

classici del contemporaneo 2

BRIUNO
MUNARI
NELLE COLLEZIONI BRESCIANE



edizioni aab

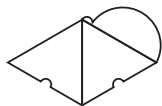
classici del contemporaneo 2

Comune di Brescia
Provincia di Brescia
Associazione Artisti Bresciani

BRIUNO
MUNARI
NELLE COLLEZIONI BRESCIANE

mostra a cura di Giovanna Capretti

galleria aab
vicolo delle stelle, 4 - Brescia
23 settembre - 18 ottobre 2000
feriali e festivi 15,30 - 19,30
lunedì chiuso



edizioni aab

Nel segno di Bruno Munari

Giovanna Capretti

La scoperta di Bruno Munari da parte dei collezionisti bresciani è una scoperta tardiva. Solo nel 1968 la piccola galleria di Armando Nizzi, infatti, proponeva alla città una selezione delle opere dell'artista milanese, in sintonia con le scelte del gallerista-collezionista, orientate sull'astrattismo italiano e internazionale del dopoguerra, e inaugurando una serie di appuntamenti che, a cadenza annuale o biennale, avrebbero fatto di Munari quasi un ospite fisso in città.

Fu proprio alla galleria Sincron che anche un attento e coraggioso appassionato d'arte come Guglielmo Achille Cavellini, come racconta lui stesso nei suoi scritti, vide i primi collages di Munari, e se ne invaghì. Risarcendo, in un certo senso, un debito verso uno dei protagonisti della scena milanese escluso dalla selezione operata dallo stesso Cavellini per la propria collezione e da quell'elenco indicativo di autori compilato nel volume "Arte astratta" del 1958, a metà tra un personale diario di esplorazione mercantile e un tentativo di ordinare criticamente la realtà magmatica della scena artistica italiana.

L'astrattismo amato da Cavellini non è lo stesso che sorregge la lucidità geometrica e un po' fredda di Munari. Nel Gruppo degli Otto (Vedova e Birolli prima di tutti) il collezionista bresciano trova la risposta ad una propria sensibilità per un linguaggio di tipo informale ma fortemente espressivo, che comprende lo spazialismo di Lucio Fontana e sfiora solamente Atanasio Soldati, incontrato pochi mesi prima della scomparsa.

L'approccio di Cavellini al dibattito artistico nazionale e il passaggio a Brescia di Vedova e Birolli sono destinati a indirizzare i gusti dei collezionisti minori e le sperimentazioni degli artisti locali, ancora dibattuti nella contrapposizione tra astrattismo e naturalismo che aveva inaugurato il dopoguerra. Una situazione a cui è del tutto estraneo Munari, a quell'epoca impegnato, oltre che nella produzione dei primi *Negativi-positivi*, nella ricerca nel campo del design e della grafica, attività che lo avrebbe in un certo senso penalizzato anche in futuro, emarginandolo dalla grande famiglia degli "artisti puri".

Solo negli anni '60, quindi, quando ormai la scena artistica internazionale vede l'irrompere del concettuale e del pop (e qui Cavellini si dimostra invece molto attento), anche Brescia scopre Munari. Le mostre personali alla galleria Sincron di Nizzi (e poi i passaggi allo Studio F. 22 di Palazzolo, dalla fine degli anni '70) e soprattutto la presenza fisica in città dell'artista, sempre pronto a dispensare distillati di saggezza, gli garantiscono la formazione di un pubblico attento di amici e discepoli, prima ancora che di collezionisti. E il lascito di Munari alla città, più che dalle opere importanti, che sarebbero arrivate solo più tardi a suggellare il primo invaghimento intellettuale e

spirituale, è documentato dai numerosissimi schizzi a penna, dalle dediche e dai “nomi” custoditi in tante case bresciane. Il risultato di questo “collezionismo affettivo” è una diffusa presenza di opere di Munari in città, che coprono praticamente l'intero arco di attività dell'artista: se la produzione fino agli anni '50 è scarsamente rappresentata, con una prevalenza delle opere grafiche arrivate nelle mani dei collezionisti in anni recenti, dagli anni '60 in avanti, in coincidenza con le prime mostre in città e con i passaggi di Munari a Brescia, si assiste prima alla timida scoperta dell'artista, poi ad un progressivo consolidarsi di un interesse per la sua opera, di pari passo con la notorietà acquisita a livello nazionale e internazionale. Nella selezione operata per la mostra - necessariamente ridotta per motivi di spazio - si è cercato di privilegiare la varietà delle opere, oltre che la datazione precoce. Ma la scelta effettuata non vuole essere la documentazione critica dell'evoluzione di una ricerca dell'artista attraverso il tempo, se non in quanto determinata di volta in volta dai diversi stimoli esterni presi come spunto per una incessante sperimentazione. L'opera di Munari infatti va colta come un insieme unitario, tenuto legato dall'inizio alla fine da una coerenza di metodo e finalità che costituisce la sua vera essenza. Munari stesso, del resto, nella famosa “autobiografia” aveva giocosamente, come sua abitudine, tratteggiato un autoritratto composto dai frammenti della propria opera (“quello nato a Milano nel 1907, quello delle Macchine inutili del 1930, quello dei nuovi libri per bambini del 1945, quello dell'Ora X del 1945, quello delle Scritture illeggibili dei popoli sconosciuti del 1947...”), accostati in una sorta di “ricostruzione teorica dell'autore” che diventa essa stessa opera d'arte. E la ripresa nel tempo di temi e progetti del passato (basti solo pensare ai *Negativi-positivi* schizzati su fogli di carta nel 1950 e trasferiti su tela in maniera massiccia a partire dagli anni '70, forse anche per soddisfare la richiesta di un collezionismo che iniziava ad interessarsi a Munari come artista) non fa altro che riaffermare la convinzione, più volte dichiarata, che l'arte non è un fatto di moda, di “styling” che obbedisce alle leggi di mercato, ma qualcosa di molto più sostanziale, legato indissolubilmente al rigore di una ricerca, di un metodo di osservazione e sperimentazione fondato su una precisa coerenza interiore, al di là dell'appartenenza e dell'adesione a gruppi o movimenti, al di là delle etichette. Munari attraversa il Novecento con la leggerezza e l'ironia che gli permettono di contribuire



attivamente al dibattito artistico, procedendo però sempre per una propria strada personale, fatta di deviazioni, scarti e contaminazioni. In questo senso, la predominanza dell'attività di grafico e designer su quella di artista "puro" - sintomo dell'esigenza di restare fedele all'oggetto, alla sua materia e alla sua funzione - ha penalizzato l'approfondimento critico sulla sua opera, difficile da inquadrare con etichette di comodo. Ma ha d'altro canto permesso all'artista di attingere senza vincoli agli stimoli che di volta in volta gli venivano proposti, in un dare-avere di difficile definizione. Il macchinismo futurista, con il mito dell'energia e del movimento, lo spiazzamento d'uso e di significato dell'oggetto dadaista, l'astrazione matematica dell'arte concreta, ma anche l'attenzione del pop per l'oggetto quotidiano, la sperimentazione sulla materia e sulla texture condotta dall'informale, diventano ingredienti di una ricerca mai fine a se stessa, indirizzata se mai allo svelamento delle leggi della realtà, non in chiave polemica o critica, ma con una valenza di stupefatta meraviglia, di proposta costruttiva.

L'individuazione della "funzione estetica" dell'opera d'arte, definizione coniata dallo stesso Munari, accomuna nel nome della finalità l'arte al design. I due mondi non sono separati. Anzi - e qui Munari lancia la sua provocazione, recuperando la filosofia del Bauhaus - tutto è design, in quanto prodotto di un preciso metodo di indagine e procedimento progettuale finalizzato ad una determinata funzione. Pratica nel caso del design, estetica in quello dell'arte.

L'estetica di Munari è "estetica della logica", espressione e prodotto di una coerenza formale. Non è emozione violenta, ma sottile piacere della scoperta di quel "codice ovvio" che detta le leggi attraverso cui la realtà - natura o creazione umana - si esprime e viene percepita nelle proprie componenti: colore, luce, forma, gravità, movimento, scorrere del tempo. La forma dell'opera d'arte, come dell'oggetto di design, nasce dall'osservazione della regola della natura,

dallo studio delle leggi matematiche, dall'indagine del funzionamento di una macchina, dalla scoperta dei codici della comunicazione. Compito dell'artista è svelare queste regole, queste costanti, portarle alla luce in tutta la loro potenzialità espressiva. Non attraverso l'amplificazione e la ridondanza della materia e della forma, ma tramite un processo di riduzione e scarnificazione che recuperi la radice di una essenzialità "etica", prima ancora che fisica, ottica e geometrica, fino al punto limite della massima espressività ottenuta con il mi-



nimo della materia. Solo in questo modo l'opera, l'oggetto, parla da sè, si fa portatore di un significato che esclude qualsiasi contenuto "altro", che non sia la regola stessa che lo ha generato.

Sotto gli occhi dello spettatore, questa regola si svela nel momento stesso in cui si compie l'atto dell'osservare: i piani geometrici dei *Negativi-positivi* perdono la loro identità di fondo e figura nella vibrazione cromatica che percorre lo spazio tra l'opera e l'occhio che la osserva, e diventano forme pure di colore puro; l'essenzialità delle *Macchine inutili* svela le leggi elementari della gravità e del moto, che creano e dissolvono incessantemente uno spazio tridimensionale percepibile nel tempo e privo di contorni definiti; nei libri e nelle *Scritture illeggibili*, nelle *Ricostruzioni teoriche*, il segno liberato dal contenuto diventa portatore di un significato dato unicamente dalla propria intrinseca coerenza formale e compositiva. È l'estetica del frammento, della parte per il tutto, della percezione guidata e fondata dalla logica e dalla capacità creativa.

Sotto l'aspetto della percezione non c'è differenza tra regola della natura e della comunicazione: legge fisica e segno convenzionale si offrono allo stesso processo di svelamento. In questa ricerca in due campi simultanei ed opposti si gioca l'operazione sperimentale di Munari. Lo slittamento percettivo su cui si fonda la fruizione dei *Negativi-positivi* diventa slittamento d'uso degli elementi minimi della comunicazione, dal segno grafico utilizzato con finalità espressiva nelle *Scritture illeggibili*, al provocatorio "recupero etimologico" degli *Oli su tela*, al paradosso della realizzazione di "pezzi unici" attraverso la riproduzione meccanica della macchina fotocopiatrice.

Lo svelamento dell'ambiguità della percezione non è in questo senso un limite, ma una potenzialità da sfruttare, lo spiraglio attraverso cui il caso, o la curiosità umana, penetrano per scombinare la regola, per



determinare nuove soluzioni. L'osservazione della realtà, la comprensione dei meccanismi del suo funzionamento, da soli non bastano. Solo lo "spiazzamento metodico", secondo cui il fine non precede ma segue il metodo di indagine, consente di approdare all'assoluta libertà creativa.

Questo percorso operativo di Munari, in bilico tra certezza della regola e suo continuo superamento, si ripropone coerentemente lungo tutto l'arco della sua attività, affinandosi via via e senza mai perdere quel carattere ludico che, correttamente interpretato, si distingue come una cifra stilistica. Perché il gioco, sembra dirci l'artista, è l'attività più seria che c'è, quando è sperimentazione di conoscenza e non malinteso senso di provocazione o improvvisazione gratuita. Munari ci chiede di lasciarci andare, come fanno i bambini coinvolti nei suoi famosi "laboratori", ci chiede di partecipare, di credere in questa libertà creativa. Non teorizza, ma come un mago svela sotto i nostri occhi quello che da soli non riusciremmo a vedere. Non compila trattati, ma ci sottopone didascalie e racconti. Per lui parlano le opere, i segni, gli schizzi, gli oggetti trovati e assemblati. Munari racconta e ci spiazza, con la semplicità del saggio. Ci dà una traccia da seguire, un filo da svolgere, e lascia a noi, spettatori-ascoltatori, il gusto di trarre le nostre conclusioni, di trovare la nostra interpretazione.

