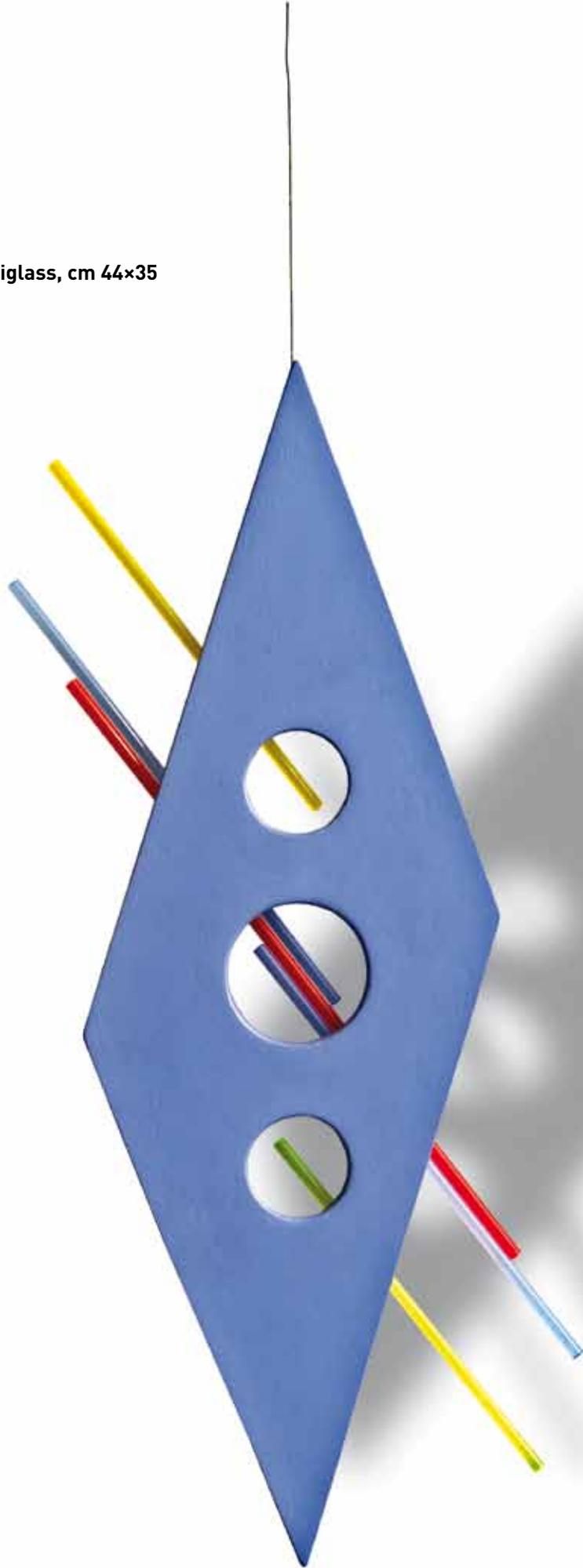
TLR, 2004, acrilico su plexiglass, cm 60×20×4



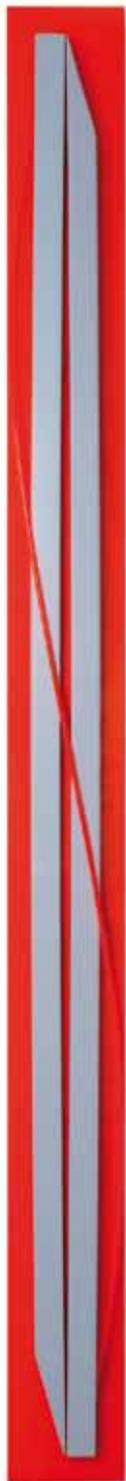
TL-R, 2006
acrilico su legno e plexiglass, cm 73×15×4,5



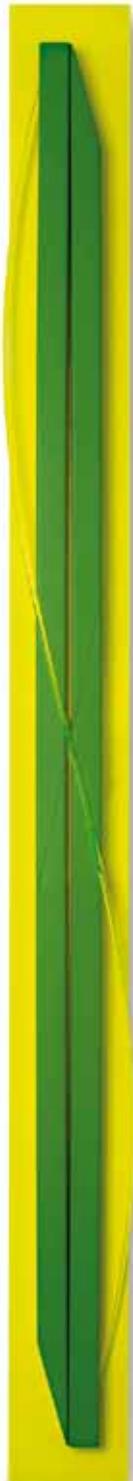
TL, 2009, acrilico su plexiglass, cm 44x35



