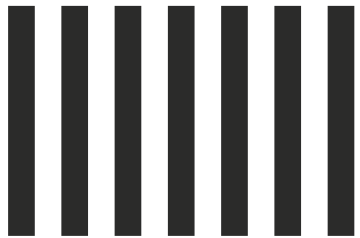


OTTOBRE
2018

BANDIERE



SALA 1



LEONARDO
CRUCCI

BANDIERE

LEONARDO CRUDI

ROMA, SALA 1

12 OTTOBRE – 16 NOVEMBRE 2018

A cura di
Sara Esposito

Testi di
Giovanni Argan, Claudio Sagliocco

Sala 1 - Centro Internazionale d'Arte Contemporanea

Piazza di Porta San Giovanni, 10 - 00185
Tel/Fax 06 7008691
salauno@salauno.com / www.salauno.com
Edizioni Sala 1 n. 139

Fondatore
Tito Amodei

Presidente
Ottaviano D'Egidio

Direttrice
Mary Angela Schroth

Collaboratori
Martina Bassotti, Giulia Caruso, Mirijam Dzaack

Progetto grafico
Danila Domizi, Vera Schwierz

Crediti fotografici
Melania Andronic

In collaborazione con
L'Amletico

La mostra partecipa alla Giornata del Contemporaneo
(13 ottobre 2018) e Rome Art Week (23 ottobre 2018)



BANDIERE

The graphic features a central composition of overlapping shapes. A light blue semi-circle is on the left, partially overlapping a brown trapezoidal shape. A dark blue semi-circle is at the bottom, overlapping the brown shape. A vertical red line passes through the center, intersecting a horizontal red line. To the right of the brown shape is a vertical stack of seven black bars. To the left of the dark blue shape is another vertical stack of seven black bars. The text 'BANDIERE' is written in a bold, dark red, sans-serif font across the middle of the composition.

**LEONARDO
CRUDO**

WALTER GROPIUS, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm



BANDIERE

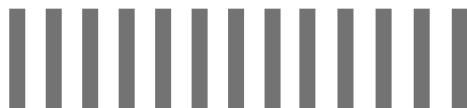
DI SARA ESPOSITO LEONARDO CRUDI

DI SARA ESPOSITO

Sulle mura della galleria romana Sala 1 una serie di figure su drappi bianchi si allineano in una colorata sequenza di ritratti. Si tratta delle dodici personalità scelte da Leonardo Crudi come “bandiere” del primo trentennio del Novecento, periodo in cui le ricerche artistiche del costruttivismo, modernismo e del Bauhaus si coniugano in un inedito linguaggio grafico, pittorico, fotografico il cui impatto segnerà definitivamente la storia dell’arte, dell’architettura e del design.

Il primo incontro con Leonardo avviene nelle strade di Roma, i suoi manifesti affissi per la città colpiscono come un cine-pugno, per usare la definizione di C. Sagliocco, e incuriosiscono i passanti con il loro montaggio di colori e forme. Il nome dell’autore di questi interventi urbani rimase per me anonimo fino a quando, grazie alla mediazione della giovane rivista online L’Amletico, fu possibile incontrare Leonardo, artista autodidatta romano classe ’88 e unico artefice di tali opere. Ogni esemplare di manifesto per le strade è unico e realizzato completamente a mano, un dono che Leonardo fa alla città senza curarsi dei rischi che le sue creazioni possono correre.

Il passaggio dalle pareti della città alle mura di Sala 1 fu breve. Leonardo instaurò fin da subito un rapporto con Sala 1, uno spazio espositivo ricavato dal progetto di una chiesa e caratterizzata dalla struttura in laterizio e pietra. Le opere trionfano nel confronto con la parete della galleria, esaltate nel loro gioco compositivo, ri-



trovano in questo unico scenario il loro habitat urbano.

Le dodici *Bandiere* realizzate appositamente per questa mostra, celebrano il centenario dalla fondazione del Bauhaus a Weimar nel 1919 con i ritratti di artisti legati a tale istituzione.

