

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

197

*NUOVA
SERIE*

1° MARZO 2018 - 9 APRILE 2018 - VIA MARONCELLI, 7 - MILANO - TEL. E FAX 02 29063272

Nando Crippa

La metafisica della mitezza





Nando Crippa

La metafisica della mitezza

testo di
Luigi Fassi

La metafisica della mitezza

di Luigi Fassi

*Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita.*
(Sandro Penna)

Un vasto spazio industriale organizzato in tre file di sobri tavoli di color tortora sui cui piani sono assortite a cucire a macchina una ventina di operaie tessili, abbigliate nella divisa di un modesto grembiule azzurro pallido. La concentrazione, la solitudine e il silenzio evocati da *Le cucitrici* (2018) di Nando Crippa infondono il candore severo di una devozione laica a tutta la scena, che nella restituzione in modellini di creta di piccole dimensioni appare come una fotografia del lavoro femminile in un'industria tessile italiana negli anni del primo boom economico. È un'immagine che agisce come un potente flash back, dal presente al passato.

La descrizione della durezza e dell'asfissiante monotonia del lavoro industriale nell'Italia del dopoguerra è stata magistralmente descritta da Ottiero Ottieri nel suo romanzo del 1957 *Tempi stretti* (allusione sin dal titolo ai ritmi irreggimentati della produzione industriale in catena di montaggio), ma anche dalle pagine di Paolo Volponi, a partire dal suo esordio narrativo con *Memoriale* (1962), diario dello smarrimento di un operaio di origine contadina nel plumbeo mondo delle fabbriche nel nord ovest del Paese. Sono questi alcuni dei temi che hanno dato avvio a un'intera tradizione letteraria, quella della letteratura industriale, sviluppatasi dagli anni cinquanta e che come un fiume carsico ha attraversato con maggiore o minore visibilità tutto il secondo Novecento del Paese, offrendo un contraltare critico alla storia del rapido sviluppo economico dal Nord al Sud dell'Italia. I libri degli scrittori della letteratura industriale hanno portato in primo piano le difficoltà, le contraddizioni e anche i fallimenti generati dall'ineguaglianza e dallo sfruttamento intensivo della forza lavoro che quegli anni di trasformazioni economiche e sociali portarono con sé. L'interrogazione critica di Ottieri e Volponi sulle trasformazioni del mondo industriale italiano, sottoposto a una crescita impetuosa sotto i dettami del taylorismo scientifico d'importazione americana, originava dalla loro stessa attività di professionisti della grande industria, come dirigenti dell'Olivetti in diverse sedi e città italiane, dal Piemonte alla Campania. Proprio negli anni cinquanta Adriano Olivetti portava a maturazione la sua idea innovativa della fabbrica industriale come luogo di tutela e valorizzazione delle singole capacità creative e morali di operai e impiegati, segnando un modello rimasto esemplare e senza paragoni nell'Italia e nell'Europa di quella stagione. Alla tormentata domanda olivettiana se l'industria potesse darsi dei fini oltre a quelli del profitto economico, inedita in quegli anni di lavoro votati anzitutto a una crescita tumultuosa di produzione e impiego, Olivetti rispondeva rimarcando la necessità che le nuove gigantesche forze materiali dell'industria fossero poste al servizio dell'uomo, del suo progresso e benessere morale, generando ricchezza mediante forme di appartenenza al territorio, comune gestione imprenditoriale e condivisione etica dei mezzi e degli obiettivi. Ciò che era da salvaguardare, per Olivetti, era anzitutto l'uomo come membro di una comunità solidale e partecipata, volta a instaurare, in una formula di efficace sintesi spirituale e materiale, la città dell'uomo. Ma anche lavorare per l'Olivetti rimaneva un duro mestiere, una storia di cronometri, cottimi, regole rigide e produttività stressante. Proprio il dilemma di dove tale modello avrebbe condotto il nuovo uomo industriale della modernità attraversava le pagine inquiete di Ottieri e

Volponi, che interpretavano la difficoltà di adattare il modello olivettiano di utopia concreta alla realtà quotidiana di fabbrica.