TL-Vertical writing, 2006
acrilico su legno e plexiglass
fluorescente, cm 150×12



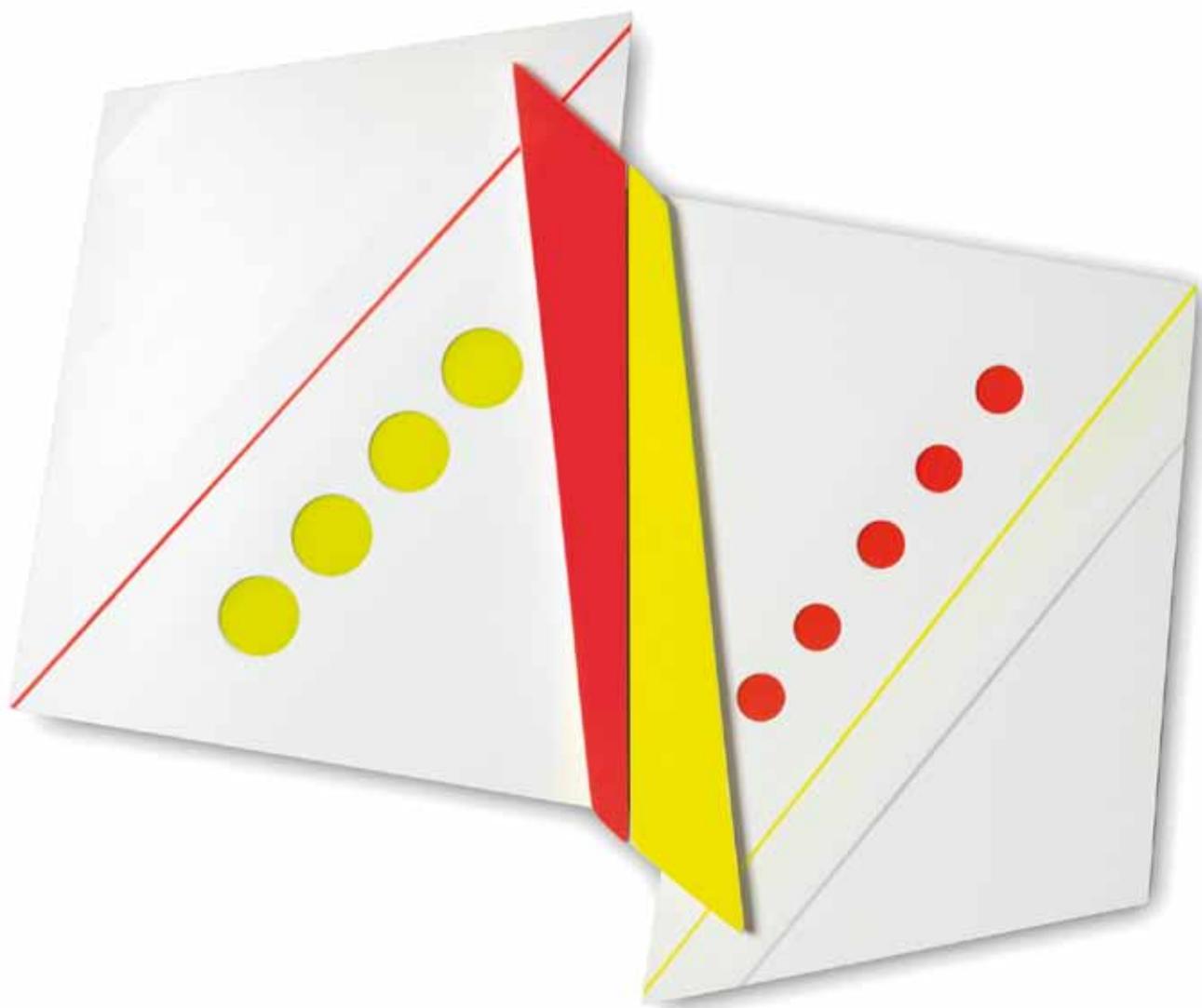
TL-Vertical writing, 2006
acrilico su legno e plexiglass
fluorescente, cm 150×12



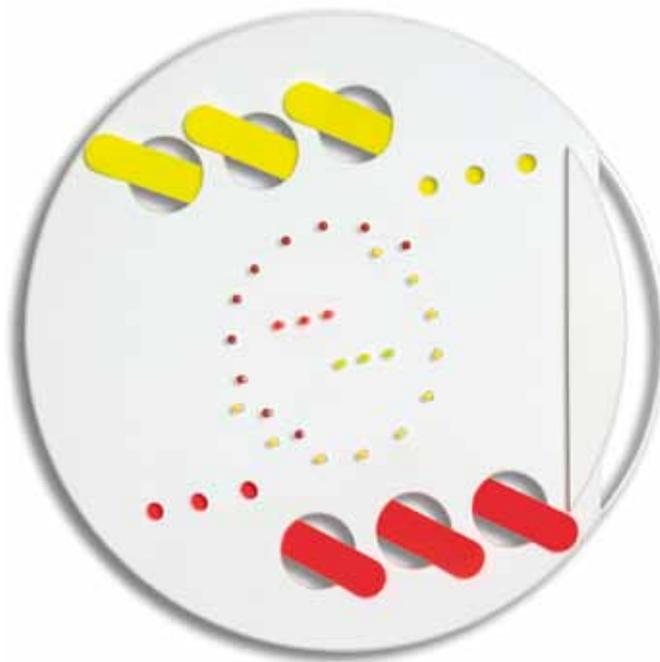
TL-Vertical writing, 2006
acrilico su legno e plexiglass
fluorescente, cm 157×10,8



TL-M, 2012, acrilico su PVC e legno, cm 41,5x48



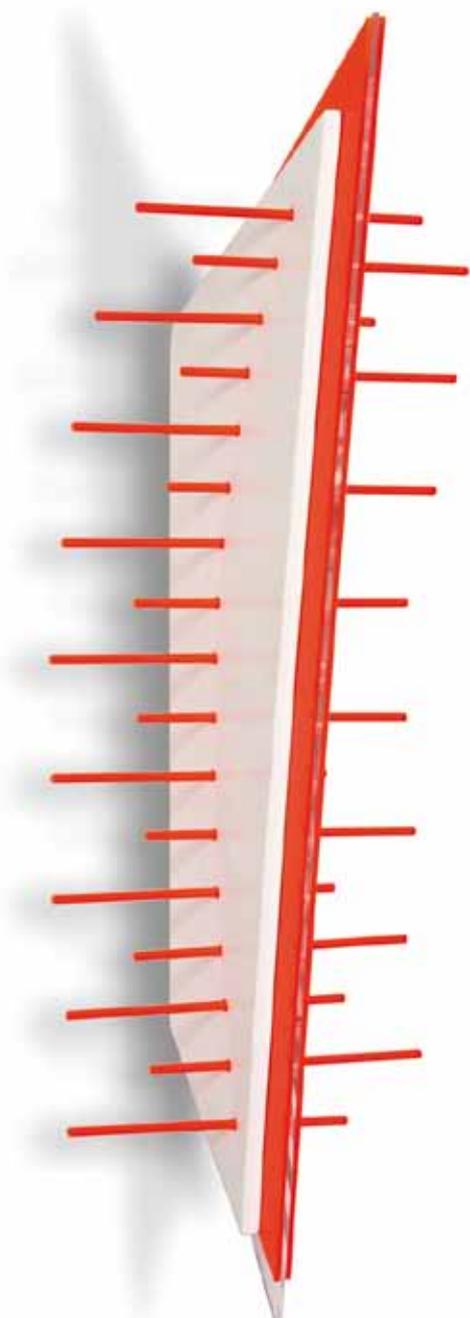
**TL-R, 2012, acrilico su legno e plexiglass
fluorescente, cm 38×38×3**



