

CROSS OVER

Attraversamenti e sconfinamenti nell'arte italiana contemporanea

Tra Figurazione 2.0, Astrazione Geometrica e Informale

A cura di
Virgilio Patarini



EDITORIALE GIORGIO MONDADORI

CROSS OVER

CROSS OVER

Attraversamenti e sconfinamenti nell'arte italiana contemporanea
Tra Figurazione 2.0, Astrazione Geometrica e Informale

Catalogo a cura di
Virgilio Patarini

Fotografie fornite dagli artisti
Redazione e Grafica: Zamenhof Art, Milano-Napoli
Stampa: Pixartprinting, Venezia

Il catalogo è il quarto volume di
NUOVI ORIZZONTI - ARTISTI IN PROSPETTIVA
collana diretta da Virgilio Patarini

Cataloghi d'Arte
EDITORIALE GIORGIO MONDADORI
ISBN 978-88-6052-855-1

Copyright 2017
Zamenhof Art

Riproduzione vietata.
Tutti i diritti riservati
dalla legge sui diritti d'autore

CROSS OVER
PREMESSA

CROSS OVER

NOTA DEL CURATORE

Nella presente pubblicazione ho recuperato, rivisti, riscritti, talvolta emendati, o ampliati o comunque reconsiderati sotto nuova luce, alcuni testi vergati da me in precedenza per singole mostre tematiche o come apparato critico di altre pubblicazioni. Quando la citazione era ampia e poco discostante dall'originale ho segnalato la cosa all'interno del testo o in nota, mentre se la rielaborazione o la ri-contestualizzazione è stata radicale nella maggior parte dei casi ho ommesso il riferimento.

CROSS OVER

PREMESSA

LA TRINCEA E LE VITE PARALLELE

Mi sia concessa qui, in apertura, una breve digressione autobiografica che forse può avere una qualche utilità per meglio comprendere il senso di questo libro e soprattutto quale sia il punto di vista da cui è stato redatto. O meglio: di quali siano “i” punti di vista. Al plurale.

Innanzitutto è opportuno precisare, come già in passato mi è capitato di fare (vedi la premessa a “La via italiana all’Informale”, Ed. Giorgio Mondadori, 2013), che l’autore di queste pagine si trova ad essere in una condizione un po’ particolare.

Questo libro, infatti, come tutti gli altri miei, è stato vergato in trincea. Chi scrive non è un generale che se ne sta sulla collina, nella sua comoda tenda al riparo dai colpi di mortaio e dal sibilar delle pallottole, intento a rimirare da lontano, col cannocchiale, il fronte e a consultare le mappe della battaglia ben dispiegate sul tavolo da campo. Chi scrive se ne sta in trincea, sprofondato nel fango fino alle ginocchia, con l’elmetto calcato in testa, molto più attento a schivare le schegge di granata e le pallottole vaganti che a leggere trattati di strategia militare. E sulle spalle non ha galloni d’oro e d’argento, ma le mostrine di stoffa di un sergente di truppa.

Ogni giorno imbraccia il fucile e se ne esce da solo o a capo di un manipolo di poveri soldati male equipaggiati a fare incursioni, cercando di strappare qualche metro di terra al nemico e di tenere la posizione.

I fronti sono tanti e per la verità non si capisce nemmeno bene che razza di guerra si stia combattendo: le trasmissioni radio dal comando sono disturbate e quando arrivano gli ordini sono spesso assurdi e contraddittori, così ognuno fa un po’ di testa

sua: ogni capitano di brigata, ogni sergente come me, ogni soldato... ognuno combatte la sua guerra... e vista da qui questa sporca guerra di trincea pare piuttosto confusa e le truppe in balia dell’anarchia. Non so se lassù, in cima alla collina, i soldatini di piombo dispiegati sul grande plastico che se ne sta davanti gli occhi degli alti ufficiali sono tutti ben allineati e magari lo schema generale della battaglia appare chiaro e definito... Visto da qui certamente no. Ma possiamo provarci a cercare di capire qualcosa, magari cercando di focalizzare l’attenzione più su quello che vediamo coi nostri occhi piuttosto che sui segnali intermittenti e indecifrabili che ci arrivano dalla radio di campo... Dunque queste pagine sono scritte dal fronte. Anzi, da più fronti, a ragion del vero, alcuni dei quali sono addirittura “fronti fantasma”. Il fronte dell’Informale italiano contemporaneo, ad esempio, è un fronte fantasma, almeno per quelli che se ne stanno lassù, sulla collina, con le loro belle spalline luccicanti. Nelle mappe dell’arte contemporanea, infatti, questo fronte sostanzialmente non esiste. Qualche anno fa ho mandato alle stampe un resoconto da questo fronte: un sorta di diario di guerra, ma chissà, probabilmente da molti è stato preso per un libro di fantasia, come quando apparve per la prima volta il Milione di Marco Polo. Ma non è l’unico “fronte fantasma” quello dell’Informale: lo stesso si può dire anche per altri fronti. E dunque noi combattiamo, troppo spesso e mal volentieri, delle guerre fantasma. Forse per questo non arrivano ordini dalla radio di campo e quando arrivano sono così confusi, incoerenti, incomprensibili...

Fuor di metafora... chi scrive non è un accademico, né un cattedratico, ma uno dei tanti poveri “peones”

CROSS OVER

dell'arte italiana contemporanea: principalmente un curatore e un critico militante, oltre che artista in prima persona e in passato, per una decina d'anni, persino gallerista.

E leggere questo libro è un po' come leggere la storia del "De bello gallico" anziché nella versione ufficiale di Giulio Cesare in quella scritta da un suo centurione. Ma chissà, magari questo punto di vista, questa prospettiva "dal basso" qualche vantaggio ce l'ha. Forse vista e raccontata da qui, da così vicino, la guerra apparirà più vera, meno "astratta", più "concreta". E alla fine magari persino più intelligibile. Ma c'è di più. O forse di peggio.

Giunto ormai alla soglia dei cinquant'anni mi rendo conto di aver avuto la ventura di vivere più vite parallele, alcune delle quali con un ruolo cruciale per la stesura delle pagine che seguono. Infatti se in alcune di queste "vite parallele" non mi fossi occupato alacramente (e professionalmente) anche di teatro, musica e letteratura, oltre che di arte, forse un libro come questo non mi sarebbe mai nemmeno venuto in mente.

Esistono infatti profonde analogie nei processi creativi che sottendono alla scrittura, alla pittura e alle arti performative (teatro, musica, danza), che solo praticandole a lungo e in maniera professionale si possono cogliere a pieno e in maniera "tecnica", ossia in maniera precisa e puntuale, non solo "metaforica" o suggestiva.

Faccio un piccolo ma cruciale esempio.

In quasi tutte le forme d'arte si parla di "ispirazione", ma spesso lo si fa in termini generici, più o meno mistici e certo approssimativi. Come ad indicare una sorta di languore, una vaga e indefinibile sensazione che investe l'autore e lo induce "magicamente" ad agire, a comporre: scrivere, dipingere, suonare... Ma raccontata così la faccenda non mi pare molto diversa

da un attacco di fame che ti porta ad alzarti dalla sedia ed andare in cucina a farti un panino. E di certo non spiega come questa "sensazione" possa essere tradotta in qualcosa di artisticamente significativo, se non attraverso un intervento quasi soprannaturale. E infatti viene facile, quasi obbligata l'aggiunta dell'avverbio "magicamente".

In questo modo la cosiddetta "ispirazione" si sposta dal piano del fare concreto a quello dell'ineffabile, di "un certo non so che", si sarebbe detto qualche secolo fa.

E invece l'ispirazione non è niente di trascendentale ed ha molto a che fare piuttosto con la "traspirazione", come qualcun altro di più illustre ha fatto notare: ovvero col sudore, col duro, paziente, costante lavoro, con l'esercizio reiterato fino allo svenimento

Personalmente ho afferrato davvero il significato dell'espressione "ispirazione" solo quando nei miei studi sulle arti performative mi sono imbattuto nel concetto del "thinking in motion", cioè quello "stato di grazia" che si raggiunge solo dopo una disciplina ferrea del corpo e una ripetizione all'infinito dei gesti, delle azioni... Ad un certo punto cade la naturale barriera tra il pensiero e l'azione e ogni idea, ogni impulso mentale si traduce immediatamente in azione, in gesto preciso e deciso: forte, espressivo, inesorabile. E soprattutto capace di calamitare l'attenzione, poiché da questa sorta di "fusione nucleare" tra pensiero e azione si sprigiona "energia", ed è l'energia ad attirare l'attenzione dello spettatore, come insegnava Eugenio Barba.

E lo stesso, mutatis mutandis, si può dire per la pennellata sulla tela, o la parola poetica. Non basta provare una forte emozione per poi trasformare questa in un bel quadro o in una efficace poesia.

Ora questo genere di prolungate esperienze extra-artistiche nei campi della letteratura, del teatro o della musica, non solo assume un ruolo importante nel

comprendere meglio alcuni meccanismi fondamentali sia sul versante della creazione che di quello della fruizione dell'opera d'arte, ma, nel caso dell'arte contemporanea, anche per un'altra importante questione.

Proviamo a passare in rapida rassegna le principali novità che hanno fatto prepotente irruzione nell'arte contemporanea degli ultimi decenni, soppiantando spesso e volentieri quadri e sculture: installazioni, video, performance. (Tralascio volutamente di menzionare la fotografia per i motivi che appariranno subito evidenti seguendo il flusso del ragionamento che sto per fare).