La vitalità e l'attualità dell'opera di Munari stanno proprio in questa attenzione all'aspetto comunicativo dell'arte, nell'impegno alla trasmissione di un sapere che è sì patrimonio comune, ma che va continuamente svelato e riscoperto nella sua essenza. Sta nella fiducia in un rapporto costruttivo tra creatività e vita, nella scommessa ottimistica sulla possibilità di restituire a quest'ultima una qualità fatta di armonia e coerenza interiore. Questo senso della socialità, al di là di qualunque ideologia, si alimenta nella convinzione che l'opera d'arte trovi il proprio compimento solo nella fruizione, in quella scintilla che innesca, proprio come in un meccanismo programmato, il processo di verifica della funzionalità dell'opera. In attesa che il caso, l'ambiente o una nuova intuizione la arricchiscano di significato, proiettandola nel moto incessante del mutamento delle cose naturali.

Nelle pagine precedenti:

Munari con Giorgio Nelva davanti ad alcune "Scritture illeggibili" alla Galleria Sincron (pag. 4)

Munari con la moglie Dilma e Fulvio Belmontesi (a sinistra) alla Galleria Sincron, marzo 1992 (pag. 5)

Munari disegna il nome di Jacques Palumbo, alla Galleria Sincron, marzo 1991 (pag. 6)

Le opere

Polariscopio, anni '60,
carta, cartoncino e plastiche colorate
montate in plexiglass, 64 x 52,
collezione C.P., Brescia



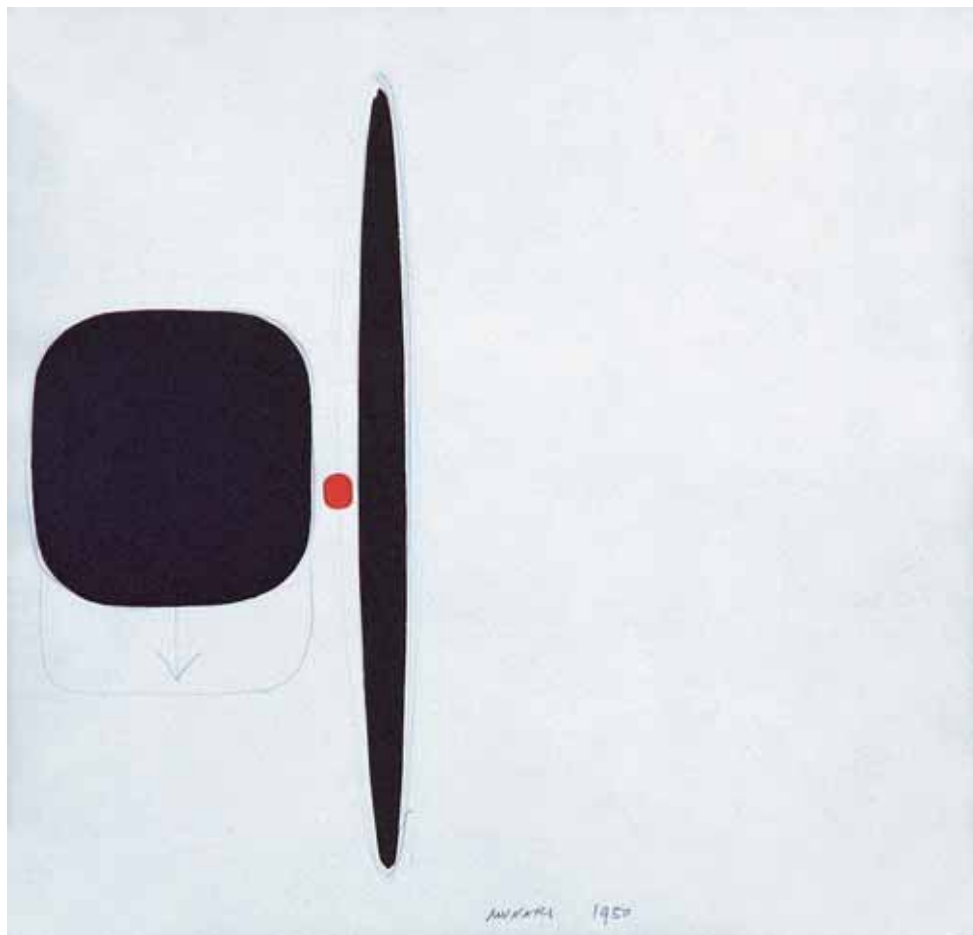
Autoritratto, 1990,
xerografia su carta, 44 x 57,
collezione Roberto Cistellini, Brescia

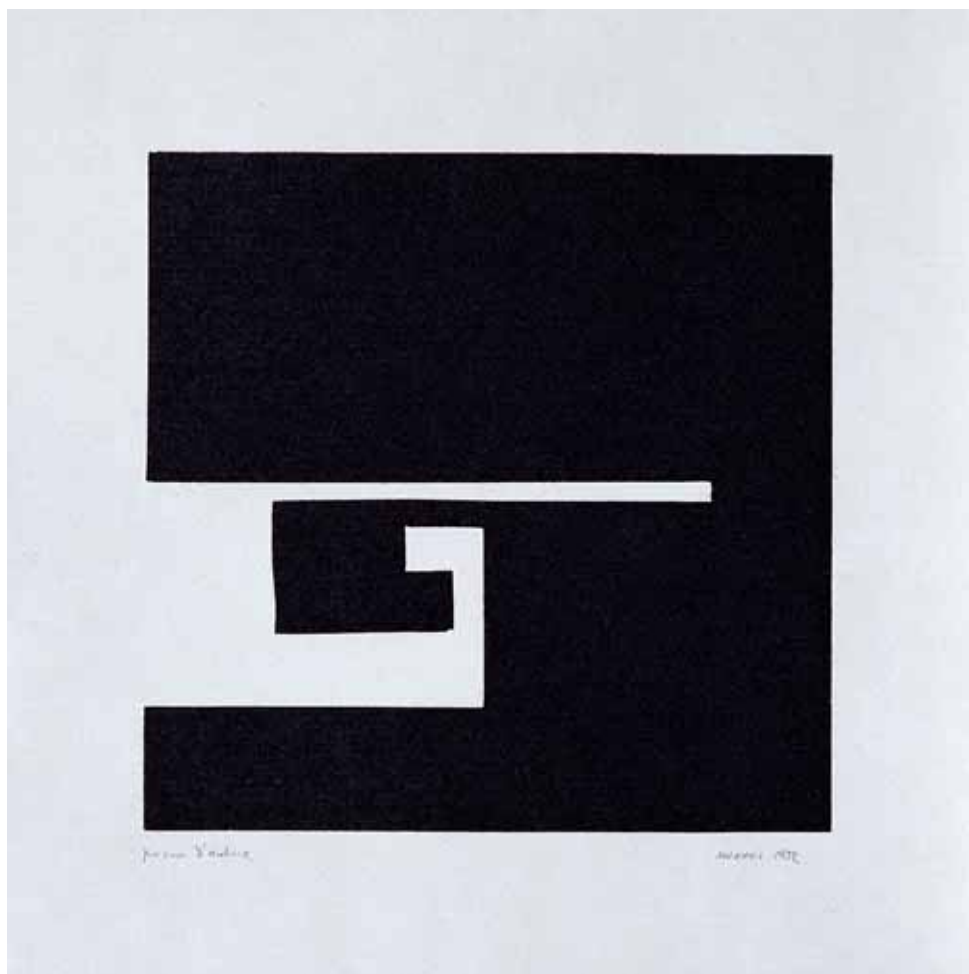


Collage su carta, 1950.
45 x 45, collezione Galleria P4, Brescia

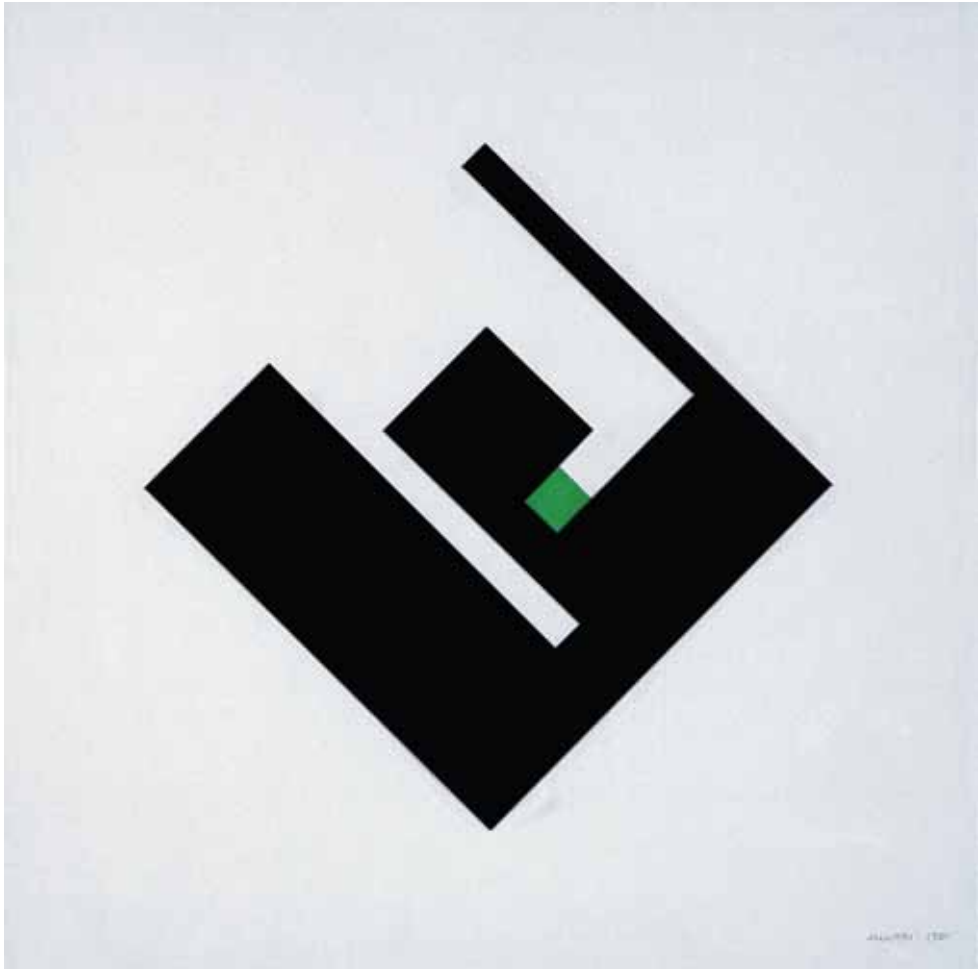


Senza titolo, 1950,
tempera su carta, 18 x 18,
collezione Gradella-Zaffarano, Brescia