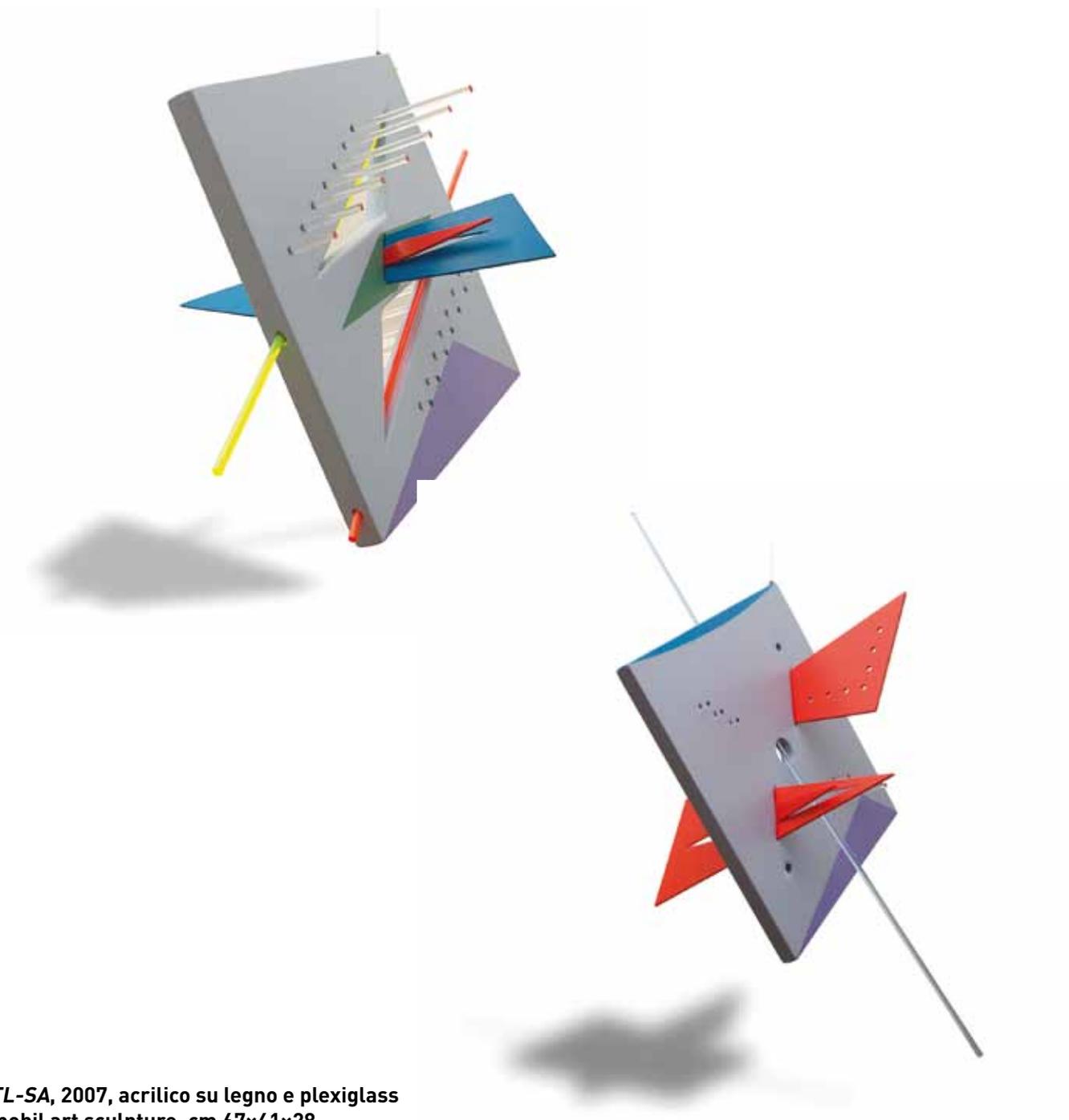
TL-R, 2012, acrilico su legno e plexiglass, cm 45×35,5



TLM, 2003, acrilico su legno e plexiglass fuoresente, cm 67,3×17×16



TL-SA, mobil art sculpture, 2007
acrilico e plexiglass fuorescente, cm 43×40×12



TL-SA, 2007, acrilico su legno e plexiglass
mobil art sculpture, cm 67×41×28

TL-EL VUELO, 2000/02, acrilico su legno e plexiglass, cm 175×154 (13 elementi)



DESIGN

GINO LUGGI: Idea, forma, luce, gioco.

«Gino Luggi è nato a Bisenti (Teramo) e milanese d'adozione. La sua ricerca comincia negli anni Cinquanta e si svolge senza soluzione di continuità con coerente, progressiva evoluzione, tutt'oggi in corso. Come altri della sua generazione, si affranca rapidamente dall'iniziale formazione di matrice figurativa per indirizzarsi verso l'aniconicità, cementata nel 1995 dall'adesione al Movimento Internazionale Madi. L'opera di Gino Luggi si articola su quattro principi fondamentali: idea, forma, gioco, luce. Se pensiamo alle idee come a istintive raffigurazioni della mente che, tramite il vissuto e le esperienze, conducono l'individuo alla successiva elaborazione progettuale, ci si rende conto di come esse stiano logicamente alla base di ogni tipo di espressione artistica. Ciò che distingue il lavoro di Luggi (e degli artisti Madi) rispetto a quello di altri che operano entro il perimetro dell'arte tradizionale è il venir meno del semplicistico concetto di riproduzione o interpretazione – con qualsiasi mezzo sia fotografico, pittorico, scultoreo o quant'altro – delle cose del mondo, in quanto nulla di ciò che ci circonda è in questi lavori, neppure lontanamente riconoscibile. Non si tratta chiaramente nemmeno del completamento decorativo di una superficie, sia essa parete, tela, tavola, foglio di carta; nel lavoro di Luggi infatti il supporto non può essere separato dall'opera stessa in quanto manca la presenza di un gesto che vada a sovrapporsi a un qualcosa. Alla base della filosofia del Movimento Madi vi è l'assunto che l'opera d'arte debba essere un "oggetto" indipendente, con una valenza in sé, che rappresenti il puro "prodotto" dell'intelletto e della capacità immaginativa dell'artista. Un oggetto che non abbia alcuna utilità funzionale, come potrebbe essere un'opera di design, ma porti invece una sua utilità intellettualistica e, che come ogni opera d'arte degna di questo nome, possa elevare spiritualmente il fruitore, affrancandolo, anche solo temporaneamente, dalle contingenze della vita quotidiana. L'opera di Gino Luggi, originale interprete del pensiero Madi, a suo modo lo permette, sia tramite il gioco di superfici che invitano al tatto e di forme che guidano la percezione, sia attraverso fluorescenze, ombre e trasparenze che provocando curiosità, liberano la fantasia e stimolano la sfera ludica dell'individuo, importantissima a qualunque età. Gino Luggi, classe 1935, docet.»