Questo retroterra storico e culturale (che in letteratura si è esteso alle riflessioni di altri scrittori italiani come Luciano Bianciardi nel suo *La vita agra* del 1962) sembra affiorare più volte nelle sculture di Nando Crippa, le cui suggestioni non sono tuttavia assimilabili ad un esclusivo contesto quale quello italiano. La geografia mentale delle opere dell'artista potrebbe riecheggiare, infatti, le atmosfere rarefatte nei quadri di Edward Hopper d'inizio Novecento e la solitudine in cui l'artista americano immerge le sue rare figure, sedute al bancone di diner e caffè o isolate nei pochi metri quadri di un ufficio nella grande città. Proprio Hopper dipinge nel 1921 *Girl at Sewing Machine*, il ritratto di una giovane donna intenta a cucire a macchina nello spazio domestico di un interno borghese. Ma è tutta la storia culturale americana a essere intrisa di malinconiche rappresentazioni della modernità come solitudine, tra la mediocrità della vita quotidiana e la routine lavorativa e domestica, come testimoniato in letteratura dai racconti di John Cheever degli anni cinquanta, preziosi ritratti narrativi d'individualità smarrite tra i rimpianti della giovinezza ormai lontana e un presente d'inefficienza tra gli spazi metropolitani di New York e dell'immensa provincia del Paese. Le statuette maschili di Crippa nel quieto conformismo sociale del loro abbigliamento in gilet e cravatta, potrebbero sembrare raffigurazioni del protagonista de *L'uomo dal vestito grigio* di Sloan Wilson (romanzo del 1955 divenuto un anno più tardi un film di grande successo con Gregory Peck, *The Man in the Gray Flannel Suit*) o delle sotterranee inquietudini dei protagonisti dei romanzi e racconti di Richard Yates, lacerati dal desiderio di uscire dalla routine della quotidianità e destinati a fallire a o rimanere confinati nei perimetri plumbei dei suburbs americani. Si potrebbero far altri nomi, e proseguire in un gioco di rimandi, associazioni, evocazioni, come suggerisce lo stesso artista in una terracotta dedicata al giovane J. D. Salinger (*Salinger*, 2018), l'autore de *Il giovane Holden*, colto spensierato in un momento di gioventù, prima dei traumi dell'età adulta e della sua volontaria scomparsa dalla vita pubblica dai primi anni cinquanta sino alla morte nel 2010. La forza del lavoro di Crippa risiede tuttavia nel suo valore simbolico, che pur nell'evidenza di alcuni elementi culturalmente identificabili che sempre ricompaiono nei suoi personaggi - la tipizzazione dell'abbigliamento femminile e maschile, il mondo del lavoro manifestato in ruoli operai e impiegatizi - sa astrarsi da riferimenti e da modelli chiusi e facilmente classificabili. A ben vedere, la presenza delle sue sculture sa imporsi con la forza di figure che appaiono degli archetipi, delle evocazioni di atteggiamenti emotivi e condizioni umane da cui lasciarsi catturare e in cui potersi specchiare. Le sculture sono realizzate in creta semirefrattaria, elaborata da Crippa nel suo studio prima della cottura a forno e della sua successiva colorazione a mano. Da anni Crippa è fedele a questa tecnica artigianale, fatta di metodi, tempi e regole precisamente scandite. Le forme e le figure si ripetono, donne e uomini, colti in uno stato di pausa e attesa, di concentrazione assorta e distrazione temporanea. È una semplicità di mezzi e forme che rivela una sensibilità teatrale, come se le opere fossero degli appunti di regia per un allestimento scenico, dei bozzetti volti a fissare l'identità dei personaggi e a determinare il loro atteggiamento nella dinamica di una rappresentazione sempre eguale.

Il corpus dei disegni che Crippa porta avanti da molti anni parallelamente alle sculture rafforza questa possibile lettura, articolandosi come una serie di still fotografici, quasi delle cartoline di frammenti di ricordi, pensieri ed emozioni. Realizzati a matita e china con un segno fluido e veloce e successivamente colmando le campiture mediante colori acrilici, i disegni ritraggono figure singole colte nel loro lavoro o in un momento di estemporanea meditazione. Vediamo così