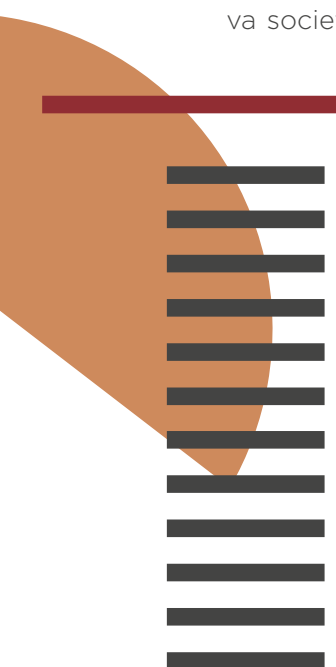
Dall'arte della tessitura, per la quale A. Albers e O. Berger sono capofila, alla ricerca fotografica di G. Arndt così come di L. Moholy-Nagy, agli studi più sperimentali sulla pittura di J. Albers, J. Itten e V. Kandinskij, fino alle più innovative forme artistiche del design moderno di M. Bill e del poliedrico scultore O. Schlemmer, Walter Gropius, direttore del Bauhaus dall'anno della fondazione nel 1919 al 1928, ha radunato personalità e talenti accomunati da una sola bandiera: il raggiungimento di una sintesi delle arti al servizio della società moderna.

Il programma del Bauhaus dichiara la volontà di fondare «una comunità di lavoro di abili artisti-artigiani che lavoreranno in perfetta unità di intenti e comunanza di concezione artistica»¹.

Da queste parole risulta chiaro l'intento di strutturare una nuova società di artisti in grado di promuovere l'arte nella sua rinnovata veste tecnologica, in una "nuova prospettiva di bellezza"².

Leonardo Crudi ha così scelto di sventolare nuovamente le tante bandiere e voci che hanno composto questa comunità dai risvolti sovversivi e politici. Il Bauhaus non fu solamente un grande laboratorio di sperimentazione artistica e didattica, ad esso si affiancava infatti un accurato studio della società. Si prefisse l'obiettivo di coniugare ad una produzione artigianale e di alto valore artistico, l'importanza di un prodotto industriale in grado di direzionare la società verso il credo della nuova "cattedrale del futuro".

Il Bauhaus, nato dalle ceneri della *Kunstgewer-*



2018

VASILIJ

KANDINSKIJ

LEONARDO CRUDI

VASILIJ VASIL'EVIC KANDINSKIJ, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm



OTTE BERGER, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm

beschule di Weimar (Scuola di Arti Applicate) di Henry Van de Velde, nacque infatti dalla volontà di un cambiamento strutturale della società a partire da una nuova concezione dell'architettura e da un diverso rapporto con l'industria.

Allo stesso modo, il costruttivismo russo superò il proprio carattere di ricerca artistica per entrare nel progetto politico della Rivoluzione d'Ottobre.

Il richiamo formale al costruttivismo nelle dodici figure del Bauhaus di Crudi, trova riscontro nell'asse degli scambi instaurati tra le due nazioni in un momento di tensione politica in Germania con la Repubblica di Weimar, e in Russia con la Rivoluzione d'Ottobre. Sebbene le avanguardie per definizione si oppongano a qualsiasi atto normativo, negli anni Venti nei contesti politici più sperimentali, come quello tedesco e russo, si credette nella possibilità di rifondare il sistema dell'arte a partire da strumenti didattici inediti³. In questo preciso approccio culturale si spiega la scelta di Gropius d'invitare tra i tanti Moholy-Nagy, che portava con sé lo spirito del costruttivismo e Kandinskij, il cui innovativo metodo d'insegnamento era malvisto nell'istituto di cultura artistica di Mosca (INKHUK).

Nella staticità dei movimenti delle figure di Crudi viene ricordato il meccanicismo dei balli di Vsevolod Mejerchol'd. L'incontro tra uomo e macchina costituisce uno dei temi più dibattuti nel Novecento. Risulta interessante valutare come negli anni Trenta gli Stati Uniti considerino il meccanicismo industriale un valore politico riconducibile ai totalitarismi⁴. Le differenze sociali, economiche e culturali tra l'Urss e gli Usa cominciava ad emergere nelle ricerche intraprese dagli artisti: al movimento libero e vitale dei *Mobiles* di Calder, risponde negli stessi anni la scultura meccanica del *Modulatore spazio-tempo* di Moholy-Nagy, al *Triadische Ballett* di Schlemmer, Chaplin propone anni dopo la figura di Charlot, l'uomo moderno sommerso all'industria nel film *Modern Times* (1936).