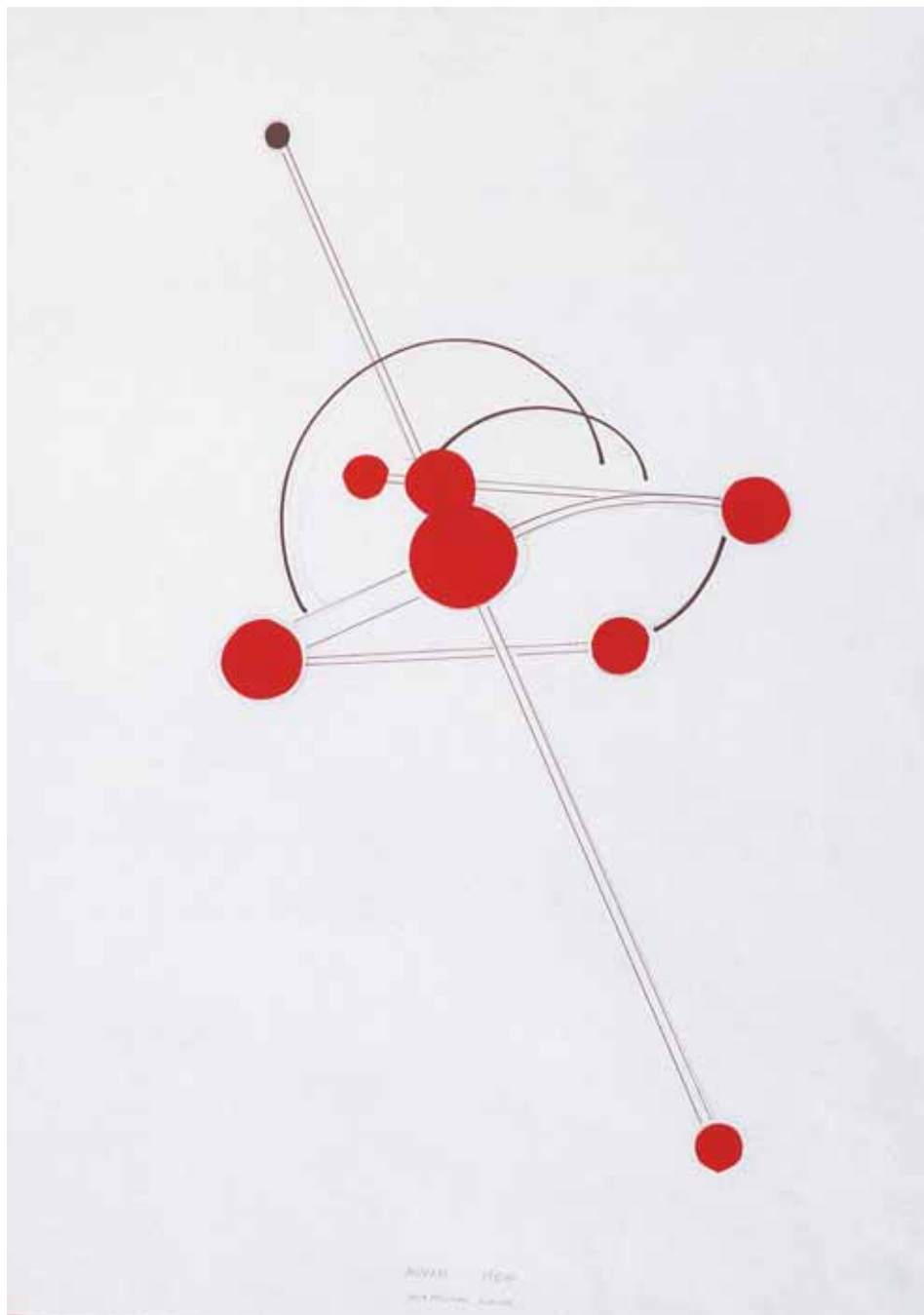


Prova d'autore (Negativo-positivo), 1952,
xilografia su carta, 36,5 x 29,
collezione Riccardo Pezzoli, Brescia



Negativo-positivo, 1980,
collage su carta, 60 x 60,
collezione Beppe Bonetti e Angela Zuccheri, Rovato

Carta con macchina aerea, 1930,
matita, tempera e collage su carta, 31 x 24,
collezione privata, Brescia



Alta tensione, anni '80,
legno, filo, corda e spillo, 40 x 60 x 18,
collezione C.P., Brescia

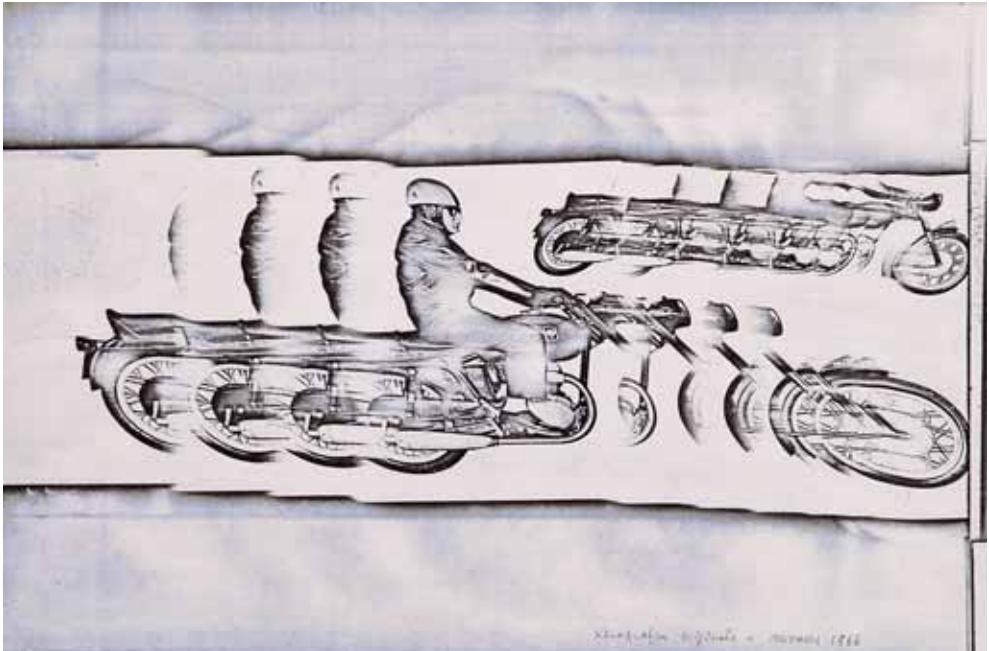


Macchina inutile gialla (93/250), 1968
(multiplo da prototipo del 1956),
alluminio, 6 x 70 (chiusa),
collezione Roberto Cistellini, Brescia

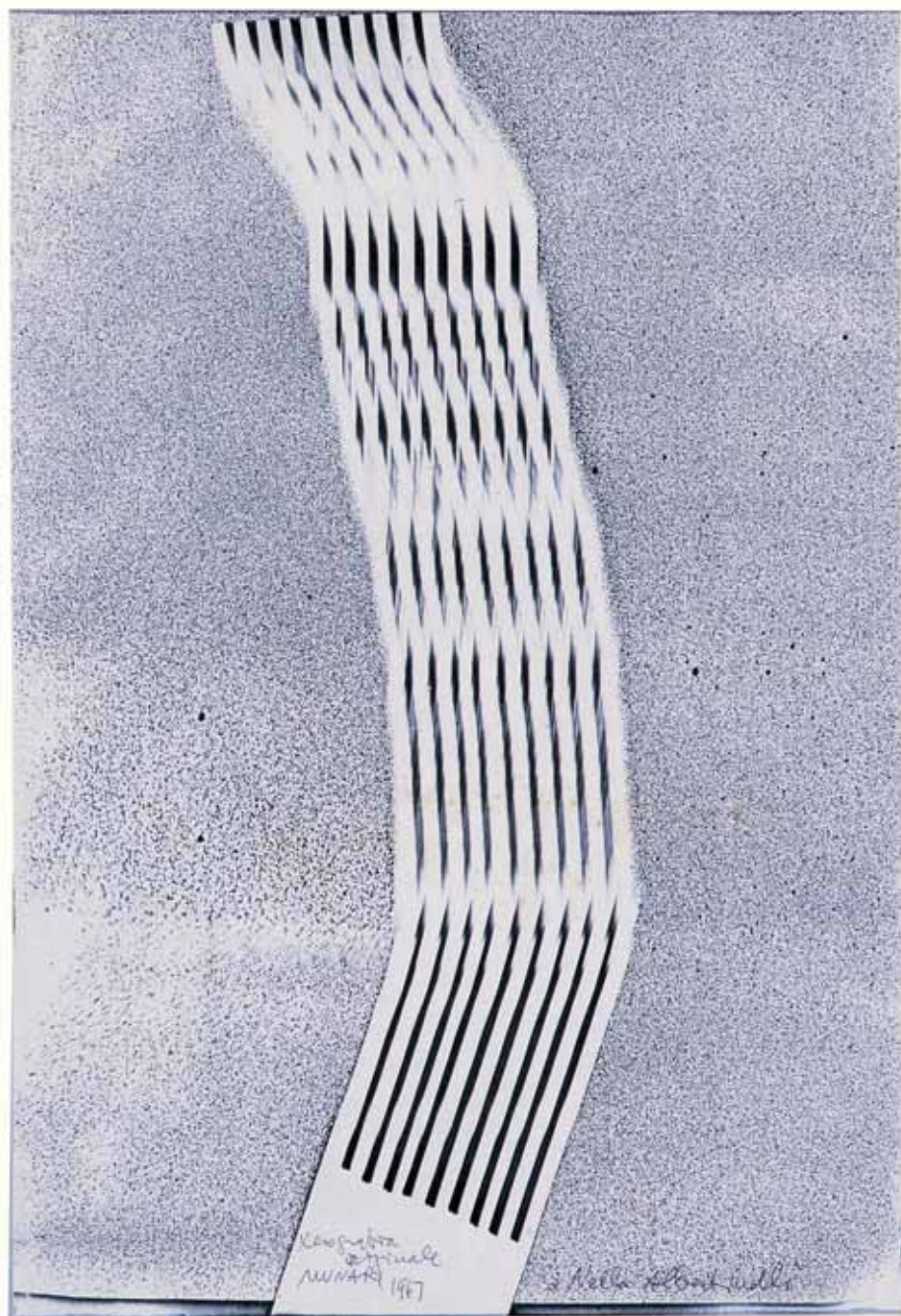




Tre sequenze per il ritratto di Wanda Blecich Nizzi, 1990,
xerografia su carta, 31 x 95, collezione Galleria Sincron, Brescia