Paola Silvia Ubiali



Architettura d'ambiente, letto realizzato in MDF da Sergio Frassoni su disegno di Gino Luggi cm 210×190×120



Architettura d'ambiente, contenitore realizzato in MDF da Enzo Peregni su disegno di Gino Luggi cm 150×50×72,5



Tavolo, medium densiti, cm 125×65×39



**Architettura
d'ambiente
tappeto
realizzato da
Antonio Fossati
su disegno
di Gino Luggi
cm 300×200**



la serie
di
FIBONACCI

***Omaggio a Fibonacci*, 1976, carta serigrafata e collage, cm 70x50**



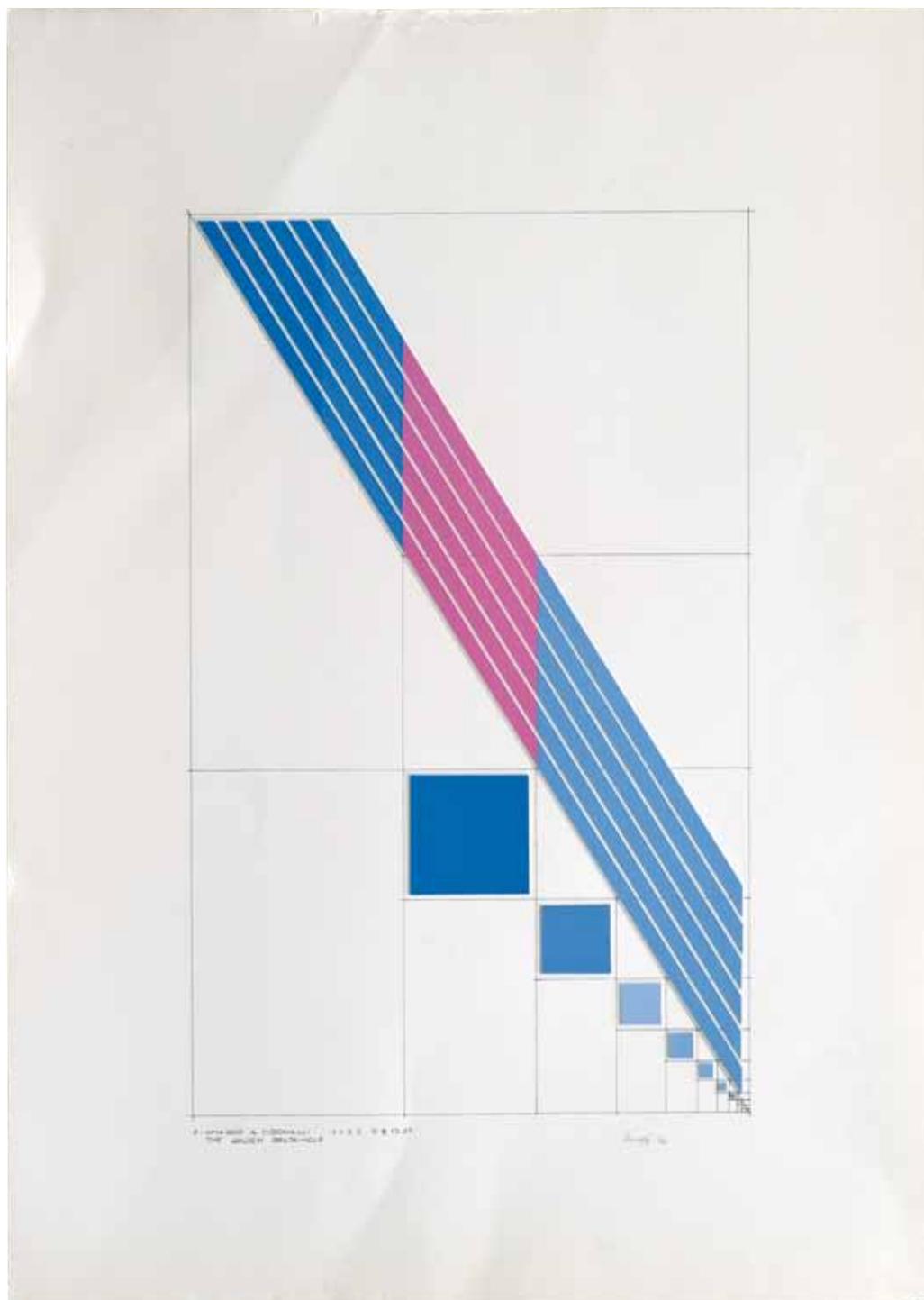
E.:

Anche la luce
è inghiottita dall' avida notte
silenziosa
e nient' altro mi resta
neanche lo sconforto.
(g.l.)

Tra l'assurdità
della vita
c'è sempre
un angolo freddo
che ascolta
il dibattito ultimo
dell'esistenza senza
immagine: così
la speranza
si cancella dalla memoria
dei vinti.
(g.l.)

Milano, mercoledì 11 gennaio

Omaggio a Fibonacci, 1976, carta serigrafata e collage, cm 70x50



le **CERAMICHE**

Posacenere in ceramica, 1988, cm 27×20 (200 esemplari)



Posacenere in ceramica, 1988, cm 27×20 (200 esemplari)



Posacenere in ceramica, 1988, cm 18×18 (1/1)



Ceramica (prototipo di scultura), 1982, cm 17,5×13



Ceramica (prototipo di piastrelle decorative per l'industria), 1985, cm 11x22



■ Nelle opere di Luggi si avverte una reminiscenza delle sue passate collaborazioni con architetti per mobili-scultura. È da lì che scaturisce quella sorta di purismo delle sue opere verticali della serie TL - M, che denunciano un'aspirazione plastica meglio definita rispetto alle più esemplificate opere a figure geometriche irregolari sovrapposte (TL - M, 1998; TL - M, 2000). Anche l'utilizzo del cromatismo è sobrio fino a giungere al monocromo bianco o al bianco e nero della citata opera del 1998, nella quale è assente il giallo dei bordi in altri lavori usato come evidenziatore della separazione degli elementi dipinti di nero. In

questo caso si avverte lo studio della sezione aurea, addirittura trasposto, sul piano della visibilità, ai pesi visivi del colore. Anche Luggi viaggia nei territori della geometria. Tuttavia i suoi viaggi sono attuati secondo programmazioni di una ratio tutt'altro che euclidea, la quale è espressione di un temperamento libero che, proprio per tale valenza, frantuma le forme, ricompattandone i "cocci", in un'accanita, quanto impossibile, conquista di un ordo.

Giorgio Di Genova, "Arte Madi Italia", Arte Struktura Associazione Culturale Anna Canali, Edizioni Bora, Bologna 2002.

Ceramica (prototipo di piastrelle decorative per l'industria), 1985, cm 11x22



Ho nel cuore
un mare infinito
d'angoscia
cade il vento leggero
che ricopre
il mio corpo
cade lo sguardo
sulla sabbia tiepida
cade sull'ultima luce
insieme alla speranza
di vedere flettere
le ali dei gabbiani,
soffoca la sera
come se l'aria
non bastasse per tutti.
(g.l.)