Dietro i soggetti di Crudi si cela così l'intento di riportare alla memoria attraverso le semplici forme dei "montaggi meccanici", l'importanza di una stagione artistica carica di valori culturali.

Nella raffigurazione dei visi delle sue bandiere, Leonardo sceglie di ripercorrere ancora una volta la strada delle grandi avanguardie, replicando nel disegno il "trascendentalismo del movimento"⁵ del fotodinamismo dei fratelli Arturo, Carlo Ludovico e Anton Giulio Bragaglia. I tre fotografi cercarono di annettersi al movimento futurista pubblicando nel 1911 il manifesto *Fotodinamismo futurista*, ma ricevettero un deciso rifiuto da Boccioni e dal gruppo. L'esperienza della fotografia sperimentale rimase così fuori dalla ricerca del futurismo per le difficoltà del gruppo a ripensare profondamente le logiche dell'arte.

Leonardo Crudi aggiunge al montaggio statico delle figure l'effetto dello scatto sfuggente del movimento dei fratelli Bragaglia. Il tutto si presenta su drappi di cotone da appendere e lasciare sventolare come bandiere. Leonardo lascia un messaggio utilizzando smalti e inchiostro della penna a sfera, come un manifesto d'arte redatto da un artista delle avanguardie.

Con questa inedita serie di opere e con i tanti manifesti affissi per Roma, Leonardo presenta l'impegno ad assumere le forme e il linguaggio di un'epoca in un'inedita composizione contemporanea, il cui messaggio si dimostra universale e atemporale.



NOTE:

¹ Manifesto e programma del Bauhaus Weimar, autore: Walter Gropius, Aprile 1919

² M. Vitta, *Il progetto della bellezza: il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Einaudi, 2011

³ F. Rovati, *L'arte del primo Novecento*, Einaudi, 2015

⁴ Testo di D. Lancioni in A. S.C. Rower (a cura di), *Alexander Calder*, catalogo mostra, Palazzo Esposizioni, Roma, ottobre 2009

⁵ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Mondadori, 1999

JOHANNES ITTEN, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm



MANIFESTI DI CLAUDIO SAGLIOCCO DELLE ATTRAZIONI

Il paesaggio urbano contemporaneo della città postmoderna, si presenta come un frammentario caleidoscopio di illustrazioni. La città è rivestita di immagini, che bombardano costantemente il nostro occhio. Chilometri di carta tappezzano le strade, sono poster di partiti politici, di mostre, di spettacoli teatrali e film, e soprattutto manifesti pubblicitari.

Il manifesto come oggetto cartaceo di diffusione di immagini e informazione ha origini antiche, come testimonia la colonna ercolanense trovata nel 1897. Ma il poster, così come lo intendiamo oggi, ha origine nella Francia della Terza Repubblica del Secondo Ottocento, e in particolare a Parigi che proprio in quegli anni stava mutando radicalmente grazie ai piani urbanistici del barone Haussmann. Nei grandi *boulevards* che venivano aperti, erano affissi manifesti di spettacoli, di caffè, di libri e concerti, spesso disegnati da artisti come Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard.

Le strade diventavano così luogo di esposizione di una nuova forma d'arte che con violenza si impone ai passanti della città. La sua aggressività non è legata ai contenuti trasmessi, ma è dovuta al suo metodo di trasmissione. Un manifesto non si guarda, si vede. Camminando per strada il nostro occhio si imbatte involontariamente in queste immagini, captandole ed inviandole al cervello. Il nostro patrimonio visivo si satura allora di immagini, che vediamo distrattamente in pochi istanti e che hanno vita breve nella nostra memoria. Il manifesto stesso ha una vita piuttosto breve; essendo fatto di carta è destinato

ad ingiallire e a deteriorarsi a causa degli agenti atmosferici, è inoltre in balia della città e quindi soggetto ad essere rovinato, ricoperto o addirittura staccato. Il poster ha quindi di per sé una natura effimera. La città muta così la propria veste in continuazione, come un serpente che cambia la pelle, rinnovandosi e rispecchiando il periodo storico corrente. I muri delle strade diventano un grande spazio espositivo per mostrare immagini e veicolare messaggi, senza passare per alcun tipo di filtro o di censura, ed uscendo dagli spazi angusti ed elitari delle gallerie.