una vespa e il suo proprietario fermi sul ciglio di una strada, camerieri al lavoro, bagnanti sulla spiaggia, atleti impegnati nelle loro performance. Gli elementi di sfondo sono sempre appena accennati e non forniscono che dati minimi: una parete, un prato, un cielo, un muretto, una colonna. Sono dettagli di una precisa sensibilità estetica, oggetti modesti e discreti che ritornano ricorsivamente nelle opere di Crippa sino a caratterizzarne l'identità, indizi di una loro possibile natura sovratemporale. Altri elementi di più accentuata surrealtà compaiono improvvisi senza divenire appariscenti, una colomba in testa a un uomo, qualcuno che sale una ripida scala a pioli senza poterne vedere l'appoggio e la destinazione, una figura seminuda ferma in cima a un albero, un teschio come appoggio per sedersi a terra. In altri disegni affiora un erotismo istintivo e pacato, delineato con il tratto leggero e affettuoso con cui Crippa accompagna le sue figure. A prevalere nella reiterazione delle figure dell'artista e dei suoi personaggi è un minimalismo mite, attraverso il quale Crippa sembra raffigurare il fremere di un sentimento quasi inconfessabile, che emerge a poco a poco osservando le sue opere, quello della solitudine e della felicità dell'uomo nel mondo moderno. I protagonisti delle sculture e dei disegni dell'artista sembrano abitare la complessità del mondo senza perdere la capacità di uno sguardo d'incanto sulle cose, sprigionando una forza sottilmente eversiva che avvicina i suoi soggetti alle epifanie di Sandro Penna, autore la cui poesia ha celebrato forse più di ogni altro nel Novecento (come ha scritto Cesare Garboli) l'intensità anonima della vita urbana, la gioia misteriosa di sentirsi uno tra i molti, anonimi, liberi e soli.

Usare il termine mitezza per descrivere l'arte di Crippa non è un'osservazione estemporanea, ma è la descrizione di una concezione del mondo che sembra sostanziare alla radice tutta l'etica e l'estetica dell'artista. Norberto Bobbio in un testo del 1983 ha descritto la mitezza come una virtù sociale propria dell'uomo privato e dell'inappariscenza, di colui di cui nessuno si accorge e che non lascia traccia negli archivi della storia ufficiale e della vita come esperienza politica. Se le virtù dell'uomo politico della tradizione machiavellica divenute canoniche sono quelle votate all'agonismo e alla capacità di imporsi, anche mediante protervia ed imperio, la mitezza per il filosofo torinese è all'opposto virtù completamente impolitica, quella di chi crede più alla miseria che alla grandezza dell'uomo, di chi non ostenta ed è al di fuori dello spirito di gara, della concorrenza e della rivalità proprie della vita sociale come conflitto. Non tutto può essere politico nella vita e l'immagine che il mite ha della storia è quella di un mondo in cui non ci sono competizioni per il primato, vincitori e vinti. Il mite non è però remissivo perché non si sottrae passivamente, ma mantiene invece la propria attiva disponibilità verso i propri simili, configurandosi così come l'anticipatore di un mondo migliore, quello in cui l'altro è lasciato essere quello che è. Il mite è infatti possibile non nel suo isolamento ma solo di fronte al prossimo, e la mitezza, con la sua semplicità di costumi e atteggiamento, è presupposto possibile della compassione.

Se questo può intimamente descrivere il mondo che Nando Crippa continua a creare ed evocare è perché la mitezza è una disposizione metafisica, che appare scelta come destino e orizzonte esistenziale dai suoi personaggi meditativi, un atteggiamento trasformato in attiva volontà di osservazione e comprensione del reale. La riflessione che sembrano rivolgerci le donne e gli uomini delle sue opere è così la letizia del mite, una disposizione verso gli altri che non ha bisogno di essere corrisposta e inaugura un tempo diverso, una donazione senza limiti che aiuta l'altro, per usare ancora le parole di Bobbio, a poter vincere il male dentro di sé.

The Metaphysics of Meekness

di Luigi Fassi

*I would like to live asleep
Amid the sweet noise of life*
(Sandro Penna)

A vast industrial space with three rows of sober dove-grey tables at which two dozen seamstresses, wearing uniforms with unassuming pale blue aprons, are busy working at their sewing machines. The concentration, solitude and silence evoked by Nando Crippa's work *Le cucitrici* (2018) infuse the whole scene with the severe candour of a sort of secular devotion, with the use of small-scale clay models to precisely represent the way women worked in the Italian textile industry during the post-war years of the economic boom. It is an image that acts as a powerful flashback, transporting the beholder from the present to the past.