Milano, domenica cinque marzo

Posacenere (1/1), 1983, ceramica, ø cm 23



Piatto (1/1), 1987, ceramica, ø cm 23,5



Piatto (1/1), 1987, ceramica, ø cm 23,5



COLLEZIONISTI

L'UOMO. *Chiodo, jeans e cappellino. Questo il look di Gino Luggi. Dapprima artista bohémien, noncurante della scelta dell'abbigliamento, capello lungo. Poi, la svolta. Sobrità, testa rasata, vestiti sportivi in un fisico asciutto. Un carattere non facile, un combattente vero, mai incline al compromesso, fiero e generoso, orgoglioso. Sempre disponibile però con gli amici e con gli allievi. (p.c.)*



Casa di Marco, Milano



Casa di Margherita, Milano





Casa di Vichi e Mario, Milano



Oggi
il profumo dei fiori
si unisce al silenzio
della vita.
(g.l.)

Milano – 2 novembre

Casa di Alessandro, Milano



Casa di Paola, Bergamo



Vivo con
la violenza quotidiana
il silenzio.
(g.l.)

Milano – venerdì 21 ott.

la
CASA
di
MILANO

■ «In Gino Luggi il mare diventa un luogo mentale, lo spazio in cui opera la forma. Questa nasce al mondo della visione attraverso una azione creatrice che mette ogni cosa in tensione, liberando la carica di purezza e lo splendore nascosti nell'opera, che viene così offerta alla percezione sensibile come evento carico di novità e stupore.»

Nino Portoghese

Publicato in: Periplo, Blu: mare oltremare profondo, tre toni per tre percorsi nel blu, Rassegna d'arte contemporanea, Siracusa: tipografia Grafica Saturnia, 2005, catalogo della mostra, s.i.p.





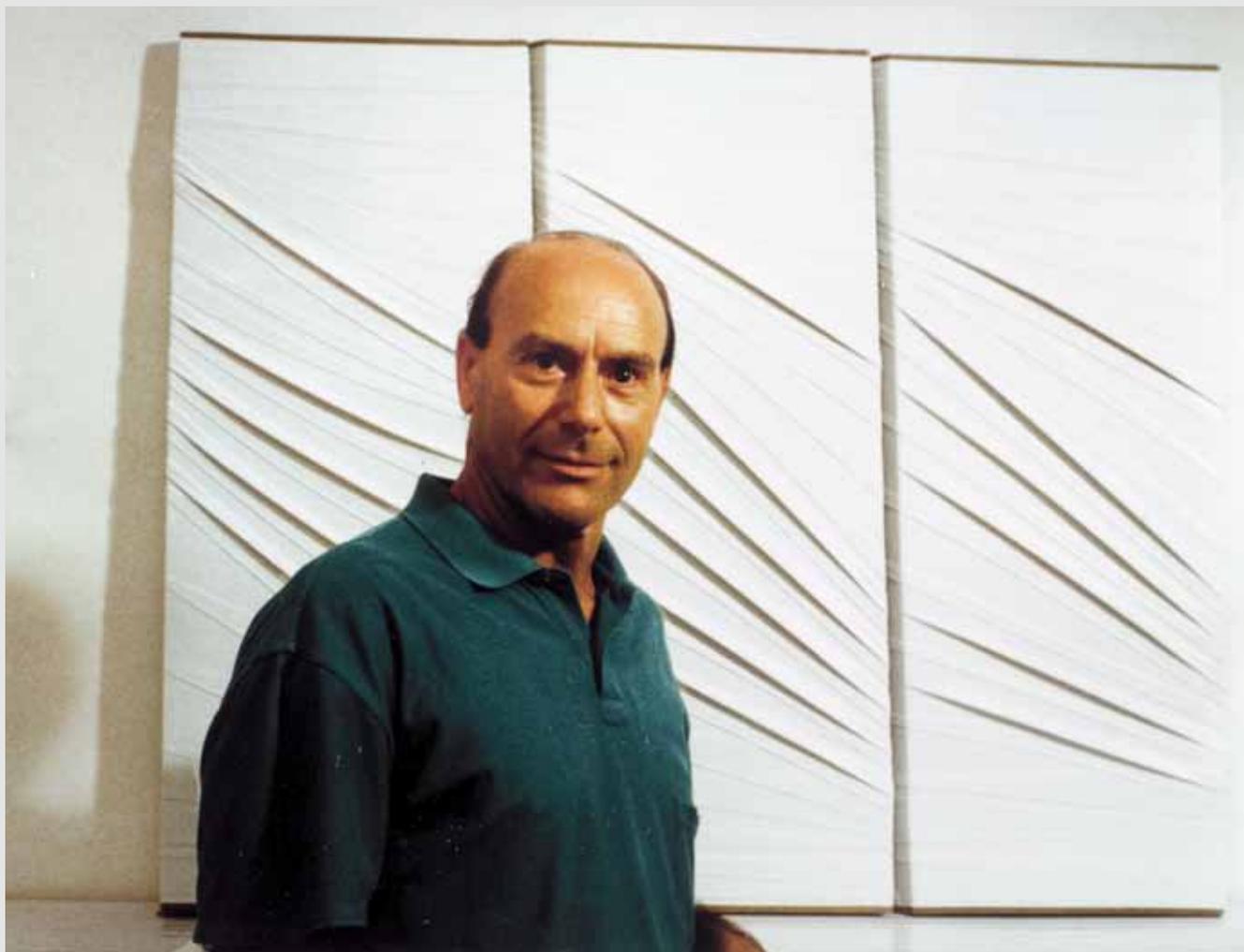








BIOGRAFIA



■ «A prescindere da una formazione a base figurativa, la mia ricerca è andata di volta in volta evolvendosi costantemente, ne sono testimoni i vari periodi trattati: dal surrealismo all'astratto geometrico, che un tempo era solamente il mezzo per custodire forme euclidee nelle quali veniva eluso qualsiasi accenno alla circolarità: triangoli e rettangoli che sembravano gravitare in campiture luminose, per arrivare ad un altro intervento rivolto esclusivamente alla forma e all'assenza cromatica. Non più il mito saturo di passato che serviva a decorare uno spazio chiuso e ben delineato, bensì un modello componibile per un'area tutta da inventare o immaginare.

Vario l'interesse di ricerca e di forma, nonché di estetica, mi ha portato verso il mondo della grafica; ho realizzato varie edizioni, tra cui: "the golden rectangle", omaggio a Fibonacci – 1976; "luce e forma" – 1974; "il segno", per l'edizione Dueazeta – 1978 e altre.