Leonardo Crudi ha scelto la strada come luogo di esposizione dei suoi lavori, fin da quando a tredici anni si è immerso nel mondo dei graffiti, girando la città alla rincorsa degli altri *writers*. Dai muri con le tag e le bombolette, è passato alla carta, alla penna e alla colla, ma soprattutto ha mutato il contenuto e la finalità delle sue opere. I suoi manifesti però non possono essere visti distratamente, vanno guardati con più attenzione, per provare a ricostruire mentalmente quelle forme scomposte, e cercare di decifrare quei personaggi e quei caratteri sconosciuti. Questi poster sembrano fuoriuscire dagli anni Dieci e Venti del Novecento, direttamente dalle mani di Malevič o di Rodčenko. La scelta dell'estetica sovietica non è stata immediata, ma è arrivata lentamente dopo un lungo percorso di ricerca artistica. Nasce tutto dal cinema: Crudi è un grande ammiratore del mezzo cinematografico in ogni sua forma.

Partendo dal Neorealismo italiano, corrente cinematografica che porta sullo schermo le classi disagiate e lavoratrici, utilizzando spesso attori non professionisti, Crudi scopre il cinema sperimentale, cominciando da registi come Claudio





Caligari. Sebbene oggi i suoi (pochi) film siano dei cult, il regista piemontese ha iniziato ad affacciarsi alla cinematografia in maniera indipendente e con un approccio più documentaristico, tramite una serie di cortometraggi incentrati su tematiche sociali.

Dopo varie sperimentazioni è approdato al grande schermo nel 1983 con *Amore tossico*, film che tratta dell'abuso di eroina, in quegli anni ai massimi storici, tra Ostia e la periferia romana. Con un'operazione molto simile a quella neorealista, Caligari sceglie attori presi dalla strada, dei veri tossicodipendenti appena usciti dalla riabilitazione, raccontando la borgata post-pasoliniana con grande crudezza e credibilità. Un poster di Leonardo rende omaggio a questo

regista che ha avuto poca fortuna critica; sopra ad una rete metallica bucata si stagliano i volti di due dei protagonisti del racconto, Il Capellone e Michela, mentre dei corpi giacciono a terra esamini, come trafitti dalla grande "spada" sovrapposta. Due mani recano un limone e una siringa, strumenti utilizzati per le iniezioni. Limoni che ironicamente tornano anche nei capelli della donna e nell'orecchino, come ornamento



AMORE TOSSICO, (manifesto), 2017.

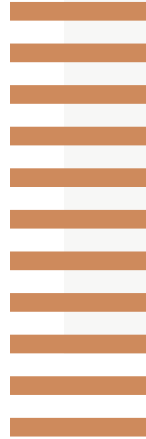
Smalti, matita e pennarelli su carta da modello, 100 x 150 cm

decorativo. Ci vorranno altri quindici anni per la seconda pellicola di Caligari (*L'odore della notte*, 1998), e addirittura diciotto per l'ultima (*Non essere cattivo*, 2015), entrambe raffigurate in un poster da Leonardo.

La ricerca di Crudi prosegue, e lo porta a scoprire Carmelo Bene, figura discussa e controversa, singolarissimo e complesso (non) attore, che ha avuto anche una parentesi in quella che egli definiva la "pattumiera di tutte le arti", ovvero il cinema. A lui dedica due poster, uno sul suo primo cortometraggio *Hermitage* (1968), e l'altro su *Un Amleto di meno* (1972), crasi fra la versione shakespeariana e quella di La Forge dell'Amleto.

Ma oltre a questi nomi piuttosto noti, seppur non al grande pubblico, Crudi scava nella storia del cinema alla ricerca dei film e documentari più sconosciuti, addirittura privi della locandina pubblicitaria perché proiettati unicamente nei cinema d'essai. Decide allora di dare un'immagine a questi film, disegnando loro una locandina. Così ha fatto per *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* e per *E noi che siamo la forza del mondo*, entrambi realizzati dal collettivo Videobase formato da Lajolo, Leonardi e Lombardi.