The arduous and suffocating monotony of industrial labour in Italy at that time was masterfully described by Ottiero Ottieri in his 1957 novel *Tempi stretti* (*Time Is Short*), the title of which alludes to the regimented rhythms of industrial production on an assembly line, as well as by Paolo Volponi, starting with his narrative debut of 1962 *Memoriale* (*My Troubles Began*), a realistic account of the confusion and bewilderment of a worker of peasant stock in the grimly leaden world of the factories of north-western Italy. Similar themes triggered off an entire literary genre, that of industrial literature, which commenced in the fifties in Italy and flowed like an underground river throughout the second half of the century, with varying degrees of visibility, as a counterpoint and a voice raised in criticism of the rapid economic development that the whole country from North to South was then undergoing. The writers of industrial literature brought attention to the difficulties, contradictions and failures generated by inequality and the intensive exploitation of the labour force in those years of radical economic and social change. The critical questions posed by Ottieri and Volponi as regards the transformations brought about in the Italian industrial world, which was then being subjected to growth at a breakneck rate, in accordance with the principles of the American scientific management system known as Taylorism, were based on their own professional experiences in the industrial sector, since they worked as Olivetti executives in various cities in the regions of Piedmont and Campania.

It was also in the fifties that Adriano Olivetti developed his innovative idea of the factory as a place for the protection and encouragement of the individual creative abilities and moral qualities of the company's employees, establishing a model that would stand out as exemplary and unparalleled in the context of Italy and Europe in that period. Olivetti was interested in the impassioned question: can industry have goals and values over and beyond those of economic profit?, which was certainly an unprecedented issue in those years devoted to attaining a vertiginous rise in the levels of production and employment. He responded by stressing the need for the gigantic new material forces of industry to be placed at the service of the moral progress and well-being of mankind, generating wealth without neglecting the importance of factors such as belonging to the local community, joint entrepreneurial management and the ethical sharing of means and objectives. Olivetti felt that what had to be safeguarded was above all the status of the person as a member of a supportive community in which it was possible to participate with solidarity; a community that aimed to establish the city of mankind, constructed according to a formula of effective spiritual and material synthesis. But even working in the employment of Olivetti was still a tough job, involving the usual stopwatches, piecework, rigid rules and stressful

demands and deadlines established in order to ensure productivity. The dilemma of where this model might lead the new industrial man of the modern age fills the vexed pages of Ottieri and Volponi, who understood how difficult it was to adapt Olivetti's model of a concrete utopia to the daily demands and realities of the modern factory.