La collaborazione con architetti, ha contribuito allo sviluppo di altre esperienze, progettando e realizzando "architettura d'ambiente", mobili scultura di uso quotidiano.

Nella mia ricerca di una suddivisione della superficie piana in spazi, che conservino un assoluto equilibrio anche quando subiscono l'aggiunta fon-

damentale emotiva del colore, mi è stata particolarmente utile la presa in considerazione del ben noto rapporto aureo o sezione aurea: il rettangolo i cui lati stanno nel rapporto 1:1,6 ca.

L'opera complessiva lungo tutte le fasi consequenziali nel tempo, non può estraniarsi dall'esperienza estetica che vive come entità trascendentale della forma: nessuno stacco tra il modo, i mezzi di rappresentazione che inventano i modi di "forme pure", l'idea che connette il tutto.

Ho portato la mia creatività verso spazi mentali che, ancora oggi, mi paiono più ampi e liberi ed emozionanti di quelli che mi può offrire il vissuto e la sua realtà.

Così nascono le mie forme plastiche che si muovono a volte scisse ma, comunque, sempre sature allo stesso tempo, per costruire, su piani diversi, spazi bianchi o colorati.

Si può parlare agevolmente di un materiale espressivo (il legno), e di una operatività basata sulla manipolazione che porta alla sovrapposizione e alla deformazione realizzata con un intervento manuale.»

Gino Luggi

Publicato in: Gino Luggi e le leggi invisibili dello spazio, Verona, Galleria ScalArte, 1999, catalogo della mostra, s.i.p.

Nota biografica

Gino Luggi nasce nel 1935 a Bisenti, Teramo. Negli anni Cinquanta studia pittura e scultura tra Roma e Parigi e in seguito vive tra Parma, Mantova e Milano. Sin dal 1964 espone a diverse rassegne in Italia e all'estero affrancandosi da matrici surrealiste per avviare una ricerca sull'astrazione che lo condurrà a realizzare sin dalla metà degli anni Sessanta opere inoggettuali. Nel 1970 viene invitato al Salon d'Automne al Grand Palais di Parigi, dove tornerà nel 1977 e nel 2000.

Negli anni Ottanta lavora sulla partitura geometrica del foglio e comincia ad operare sulla sezione aurea del quadrato, sperimentando anche supporti diversi da carta e tela in funzione della risposta alle differenti sollecitazioni di superfici rigide. La conseguenza di tale percorso è lo sconfinamento nella tridimensionalità, l'adozione di forme poligonali, l'articolazione spaziale dell'oggetto.

Oltre alla sempre maggiore definizione del rigore mentale e attitudinale cui l'artista sottopone le sue opere, vi è anche l'indagine sulla *texture* e l'uso del colore; infatti l'adozione dei colori primari e complementari lascia successivamente il campo alla predilezione dei polari bianco-nero, con qualche incursione di acceso cromatismo funzionale all'esaltazione dei nodi tensiostrutturali dell'opera. L'interesse per la costruzione di rilievi mobili si manifesta nei *coplanales* che agiscono sull'ambiente circostante, esplicano le potenzialità delle dinamiche relazionali dei piani differenzialmente tagliati, piegati, sovrapposti secondo direttrici lineari sempre variate, mai inerti. L'oggetto stesso è un sistema di relazioni che si sottrae all'universo chiuso e monodico dell'opera per coinvolgere lo spazio e il referente visivo. Il lavoro sul binario positivo-negativo delle superfici e del doppio registro cromatico assicura l'alternanza dialettica e insieme la sintesi dinamica della struttura creata.

Nel 1995 aderisce al Movimento Madi Internazionale e da questa data partecipa a tutte le manifestazioni dedicate al raggruppamento artistico in Italia e all'estero.

Muore a Milano nel 2015.

Esposizioni personali (selezione)

Galerie Nombre d'Or, Parigi, 1964;
 Galerie Les Lettres et les Arts, Mentone, 1973;
Colore-luce, Cremona, Galleria Poliedro, 1974;
 Galerie des États-Unis, Cannes, 1975;
Serigrafie e Collages, Grand Hotel di Rimini, Salone delle Esposizioni, 1975;
The golden rectangle, omaggio a Fibonacci, Milano, Galleria Arte Struktura, 1976;
Linee sequenti, Como, Galleria La Colonna, 1982;
Serigrafie e Collages e Ceramiche, Rimini, Hotel Imperiale, Salone delle Esposizioni, 1982;
Luce e Forma, Padova, Galleria Adelphi, 1986;
Spazio per un artista, Lissone (MI), Galleria Radice, 1987;
Ricerche recenti di Gino Luggi, s. i. l., Spazio Solomoda, 1990;
Gino Luggi, Rilievo-Luce, Milano, Galleria Arte Struktura, 1993;
Gino Luggi, Madi opere, Venezia Mestre, Verifica 8+1, 1997;
Gino Luggi e le leggi invisibili dello spazio, Brescia, Galleria De Clemente, 1999;
Gino Luggi e le leggi invisibili dello spazio, Verona, Galleria ScalArte, 1999.

Esposizioni collettive (selezione)

Salon d'Automne 1970, Parigi (Francia), Grand Palais, 1970;
 I° Mostra- Concorso Nazionale di pittura, grafica, incisione, Piombino, patronato dell'accademia internazionale di S. Marco di belle arti – Lettere e Scienze, 1971;
 Ferrara, Galleria d'arte moderna Alba, 1972;
Geometrie di luci, Roma, Artecom, 1973;
Exposition échange culturel France-Italie, Antibes Juan-Les-Pins (Francia), Galerie d'Art Azuréeenne, 1974;
Monocromie Geometriche, Milano, Galleria Nuovo Sagittario, 1976;
Salon d'Automne 1977, Parigi (Francia), Grand Palais, 1977;
Nuove ricerche, Torino, Palazzo dell'Arte, 1982;
 3° Biennale d'arte Città della Spezia, La Spezia, 1983;
I segnalati Biennale 1983, Torino, Palazzo della società promotrice di belle arti, 1983;
Una mostra a più mani, Lissone (MI), Galleria d'Arte Radice, 1988;
Madi Internacional: 50 anos después, Saragozza (Spagna), Centro St. Ignacio de Loyola, 1996;
Madi movimento internazionale Madi Italia, Milano, Galleria Arte Struktura, 1996;
ArteBA99, 8° Feria de Galerías de Arte, Buenos Aires (Argentina), 1999 (con Arte Struktura, Milano);
Hommage de Madi à Gorin, exposition du centenaire de la naissance di Jean Gorin 1899-1981, Château de La Groulais, Blain, (Francia), 1999;
Da Madi a Madi 1946-1999, Varese, Civica Galleria di Gallarate, 1999;
Movimento Madi, all'alba del terzo millennio, Portici (NA), Reggia di Portici, 2000;
GeometricaMente, Incontro d'arte contemporanea, Correzzola (PD), Corte Benedettina, 2000;