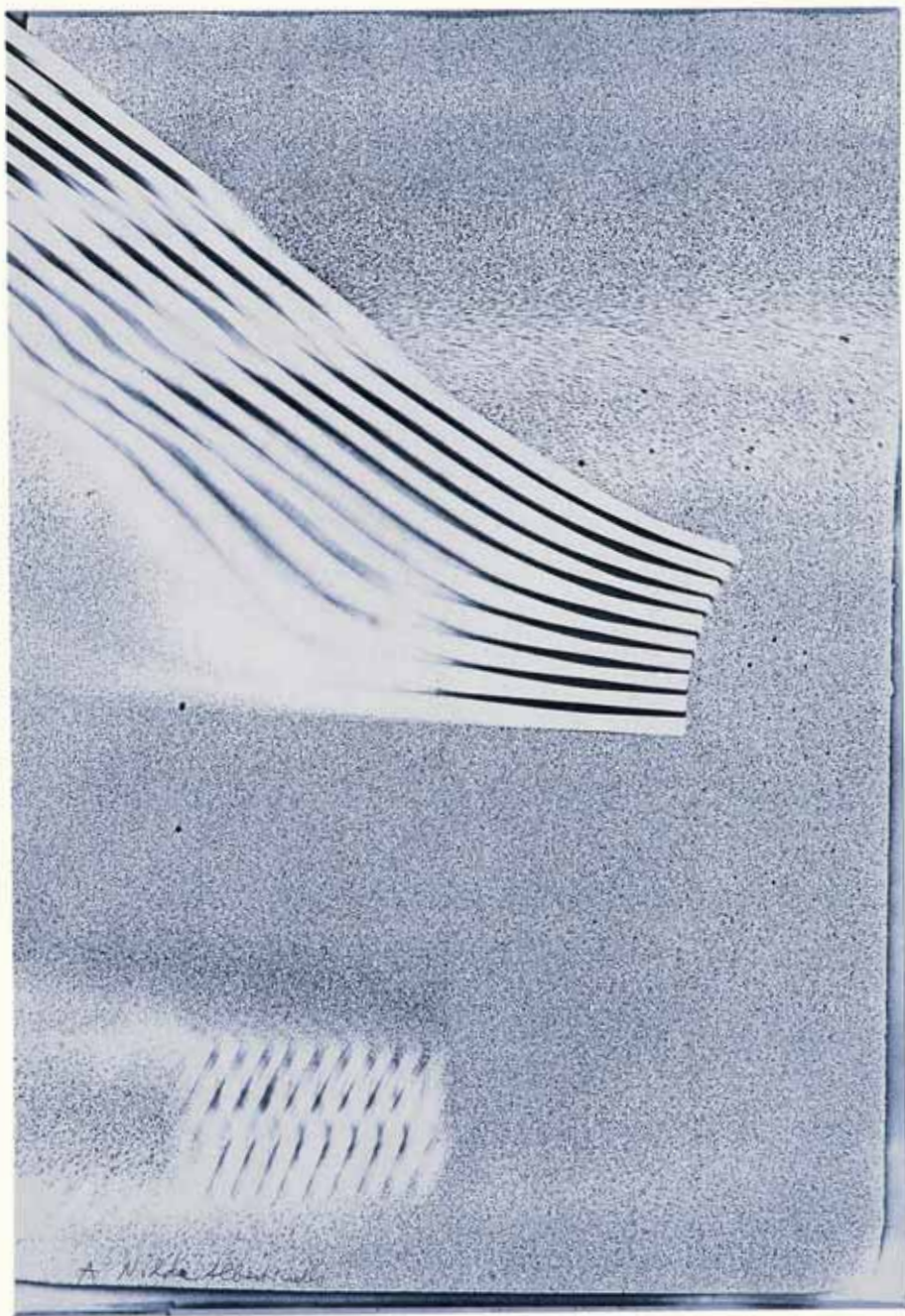
Xerografia originale (Motociclette), 1966,
xerografia su carta, 24,5 x 36,5, collezione Gradella-Zaffarano, Brescia



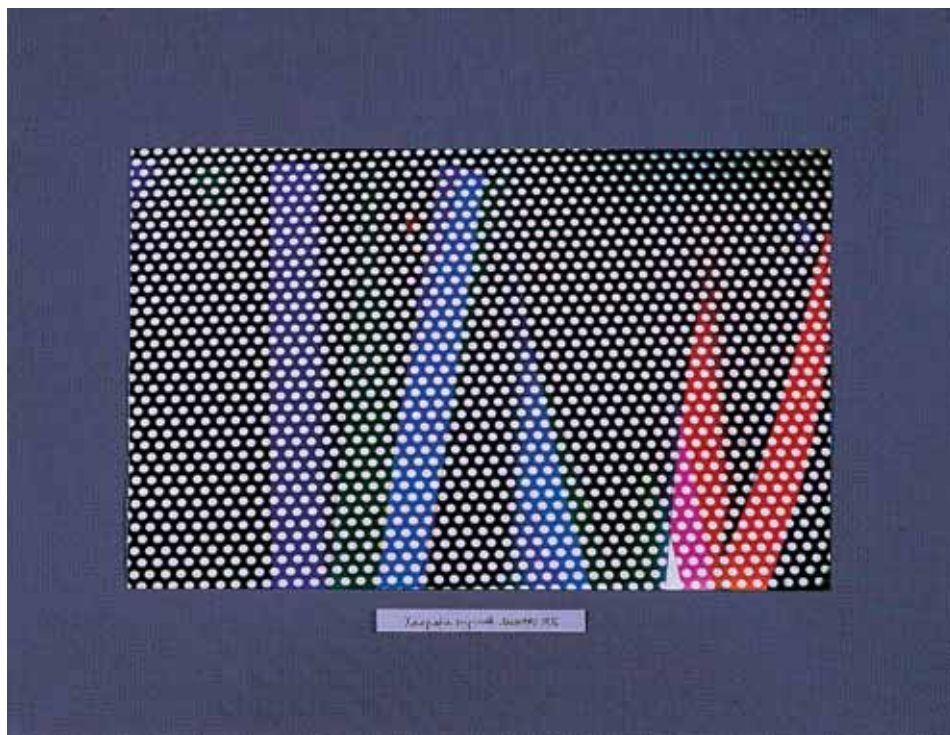
Longman
original
NWAAT 1967

Nella Albertelli

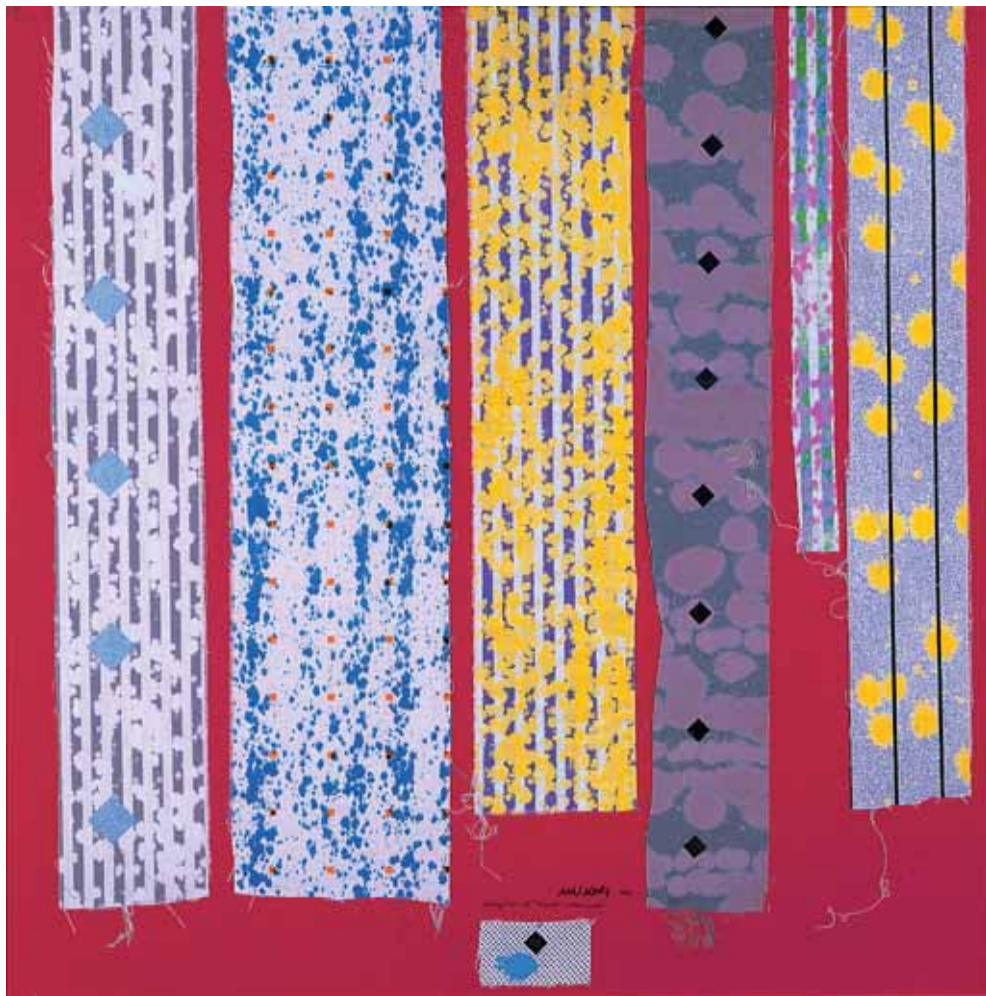
Coppia di xerografie in bianco e nero, 1967.
xerografia su carta, 35 x 24 ognuna,
collezione C.P., Brescia



Xerografia a colori, 1976,
xerografia su carta, 38 x 50,
collezione C.P., Brescia



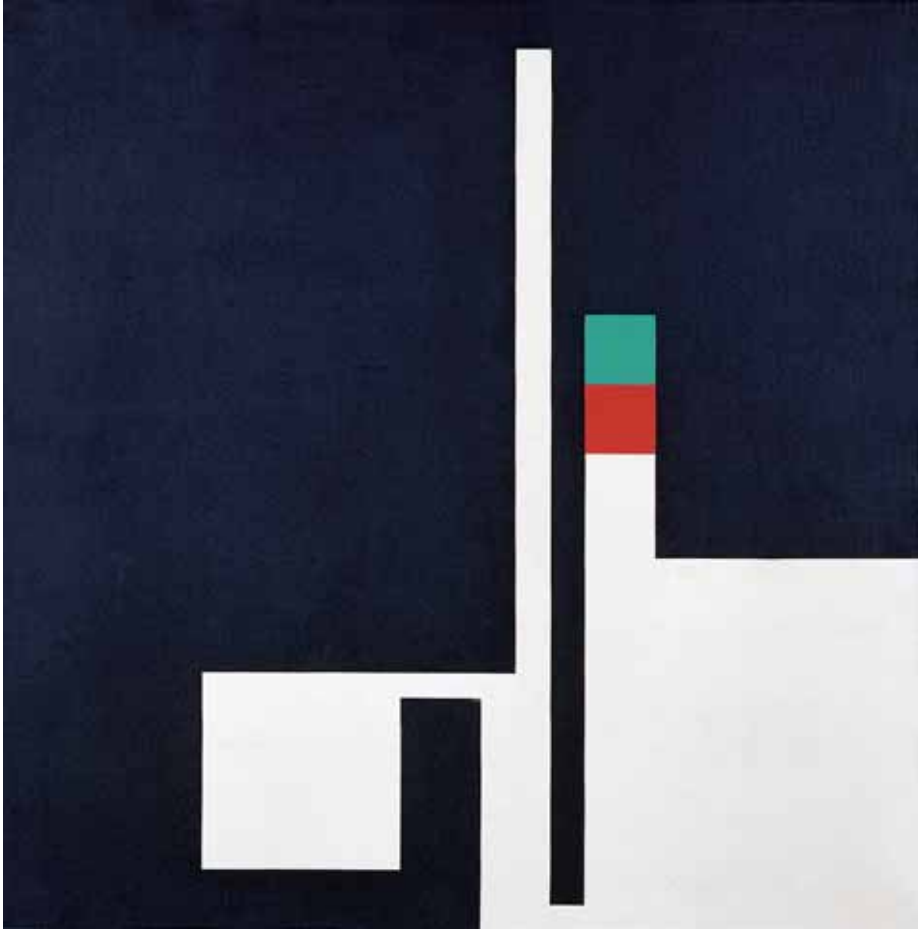
Campioni di tessuto a stampa, 1982,
collage di tessuti vari, 70 x 70,
collezione Galleria P4, Brescia