In questa accurata e capillare ricerca a ritroso nel tempo, arriva finalmente la scoperta del cinema sovietico: Ėjzenštejn e il montaggio delle attrazioni, Vertov con il Kinoglaz, e ancora Kulesov e Pudovkin. L'avanguardia cinematografica russa affonda le sue radici nel cinema futurista italiano, superando però quella visione estetizzante, quel "capriccio" marinettiano, verso un'arte che incarni gli ideali della Rivoluzione. Il cinema è l'arte popolare per antonomasia, e nella Russia post-zarista sollevò grande entusiasmo grazie alla sua forza di propaganda e penetrazione



tra le masse analfabete. In quegli anni le macchine e gli automi esercitavano una grande fascinazione che investì tutte le arti: dalle forme geometriche dipinte da Malevič ai progetti di Tatlin, passando per il teatro “biomeccanico” di Mejerchol’d e per il cinema stesso. L’idea di fondo del cinema sovietico è che il montaggio possa essere la base estetica del film. Sergej Ėjzenštejn è stato uno dei principali te-

orici del montaggio; rifiutando il cinema di narrazione tradizionale, mira a scuotere e a shockare lo spettatore, a colpirlo con il cosiddetto cine-pugno, una raffica di immagini e primi piani montati ad un ritmo serratissimo. Nel manifesto di Crudi che ha per soggetto Ėjzenštejn, il regista ha una sorta di scarabocchio in testa, un segno grafico centrifugo, come quando i personaggi nei cartoni animati vengono colpiti in testa e vedono le stelle. È bastata un’immagine per descrivere un concetto complicato per il quale andrebbero spesso molte parole. Esempio ed immediato è anche il manifesto che omaggia Dziga Vertov e la sua teoria del Cine-occhio. Il regista si fa occhio meccanico, e come tale ha il compito di documentare la realtà senza alcun tipo di storia o narrazione. Ne *L’uomo con la macchina da*



presa il cineoperatore vaga per le strade di Mosca, filmando e venendo filmato, innescando per la prima volta un meccanismo di meta-cinema. La macchina da presa diventerà infine autonoma, muovendosi da sola sul treppiedi e frantumandosi per mezzo di un effetto ottico. Con lo straordinario tratto verticale che lo contraddistingue, quasi fosse il tratteggio brandiano, Crudi ci mostra il Kinoglaz in un'immagine.



Potremmo definire i lavori di Crudi come “manifesti delle attrazioni”, perché con una forte violenza visiva ci urtano nel nostro vagare passivo per la città, ci colpiscono come il cine-pugno, suscitando nuove emozioni e soprattutto nuovi stimoli, urlandoci contro per risvegliarci dal torpore intellettuale che ci affligge. D'altronde, nella sua visione (e in quella degli artisti d'avanguardia), un artista deve impegnarsi attivamente per la trasformazione della società contemporanea.



Sopra:

DZIGA VERTOV (manifesto), 2017.

Smalti, penna a sfera e pennarelli su carta da modello, 100 x 150 cm



Pagina a fronte:

SERGEJ MICHAJLOVI JZENŠTEJN (manifesto), 2017.

Smalti, matita e pennarelli su carta da modello, 100 x 150 cm

MARIANNE BRANDT, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm




PAROLA D'ORDINE: AVANGUARDIA

DI GIOVANNI ARGAN

Passeggiando per le strade di Roma, vi sarete sicuramente imbattuti nei manifesti di Crudi. Essi rappresentano qualcosa di assolutamente innovativo nel panorama dell'arte di strada, o meglio pubblica, che anima, da qui a qualche anno, la nostra città. Questi manifesti colpiscono per la loro singolarità: non sono stampati, bensì disegnati e dipinti a mano, e comunicano, con immagini d'impatto, messaggi culturali. Lo stile con cui sono realizzati è frutto di una rivisitazione della grafica delle avanguardie russe unita all'elaborazione di immagini estremamente realistiche di lavoratori, artisti, registi e attori, tratte da fotografie in bianco e nero e da inquadrature cinematografiche. Crudi ha iniziato a produrre manifesti a partire dalla fine del 2016, con l'obiettivo di commemorare il centenario della Rivoluzione d'Ottobre (7 novembre 2017), e nello specifico le personalità di spicco delle avanguardie russe (Majakovskij, Rodčenko, Ėkster, Stepanova, Vertov, Ėjzenštejn etc.), che si adoprarono, nei rispettivi settori artistici, per la creazione di un'estetica originaria che accompagnasse ed illustrasse gli ideali del neonato Stato socialista. Con lo stesso animo, Crudi si è dedicato alla mostra "Bandiere", realizzata per celebrare il centenario del mitico Bauhaus (Istituto Superiore di Istruzione Artistica, 1919-1933), baluardo delle sperimentazioni nel campo delle arti applicate all'industria nel periodo della fragile