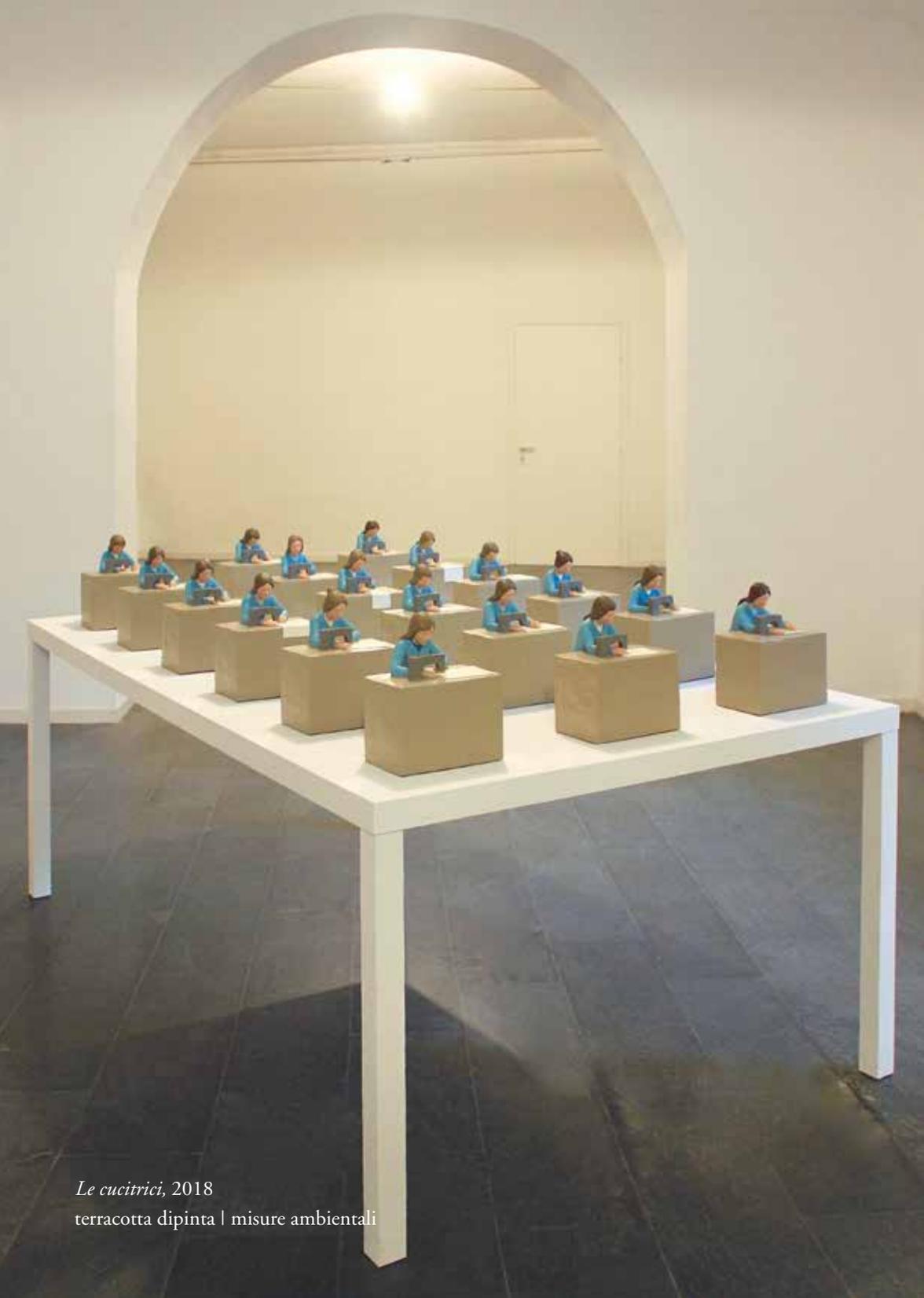
This historical and cultural background – which in the field of literature included the reflections of several other Italian writers such as Luciano Bianciardi, especially in his 1962 novel *La vita agra* (*It's a Hard Life*) – seems to emerge over and over again in the evocative sculptures of Nando Crippa, which, with their quality of timeless suspension, are not exclusively relevant to a context such as that of Italy. The mental geography of the artist's works is reminiscent of the rarefied atmospheres of Edward Hopper's early twentieth century paintings and the solitude in which the American artist immerses his isolated figures, seated at the counters of semi-deserted bars and diners, or alienated inside the few square meters of big city office interiors. In 1921 Hopper painted *Girl at Sewing Machine*, which is a portrait of a young woman using a sewing machine in a bourgeois domestic interior, and American cultural history is largely imbued with such melancholic representations of modernity as isolation and loneliness, lost in the mediocrity of everyday life and trapped within the stultifying routines of work and domestic existence. This is also evident in much American literature, such as John Cheever's short-stories written in the fifties: precious narrative portraits of people who feel stranded between regretful nostalgia for a now distant youth and their present inept and useless lives in metropolitan New York and in the remote provincial backwoods of the immense country. Crippa's statuettes of men clothed in sleeveless V-neck tank-tops and ties, the symbols of their placid and apathetic social conformism, might look like the protagonists of Sloan Wilson's 1955 novel *The Man in the Gray Flannel Suit* (which was made into a successful film starring Gregory Peck a year later). They also seem to reflect the hidden anxiety and apprehension of the protagonists of Richard Yates's novels and short-stories, who are lacerated by their ambition to escape from the routines of everyday life but are doomed to fail to attain their desires, staying forever within the close confines and deadening boundaries of the American suburbs.