Salon D'automne 2000, Parigi (Francia), Espace Eiffel Branly, 2000;
La ricerca dei materiali, tra misura e sconfinamento, Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in S. Croce, 2000;
Arte Madi Internacional, fin de milenio, Spagna, s. i. l., 2000;
Madi, movimento, astrazione, dimensione, invenzione, Napoli, Villa Bruno, 2001;
Madi e realtà, Mantova, Casa di Rigoletto, 2002;
Arte Madi Italia, opere dal 1991-2002, Pieve di Cento (BO), Museo delle generazioni italiane G. Bargellini, 2002;
Universo esprit de géométrie, San Nicola La Strada (Caserta), Real Convitto Borbonico, 2004;
Periplo, Blu mare oltremare profondo, tre toni per tre percorsi nel blu, Rassegna d'arte contemporanea, Siracusa, Associazione culturale l'Arco e la Fonte, 2005;
Arte Madí Internazionale, Milano, Spazio Lattuada, 2006;
La visione negata, Siracusa, Associazione culturale l'Arco e la Fonte, 2006;
Festival SupreMADISM, Mosca (Russia), Museo d'Arte Contemporanea, 2006;
Zagara e Rais, Incontri arabo mediterranei d'Ispica, Ispica (RG), Ex chiesa della Sciabica, 2007;
Internazionale Madi a Verona, Verona, SpazioArte Pisanello, Fondazione G. Toniolo, 2008;
L'Arte costruisce l'Europa: costruttivismo, concretismo, cinevisualismo e Madi internazionale per l'unificazione europea, Desenzano del Garda (BS), Galleria Civica Gian Battista Bosio, 2008;
Teorie del Madí, Milano, Galleria Scoglio di Quarto, 2008;
Exposition Bichrome Madi, Montigny le Bretonneux, Parigi (Francia), Conservatoire des Arts, 2009;
Madí, arte come invenzione, Bergamo, Galleria Marelia, 2009;
Complementarità Madi, Napoli, Castel dell'Ovo, 2010;
Noir et Blanc Madi, Bergamo, Galleria Marelia, 2010;
Noir et Blanc Madi, Bergamo, Spazio Arte Hangar Audi, 2010;
Noir et Blanc Madi, Bergamo, Hotel Mercure, 2010;
Arte per Arte, Dente per Dente, Milano, Spazio Crispi Tre, 2010;
Carmelo Arden Quin & Co., Cholet (Francia), Musée d'art et d'histoire, 2011;
Conscience Polygone - de Carmelo Arden Quin à Madi Contemporain, Carros (Francia), CIAC - Centre International d'Art Contemporain Château de Carros, 2011;
Arte a Mantova, nuove ricerche 2000/2010, Mantova, Casa del Mantegna, 2011;
Hommage à Vantongerloo av Madi, Sarvisvaara (Svezia), Nattavaara-Akademin, Centre Culturel International, 2012;
Movimento Madi. Una geometria oltre le regole, Lovere (BG), Atelier del Tadini - Accademia di Belle Arti Tadini, 2012;
Design, Palermo, Galleria Lupo', 2012;
Spazi, confini e territori: luoghi, movimenti e tendenze dell'arte contemporanea, Milano, Spazio Laboratorio Hajech - Liceo Artistico Statale di Brera, 2013;
Madi, Petit Format, Osaka (Giappone), MI Gallery, 2015;
Arte Madi Internazionale, Terlizzi, Pinacoteca Michele de Napoli, 2016.

Collezioni pubbliche (selezione)

Pieve di cento (BO), Museo MAGI'900 – Museo delle eccellenze artistiche e storiche;
 San Martino di Lupari (PD), Museo civico d'arte contemporanea Umbro Apollonio;
 Gallarate (VA), MAGA – Museo d'Arte Gallarate;
 Buenos Aires (Argentina), M.A.C.L.A. – Museo de Arte Contemporáneo Latino
 Americano de La Plata;
 Dallas (USA), Museum of Geometric and MADi Art;
 Sobral (Brasile), Museu MADi;
 Budapest (Ungheria), Mobil MADi Museum & Foundation.

Bibliografia essenziale

Luchini Mariapia, *Gino Luggi all'Isola d'Elba*. La Stagione delle arti, del libro e del turismo, anno VI, maggio 1970, p. 31-34;
La pittura italiana del 1970, Milano, ed. Industrie Grafiche Luigi Rosio, 1971, p. 222;
1° Mostra - Concorso Nazionale di pittura, grafica, incisione, Piombino, patronato dell'accademia internazionale di S. Marco di belle arti – Lettere e Scienze, 1971, catalogo della mostra, p. 33;
Catalogo Alba d'arte contemporanea, Vol. primo, a cura di F. Puviani, Ferrara, Casa ed. Alba, 1972, p. 88;
Annuario degli artisti visivi italiani 1972, le quotazioni dei pittori e degli scultori, a cura di M. Monteverdi, Milano, ed. Seletecnica, 1972, p. 317-318;
Catalogo Monteverdi, Annuario degli artisti visivi italiani 1973, a cura di M. Monteverdi, Milano, ed. Seletecnica, 1973, p. 434-435;
Catalogo Studio Centro 1973-1974, operatori estetici viventi ed operanti sul mercato nazionale, a cura di G. Albanesi e A. Mavilla, Pieve del Cairo (PV), Arti Grafiche La Cittadella, 1973, p. 229;
Artisti in vetrina, 1° appendice illustrativa al catalogo Monteverdi d'Arte Moderna 1974, a cura di M. Monteverdi, Milano, ed. Seletecnica, 1973, p. 142-143;
Exposition échange culturel France-Italie, Antibes Juan-Les-Pins (Francia), Galerie d'Art Azuréenne, 1974, catalogo della mostra, s. i. p.;
Annuario Arte base n.1, Torino, Arte Base Program editrice, 1976, p. 113;
Salon d'Automne 1977, Parigi, Grand Palais, 1977, catalogo della mostra, p. 97
 José A. Noak. *D'Ars, periodico d'arte contemporanea*, anno xxi, n. 94, 1980, p. 207-208;
3° Biennale d'arte Città della Spezia, catalogo generale 1983, Livorno, Belforte Grafica, 1983, p. 34;
I segnalati Biennale 1983, Torino, Palazzo della società promotrice di belle arti, 1983, catalogo della mostra, p. 166-167;
Una mostra a più mani, Lissone (MI), Galleria d'Arte Radice, 1988, catalogo della mostra, s. i. p.;
Gino Luggi, Rilievo-Luce, Milano, Galleria Arte Struktura, 1993, catalogo della mostra;