Repubblica di Weimar, che chiuse i battenti con l'avvento del regime nazista, arcigno propugnatore del ritorno all'ordine nelle arti. Il filo rosso che unisce la passione di Crudi per le avanguardie russe e il suo interesse per il Bauhaus va rintracciato nei contatti che, nei primi anni '20, i docenti di questo Istituto ebbero con i colleghi russi dei Vchutemas (Laboratori Tecnico-Artistici Superiori di Stato), fondati a Pietrogrado e a Mosca, nel 1918, subito dopo la Rivoluzione. Ed in proposito, senza dilungarci nel confronto fra queste due scuole, basti ricordare che il Bauhaus e i Vchutemas condividevano il medesimo indirizzo, volto a formare artisti capaci di progettare oggetti industriali di massa la cui funzionalità si sposava con un'estetica d'avanguardia; che, nel 1921, l'ungherese László Moholy-Nagy incontrò a Dusseldorf Lazar' Lisickij, docente dei Vchutemas, restando abbagliato dalla produzione di quest'ultimo ed iniziando a dipingere anch'egli opere astratte, fortemente debitorie del suprematismo russo; e che, a partire dal 1922, il padre dell'astrattismo Vasilij Kandinskij, già professore nei Vchutemas moscoviti e ormai migrato in Germania, tenne i suoi corsi di teoria delle forme presso il Bauhaus.

Per questa mostra, Crudi ha dipinto i ritratti di quelle che, a suo avviso, sono state le "bandiere" del Bauhaus. La scelta dei personaggi raffigurati non è infatti convenzionale: accanto alle celebri figure di Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Vasilij Kandinskij e Josef Albers, troviamo Anni Albers - moglie di quest'ultimo - Marianne Brandt, Otti Berger e Gertrud Arndt, tutte talentuose designers rimaste però, in quanto donne, in secondo piano nella storia del Bauhaus. Otti Berger e Gertrud Arndt furono tra le protagoniste della produzione tessile dell'istituto di Weimar, e Crudi ha voluto, non solo ricordarle ritraendole, ma anche omaggiarle impiegando il medium della stoffa per la realizzazione delle "bandiere". In quest'occasione, ha deciso quindi di mettere da parte il suo supporto preferito,

la carta da modello su cui dipinge i manifesti, per realizzare degli arazzi-bandiere, in linea con lo spirito del Bauhaus, che promuoveva un'arte applicata agli oggetti.

Per quanto riguarda lo stile delle opere, possiamo apprezzare l'originale rilettura contemporanea del linguaggio delle avanguardie russe. Si veda, ad esempio, il ritratto di Josef Albers, il cui corpo è scomposto geometricamente secondo il lessico suprematista di Malevič e Lisickij; mentre la posizione del volto e delle mani ricorda i movimenti "biomeccanici" del metodo di esercitazione attoriale di Vsevolod Mejerchol'd, regista capo-

▼ Sotto:

VARVARA STEPANOVA, (manifesto), 2018.


Smalti, matita e pennarelli su carta da modello, 100 x 150 cm

▲ A destra:

ALEKSANDRA ĖKSTER, (manifesto), 2018.

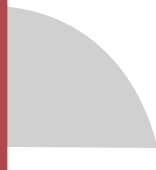
Smalti, matita e pennarelli su carta da modello, 100 x 150 cm





fila del teatro d'avanguardia sovietico. Le linee curve del corpo geometrico di Albers accompagnano il gesto della mano destra verso l'alto, creando, insieme al volto sdoppiato, l'impressione di osservare una breve pellicola o una fotografia "fotodinamica" scattata dopo un lungo tempo di esposizione. Nella composizione, l'elegante unione di immagini realistiche, disegnate con tratti verticali di penna bic, e di forme geometriche bidimensionali, dipinte con gli smalti, dà vita ad un'immagine dinamica, che sembra girare su se stessa fino a stamparsi sulla stoffa.