Ebbene se riflettiamo con attenzione su ciascuna di queste tre "novità" espressive dell'arte contemporanea, non può che balzare ai nostri occhi il debito ancillare che ciascuna di queste "novità" ha con altre arti "sorelle", una delle quali altrettanto antica dell'arte visiva.

A me pare infatti evidente che installazioni e performances abbiano un debito enorme col teatro e i suoi linguaggi: le installazioni con quella parte della messa in scena che compete alla scenografia, mentre le performances più propriamente col cuore della messa in scena, ovvero con l'arte attoriale (nelle quali includo in senso lato anche il mimo e la danza). Le tecniche, i materiali e persino spesso la "sintassi", ma anche infondo le modalità di fruizione, sono pressoché le stesse, o molto simili, anche se differenti poi sono gli scopi e gli orizzonti di senso in cui tutti questi elementi costitutivi vengono inseriti.

Nel caso dei video invece è altrettanto evidente che l'arte sorella da cui vengono mutuati strumenti e tecniche espressive sia il cinema.

E potremmo aggiungere a questo breve elenco anche la cosiddetta "Narrative-Art", e tanti esempi di arte concettuale, che prendono in prestito modalità e tecniche dalla letteratura.

E da questi innesti audaci è sgorgata gran parte della linfa vitale che ha alimentato la vita dell'arte contemporanea degli ultimi decenni.

In questo contesto non approfondirò più di tanto la questione, limitandomi a qualche accenno qua e là e riservandomi di occuparmene a pieno in una prossima pubblicazione, ma quello che è importante tenere presente è il quadro complessivo e il meccanismo sistematico di tras migrazione di lessico e sintassi tra una forma d'arte e l'altra. L'Arte visiva assimila elementi cruciali del linguaggio teatrale, letterario e cinematografico per rivitalizzarsi e rinnovarsi, in un gioco di specchi ubriacante e spiazzante, fatto di continui attraversamenti e contaminazioni.

Ora, tornando "a bomba" alla metafora iniziale della trincea, apparirà logico e conseguente che scrivere nel fango, tra il sibillare delle pallottole, tra un'incursione e l'altra, su di un piccolo taccuino e con una matita spuntata non è impresa agevole. Di qui la forma data ai testi di questa pubblicazione: non una trattazione sistematica, ma piuttosto una serie di appunti, di spunti di riflessione, una sorta di brogliaccio, uno zibaldone di annotazioni per future eventuali pubblicazioni più articolate ed esaustive, per le quali occorrono tempi più lunghi (e luoghi più comodi: come una tenda al caldo e al riparo, non certo una trincea al freddo, piena di fango e in prima linea).

Dunque quella che segue non è un'ampia trattazione, ma una serie di brevi e sincopati appunti che seguono il flusso libero delle suggestioni e affrontano sinteticamente alcune aree tematiche che viste dal fronte mi sono sembrate più rilevanti.

CROSS OVER

CROSS OVER

PRIMA PARTE

ATTRAVERSAMENTI E CONTAMINAZIONI

CROSS OVER

CROSS OVER

L'AUDACE COLPO DEI SOLITI NOTI

Si fa presto a dire “Arte Contemporanea”, ma quando usiamo questa espressione, esattamente, a che cosa stiamo alludendo?

Di tanto in tanto negli ultimi anni qualche intellettuale in vena di quindici minuti di notorietà, oppure davvero intimamente indignato per l'andazzo funesto che ha preso l'Arte Contemporanea, attraversa il palcoscenico dei mass media gridando come un ossesso: “Il re è nudo! Il re è nudo!” E lo indica sfacciatamente questo povero tapino di re nudo, e lo svergogna spudoratamente, esponendolo al pubblico ludibrio.

Qualche esempio?

L'ex direttore del Museo Picasso Jean Clair negli ultimi anni ha pubblicato alcuni pamphlet, come ad esempio “L'inverno della cultura” (2011), in cui denuncia la deriva dell'arte contemporanea che sempre di più cerca la via dello scandalo scegliendo l'informe, utilizzando scarti e rifiuti, biologici o non, cadaveri e gli aspetti più prosaici della quotidianità. Nel 2014 esce il libro di Angelo Crespi intitolato “Ars attack. Il bluff del contemporaneo”, un titolo che è letteralmente tutto un programma.

Nel 2016 il Premio Nobel Mario Vargas Llosa scrive un articolo sul quotidiano spagnolo “El País” in cui parla esplicitamente di “un imbroglio monumentale, una sottilissima congiura poco meno che planetaria su cui gallerie, musei, illustrissimi critici, riviste specializzate, collezionisti, professori, mecenati e mercanti sfacciati si sono messi d'accordo per ingannarsi, ingannare mezzo mondo e, di passaggio, permettere che pochi si riempissero le tasche grazie a una simile impostura”.

Last but not least, il recentissimo libro di Simona Maggiorelli anch'esso intitolato emblematicamente “Attacco all'Arte. La bellezza negata” (aprile 2017,



Maurizio Cattelan, Autoritratto

L'Asino d'oro Edizioni) il cui l'autrice scrive: “Tra la fine del Novecento e il primo quindicennio degli anni Duemila l'arte contemporanea sembra aver vissuto una lunga notte piena di incubi orrifici, quanto improbabili, popolati di squali in formaldeide (firmati Damien Hirst), bambole gonfiabili (Jeff Koons), cloache meccaniche (Wim Delvoye), autoritratti scolpiti nel proprio sangue congelato (Marc Quinn) e via di questo passo. Si è? dispiegato così un universo

CROSS OVER

visivo di figure grottesche, di funeree nature morte, di trovate goliardiche e raccapriccianti. Nel frattempo l'estetica si innamorava dei cyborg e del 'post-umano' sostenendo le azioni sceniche masochistiche di personaggi come Stelarc, che si esibiva nudo agganciato a supporti con decine di uncini conficcati nella pelle. (...) le modelle anoressiche che Vanessa Beecroft rende indistinguibili dai manichini. Negli anni Novanta sono salite alla ribalta internazionale insieme ai mutanti di Matthew Barney e ai giganteschi manga di Takashi Murakami, prodotti in serie, con un sistema di fabbricazione che va ben oltre quello della Factory di Andy Warhol, che al confronto pare artigianale. Nell'era della riproducibilità tecnica sembra essere sparita l'opera d'arte. Ne resta solo una vacua aura."

E dunque tutti in coro, da Jean Clair a Vargas Llosa, da Crespi alla Maggiorelli a gridare, più o meno indignati (ma qualcuno anche divertito): "Il re è nudo! Il re è nudo!"

Ok, proviamo a non farci prendere dall'entusiasmo. O dallo sconforto. Proviamo a non saltare anche noi sul carro che porta il povero re in questione dalla sua reggia alla pubblica piazza per essere messo alla gogna, e facciamoci piuttosto qualche domanda.

La prima che mi salta alla mente è così semplice da poter sembrare irriverente, ed è questa: ma è davvero lui il re?

Capita spesso, infatti, specie nelle commedie, che quello che si crede essere il re in realtà sia un poveraccio messo lì a sostenere, ahi-lui, la parte del re, mentre il vero re se ne sta in disparte da malevoli sguardi indagatori, nell'ombra, per farsi gli affari suoi e del suo regno senza essere disturbato, ad esempio. Oppure perché manco lo sa, lui, di essere il vero re (e qualche volta è pure meglio così...)

Seconda domanda: ammesso e non concesso che sia davvero il re, chi lo ha messo sul trono? Chi lo ha

"investito"? Anche se forse più che un problema di "investitura" si tratta di una questione di "investimenti". Mi sia perdonato il gioco di parole.

E su questo versante, da Vargas Llosa a Simona Maggiorelli, sono in molti a mettere il dito nella piaga. Scrive ad esempio la Maggiorelli, facendo nomi e cognomi, come "l'estetica dominante sia imposta da una manciata di collezionisti miliardari, magnati della moda come François Pinault, galleristi come Larry Gagosian ed ex pubblicitari come Charles Saatchi". Terza domanda: è degno del ruolo? È all'altezza? E ancora: per quali meriti, per quali titoli è assurto a quel ruolo? E qui entriamo in un terreno minato, poiché per evitare di prendere delle cantonate occorre superare un luogo comune pur troppo diffuso in chi si occupa di Contemporaneo

La "firma" non è sempre una garanzia. E nel caso di certa arte che si fonda sulla provocazione, sulla "trovata" e sul colpo di teatro lo è ancora meno. Più difficile per un Damien Hirst o per un Maurizio Cattelan trovare ogni volta un'idea davvero spiazzante, piuttosto che per un Gerard Richter fare un bel quadro, figurativo o astratto che sia, poiché nel secondo caso la tecnica pittorica viene in aiuto e sorregge il fare arte, mentre nel primo caso è proprio solo e soltanto l'ispirazione del momento a venire (o meno) in soccorso. Ed è chiaro come in questo caso si intenda "ispirazione" nel senso della comune vulgata del termine.

Per fare un esempio terra terra: pensiamo a Totò. Era certamente un genio, ma tutti i suoi film sono capolavori? Direi proprio di no. Lo stesso si potrebbe dire, ad esempio per Paolo Villaggio. Anzi, la maggior parte dei film di costoro sono davvero delle "cagate pazzesche", per rovesciare contro il suo autore una nota, memorabile, folgorante battuta fantozziana. E la ragione è più o meno sempre la stessa: fare cassetta. Lo stesso discorso, mutatis mutandis, si può fare per

CROSS OVER



La scultura di Damien Hirst all'ingresso della mostra alla Punta della Dogana di Venezia

tanti artisti contemporanei. Anche questa parrebbe un'ovvietà, ma in un mondo che vede ricche vesti regali indosso a chi è nudo come un verme, certe ovvietà potrebbero anche non essere tali, e nel dubbio meglio esplicitare.