- L'élite, Selezione Arte Italiana 1996*, a cura di Salvatore Perdicaro, Varese, ed. L'Elite, 1995, p. 457;
- Madi Internacional: 50 anos después*, Saragozza, ed. Ibercaja, 1996, catalogo della mostra, p. 108-109;
- Madi, movimento internazionale Madi Italia*, Milano, ed. Arte Struktura, 1996, catalogo della mostra, s. i. p.;
- ArteBA99, 8° Feria de Galerías de Arte*, Buenos Aires (Argentina), 1999, catalogo della fiera, s. i. p.;
- Gino Luggi e le leggi invisibili dello spazio*, Verona, Galleria ScalArte, 1999, catalogo della mostra, s. i. p.;
- E. Zanella Manara, *Da Madi a Madi*, a cura di A. Canali, Milano, ed. Mazzotta, 1999, catalogo della mostra, p. 52;
- G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900: Generazione anni trenta*, Bologna, ed. Bora, 2000, p. 725;
- Movimento Madi, all'alba del terzo millennio*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2000, catalogo della mostra, p. 70;
- GeometricaMente, Incontro d'arte contemporanea*, Correzzola (PD), Corte Benedettina, 2000, catalogo della mostra, p. 24-25;
- Salon D'automne 2000*, Parigi (Francia), Espace Eiffel Branly, 2000, catalogo della mostra, p. 27;
- Arte a Mantova 1950-1999*, a cura di Claudio Cerritelli, Mantova, Publi Paolini, 2000, p. 398-399;
- C. Franza, *Trenta artisti*, Meda (MI), Laser edizioni, 2000, p. 96-97 e 163;
- Arte Madi Internacional, fin de milenio*, Murcia, Editorial Godoy, 2000, p. 164-165;
- Madi Art Periodical N°3*, Győr, ed. International Madi Museum Foundation, 2001, p. 26;
- Madi, movimento, astrazione, dimensione, invenzione*, Milano, ed. Arte Struktura, 2001, catalogo della mostra, p. 38;
- Madi e realtà*, Mantova, Publi Paolini, 2002, catalogo della mostra, p. 18-19;
- G. Di Genova, *Arte Madi Italia*, Milano, ed. Arte Struktura, Polaveno, Light for you, Bologna, Bora, 2002, catalogo della mostra, p. 64-67;
- Universo esprit de géométrie*, San Nicola la Strada (Caserta), Real Convitto Borbonico, 2004, catalogo della mostra, p. 68;
- Periplo, Blu mare oltremare profondo, tre toni per tre percorsi nel blu, Rassegna d'arte contemporanea*, Siracusa, tipografia Grafica Saturnia, 2005, catalogo della mostra, s. i. p.;
- La visione negata*, Siracusa, tipografia Grafica Saturnia, 2006, catalogo della mostra, s. i. p.;
- G. Seveso, *Arte Madi Internazionale*, Milano, ed. Odissea, 2006, catalogo della mostra, p. 56-57;
- Zagara e Rais, Incontri arabo mediterranei d'Ispica*, Ispica (RG), tipografia Arti Grafiche Martorina, 2007, catalogo della mostra, s. i. p.;
- S. Cecere e M. Cecere, *Nervo vago, an anthology of Madi 1996-2007*, Penta (SA): tipografia Gutenberg, 2007, s. i. p.;
- Internazionale Madi a Verona*, Verona, ed. SpazioArte Pisanello, Fondazione G. Tonio-

lo, 2008, catalogo della mostra, s. i. p.;

L'Arte costruisce l'Europa: costruttivismo, concretismo, cinevisualismo e Madi internazionali per l'unificazione europea, Milano, ed. Arte Struktura, 2008, catalogo della mostra, p. 30;

M. Galbiati, *Teorie del Madi*, Milano, ed. Scoglio di Quarto, 2008, catalogo della mostra, s. i. p.;

Exposition Bichrome Madi, Montigny-le-Bretonneux (Parigi), Conservatoire des Arts, 2009, catalogo della mostra, p. 8;

P. S. Ubiali, *Madi arte come invenzione*, Bergamo, ed. Galleria Marelia, 2009, catalogo della mostra, p. 14;

G. Di Genova, *Complementarità Madi*, Fisciano (SA), Gutenberg Edizioni, 2010, catalogo della mostra, p. 64-65;

M. Galbiati, *Noir et Blanc Madi*, Bergamo, Lubrina Editore, 2010, catalogo della mostra, p. 34;

Carmelo Arden Quin & Co., Cholet (Francia), Musée d'art et d'histoire, 2011, catalogo della mostra, p. 69;

Conscience Polygone - de Carmelo Arden Quin à Madi Contemporain, Carros (Francia), CIAC - Centre International d'Art Contemporain Château de Carros, 2011, catalogo della mostra, p. 50;

Hommage à Vantongerloo av Madi, Sarvisvaara (Svezia), Nattavaara-Akademien, Centre Culturel International, 2012, catalogo della mostra, s. i. p.;

P. S. Ubiali, *Movimento Madi. Una geometria oltre le regole*, catalogo della mostra, Bergamo, ed. Fondazione Credito Bergamasco, 2012, p. 17;

P. S. Ubiali, *Gino Luggi: idea, forma, luce, gioco*. MilanoUp, anno V, n. 37, settembre 2013, p. 11-13;

Spazi, confini e territori: luoghi, movimenti e tendenze dell'arte contemporanea, I Quaderni del Liceo di Brera, n. 5, Milano, ed. Liceo Artistico Statale di Brera, 2013, catalogo della mostra, s. i. p.;

C. Costanzo, *Madi. Forma Colore Spazio*, catalogo della mostra *Madi, Petit Format*, Osaka, s. i. l., ed. Contesti, 2015, p. 20;

Arte Madi Internazionale, Terlizzi, Pinacoteca Michele de Napoli, 2016, catalogo della mostra, p. 23.

Videografia

“Studio Luggi – Arte Madi”. YouTube video. Postato da “Balandino Di Donato”.

01 marzo 2010.

Disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=Tgf9PVPfkW4>