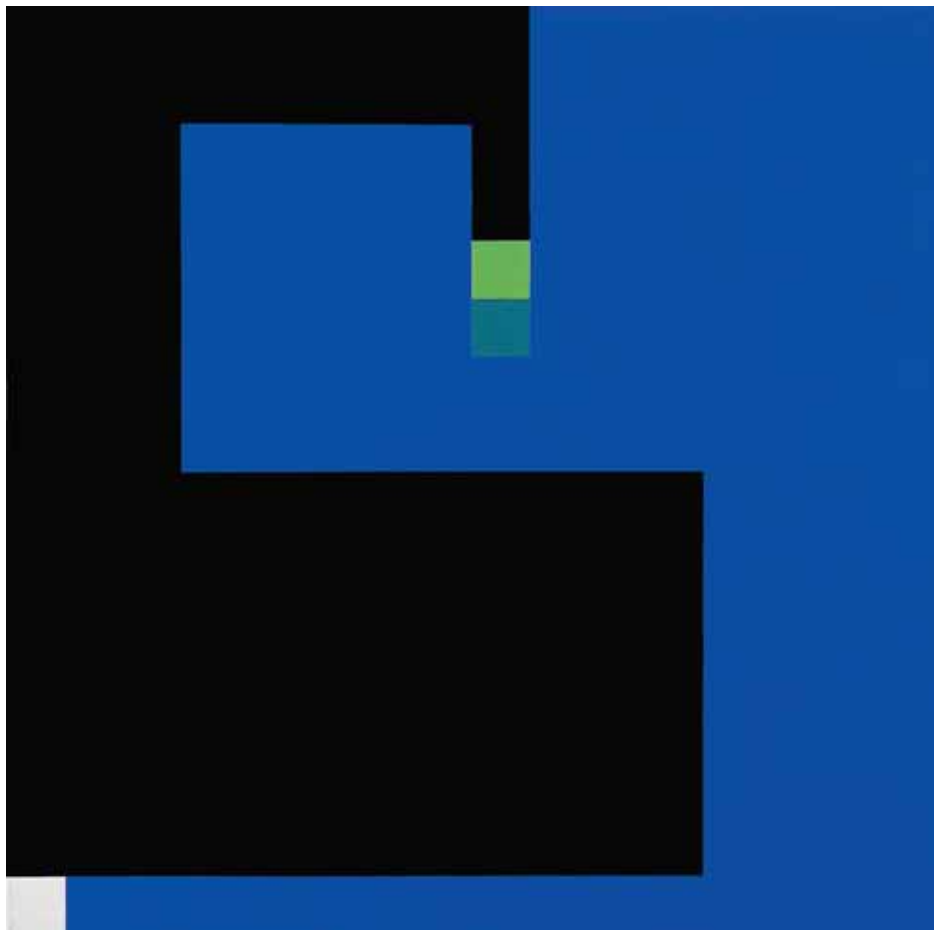
Olio su tela, 1986.
oli diversi su tessuti diversi, 68 x 68,
collezione Predolini, Brescia



Negativo-positivo, 1953-77,
acrilico su tela, 80 x 80,
collezione Beppe Bonetti e Angela Zucchetti, Rovato



Negativo-positivo, 1986,
acrilico su tela, 80 x 80,
collezione Galleria Lo Spazio, Brescia





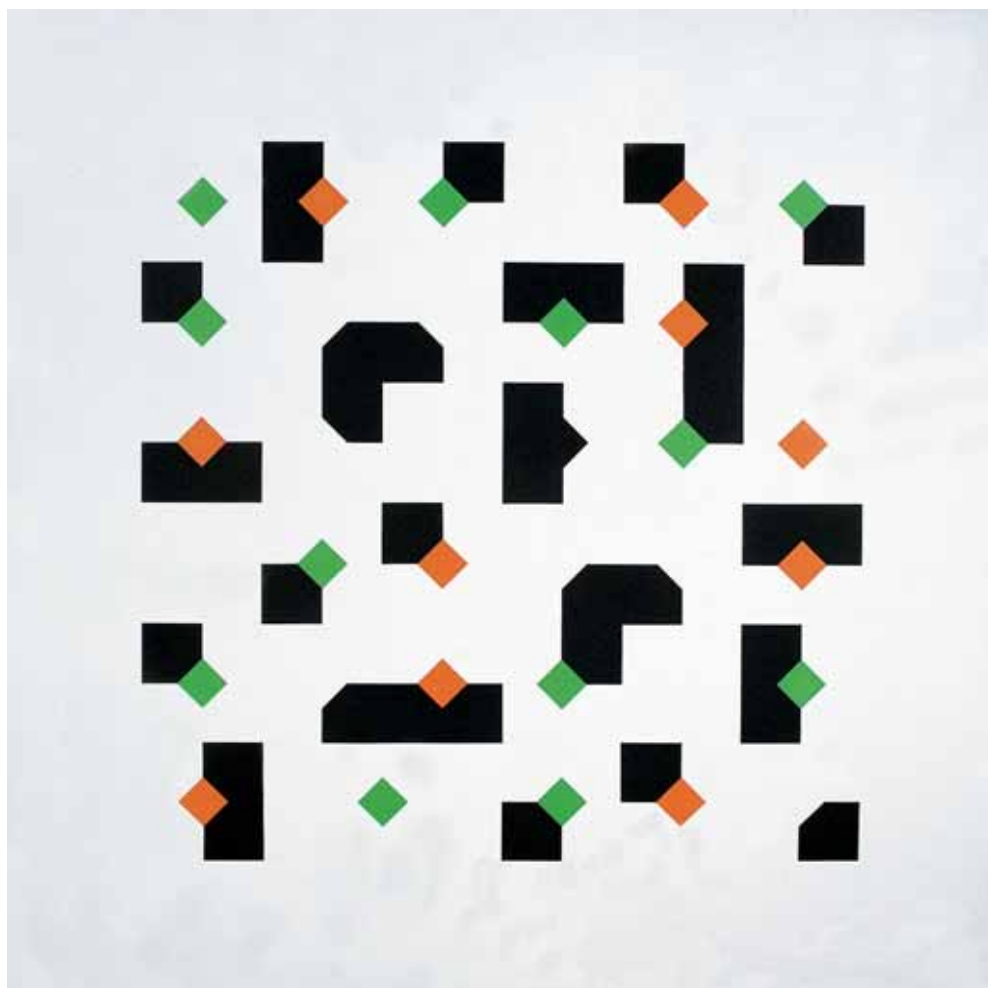
Colori nella Curva di Peano (P4-19), 1974,
acrilico su tela, 60 x 60,
collezione Beppe Bonetti e Angela Zucchetti, Rovato



Colori nella Curva di Peano (P.16.5), 1974,
acrilico su tela, 100 x 100,
collezione Galleria P4, Brescia

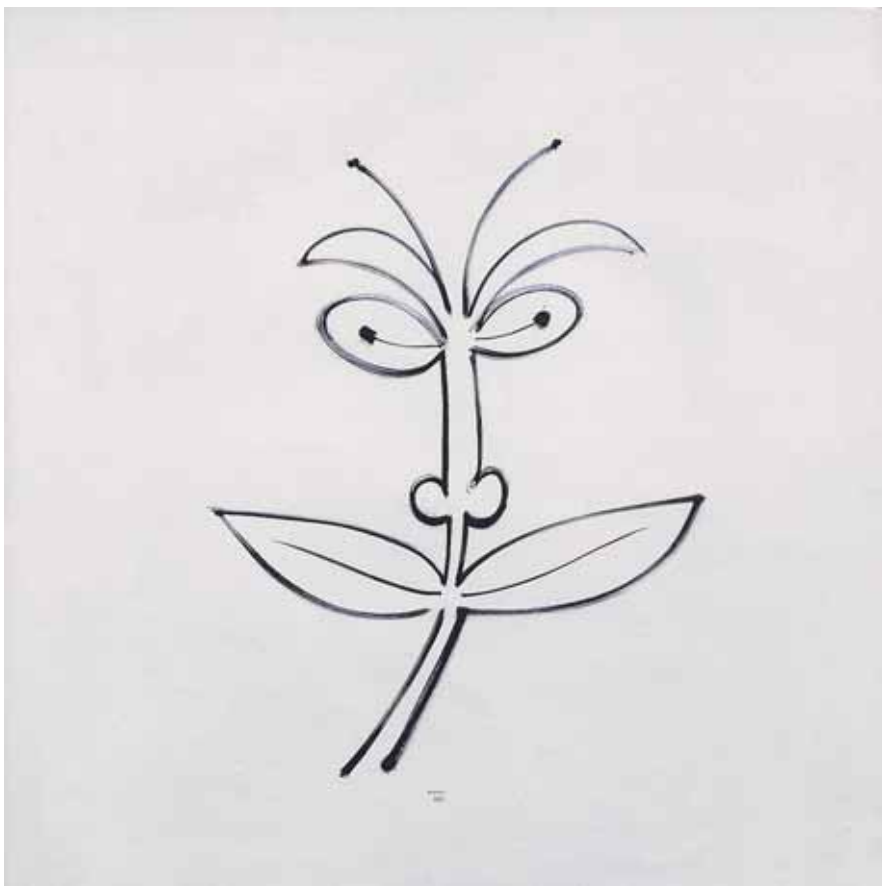


Negativo-positivo, 1993,
acrilico su tela, 160 x 160,
collezione M. Bertoli, Rodengo Saiano



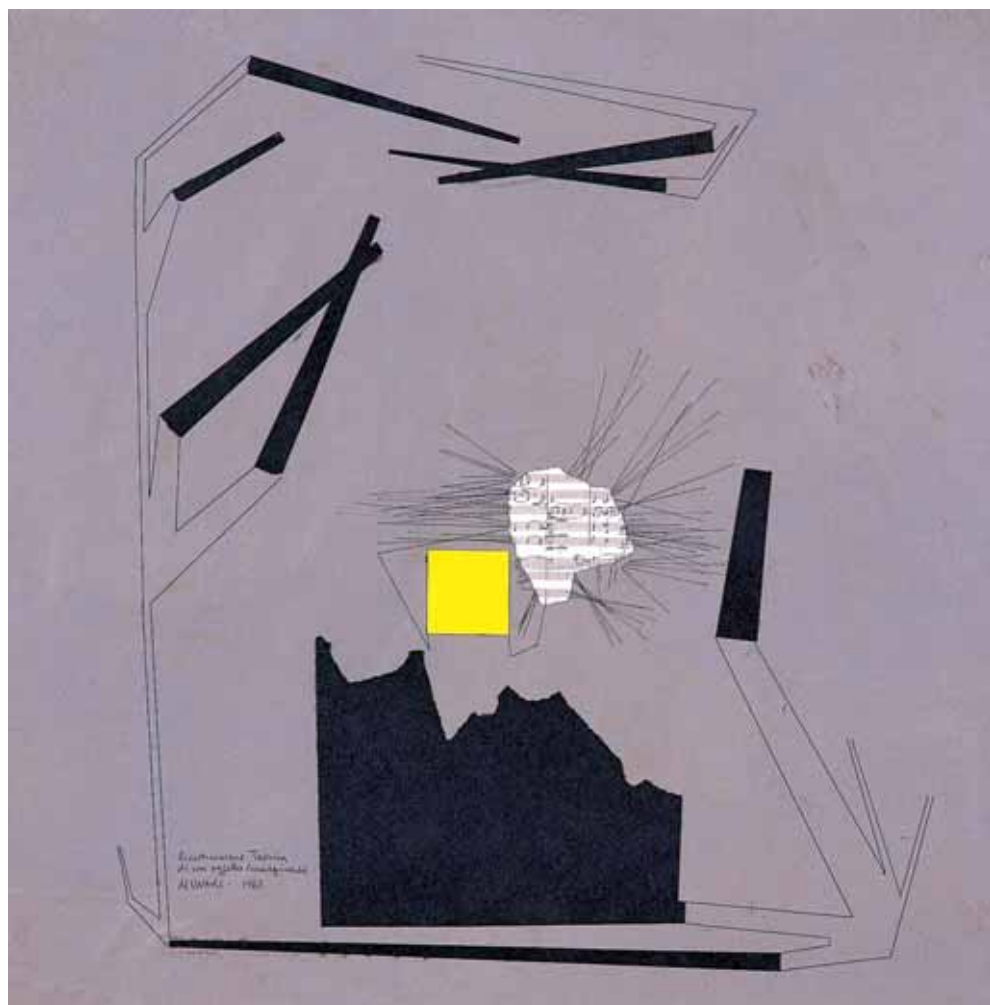
Colori nella Curva di Peano, 1993,
acrilico su tela, 160 x 160,
collezione Studio F. 22, Palazzolo