Che poi alla fine è tutta colpa di Duchamp e dei suoi vari orinatoi, scolabottiglie, o grandi vetri. Ma se scegli questa strada non puoi pensare di trovare un'idea geniale e rivoluzionaria tutte le settimane per accontentare il mercato. È questo il problema.

Ma ciò non toglie che il critico debba ogni volta distinguere: analizzare ogni singola opera senza darla per buona solo sulla base della firma. Il principio di autorità vale solo per Aristotele, al limite.

Il primo taglio di Fontana, ad esempio, è un capolavoro, tutti gli altri che sono seguiti no: quando un artista imita se stesso non può che trasformarsi in un artigiano.

Facendo un altro esempio in tema, la Merda d'artista di Manzoni è un'opera geniale. È una sintesi ironica e spiazzante di luoghi comuni e capolavori della Storia dell'Arte, in una ridda ubriacante di rimandi "alti" e "bassi": dall'orinatoio di Duchamp alle scatolette di Campbell Soup di Warhol, fino al luogo comune (deformazione proprio della lezione di Duchamp) secondo cui tutto ciò che un artista "produce" sia arte, e molto altro ancora. Dunque la Merda di Manzoni è un capolavoro mentre il Cesso d'oro di Cattelan non direi, per il semplice fatto che la metafora mi pare piuttosto ovvia, banale, e la provocazione loffia. Insomma, per dirla con Fantozzi, e per restare in argomento, tra la Merda di Manzoni e il Cesso di Cattelan è il secondo ad essere una "cagata pazzesca", più della prima. D'altronde l'artista padovano non è nuovo alla facile provocazione... Ma ciò non toglie

CROSS OVER

che ci siano state sue opere ed azioni di indubbia efficacia e rilevanza. Così come non tutte le opere dell'artista di Soncino sono capolavori.

Lo ribadisco: occorre avere la pazienza di valutare opera per opera. Sembra ovvio, ma ovvio non è se vogliamo tentare di svincolare la storia dell'arte contemporanea, o anche solo la sua cronaca, dalle deformazioni prospettiche del mercato. E il valore storico di un'opera d'arte, o quello estetico, non lo determina Sotheby's.

Certo poi quando un artista può disporre del portafogli di M. Pinault, come ad esempio Damien Hirst in questi mesi a Venezia, facilmente potrà stupirci con "effetti speciali" creando una mostra paragonabile ad un colossal di Hollywood... Ma un quadretto piccino come la Gioconda vale e varrà sempre di più, storicamente parlando. Ma anche lo Scolabottiglie di Duchamp, se per questo.

Ma riflettiamo ora un istante anche su questo aspetto. In molti lamentano il fatto che un mercato drogato, dominato da pochi soggetti con enormi disponibilità economiche, abbia distorto completamente l'idea di Arte Contemporanea.

Bene. Ammettiamo che sia davvero così. Nel caso, non sarebbe allora più proficuo invece di lanciarsi in sterili filippiche contro lo status quo, provare a guardarsi in giro per vedere se ci sia qualcuno che sfugge a queste logiche deformate e spostare l'attenzione su costoro? Ossia passare dalla *pars destruens* a quella *construens*.

Però mi sia concesso tornare brevemente a Pinault e soci, ovvero al "mercato drogato, dominato da pochi soggetti con enormi disponibilità economiche". Ebbene, non era così anche ai tempi di Lorenzo il Magnifico o di Papa Sisto IV?

Il fatto è che oggi questo ci appare come un "tornare indietro" poiché nel frattempo, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il mercato dell'arte è cambiato

radicalmente con la progressiva e apparentemente inesorabile comparsa della classe media, della borghesia, che ha cominciato ad acquistare opere, e delle gallerie che hanno cominciato a venderle loro. Ed è dilagata l'illusione di un'arte allargata, non proprio pienamente "popolare", ma comunque più diffusa e fruibile dei secoli precedenti: un'arte "borghese", non necessariamente nel senso deteriore del termine. E poi tale illusione è cresciuta ancora di più quando col diffondersi di concetti come quelli contenuti ne "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" di Walter Benjamin (1936) e l'operato di tanta Pop Art è balenata l'ipotesi che si potesse finalmente realizzare un'utopia, quella di un'arte di massa, poi rapidamente, tristemente tramontata. Una profezia non avverata. Il mercato si è mangiato tutto: le serigrafie di Andy Warhol e l'utopia.

Ma siamo sicuri che sia così? Siamo sicuri che questa rappresentazione della realtà corrisponda alla realtà? Proviamo ad alzare la testa da uno di questi libri, o dall'ennesimo articolo sull'argomento su *Artribune*, ed usciamo per strada. È un esperimento che già una volta ho suggerito, in un altro libro. Sospendiamo il giudizio, e andiamo per la strada, raggiungiamo un'edicola e compriamo un po' di riviste di settore, sfogliamole con attenzione, senza leggere titoli, o editoriali, ma guardando semplicemente le immagini. Ci sono articoli e pubblicità di mostre di artisti viventi e non, moderni o contemporanei: giovani, emergenti, o già storicizzati. Non solo quei soliti 50 o 100 nomi. Guardiamo le fotografie, i quadri. Che cosa vediamo? Un po' di tutto. Non solo installazioni o opere provocatorie dei soliti noti, ma anche molto altro: quadri, sculture, e anche di artisti poco noti... Anche se magari la nostra attenzione è attratta più dall'articolo su Cattelan o su Damien Hirst, che di certo non mancherà, ma di certo ci sarà anche dell'altro, non foss'altro che per riempire le pagine...

CROSS OVER

Ora facciamo un giro per la città, cerchiamo qualche galleria o qualche altro spazio espositivo pubblico: un po' di tutto anche qui, ma molti, moltissimi quadri, figurativi, astratti, informali... sia storici che contemporanei, giovani, emergenti, sconosciuti.

Adesso suoniamo ad un citofono a caso, proviamo a salire a casa di qualcuno...

“Buon giorno, signora, come si chiama? Annamaria? Piacere. Possiamo vedere la sua casa? Stiamo facendo una ricerca Istat. Ci interessa dare uno sguardo ai quadri alle sue pareti... Graziosa questa piccola natura morta nel corridoio. E quei due quadri informali là dietro il divano? Come dice? Non ricorda il nome dell'artista, ma si sposavano bene col colore della tappezzeria? Ha ragione, signora Annamaria: si sposano perfettamente.”

“E ora chi glielo dice a tutta questa gente: all'edicolante, ai galleristi, alla signora Annamaria, che ci ha aperto le porte del suo bell'appartamento, che una parte di quello che contengono le loro riviste o che sta appeso alle loro pareti non è “arte contemporanea”?”

Ma poi perché? Il pittore che ha dipinto quel quadro pubblicato, esposto, o comprato dalla signora Annamaria è fuori del suo tempo? Vive sulla luna o in un mondo parallelo? E il giornalista o il critico che ha scritto su di lui? E l'edicolante? E il gallerista? E la signora Annamaria? Tutti sulla Luna? E i soldi con cui è stato comprato sono la valuta della luna?

Certo il fatturato di M. Pinault non è paragonabile a quello della signora Annamaria, tuttavia la signora Annamaria esiste, ed esiste il suo gusto, la sua capacità di interpretare (o meno) aspetti dell'arte contemporanea, la sua predisposizione ad acquistare opere d'arte. E tante signore Annamaria messe insieme fanno un mercato.

Sarebbe forse ora di fare “fabula rasa” (sì, con la “effe”) di tante chiacchiere e pregiudizi e provare a



Alessandro Pedrini, Musicalità, 2008

mettere un po' di ordine, cercando di fare chiarezza. Proviamo per un momento a chiamare “Arte Contemporanea” in senso lato tutto quello che viene prodotto in questo momento e dichiarato tale. In maniera “democratica” e senza troppi distinguo, senza troppe elucubrazioni estetiche. Le distinzioni a mio avviso si possono fare in un secondo tempo, su di un differente livello ermeneutico. Prendiamo tutto per buono e proviamo a intendere come “arte” tutto quello

CROSS OVER

che c'è: dal dito medio di Cattelan davanti alla Borsa di Milano allo scorcio di Vicolo Lavandai dipinto dall'onesta artigiana che ha lo studio sui Navigli, sempre a Milano.

Quello che possiamo fare, semmai, è, in un secondo tempo, farci delle domande su ciascuna di queste due opere: riflettere su quale sia l'orizzonte culturale di riferimento, quale il linguaggio utilizzato, quale il grado di raffinatezza di esecuzione, quale l'orizzonte di attese che ha ogni singolo fruitore e quanto e come tale orizzonte sia più o meno traguadato attraverso tale opera, e così via. Se questo esercizio lo facciamo con tutte le opere in cui ci imbattiamo andremo a costruire nella nostra mente un reticolo di informazioni e giudizi che renderà conto della complessità e della stratificazione del Contemporaneo molto di più del semplice e banalizzante esercizio dell'inclusione o dell'esclusione il quale consiste nel dire: "questa è arte, questa non è arte". Anche perché, su fronti opposti, ci sarà chi dirà del dito medio di Cattelan: "questa non è arte", alla stregua di chi dirà lo stesso del quadretto sui Navigli. E così non se ne esce.