We could name other writers, and continue to play this game of references, associations and evocations, as suggested by the artist himself in his miniature terracotta scene dedicated to the young J. D. Salinger (*Salinger*, 2018), which captures a carefree and serene moment of the writer's youth, before he had to face the traumas of growing up, which led to his voluntary retirement from public life, beginning in the early Fifties and lasting until his death in 2010. But the strength of Crippa's work consists in its symbolic character which, despite an emphasis on certain culturally identifiable elements that continually resurface – i.e. the standardization of women's and men's clothing, the world of work represented in the roles of blue and white collar workers – is also separated and abstracted from references and from models that are too specific or easily classifiable. On closer inspection, his sculptures have the power and force of figures that are made manifest as archetypes and that evoke emotional attitudes and human conditions by which we are captivated and in which we can see ourselves reflected. These sculptures are made of a special kind of clay, that he shapes and models in his studio before firing it and then painting it by hand. For years, Crippa has constantly adhered to this manual craft technique, consisting of a very precise methodology, governed by its own specific times and rules of working. His forms and figures repeat themselves, with women and men who are shown paused in moments of waiting, of absorbed concentration and of temporary distraction. Here there is a simplicity of means and forms that reveals a certain theatrical sensibility, as if these works were the director's notes for a stage-set, or sketches that aim to quickly establish the identity of the characters and to determine their position and role within the dynamics of a representation that always remains the same,

suspended outside time.

The drawings that, for many years, Crippa has been making alongside these sculptures reinforce this interpretation. They appear as a series of photographic stills, almost as if they were postcards showing fragments of memories, thoughts and emotions. Made in pencil and ink with fast and fluid gestural marks and with the backgrounds subsequently filled in with acrylics, these drawings capture individual figures while they are at work, or in moments of extemporaneous meditation. And so we see a Vespa motor-scooter and its owner at the side of a road, waiters serving at tables, bathers at the beach, and athletes training. The background elements are always barely hinted at and they provide minimal data, such as a wall, a lawn, a column, or a glimpse of the sky. These details have a precise aesthetic sensibility, being modest and discreet objects that recur in Crippa's drawings, distinguishing it and giving it a particular identity, by providing clues to its possible supra-temporal nature. Some rather more surreal elements also crop up in these works, but without being too evident or obvious, a dove perched on a man's head, someone climbing a steep ladder without being able to see its base or his own destination, a half-naked female figure standing at the top of a tree, and a skull lying on the ground and being used as a seat. In several other drawings an instinctive and yet sedate eroticism manifests itself, hinted at by means of the light and affectionate strokes with which Crippa delineates the outlines of his figures.

Something that emerges in the reiteration of these figures and characters created by the artist is a meek kind of minimalism, thanks to which Crippa seems to represent the thrill of an almost inconfessable feeling, which gradually becomes more clear as one continues to contemplate his works: that of the solitude and happiness of people in the modern world. The protagonists of the artist's sculptures and drawings seem to inhabit the complexity of the world without losing their capacity for an enchanted gaze at things. This quality releases a subtly subversive force that brings the subjects of Crippa's works closer to the twentieth century epiphanies of Sandro Penna, who (as pointed out by the literary critic Cesare Garboli) perfectly expressed and celebrated, perhaps more than any other poet has done, the anonymous intensity of urban life and the mysterious joy of feeling that one is a single individual among many, who are all unidentified, free and alone. The use of the term "meek" to describe Crippa's art is not an offhand statement, but a reference to a conception of the world that seems to lie at the very root of the artist's ethics and aesthetics. In a text of 1983 the Turinese philosopher and historian Norberto Bobbio described meekness as a social virtue that is typical of the private, inconspicuous and unostentatious man, who is noticed by no one and who leaves no traces in the accounts and archives of political events or official histories. While the accepted canonical virtues of politicians in the best Machiavellian tradition have become those of rivalry, contention and the ability to impose one's will on others, also through arrogance and force, Bobbio sees meekness as being the opposite virtue: one that is completely impolitic and that belongs to those who believe more in the misery than the greatness of man. It is the province and domain of those who do not boast or flaunt their abilities and who repudiate the spirit of contention, competition and rivalry that is typical of social life seen as conflict. Not everything in life can be political, and the image that the meek person has of history is that of a world in which there are no great competitions for supremacy, and no winners or losers. Nevertheless, he who is meek is not submissive, because he does not passively evade or avoid his responsibilities, but makes himself actively available to his fellow men and women, thus adopting the role of someone who foresees and prepares the way for a better world, one in which others are left free to be what they are. It is in fact not really possible to be meek in isolation from the world, but only when one is face-to-face with one's neighbour, and meekness, with its unsophisticated customs and its simple attitude, is the best possible precondition for compassion.