Concludiamo soffermandoci sul messaggio lanciato, o meglio propagandato, da Crudi in questi suoi lavori, nei quali il linguaggio artistico si rivela strumento per parlare dell'arte stessa, ed in particolare delle avanguardie del secolo scorso, da lui interpretate, non con la nostalgia di un passato ormai perduto, bensì con l'entusiasmo di chi si trova sulle spalle di giganti ed è pronto ad intraprendere un nuovo percorso. A distanza di cento anni dalla fioritura dei più importanti movimenti di rottura della storia dell'arte, Crudi lancia, con tutte le sue forze, un appello: anche nel XXI secolo c'è posto per la rinascita dell'avanguardia, vissuta come lotta culturale per la creazione di una società migliore.





JOSEF ALBERS, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm



LEONARDO CRUDI

BIOGRAFIA DELL'ARTISTA

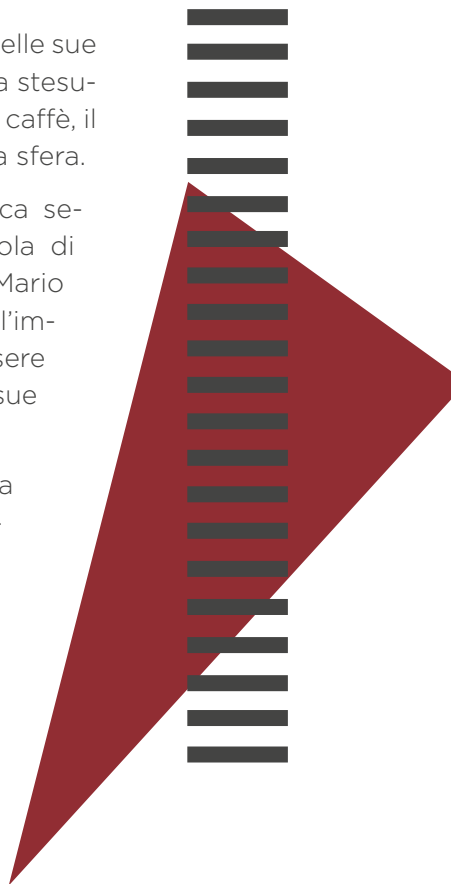
Leonardo Crudi (1988), vive e lavora a Roma.

Partendo giovanissimo dal mondo dei graffiti, Leonardo forma da autodidatta un linguaggio del tutto personale e unico. Dal mondo della street art acquisisce uno stile artistico in cui scrittura, campiture di colori e forme geometriche si compongono in un'inedita veste grafica.

Dal 2012, si dedica alla produzione delle sue prime opere su carta abbinando alla stesura di smalti e ad un uso originale del caffè, il tratto monocromatico della penna a sfera.

Dal 2014 Leonardo continua la sua ricerca seguendo la lezione degli artisti della scuola di Piazza del Popolo, come Renato Mambor, Mario Schifano e Cesare Tacchi. Le sagome dell'immaginario popolare iniziano così ad essere riprodotte nei giochi compositivi delle sue opere.

Nel 2015, si dedica allo studio del cinema d'avanguardia sovietico, restando influenzato dal "montaggio delle meraviglie" di Ejzenštejn. La sua ricerca si rivolge alle avanguardie pittoriche e fotografiche del Suprematismo, Costruttivismo e Futurismo russo, da cui rielabora le lezioni di Rodčenko, El Lissitzky e Malevič. Per il



centenario della Rivoluzione d'Ottobre, nel 2017 dedica una serie di manifesti raffiguranti le personalità più importanti dell'avanguardia rivoluzionaria, tra questi Rodčenko, Majakovskij, Vertov.

Da quest'ultima serie di manifesti l'artista inizia il suo lavoro sul cinema d'avanguardia italiano degli anni '60 e '70. Il progetto (tutto'ora in corso) prevede la realizzazione di locandine di film che fino ad ora non hanno mai avuto manifesti promozionali. Tra i soggetti scelti da Leonardo ricordiamo i film di Claudio Caligari (*Amore tossico*, 1983; *L'odore della notte*, 1998; *Non essere cattivo*, 2015), il popolare *Fantozzi* del regista Luciano Salce (1975) e il cinema sperimentale di Alberto Grifi (*Transfert per kamera verso Virulentia*, 1966/67; *Dinni e la Normalina*, 1978).