Torniamo ora alla prima domanda sul "re nudo": siamo davvero sicuri che sia costui il "re"? Ma potremmo anche domandarci: siamo sicuri che esista questo "regno"? e che sia un "regno" e non piuttosto, per restare nella metafora, una confederazione di stati differenti con differenti statuti ed ordinamenti, che, magari obtorto collo o a loro reciproca insaputa, coesistono? Accanto al Regno di Bengodi con la sua consolidata aristocrazia plutocratica forse ci sono altri Stati e Staterelli fondati su differenti ordinamenti politici... Fuor di metafora penso alla miriade di curatori e artisti "indipendenti", a gallerie, fondazioni, associazioni culturali che agiscono secondo meccanismi e logiche differenti, che magari non hanno le disponibilità economiche dei magnati di cui sopra o la notorietà delle solite "artistar", ma esistono, spesso

si barcamenano tra mille difficoltà e a malapena sopravvivono, ma vivono, vivono e lottano insieme a noi! Certo spesso e volentieri ognuno per i fatti suoi, senza fare squadra, e men che meno "sistema", ma in ogni caso esistono e operano, come hobbit nel sottobosco di una Contea sconosciuta e nascosta, o come lillipuziani tra i piedi dei vari Gulliver di turno... La succitata Maggiorelli passa in rassegna alcuni di quelli che ritiene i "campioni" dell'Arte Contemporanea: Damien Hirst, Jeff Koons, Marc Quinn, Vanessa Beecroft, Matthew Barney, Takashi Murakami... e che poi sono alcuni di quelli di cui più spesso si parla sui giornali o sulle riviste di settore. I soliti 50 o 100 nomi a cui prima si accennava. Ma siamo davvero sicuri che l'Arte Contemporanea sia solo quella che esprimono costoro?

Mentre sto correggendo le bozze di questo capitolo leggo una recensione di Ivan Quaroni sul recentissimo nuovo (ennesimo) libro di Bonami, intitolato, guarda caso "L'arte nel cesso" (Mondadori, 2017), con in copertina tanto di celebre opera del solito Cattelan rappresentante la tazza di un cesso tutta d'oro.

E a questo punto mi chiedo, insieme al buon Quaroni: che necessità c'era di questo ennesimo "pamphlet" su questo argomento? A parte, certo, il cavalcare l'onda a scopi commerciali, scommettendo sul fatto che mettere il cesso d'oro di Cattelan in copertina e sparare un titolo forte, sia un modo per vendere qualche migliaia di copie in più, specie se il tono del libro viaggia tra l'arguzia brillante e il moraleggiante. Non era più utile passare finalmente dalla "pars destruens" alla "pars construens" e occuparsi non più di chi è sopravvalutato, ma finalmente di chi è sottovalutato?

E ancora: qual è il ruolo del critico? Quello di seguire le mode? Di assecondare il mercato? O non piuttosto di esercitare liberamente la sua capacità di analisi e

CROSS OVER



Giuseppe Orsenigo, La torre di Babele, 2014 (part.)

di interpretazione, cercando di rendere conto dell'esistente?

E anche nei confronti dei "Soliti Noti"

Per quanto mi riguarda sono alcuni anni che mi pongo domande del genere, passando di studio in studio, di mostra in mostra, di catalogo in catalogo, occupandomi direttamente o indirettamente di alcune centinaia delle svariate migliaia di artisti che operano attualmente nel panorama italiano contemporaneo.

In tempi davvero non sospetti, ovvero tra il 2008 e il

2009 ho scritto un paio di testi che affrontano la questione, partendo da un punto di vista differente, e che ri-pubblico qui di seguito con qualche piccola correzione e aggiunta ("Lo scolabottiglie arrugginito" e "Una specie di serpente"). Dopo essere apparsi separatamente come presentazione di due mostre tematiche, furono pubblicati insieme come corollario alla mia introduzione al volume "Post-Avanguardia", curato insieme a Paolo Levi per l'editoriale Giorgio Mondadori nel 2010.

CROSS OVER

LO SCOLABOTTIGLIE ARRUGGINITO

C'è un'eredità che giace da molti anni in attesa di qualcuno che se la prenda.

Una straordinaria, ricchissima, problematica, contraddittoria eredità. Un'eredità che si è andata accrescendo generazione dopo generazione, nel corso di quasi tutto il Novecento, poichè ogni nuova generazione rinnegava sistematicamente il lascito della generazione precedente e, coerentemente, cercava altrove la propria fortuna, attingeva da altre fonti i propri tesori. Così decennio dopo decennio tale eredità cresceva a dismisura. Cresceva e si complicava. Una eredità in cerca di eredi: l'eredità dell'Arte del Novecento.

Ma più passa il tempo più la faccenda si complica. E certi lasciti rischiano di apparirci oggi inutile (e inutilizzabile) paccottiglia da robivecchi. Lo scolabottiglie di Duchamp si è arrugginito. L'Urlo di Munch riecheggia lontano, sempre più lontano. E il taglio di Fontana vien voglia di ricucirlo ...

Credo che oggi, dissolto il miraggio del nuovo a tutti i costi e smaltita la lunga, secolare sbornia delle Avanguardie, uno dei compiti che attende l'artista "post-moderno" sia quello di elaborare un linguaggio, una "koinè", che attinga a vocaboli, sintassi e regole estetiche e grammaticali di diversa provenienza (meglio se di matrice novecentesca) e che sia in grado di contaminare e possibilmente far conflagrare almeno alcuni degli universi di segni che le varie Avanguardie hanno creato nel corso del secolo scorso e ci hanno lasciato come eredità...

Che cosa stiamo aspettando?

No. Per la verità non tutti stanno aspettando. Non tutti nel panorama dell'arte contemporanea brancolano alla ricerca di improbabili novità e trovate da avanspettacolo da dare in pasto ai mass-media per far gridare al miracolo, magari solo per un giorno.



Giuseppe Orsenigo, Torri gemelle, 2015 (part.)

(Già. L'Avanguardia oggi si è mutata in Avanspettacolo mass-mediatico).

Non tutti. Molti ce ne sono che lavorano nella giusta direzione: in questo libro si approfondisce, emblematicamente, il lavoro di una ventina di costoro, ma molti altri ce ne sono. Eppure la sensazione generale (e forse solo superficiale) che si ha leggendo riviste specializzate, cataloghi di mostre, recensioni,

CROSS OVER

interventi critici, ma anche ascoltando semplicemente il chiacchiericcio di tanti addetti ai lavori... la sensazione generale, dicevo, è che si continui pervicacemente ad ignorare l'eredità di oltre un secolo di ricerca nell'arte, spasmodicamente continuando a cercare la "novità", il colpo di scena, la trovata estemporanea.

"Continua a stupirmi che per avere successo è necessario stupire", diceva alcuni anni orsono Enzo Cannaviello (vedi "Arte", n° 397, pag.106). Siamo d'accordo.

A me pare che molto spesso si confonda l'efficacia di comunicazione mass-mediatica di un eventuale "messaggio" con la validità assoluta dell'opera d'arte. L'opera d'arte non può essere ridotta al messaggio. Né tanto meno ad un solo messaggio. L'arte non è solo comunicazione. E soprattutto non è comunicazione "univoca".

Il fatto è, credo, che la relativa facilità nel creare un "effetto-novità" utilizzando i mass-media dominanti (riviste, televisioni, internet) abbia artatamente prolungato l'inerzia di una idea che diversamente avrebbe già da tempo esaurito la sua spinta: l'idea "avanguardistica" del nuovo ad ogni costo.

Così siamo vittime di una sorta di illusione ottica, allucinazione collettiva: accecati da vacui ed effimeri fenomeni di superficie (che tuttavia hanno spiccatissima visibilità), non notiamo o sottovalutiamo realtà decisamente più di sostanza e storicamente, forse, più rilevanti.

Sono molti infatti gli artisti che, come sopra si accennava, vanno nella direzione di una ricerca strutturata, articolata, ricca di rimandi e contaminazioni. Ed alcuni di essi lo fanno con grande abilità e consapevolezza. Tuttavia non hanno i riflettori puntati addosso, e per questo risultano quasi invisibili. Quasi invisibili ma presenti, operanti. Come formichine costruiscono l'arte del futuro, mentre le cicale



Alessandro Pedrini, Movimento n.13, 2009

rilasciano interviste alla televisione. Poi un giorno (speriamo) i riflettori si sposteranno, le telecamere della storia dell'arte faranno una carrellata sul panorama di questo inizio di secolo e balzerà agli occhi di tutti un grande, prodigioso formicaio: l'arte del futuro sarà lì, e ci sembrerà essere sbucata dal nulla. E solo allora vedremo le innumerevoli "formichine" e, a giudicare dal loro operato, daremo loro il ruolo che meritano e ne intenderemo la statura. Non è accaduto qualcosa di simile, d'altronde, in ogni passaggio epocale della storia dell'arte?

Pubblicazioni come queste cercano di suggerire dove sarebbe proficuo puntare riflettori e telecamere, puntando sul positivo, senza inutili recriminazioni.