Viso antenati, 1966,
inchiostro nero su carta, 70 x 70,
collezione Galleria Lo Spazio, Brescia



Viso antenati, 1970,
inchiostro nero su carta, 70 x 70,
collezione Galleria Sincron, Brescia



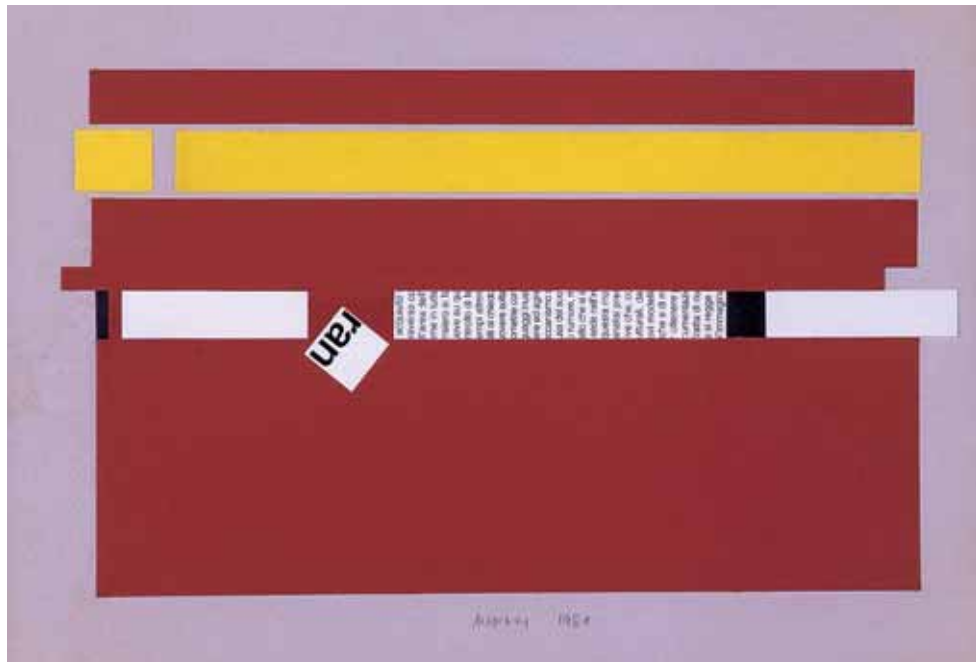


Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario, 1967,
collage su cartoncino, 50 x 50,
collezione C.P., Brescia

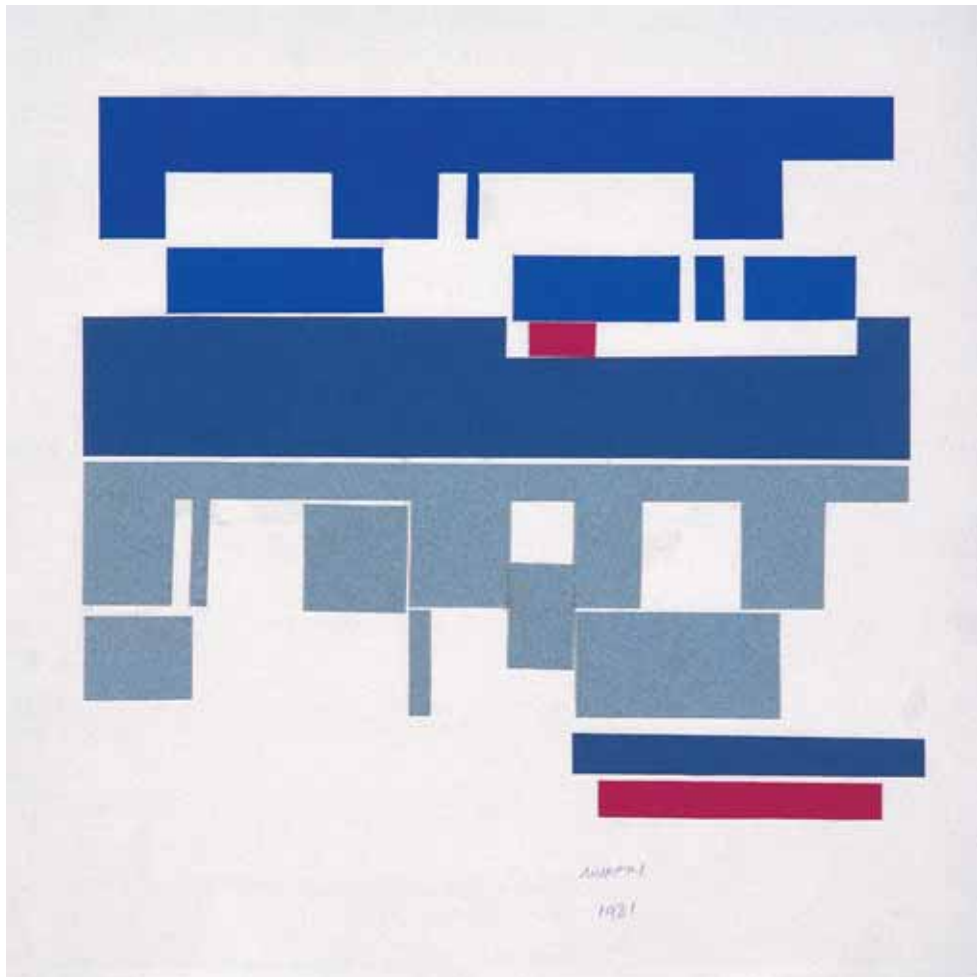


Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario, 1976,
collage, inchiostro e serigrafia su carta, 50 x 48,
collezione Angela Corti, Brescia

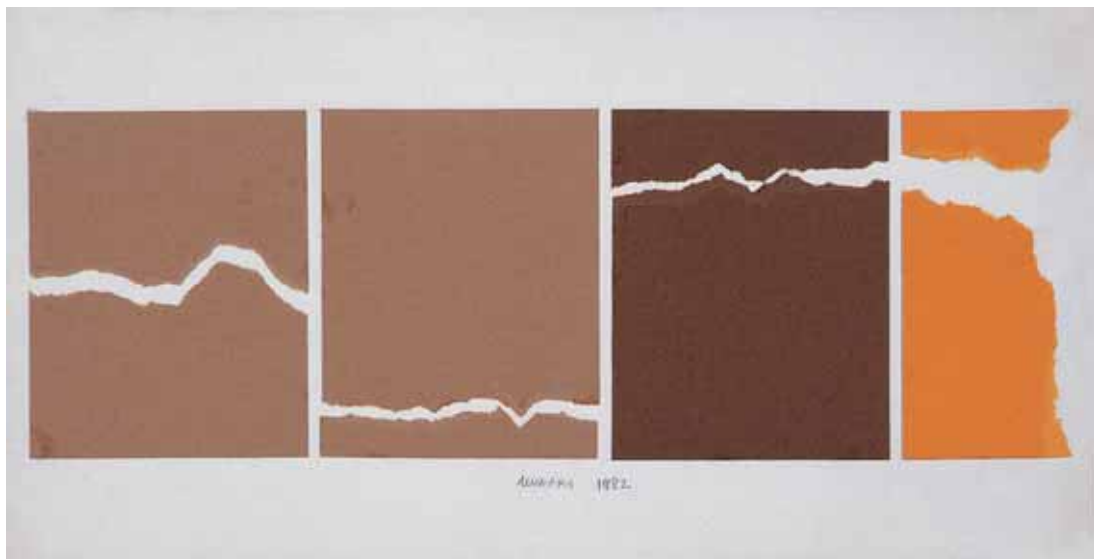
Senza titolo, 1980,
collage su carta, 27 x 39,
collezione Beppe Bonetti
e Angela Zucchetti, Rovato

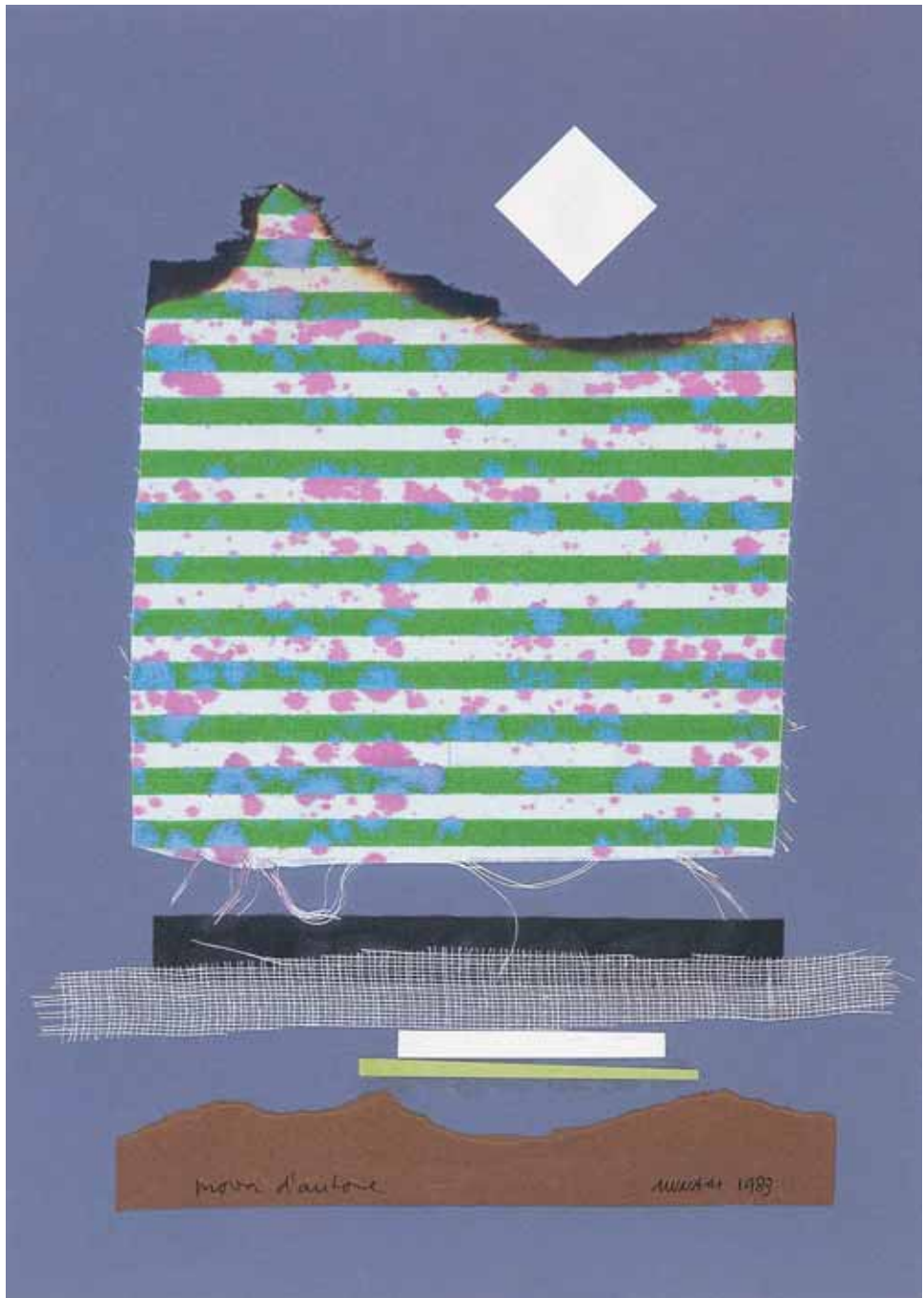


Senza titolo, 1981,
collage su carta, 30 x 30,
collezione Beppe Bonetti
e Angela Zucchetti, Rovato