<http://www.leonardocrudi.com/>



||||| MOSTRE PERSONALI

Muri di carta, a cura di Mirko Pierri, Affabulazione, Ostia, 2018

Simil-prop, a cura di Tommaso De Benedictis, Spazio Cerere, Roma, 2016

White workers, a cura di Alberto Parres, Porta Blu Gallery, Roma, 2014

||||| MOSTRE COLLETTIVE

Outdoor festival, a cura di Antonella di Lullo e Christian Omodeo, Mattatoio Testaccio, Roma, 2018

Amour à mort, a cura di Angèle Leila e Lorenzo Minio Paluello, 23 Rue Château Landon, Parigi, 2017

C'era una volta l'Urss, a cura di Giovanni Argan, Palazzo Azimut, Roma, 2016

Aporia, a cura di Tommaso De Benedictis, Studio 1, 2, 3, Roma, 2016

Dialuoghi, a cura di Paola Valori, Microartivisive, Roma, 2015

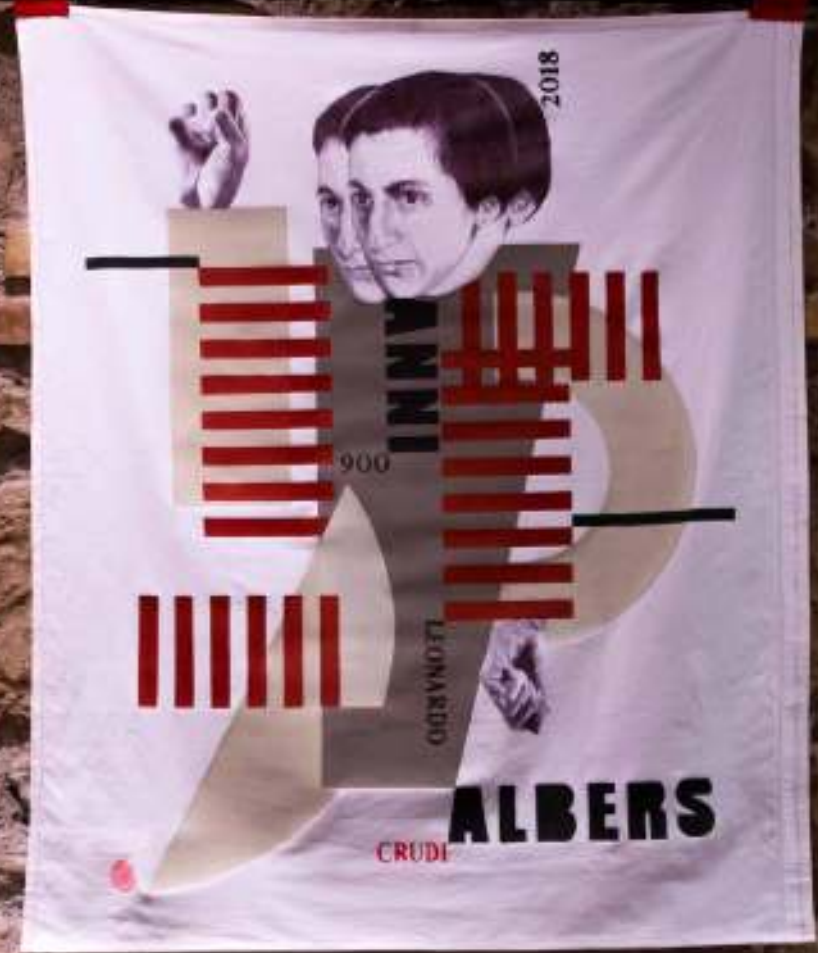
Any given post-it, a cura di Sofia Catoni e Chiara Garlanda, White Noise Gallery, Roma, 2015

De-forma. Oltre il confine del corpo, a cura di Romina Sangiovanni, Galleria Plaumann, Milano, 2015

Metamorfosi corporee, a cura di Cecilia Cicci, Marta Fossati, Tommaso Gardenti, Romina Sangiovanni, Marina Volpi, Merlino bottega d'arte, Firenze, 2014

OMAGGIO A FRANCESCO DI GIACOMO. Opere di Giovanni Canitano e Leonardo Crudi, Porta Blu Gallery, Roma, 2014

Maniphesta romanimale, a cura di Giacomo Romagnoli, esposizione all'aperto sulle banchine di Lungotevere Ripa, Roma, 2013



ANNI ALBERS, 2018.
Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm

MAX BILL, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 80 x 100 cm



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, 2018.
Smalti, penna e matita su stoffa, 240 x 130 cm





OSKAR SCHLEMMER, 2018.

Smalti, penna e matita su stoffa, 240 x 130 cm