UNA SPECIE DI SERPENTE

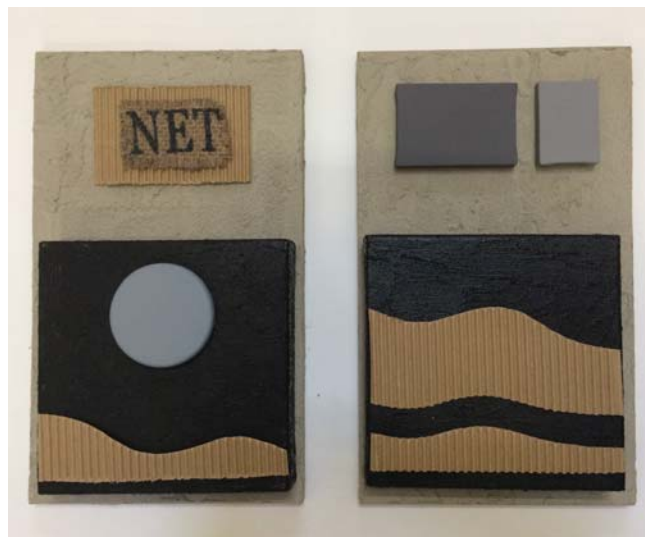
A questo punto forse è opportuno porsi una semplice, essenziale domanda: la bellezza nell'arte contemporanea esiste ancora?

C'è chi lo nega.

Qualcuno, come accennavo prima, lo dice apertamente: "L'arte contemporanea boccheggia. La bellezza è morta". E c'è chi da anni veglia le spoglie di questa antica perduta bellezza, che parrebbe starsene a terra, morta, irrigidita nella sua maschera funebre... Ma davvero la bellezza è morta? Davvero quelle spoglie che in molti venerano e vegliano... davvero si tratta delle spoglie della bellezza? Forse bisogna guardare meglio, provare ad avvicinarsi a quelle spoglie, a quei resti, e allora, chissà, forse ci si renderà conto che si tratta, in realtà, semplicemente, di qualcosa d'altro... No. La bellezza non è morta.

La bellezza è una specie di serpente. La bellezza morde come un serpente. E come un serpente sguscia via se cerchi di afferrarla. E quando la trovi stesa immobile al sole e credi che sia morta stecchita... aguzza lo sguardo e scoprirai che quella che osservi è solo la vecchia pelle della bellezza.

No. La bellezza non è morta. Ha solo cambiato pelle. Ed è già lontana, altrove, che inietta a nuove vittime il suo distillato micidiale. Certo poi bisogna intendersi su che razza di bellezza sia quella di adesso. Una bellezza sporca, contaminata, impura, contraddittoria. Una bellezza post-moderna. Ma non per questo meno fulgida, meno ubriacante di quella classica o di quella romantica. Chi avrebbe il coraggio di dire che una bella donna dai capelli rossi sia meno bella di una bionda o di una bruna, o che addirittura non sia affatto bella, per il semplice fatto di essere di chioma fulva? O una nera rispetto a una bianca. Anche se a molti (ancora) piacciono (solo) le bionde. E che dire poi se la nostra bella è una nera dai capelli rossi? Già, perché forse la bellezza nell'arte



Raffaele De Francesco, Nuovi esperimenti, 2017

contemporanea è proprio un po' così: una nera dai capelli rossi. Più che esotica. Ibrida. Spiazzante. Contraddittoria. Assurda. Apparentemente. Sì, io credo che la bellezza esista (ancora). Anche se il più delle volte si nasconde. Come un serpente tra i rovi.

E come un serpente si muove strisciando, seguendo un'oscillazione di curve che disegnano un movimento simile a quello dell'onda: un movimento fluido, liquido, simile a quello dell'acqua.

E forse è inevitabile che l'arte di una società "liquida" come quella post-moderna, secondo una celebre definizione di Bauman, sia a sua volta liquida, inquieta, in continua trasformazione. Molto differente con la solidità della Modernità. E a noi che la osserviamo spetta il compito cruciale di discernere quando all'interno di tale fluidità si addensino grumi più solidi, scorie forse feconde della Modernità, cogliendo qual potrebbe essere il rapporto tra solidità e liquidità e che cosa possa rappresentare, dove ci possa portare.

CROSS OVER



Siberiana Di Cocco, Surfing connections, 2012

CROSS OVER

STRADE PARALLELE

Ci sono due strade che si possono seguire per raccogliere l'eredità del Novecento: emulare o contaminare. Ma mentre sul versante della contaminazione a mio avviso tutto è possibile, e, anzi, più è assurda e spiazzante la contaminazione e meglio è, ammesso naturalmente che gli esiti siano esteticamente significativi, sul fronte dell'emulazione non è così.

Se facessimo una disanima disincantata di gran parte delle opere che affollano il panorama dell'arte contemporanea, e, sulla base di questa volessimo brutalmente etichettarle, ce la caveremmo molto agilmente recuperando quasi tutte le denominazioni delle grandi Avanguardie storiche del Novecento e appiccicandoci davanti un bel "Neo-". Col trattino. Provo coi primi nomi che mi vengono in mente. Damien Hirst (Bristol, 1965)? New-ready made. (in questo caso il "neo" tradotto in inglese è d'obbligo, of course) Maurizio Cattelan (Padova, 1960)? Neo-Pop. Mark Kostabi (Los Angeles, 1960)? Neo-Metafisica (con influenze Pop). E così via. E vale coi più noti così come con gli sconosciuti.

Il lettore che abbia una qualche dimestichezza con la storia dell'arte potrebbe provarsi a fare questo gioco: prendere una qualsiasi rivista d'arte contemporanea, sfoglarla e provare ad "etichettare" quello che vede. Il risultato sarà una interminabile teoria di "neo-qualcosa". Nella migliore delle ipotesi "neo-qualcosa" con contaminazioni di "post-qualcos'altro".

Intendiamoci: non sto dicendo che quel "neo-" sia un neo. Perdonatemi il gioco di parole. Non è questo che mi interessa qui, ora. Quel "neo-" non macchia, non ridimensiona né l'opera né l'autore. O almeno non necessariamente. È solo una semplice constatazione. Si limita a collocare entrambi, l'opera e l'autore, nella giusta prospettiva, in una corretta cornice storica e

critica. Se un artista fa una pittura d'ispirazione metafisica cinquant'anni dopo De Chirico in linea di massima è corretto definirlo "Neo-metafisico". O, se si preferisce, in alcuni altri casi, "metafisico di seconda o di terza generazione". Anche se occorre fare delle distinzioni: non tutte le cosiddette "Avanguardie" sono uguali e dunque non sempre i frutti che hanno lasciato e che lasciano ancora sono sempre del tutto equiparabili. E dunque a seconda dei casi sarebbe opportuno distinguere tra "emulatori" e "prosecutori", come vedremo più avanti.

Certo se poi ad un artista daremo del "neo-cubista" o del "neo-espressionista", ricordandogli che la sua pittura odierna è debitrice di questo o quest'altro grande artista del passato, possiamo star certi di provocare il suo disappunto e la sua irritazione al limite dell'orticaria. Ed è comprensibile: se facciamo l'amore con una donna di certo non ci piace se qualcuno ci ricorda con chi quella faceva l'amore prima di noi, specie se l'amante precedente era noto per essere un grande amatore, mentre noi sotto sotto sappiamo di essere solo dei semplici amateurs, come direbbero a Parigi, con un sottile gioco di parole... (per chi non mastica il francese: il termine "amateurs" indica, oltre che l' "amatore" e l' "appassionato", anche e più spesso il "dilettante")

Ma poi, forse, sarebbe il caso di sfatare una volta per tutte questa faccenda dell'Originalità nell'arte. L'Originalità è decisamente sopravvalutata. In fin dei conti si tratta di un concetto vecchio e superato: un concetto che nasce col Romanticismo e dunque vecchio di due secoli! Siamo davvero sicuri che ci sia di una qualche utilità per comprendere (e per fare) l'arte contemporanea? O piuttosto non rischia di essere un inutile tabù e sul fronte critico un fastidioso e inopportuno para-occhi?

CROSS OVER

À REBOURS: CORTOCIRCUITO TRA NUOVO E VECCHIO

Niente di nuovo, allora! Potrebbe essere questa oggi la vera, paradossale -ma non troppo- rivoluzione. Un approccio davvero anticonformista e controcorrente? Proclamare la fine di ogni novità. Che non significa, intendiamoci, rinunciare del tutto all'originalità.

Si può essere originali anche senza per forza dover fare qualcosa di nuovo.

Basta con nani, ballerine, ricchi premi e cotillon. E fuochi d'artificio.

Viva gli artisti che non fanno niente di nuovo! Specie se fanno qualcosa di bello.

Anche perché è così già da un pezzo. Da più di trent'anni. Dai tempi della Trans-Avanguardia. Inclusa. Che infondo già nel nome diceva proprio questo.

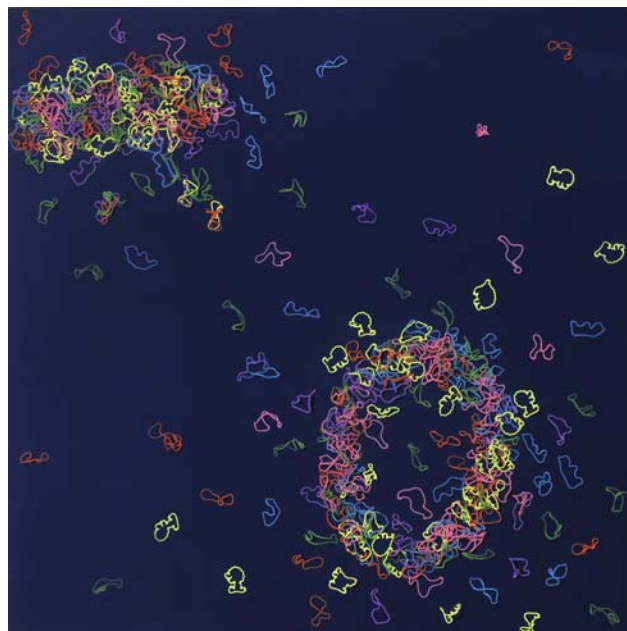
Ma spesso poi più per marketing che per autentiche ragioni critiche, nessuno ha il coraggio dire le cose come stanno, fatto salvo i soliti Soloni a cui si alludeva qualche capitoletto fa.