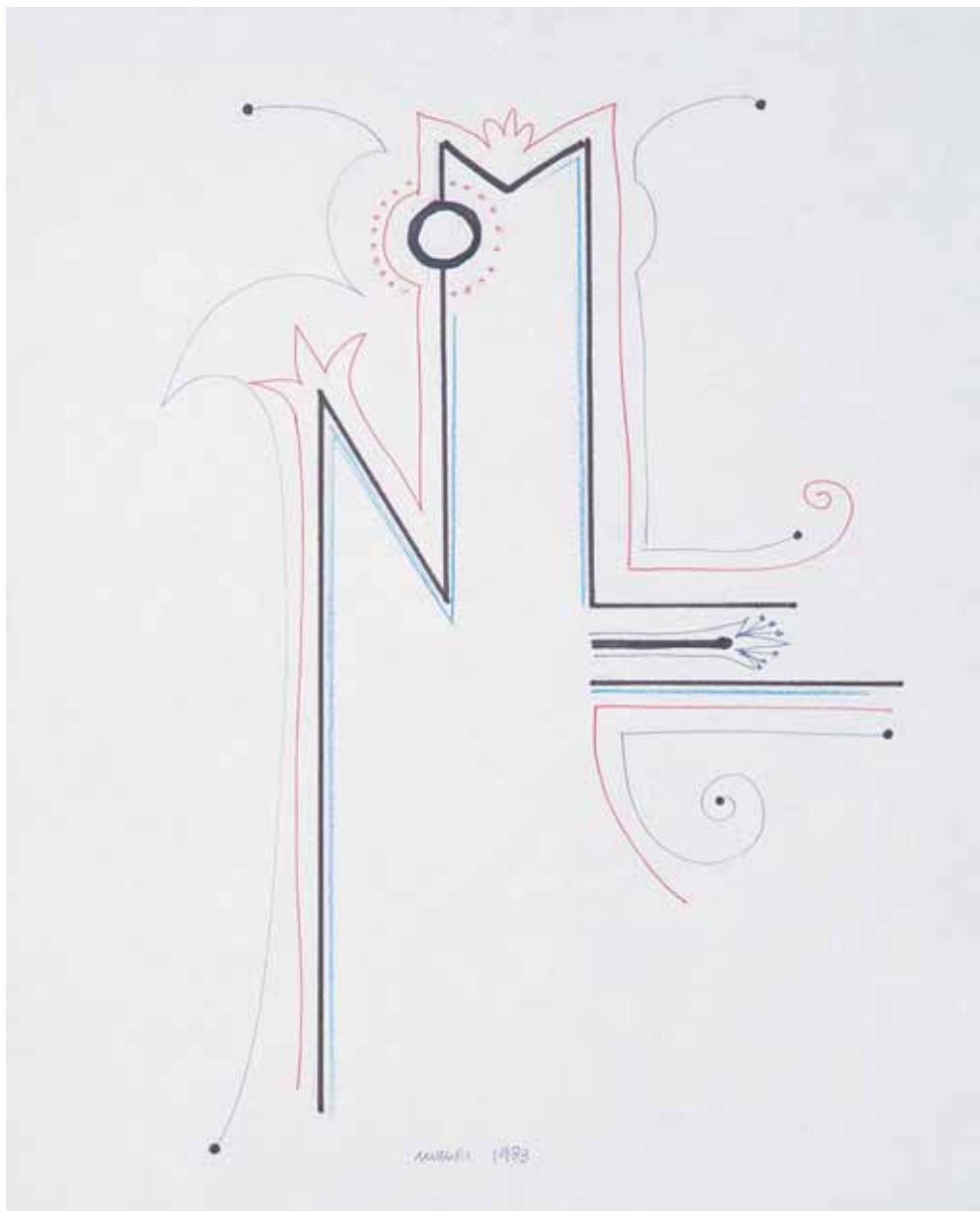


Senza titolo, 1982,
collage su carta, 20 x 40,
collezione Beppe Bonetti e Angela Zucchetti, Rovato



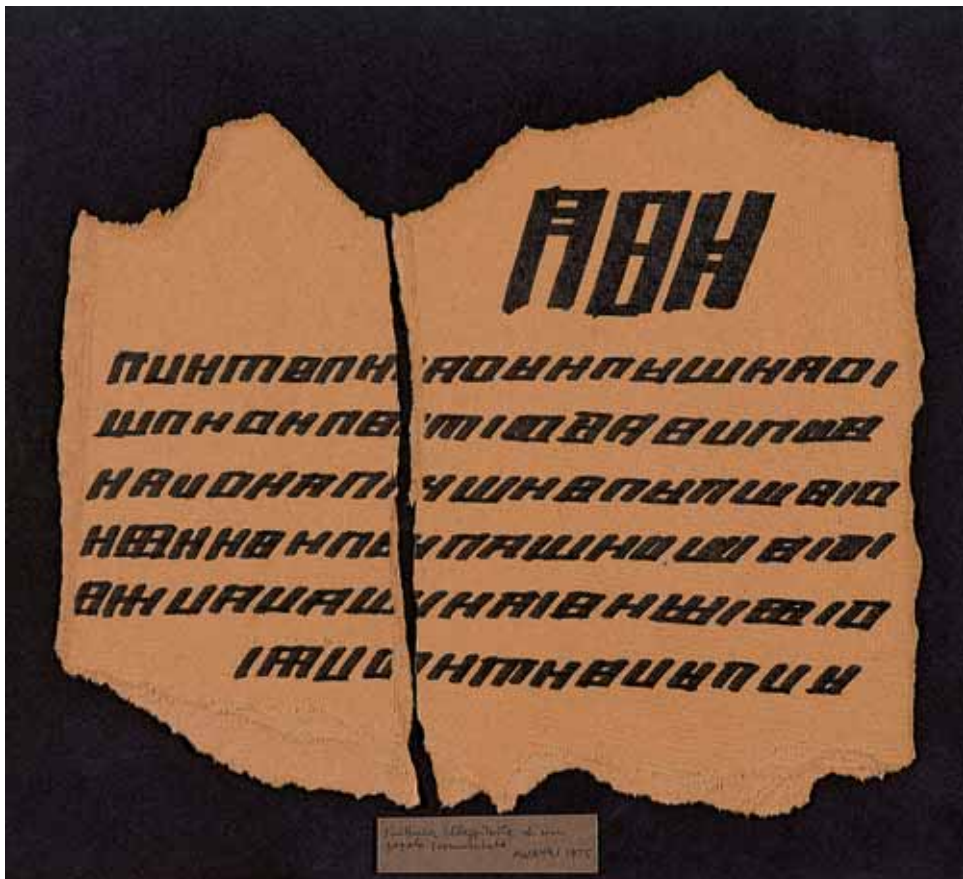


Prova d'autore, 1983, tecnica mista, 35 x 25, collezione Galleria Sincron, Brescia