Le cucitrici, 2018

terracotta dipinta | misure ambientali

opere | *works*



Amleto, 2018
terracotta dipinta | cm 55x37x37



Cupola, 2018

terracotta dipinta | cm 36,5x59,5x59



Giotto, 2018

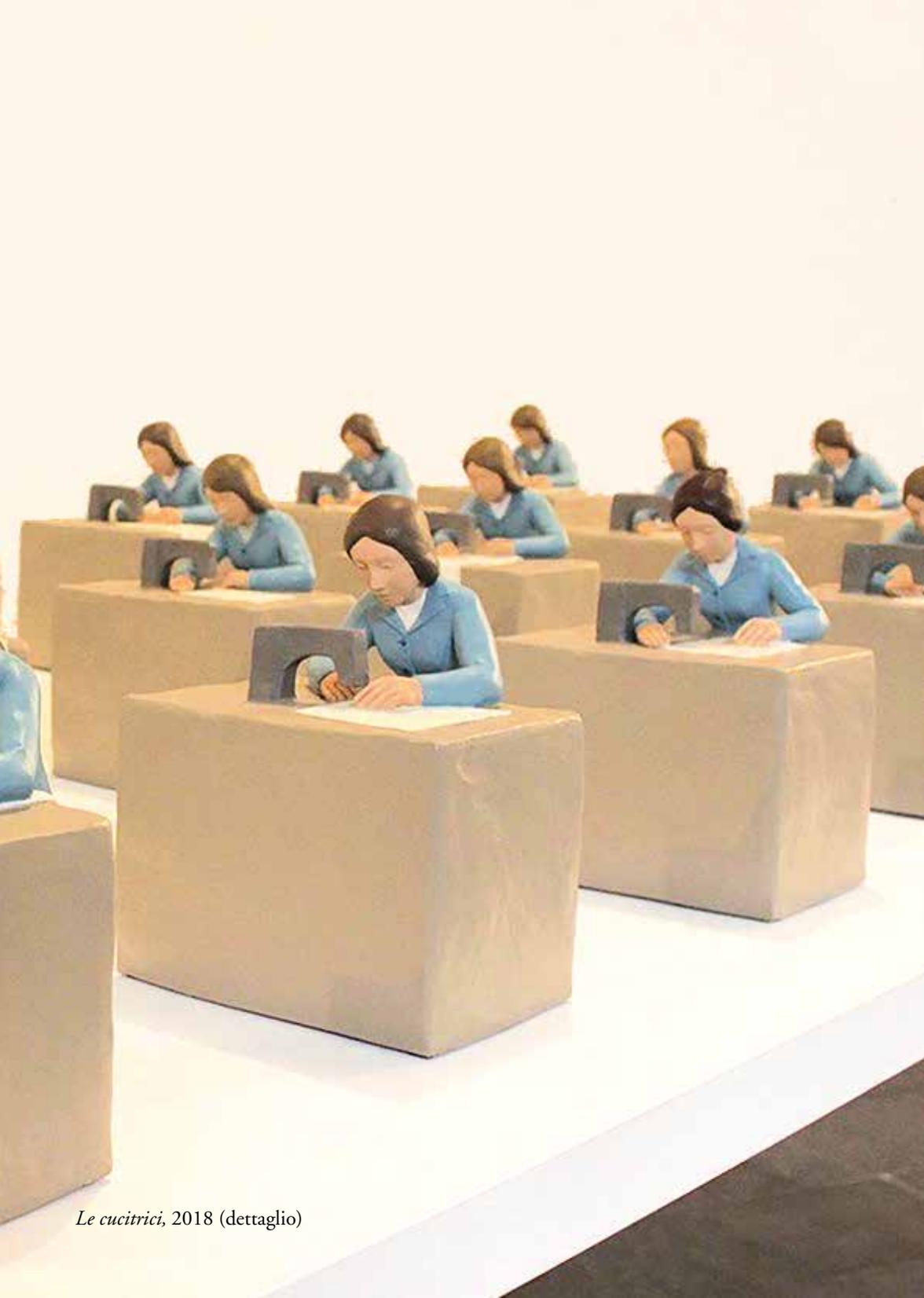
terracotta dipinta | cm 16,5x47x47



Minimondo, 2018

terracotta dipinta | cm 64,5x37x37





Le cucitrici, 2018 (dettaglio)



Piscina, 2018

terracotta dipinta | cm 13x48x47,5



Salinger, 2018
terracotta dipinta | cm 12x51x42



Un, due, tre..., 2018
terracotta dipinta | cm 50x29x25,5



Muretto lungo, 2009

terracotta dipinta | cm 31x59x18,5



Senza titolo, 2017

tecnica mista su cartoncino | cm 11,5x15



Senza titolo, 2017

tecnica mista su cartoncino | cm 15x11,5

Biografia

Nando Crippa nasce nel 1974 a Merate (LC). Diplomato al Liceo Artistico Statale di Bergamo, frequenta la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e l'Accademia di Brera. Vive e lavora a Casatenovo (LC).