E perché non dovremmo dirlo? Perché non ammettere che da molti anni non si produce nulla di nuovo, specie se si produce comunque molto di bello?

Infondo, come si diceva sopra, il primato della novità sulla tradizione è un mito spiccatamente romantico e dunque vecchio di ben due secoli!

Insomma: il mito del nuovo è vecchio! E sarebbe molto più nuovo tornare al vecchio. Cosa che i cosiddetti "Citazionisti" o "Anacronisti" come Carlo Maria Mariani (Roma, 1931) e altri avevano già intuito proprio negli stessi anni del boom della Trans-Avanguardia. E di nuovo torniamo a trent'anni fa.

Anche se forse qualche distinzione si potrebbe fare. Tutti questi ragionamenti potrebbero sembrare frutto di un impulso di restaurazione. E in effetti forse è così: restaurazione del Nuovo, però.



Siberiana Di Cocco, Stringhe, 2012

Potrebbe sembrare un paradosso ma non lo è.

In effetti nel corso di tutto il Novecento il "Nuovo" non è mai riuscito ad imporsi del tutto, né a consolidarsi. Ogni discorso nuovo, nel campo dell'arte, veniva, per così dire, lasciato a metà. Si interrompeva sul più bello, dopo pochissimi anni. Tempo non sufficiente, ogni volta, ad una sua effettiva compiuta espressione, articolata dipanazione. E questo non perché si fosse esaurito, ma più semplicemente perché spesso addirittura chi ne era stato protagonista all'improvviso sentiva l'urgenza di passare oltre e cominciava a tentare la strada di un qualche nuovo linguaggio. Come in preda ad una sorta di frenesia. Quella che potremmo definire, con un'immagine consona a quel clima bohemien: l'ebbrezza delle Avanguardie.

L'artista contemporaneo, ad una osservazione superficiale, come si accennava, in preda ad una sorta

CROSS OVER

di condizionamento pavloviano, sembra agitarsi, smaniare solo alla ricerca (per lo più vana) del nuovo a tutti i costi.

Proviamo ad immaginare il susseguirsi delle Avanguardie come ad una serie di furiose mareggiate che si sono abbattute sul pontile e sulla spiaggia dell'Arte Occidentale. Ora tutto è calmo. Le onde rifluiscono da molti anni. Da molti anni è tempo di bassa marea. Forse sarebbe anche tempo di fare due passi sulla battigia e vedere che cosa queste formidabili mareggiate hanno lasciato sulla sabbia al loro ritirarsi. E magari con quei relitti ricostruire il pontile. O costruire qualcosa di nuovo, utilizzando tutto il materiale riciclabile: i resti del vecchio pontile e i relitti delle mareggiate.

E se questo può accadere, probabilmente può accadere proprio qui, in Italia. Poiché gran parte del legname del Vecchio Pontile era stagionatissimo e stratificato legno nostrano e anche alcune delle più significative mareggiate muovevano dal Mare Nostrum (dal Futurismo alla Trans-Avanguardia, passando per la Metafisica, lo Spazialismo, l'Arte Povera). Proprio la Trans-Avanguardia poi non solo è stata l'ultima grande mareggiata, ma anche, al tempo stesso, il primo momento di consapevole, programmata risacca. Anche questa rimasta tuttavia incompiuta e senza che davvero fosse possibile coglierne a pieno la portata teorica, per un mero prevalere, in maniera molto evidente, di dinamiche di sfruttamento mercantile dell'idea. Ci provò a suo tempo Renato Barilli a far balenare il sospetto che i suoi cosiddetti "Nuovi-nuovi", i "Nuovi Selvaggi" tedeschi, i Graffitisti americani e i Fantastici Cinque della Trans-Avanguardia fossero tutti quanti, a tutti gli effetti, fratelli di sangue, esponenti del medesimo corso. Ma il fulgido ABO si guardò bene dal raccogliere la provocazione.

OLTRE IL CONCETTO DI CONTEMPORANEO

La questione della bellezza è un altro grande equivoco. Le più significative esperienze del Novecento non negano la bellezza, ma la rifondano, ne allargano i presupposti, ne modificano alcuni principi. Ma la bellezza, magari una nuova bellezza, ben diversa da quella dell'Arte Moderna, resta uno degli scopi principali, come sempre, anche dell'Arte Contemporanea. Non bisogna cadere nell'equivoco: il fatto che sia molto diversa dalla bellezza che conoscevamo non significa che sia esclusa. Va cercata, riconosciuta, identificata. Non è sostituita dalla novità. (Sarebbe un impoverimento, poiché la novità, l'originalità sono sempre stati fattori comunque presenti e determinanti, anche in epoche classicheggianti).

C'è una bellezza anche nel brutto, nell'Informe, nel Deforme. Anzi, può esserci. Ciò non significa che il brutto, l'Informe, il Deforme si sostituiscano ipso facto al bello.

Oggi poi dobbiamo forse andare ancora oltre. La bellezza post-moderna dovrebbe forse essere in qualche modo una sintesi tra la bellezza moderna e quella delle Avanguardie. Una sorta di minimo, o massimo, comun denominatore tra questi due orizzonti di riferimento.

Poiché oggi noi non siamo contemporanei solo dei nostri contemporanei. E questa volta non è un gioco di parole.

Fino a qualche decennio fa ogni uomo era cittadino del suo tempo, e i suoi contemporanei erano gli altri uomini che letteralmente vivevano e operavano "contemporaneamente" a lui. Oggi non è più così. Oggi noi siamo contemporanei di centinaia di generazioni di uomini e donne. Specie degli artisti, degli intellettuali, degli scrittori, ma anche dei politici. Oggi

CROSS OVER



Vito Carta, Alice's cloud, 2008

CROSS OVER

noi siamo contemporanei di Giulio Cesare, Dante, Leonardo, Francis Bacon, Cezanne, Marinetti ... Molto di quello che tutti costoro hanno fatto e detto è presente nella nostra vita quotidiana, grazie ai mass media, con forza ed evidenza pari a quella dei veri e propri contemporanei. E questo perché rispetto al passato i mezzi di comunicazione che veicolano le informazioni (Televisione, Internet, ecc.) hanno una diffusione, un'efficacia e una "presenza" che il libro non ha mai avuto.

MEGLIO ZAPPARE LA TERRA? E NEL CASO QUALE?

In fin dei conti la faccenda potrebbe anche essere semplice. O per lo meno semplificabile. Lasciamo da parte l'abilità tecnica e la competenza teorica degli artisti che oggi si pongono più o meno consapevolmente sulla scia di esperienze precedenti, poiché è evidente che un artista più dotato sotto entrambi i profili più facilmente si porrà come prosecutore di una corrente piuttosto che come semplice imitatore o epigono. Tuttavia la questione basilare potrebbe essere proprio, per così dire, la potenzialità della scia in questione.

Proviamo a cambiare metafora e immaginiamo le varie Avanguardie come appezzamenti di terreno: è evidente che possono esserci terreni più fertili ed altri meno, terreni in pianura, ben irrigati e facili da coltivare, ed altri impervi, ricavati da terrazzamenti strappati alla montagna, sassosi, stepposi, oppure sfruttati in maniera così intensiva per brevi periodi da essere ora esausti.

Siamo abituati a studiare e considerare le varie Avanguardie come se fossero equivalenti, equiparabili sotto tutti i profili, pur nella diversità degli stili e dei presupposti teorici. Ma forse non è esattamente così. E in molti casi ce ne rendiamo conto ancora di più se

valutiamo quello che è successo dopo e quale traccia, quale eredità una certa Avanguardia ha lasciato agli artisti delle generazioni successive. In alcuni casi, addirittura, a giudicare da tanta pittura successiva, abbiamo la netta sensazione che l'impulso, la spinta innovatrice, la potenzialità espressiva non si sia affatto esaurita. E allora forse in casi del genere non è più così appropriato parlare genericamente di "Avanguardia", o comunque trattare un'Avanguardia di questo tipo alla stessa stregua delle altre. Altrove ho ampiamente trattato, ad esempio, del fatto che l'Informale non sia affatto equiparabile alle altre avanguardie, per tutta una serie di ragioni, teoriche, storiche e geografiche, e che sia da considerare come una sorta di nuovo linguaggio, al pari delle Installazioni, delle Performances o delle Video-installazioni, e dunque non circoscrivibile in un certo lasso di tempo più o meno breve, né ovviamente ad una certa area geografica (vedi in proposito "La via italiana all'Informale. Da Afro, Vedova e Burri alle ultime tendenze", Ed. Mondadori, 2013).

Ho il sospetto che anche per l'Espressionismo occorrerebbe un approccio analogo dal punto di vista teorico e che andrebbe considerato in maniera del tutto differente da una qualsiasi delle altre Avanguardie.