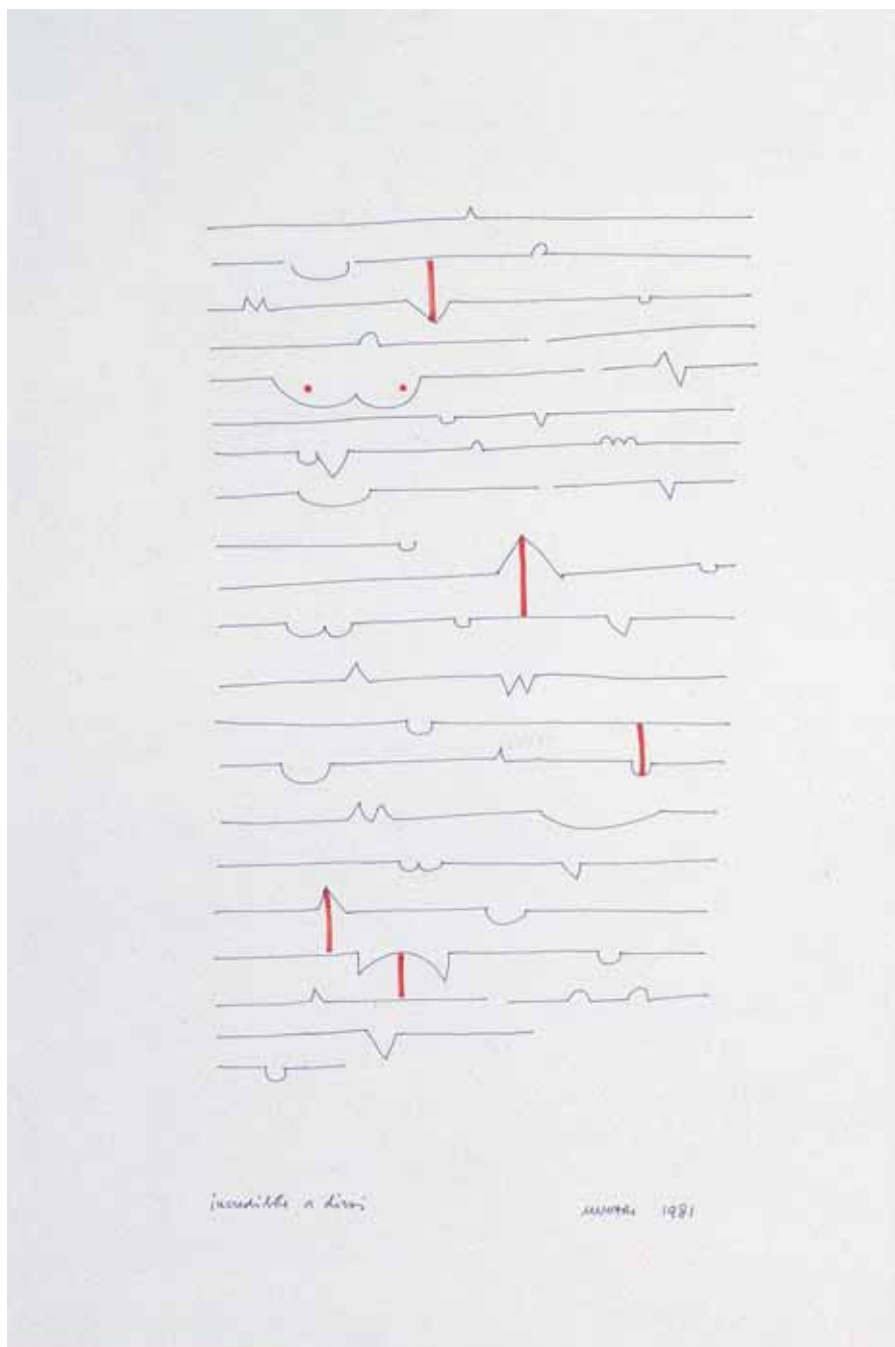


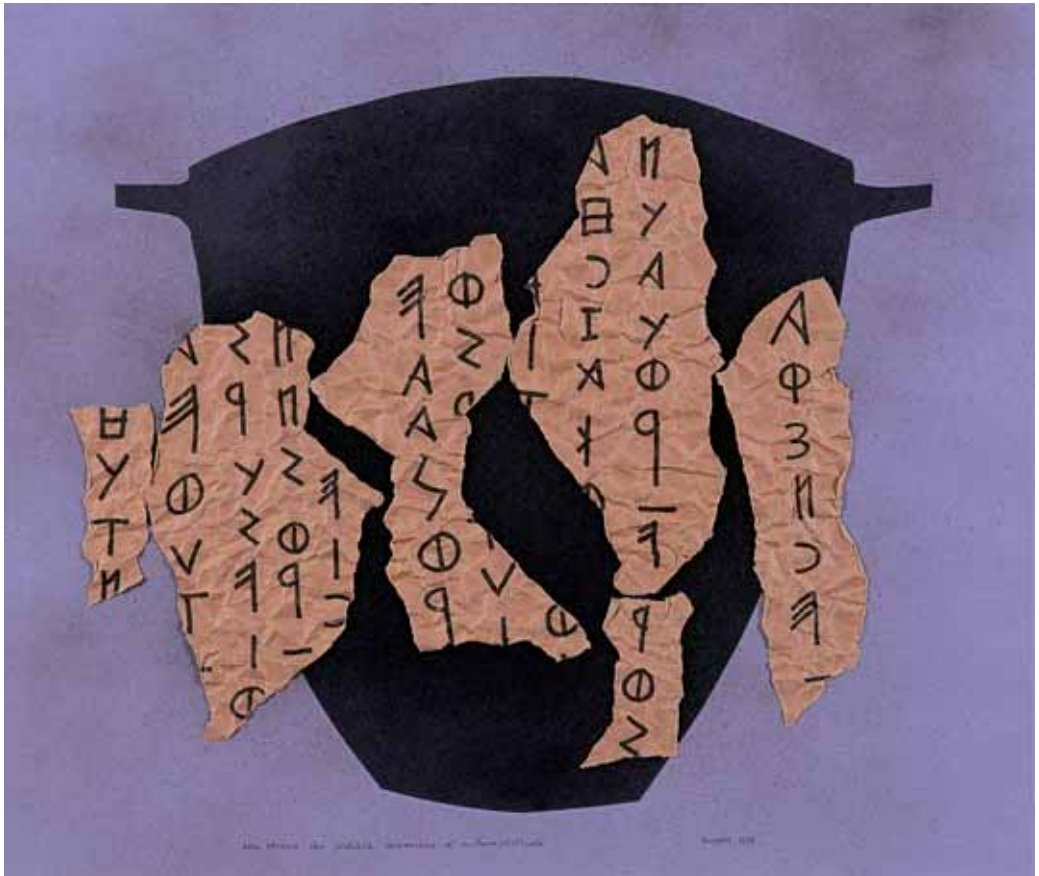
Nome, 1983,
inchiostro su carta, 43 x 35,
collezione Roberto Cistellini, Brescia

Scrittura illeggibile di un popolo sconosciuto, 1975,
collage e inchiostro su cartoncino, 36 x 40,
collezione C.P., Brescia



Scrittura illeggibile "Incredibile a dirsi", 1981,
inchiostro su carta, 35 x 24,
collezione Predolini, Brescia



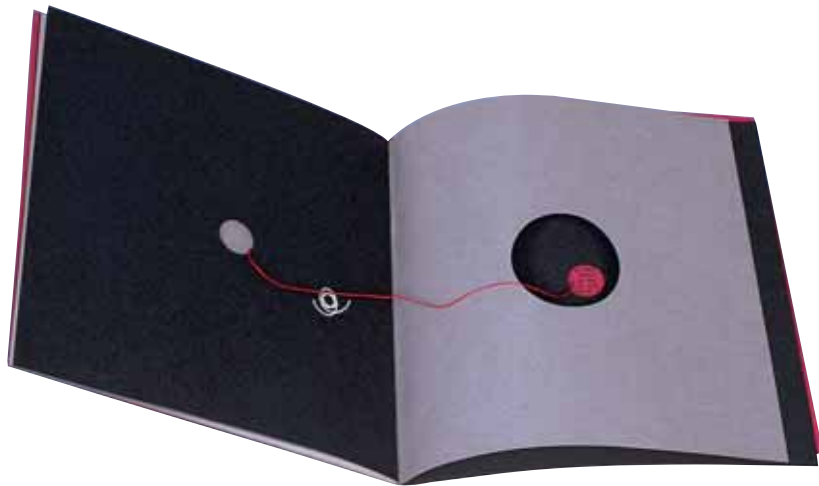


Vaso etrusco con probabile decorazione di scritture verticali, 1984,
collage e inchiostro su carta, 41 x 48, collezione Galleria Sincron, Brescia



Alberi, 1993, inchiostri vari su carta, 30 x 70, collezione Predolini, Brescia

Libro illeggibile N.Y. I, 1967,
cartoncino, carta e filo di cotone, 22 x 22,
collezione Beppe Bonetti e Angela Zucchetti, Rovato



Scultura da viaggio, anni '70,
cartoncino ritagliato e piegato, 39 x 11,
collezione Beppe Bonetti e Angela Zucchetti, Rovato





Forchette parlanti, 1972,
forchette d'acciaio, 28 x 36 x 3,
collezione Galleria Sincron, Brescia

Mostre personali di Bruno Munari in città e provincia

- novembre 1968 - Galleria Sincron, Brescia
- novembre 1970 - "RTOI", Galleria Sincron, Brescia
- febbraio 1973 - Galleria Sincron, Brescia
- maggio 1974 - "Scritture illeggibili", Galleria Sincron, Brescia
- novembre 1975 - "Curva di Peano", Galleria Sincron, Brescia
- novembre 1976 - "Xerografie a colori", Galleria Sincron, Brescia
- 1978 - "Presenza degli antenati", Galleria Studio F. 22, Palazzolo
- aprile 1980 - Galleria Sincron, Brescia
- maggio 1980 - "Olio su tela", Galleria Sincron, Brescia
- ottobre 1981 - "Filipesi", Galleria Sincron, Brescia
- maggio 1983 - "Prove d'autore", Galleria Sincron, Brescia
- 1983 - "RTOI", Galleria Studio F. 22, Palazzolo
- marzo 1986 - "Opere 1935-1986", Galleria Sincron, Brescia
- 1986 - "Negativi-positivi", Galleria Studio F. 22, Palazzolo
- ottobre 1987 - Galleria Sincron, Brescia
- ottobre 1989 - "Munari scultore", Montichiari
- ottobre 1990 - "Tensione e compressione", Galleria Sincron, Brescia
- 1994 - "Variazione sulle Curve di Peano", Galleria Studio F. 22, Palazzolo
- novembre 1996 - "Ritratti e autoritratti", Galleria Sincron, Brescia
- ottobre 1997 - "Omaggio a Bruno Munari", Galleria Sincron, Brescia
- ottobre 1999 - "Omaggio a Bruno Munari", Galleria Sincron, Brescia (postuma)

Biografia di Bruno Munari

Bruno Munari nasce a Milano nel 1907. Con la famiglia si trasferisce presto a Badia Polesine, nel Veneto, dove rimane fino a 18 anni. Torna a Milano, dove inizia a lavorare per alcuni studi di grafica.

Nel capoluogo lombardo inizia a frequentare gli artisti del Secondo Futurismo, con i quali espone in collettive alla Galleria Pesaro (1927, 1929, 1931, 1932) oltre che alla Biennale di Venezia (1930, 1934, 1936), alla Quadriennale di Roma (1935) e alla Triennale di Milano (1936, 1940). Nel 1930 realizza la prima "Scoltura aerea", prototipo di quelle "Macchine inutili" per cui sarà famoso in quel decennio. Si interessa all'arte astratta, avvicinandosi al gruppo raccolto attorno alla galleria Il Milione (Fontana, Melotti, Veronesi, Licini, Soldati, Reggiani, Ghiringhelli...).

Dal 1930 al 1937, associato a Riccardo Ricas, dà vita allo Studio R+M, specializzato in lavori di grafica. Collabora con numerose riviste e illustra libri futuristi, tra cui "Il poema del vestito di latte" di Marinetti (1937).

Nel frattempo si sposa con Dilma, che nel 1940 gli dà il figlio Alberto.

Negli anni '40, eccetto che per il periodo trascorso durante la guerra al servizio di una batteria antiaerea nei pressi di Milano, è impiegato alla Mondadori. Nel 1942 esce per Einaudi il volume "Le macchine di Munari", e nel 1944 Domus gli pubblica "Fotocronache". Nel 1945 per Mondadori pubblica una serie di libri per bambini.

Nel 1948 assieme a Gillo Dorfles, Gianni Monnet e Atanasio Soldati fonda il Movimento Arte Concreta (MAC). Lo stesso anno, in una mostra del MAC, espone il primo "Negativo-positivo" e, nel 1950, i primi "Libri illeggibili".

Prosegue l'attività di designer: nel 1954 vince il Compasso d'oro per due giocattoli di gommapiuma, e l'anno successivo per un secchiello portaghiaccio. Nel 1957 inizia la collaborazione con la ditta Danese di Milano, e progetta il famoso posacenere cubico.

Negli anni '50 espone in Europa e negli Usa e compie i primi viaggi in Giappone. Nel 1962 organizza nel negozio Olivetti di Milano la prima mostra di Arte programmata. Nel 1967 tiene un corso di comunicazione visiva alla Harvard University del Massachusetts, che verrà riproposto nel libro "Design e comunicazione visiva". Nel 1968 presenta alla Triennale di Milano un progetto di "Ambiente abitabile minimo". Dello stesso anno sono i primi giochi didattici, progettati per Danese assieme al pedagogista Giovanni Belgrano.

Negli anni '70 inizia a lavorare sulle "Curve di Peano". Per la ditta Robots nel 1971 progetta per i bambini l'"Abitacolo", premiato col Compasso d'oro nel 1979. L'interesse per l'infanzia e la pedagogia lo porta a ideare i primi "laboratori didattici" (dal 1977). La sua attività di designer viene premiata con una Menzione onorevole all'Accademia delle Scienze di New York, il premio Spiel Gut di Ulm (1971, 1973, 1987), il premio Andersen per il miglior autore per l'infanzia (1974), il premio della Japan Design Foundation (1985), il premio Lego (1986), il premio Accademia dei Lincei per la grafica (1988) e nel 1989 con la laurea ad honorem in Architettura all'università di Genova.

Intanto continua l'attività espositiva con collettive e personali in Italia e all'estero. Nel 1986 presenta alla Biennale di Venezia i suoi "Oli su tela".

Muore a Milano il 30 settembre 1998.

Classici del contemporaneo - 2
Bruno Munari nelle collezioni bresciane
23 settembre - 18 ottobre 2000
Mostra organizzata dall'AAB

Cura della mostra e del catalogo:
Giovanna Capretti

Comitato organizzatore:
Vasco Frati, Martino Gerevini, Giuseppina Ragusini

Coordinamento editoriale:
Vasco Frati e Giuseppina Ragusini

Progetto grafico:
Martino Gerevini

Ufficio stampa:
Giuseppina Ragusini

Progetto dell'allestimento
Ermete Botticini e Carlo Zani

Commissione per l'allestimento delle mostre:
Pierangelo Arbosti, Ermete Botticini, Roberto Formigoni,
Giuseppe Gallizioli, Giusi Lazzari, Alessandra Pelizzari, Carlo Zani

Referenze fotografiche:
Mario Brogiolo

Assicurazione:
RAS - Riunione Adriatica di Sicurtà, Gardone Val Trompia

Trasporti:
Cortesi Arte - Air Sea Service, Brescia

Direzione:
Giuseppina Ragusini

Segreteria:
Gianluca Gallinari ed Erika Micheletti

L'AAB ringrazia per la loro preziosa e generosa collaborazione:
le gallerie Lo Spazio, P4 e Sincron di Brescia; lo Studio F.22 di Palazzolo;
i collezionisti Mario Bertoli, Beppe Bonetti e Angela Zucchetti, Roberto Cistellini,
Angela Corti, Nicoletta Gradella e Luca Pierdomenico Zaffarano, C.P.,
Riccardo Pezzoli, Laura Predolini; e tutti gli altri prestatori.

Fotocomposizione e stampa:
Arti Grafiche Apollonio, Brescia
Finito di stampare nel mese di settembre 2000.
Di questo catalogo sono state tirate 300 copie.