Mostre personali:

La metafisica della mitezza,
Galleria Il Milione, Milano 2018

Silent movie,
Galleria Credito Valtellinese/MVSA
Sondrio, 2017

Uomo con maglione rosso,
Museo del Parco, Portofino, 2016

Piccoli umani,
Galleria Comunale d'Arte moderna
e Contemporanea - Sala S. Ignazio,
Arezzo, 2015

Uomini e cose,
(con Tino Stefanoni),
Galleria Armanda Gori, Prato, 2014

Colori Profondi,
(con Umberto Mariani),
ArtParma 2014

Creazione,
ArteCremona, 2014,
stand Galleria Armanda Gori

FlashArt Event 01,
Milano, 2013, stand Galleria Melesi

ArtVerona
2012, stand Galleria Melesi

2184 mslm,
Galleria Melesi, Lecco, 2012

Solitudini apparenti,
Galleria Seno, Milano, 2011

Visita guidata,
Castello di Rivara, Torino, 2008

Sculture,
Castello di Rivara, Torino, 2007

Immaginetteria,
Museo Casa del Console, Calice Ligure, 2006.

Mostre collettive:

BergamoArteFiera

2018, stand Galleria Melesi, Galleria Il Milione

My Christmas Venice,

Venezia, 2017

Open20,

Hilton Mulino Stucky, Venezia, 2017

BergamoArteFiera

2016, stand Galleria Melesi

Milano Scultura

2016 (2° edizione),

Fabbrica del Vapore, Milano

Skateboard Confluence,

Galleria Seno, Milano 2016

Leo Ex Machina,

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

Palazzo delle Muse, Viareggio, 2015

Plastica italiana,

Galleria Comunale d'Arte moderna e Contemporanea - Sala S. Ignazio, Arezzo, 2015

BergamoArteFiera

2014, stand Galleria Armanda Gori

ArtePadova

2014, stand Galleria Armanda Gori

Differenze,

Galleria Armanda Gori, Pietrasanta, 2014

Rosso Contemporaneo,

Galleria Armanda Gori, Pietrasanta, 2014

Materie,

Spazio Heart, Vimercate, 2014

CoffeeBreak

2013, Museo Gianetti, Saronno

ArteFiera

2013, Bologna, stand Galleria Forni

MiArt

2011, Milano, stand Galleria Seno

Passio Christi, passio hominis,

Museo d'Arte e Cultura Sacra,

Romano di Lombardia, 2010

Preview,

Galleria Hillary Bradford, Milan, 2009

Architetture sensibili,

Castello di Rivara, Torino, 2008

Outlook#4,

Palazzo Bricherasio, Torino, 2007

ArtVerona06,

stand Castello di Rivara

(winner of the Banca Aletti Prize).

MiArt

2006, stand Castello di Rivara

Premio Pittura Paolo Parati,

2005, Vittuone







La metafisica della mitezza
Nando Crippa

testo | *text*
Luigi Fassi

1° Marzo 2018 – 9 Aprile 2018 | *March, 1st 2018 – April, 9th 2018*
Galleria Il Milione, via Maroncelli 7, Milano (Italia)

traduzione | *translation*
Tris Bruce

foto | *images*
Federica Zaffaroni
Dario Lasagni
Nando Crippa

impaginazione e stampa | *layout and print*
Novecento Grafico srl, Bergamo (Italia)

finito di stampare | *printed*
Febbraio 2018 | *February 2018*

© 2018 Galleria Il Milione - Milano

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero o trasmessa in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, di fotocopiatura, registrazione o altro, senza la preventiva autorizzazione della Galleria Il Milione | *All rights are reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission of Galleria Il Milione*



Il Milione

Galleria Il Milione

Via Maroncelli, 7 - 20154 Milano - Tel e Fax 02 29063272
info@galleriailmilione.com www.galleriailmilione.it

Ore 10.30/13.00 - 15.30/19.00 i giorni feriali, sabato su appuntamento