Facciamo un esempio alla rovescia: che diremmo se oggi vedessimo un pittore che dipinge alla maniera dei Cubisti o dei Futuristi? Non ci parrebbe del tutto anacronistico? Ma non ci provoca la stessa reazione vedere oggi un artista che dipinge in maniera espressionista. E infatti molti ce ne sono. Eppure se consultassimo un qualsiasi manuale di Storia dell'Arte vedremmo che queste tre Avanguardie, che si sono sviluppate all'incirca negli stessi anni (tra il 1909 e il 1912) in Europa, in paesi diversi, sono trattate più o meno alla stessa stregua.

UN'IPOTESI DI LAVORO: CONFORME, DEFORME, INFORME

Alcuni anni fa Roberto Pasini scrisse un libretto di grande interesse intitolato “L’Informe nell’arte contemporanea” (Mursia, 1990). In quest’agile opera di storia dell’arte egli individuava brillantemente quelli che potremmo definire gli “antecedenti” dell’Informale nella pittura dei secoli precedenti. Ricordo en passant delle belle pagine, ad esempio, sui cieli di Watteau. Tutta una serie di esperienze che in qualche modo prepararono il terreno all’insorgenza dell’Espressionismo Astratto nelle sue varie declinazioni. Ma anche una sorta di categoria, un concetto “a priori” soggiacente e fondante per il Movimento del Novecento, ma in realtà già presente nel dna della pittura in generale, solo fino a quel momento per così dire “latente”. Ex nihilo nihil: dal nulla non si crea nulla e anche le esperienze più rivoluzionarie nascono da semi presenti in precedenza nell’humus culturale in cui esplodono.

Ora vorrei azzardare un’ipotesi: e se ci fossero, nella storia dell’arte precedente, analoghi semi anche per quanto riguarda l’Espressionismo? Forse potremmo individuare nella categoria del “Deforme” un precedente per l’Espressionismo analogo a quello dell’Informe per l’Espressionismo Astratto. E come non pensare allora all’opera di tre artisti come Goya, William Blake e Fussli, che operarono sulle loro figure un’azione di schiacciamento e deformazione che sta alla base della loro cifra stilistica e che proprio in virtù di tale “deformazione” delle consuete, canoniche proporzioni sono collocati da Renato Barilli (maestro mio ma anche di Pasini, detto per inciso) come antesignani e precursori del Contemporaneo?

Se si pensa poi al fatto che le deformazioni dei corpi impresse da Blake sono figlie dirette del magistero rivisitato di Michelangelo, come ben argomentato a



Vito Carta, *Trasparenze*, 2014

più riprese da Barilli e a mio avviso certi allungamenti di Fussli hanno un debito col Botticelli, ecco che si profila un fil rouge che si potrebbe provare a seguire e dipanare, attraverso la storia dell’arte, alla ricerca della categoria del Deforme. Ipotizzando poi che possa essere l’humus su cui è germinato l’Espressionismo. Ma questo potrebbe essere argomento per un altro libro, qui mi sia concesso di limitarmi ad instillare il dubbio.

CROSS OVER

Tuttavia a questo punto, utilizzando tre categorie, ovvero quelle dell'Informe, del Deforme e del Conforme, dove per Conforme possiamo definire un agire in pittura più fedele possibile alle effettive proporzioni dei corpi, delle figure e degli oggetti dipinti, ebbene ecco che attraverso queste tre categorie siamo in grado di rendere conto, sostanzialmente, sul piano del rapporto più o meno mimetico con la realtà, di tutta la pittura contemporanea.

Ma tornando al Deforme e al suo essere cardine dell'Espressionismo nel Novecento, così come a suo tempo, nel volume "La via Italiana all'Informale", ho ipotizzato, sulla base dello studio di Pasini e di molte altre considerazioni storiche e critiche, che l'Informale non si potesse considerare alla stessa stregua delle altre Avanguardie ma costituisse un vero e proprio nuovo filone dell'Arte Contemporanea, con pieno diritto di cittadinanza anche oltre i confini temporali indicati di solito dai manuali, ho il sospetto che forse le stesse considerazioni si potrebbero fare per l'Espressionismo. L'unica perplessità che necessiterebbe un supplemento di indagine e di serio approfondimento storico è la questione nazionale: mentre l'Informale ha avuto una diffusione transnazionale pressoché contemporanea a livello planetario (Stati Uniti d'America, Europa e Giappone), la stessa cosa mi sembra difficile dire per l'Espressionismo, che, almeno in prima battuta, ha avuto uno spiccato carattere nazionale legato ai territori di lingua tedesca. Tuttavia l'ipotesi di lavoro resta suggestiva e foriera di possibili sviluppi. E come chiave di lettura mi pare che possa essere di una qualche utilità per comprendere l'attuale proliferazione di un'arte che è difficile non definire "espressionista" e che occupa una parte di un qualche rilievo nel panorama generale.

ESSERE O NON ESSERE? INQUIETUDINE, LABILITÀ E RIDEFINIZIONE DEI CONFINI

(da "Dramatis Personae. Il volto e la figura nell'arte italiana contemporanea", a cura di V.Patarini, ed. Giorgio Mondadori, seconda edizione, Napoli, 2016, pagg. 145-150)

Quadri che diventano sculture, sculture che invadono, conquistano lo spazio architettonico; artisti che fanno i performers, installazioni che sembrano scenografie teatrali, mostre che assomigliano a spettacoli ... L'arte contemporanea talvolta ci appare come uno spazio liquido e instabile dentro cui le varie forme espressive si muovono come liquidi di diverse consistenze e densità, che si mischiano, si confondono, si trasformano le une nelle altre senza soluzione di continuità. Un'inquietudine che può trasmettere un senso di malessere, e che magari a qualche forma di malessere è collegata, ma che forse, al tempo stesso, può anche essere considerata come una possibilità, come una forma estrema di libertà.

Se pensiamo a quanto possano essere oppressivi i vincoli e i ruoli sociali, a quanto possano essere alienanti le costrizioni civili, i luoghi comuni, i pregiudizi, le maschere che quotidianamente siamo costretti ad indossare, ecco che tutta questa "liquidità", tutta questa possibilità di trasformazione non può che sembrarci addirittura una catartica, salvifica possibilità di riscatto, di vera affermazione, auto-determinazione. E così la possibile contaminazione, l'ibridazione, il meticcio culturale e artistico anziché spaventarci e provocarci una immotivata paura di infezione potrebbe rivelarsi una straordinaria occasione di potenziamento e crescita, aumentando in maniera esponenziale il bacino di utenza e la quantità e la qualità delle cose da dire (e da ascoltare).

CROSS OVER

Questo mi pare che sia il contesto in cui si colloca la ricerca e la sperimentazione di alcuni artisti contemporanei tra i più interessanti di cui presentiamo alcuni lavori in queste pagine, in un tourbillon in cui fotografia, pittura, scultura, installazioni si mischiano e si confondono, scambiandosi spesso di posto e di ruolo.

Se poi passiamo in rassegna il lavoro di un autore come Vito Carta, troviamo un artista che usa le immagini fotografiche come se fossero pittura, rielaborando le fotografie con tecniche e intenti e orizzonti culturali di riferimento di volta in volta differenti, ma con analoghi risultati tra lo spiazzamento e l'afflato poetico.

Quelle che affiorano nella luce cangiante della memoria di Vito Carta sono immagini inquiete: volti, corpi, scenari ... fotogrammi che galleggiano in una luce che cambia, a tratti morbida, tenue, soffusa, a tratti abbacinante e tagliente. La memoria è il flusso, la corrente che le trasporta, le sparpaglia, le accosta, le mischia, le sovrappone, le allontana, le deforma: scompone e ricompone i contesti in cui le immagini stesse trovano nuove combinazioni, nuova luce, nuovi colori, nuovi significati. Perché Vito Carta sa bene che la memoria è una compagna infedele che mente con abilità, ma spesso nei suoi inganni, nelle sue bugie si nascondono rivelazioni spiazzanti e realtà insospettabili. E l'artista, come un giocoliere, usa l'inganno e la menzogna per raccontarci la verità.

Anche Alessandro Pedrini lavora in molte sue opere sull'ambiguità dell'immagine, procedendo per sottrazione, portandola da un lato al limite dell'astrazione e dall'altro caricandola di valori simbolici, con una sintesi di segno, una stilizzazione delle figure in scenari geometrici di forme dipinte a plat e una ricchezza nell'uso del colore che risulta efficace ed evocativa e recupera una dimensione emotiva in un contesto astratto e razionale, al limite



Marco Bozzini, Lo straniero, 2016

del concettuale. E dunque nella pittura dell'artista di Soncino assistiamo ad una mirabile, alchemica sintesi tra Figurazione, Astrazione geometrica e Simbolismo, e un'aura "astrattamente Metafisica" in cui paesaggi iperuranici sono popolati da presenze e figure geometriche. Le tinte sono lievi, soffuse. L'atmosfera incantata, con vaghe ma significative tensioni "concettuali"

Una simile tensione simbolica al limite del "concettuale" possiamo scorgerla anche nella produzione pittorica di Siberiana Di Cocco pur diversissima sul piano formale e dell'uso dei materiali. L'artista pisana contamina l'uso di oggetti applicati sulla tela di matrice new dada con campiture di colore di volta in volta d'ispirazione astratto-geometrica e/o informale, affrontando con leggerezza e ironia anche temi scientifici o filosofici.

CROSS OVER

Nei lavori più recenti Raffaele De Francesco, abbandonando i territori consueti dell'Action Painting, contamina elementi provenienti da differenti orizzonti per dare forma ad un linguaggio inedito, rarefatto, elegante e sottilmente evocativo: piccoli cerchi, quadrati e rettangoli mutuati dall'Astrazione Geometrica, brandelli di tela di juta che potrebbero essere stati strappati da quadri di Burri, pezzi di cartone ondulato e ritagliato da Arte Povera o Robert Rauschenberg, parole sovrascritte col normografo... il tutto composto con equilibrio ed armonia.

Anche Antonio Perilli in una serie di interessantissimi lavori recenti ha abbandonato temporaneamente l'Astratto Informale per sperimentare e provare a percorrere nuove strade realizzando delle "Composizioni luminose variabili" che sono a tutti gli effetti delle opere inquiete: ibride dal punto di vista formale, in bilico tra la scultura luminosa e il quadro, ma anche tra il quadro e l'installazione, o tra l'opera definita e l'opera aperta, su cui volendo anche il fruitore può intervenire, non solo accendendola o spegnendola, ma anche e soprattutto, almeno in un caso interessantissimo, scomponendola e ricomponendola. In questo modo due elementi cruciali della ricerca pittorica di Perilli come la luce e la trasformazione vengono portati alle massime conseguenze e si pongono come emblemi di un'arte contemporanea inquieta, alla ricerca di una definizione ineffabile, tra Essere e Divenire.

Anche Giuseppe Orsenigo lavora in bilico tra memoria e oblio, tra Essere e Non-Essere, tra media differenti come fotografia, pittura e scultura. E non apparirà strano, in un'epoca di transizione come quella che stiamo attraversando, imbattersi in artisti che indagano l'ambiguità dell'Essere, l'evanescenza dell'Esserci, mettendo in scena, al tempo stesso, in un gioco ubriacante di specchi, l'assenza della presenza e la presenza dell'assenza di quello che è Soggetto per eccellenza:

l'Uomo. Ed ecco che sul gioco ambiguo tra presenza e assenza si innesca un altro gioco spiazzante di specchi: il soggetto si fa oggetto, e viceversa.

Così risulta impossibile definire se le figure tratte da fotografie, con le quali Orsenigo (come Vito Carta) popola le sue opere, affiorino sulle onde della Memoria o stiano piuttosto sprofondando negli abissi dell'Oblio. E allo stesso modo le epifanie di alberi, le sezioni di tronchi evocate materialmente sono manifestazioni del Reale o deliri del Sogno?

E gli oggetti colorati applicati sulla tela da Siberiana Di Cocco rappresentano l'apoteosi della cultura pop o la sua dissoluzione? E lo stesso può valere per la figurazione di Pedrini: questo modo di stilizzare al massimo la figurazione al limite dell'astrazione costituisce l'apoteosi della figurazione stessa o la sua dissoluzione? E così via.

Ed a proposito di apoteosi o dissoluzione della figurazione potremmo riflettere anche sull'operato di artisti come Alberto Besson o Marco Bozzini, di cui ci occuperemo più a fondo, per altri versi, in un'altra parte (la terza) del libro: il primo scompone le figure in un mosaico di tessere geometriche irregolari, mentre il secondo le dissolve in ampie campiture informali di colore.

Questa stilizzazione e riduzione della figura ad essenzialità costituisce la massima esaltazione della figurazione, al netto di dettagli non necessari, oppure è il canto del cigno un attimo prima della definitiva dipartita?

La memoria e l'oblio, la presenza e l'assenza, il tutto e il nulla: questi artisti danzano sul filo invisibile (e indissolubile) che lega questi opposti e forse finisce per suggerire che, in realtà, gli opposti non solo rappresentano due risvolti della stessa medaglia, ma forse, addirittura, sono la stessa cosa. Essere o non essere? Entrambe le cose. Contemporaneamente.

CROSS OVER

ATTRaversamenti e Contaminazioni

PRIMO PIANO SUGLI ARTISTI

SIBERIANA DI COCCO, GIUSEPPE ORSENIGO, ALESSANDRO PEDRINI

CROSS OVER

ATTRAVERSANDO RETAGGI E STILI
L'ARTE DI SIBERIANA DI COCCO

Le opere più recenti di Siberiana Di Cocco sono una sintesi originale di contributi diversissimi, attinti dalla più recente tradizione dell'arte contemporanea e reinterpretati in chiave apparentemente ludica e scanzonata. La giocosità corsiva e stilizzata di forme e colori di certa Pop-art americana, la sensibilità materica dell'informale europeo, l'uso di fitte accumulazioni di oggetti minuscoli, come bottoni o campanellini, che richiamano al Nouveau Realisme, la ripetizione regolare di forme e segni Minimal: tutto questo è riscontrabile nelle opere dell'artista toscana.

E il tutto è sorretto da una essenzialità e da una eleganza assoluta delle composizioni, sia nella gestione delle forme che nell'approccio cromatico, con una netta predominanza per questo ultimo aspetto, al ricorso alla stesura monocroma e al privilegiare i colori fondamentali: il rosso, il giallo, l'azzurro.

Nelle opere monocrome il disegno è spesso affidato al diverso rilievo dei materiali, o alla loro diversa consistenza, e al conseguente gioco di luci ed ombre, di opacità e brillantezza del colore colpito dalla luce. Quanto poi alle forme che affiorano sulle superfici, si tratta spesso di forme essenziali, disegni stilizzati: talvolta vagamente figurativi, più spesso dal richiamo simbolico. Ed ecco che allora il delinearsi di cerchi concentrici, di spirali, di rettangoli iscritti in quadrati, di sinuose linee parallele, assume un carattere evocativo e sottilmente ancestrale, così come parrebbero alludere certi titoli come "Femminino sacro", "Saggezza", "Voci".

Il quadro intitolato "Voci" è fatto di tanti piccoli campanellini. Quello intitolato "Soffio" di bianchi filamenti svolazzanti su fondo bianco. E nella tautologia si annidano, al tempo stesso, l'arcano e l'ironia. La forza evocativa e la leggerezza.

Virgilio Patarini



Voci,
campanellini e smalto su tela, cm 100x100, 2009

SIBERIANA DI COCCO
NOTA BIOGRAFICA

Siberiana Di Cocco nasce e vive a Pisa. Medico con la passione dei viaggi, consegue negli anni '90 il Diploma professionale di Maestro in tecniche ceramiche presso lo Studio Giambo di Firenze divenendo esperta nelle tecniche imprunetine, producendo poi opere originali in ceramica e vetro che espone in collettive in Italia ed all'estero. Negli ultimi anni scopre l'uso di materiali non convenzionali come stoffe, resine, siliconi, cineserie, per realizzare opere che le consentono di esprimere una più ampia creatività.

Espone in Toscana a Firenze, Massa Carrara, Arezzo, Pisa, Pontedera; in Italia a Milano, Venezia, Ferrara, Treviso, Piacenza, Roma, Terni, Bari, Trani, Napoli, Palermo, Nuoro, Torino, Alessandria; in Europa a

SIBERIANA DI COCCO

Brekstad, Parigi, Bucarest, Galati, Konstanz, Silistra.
Hanno scritto di lei Daniele Radini Tedeschi, Vittorio Sgarbi, Diego Collovini, Paolo Levi, Virgilio Patarini, Francesca Mariotti, Gianni Cerioli, Barbara Vincenzi, Mario Micozzi

E' presente nei volumi: "Tiltestetica", a cura di Daniele Radini Tedeschi - 2014 Ed. Mondadori; "La via italiana all'informale" a cura di Virgilio Patarini - 2013 -Ed. Mondadori; "La materia è il colore" a cura di Paolo Levi e Virgilio Patarini - Ed. Mondadori; "CAM" (Catalogo Arte Moderna Mondadori) n° 49 - 50; e altri. Tra le mostre più recenti ricordiamo, nel 2016: nell'aprile "Estetica paradisiaca" collettiva alla Fondazione Crocetti di Roma, nel marzo "Creatività al femminile" collettiva alla GAMeC di Pisa e la personale "Slurp" al Circolo Il Fortino di Marina di Pisa; nell'ottobre 2015 "L'Isola che c'è", collettiva a Villa Castelnuovo di Palermo, nel mese di maggio la personale "La scienza delle donne", allo Spazio La Nuova Limonaia di Pisa; nel marzo la personale "Slurp" allo Spazio E di Milano; nel 2014 la partecipazione alla Triennale d'Arti Visive all'Università La Sapienza di Roma e alla mostra "La via italiana all'Informale", alla Galleria 20 di Torino; nel 2013 la personale al Castello Estense di Ferrara intitolata "Il futuro delle dame" e quella intitolata "DR D4 - 7R" allo Spazio E di Milano, e la collettiva "Paradiso", al Complesso Museale l'Agostiniana di Roma.

Ulteriori informazioni sul sito www.siberiana.net

HANNO SCRITTO DI LEI

Plexiglass, siliconi, stoffe, resine, campanelli, cineserie. Siberiana Di Cocco, artista pisana, rapisce con delicatezza, dai loro contesti originari, frammenti di materiali diversi e dà loro nuovi ruoli. Campanelle ordinate per dar voce ad un fondo giallo, filo aggrovigliato per farci seguire il percorso di una corsa dal lieto arrivo, smalti colorati e ginevrini per farci desiderare un gustoso

cioccolato, morbide piume da accarezzare appena per sentir salire un leggero brivido erotico.

Siberiana Di Cocco, curiosa di conoscere i meccanismi sottesi al mondo, intraprende una formazione scientifica e si laurea in medicina. Ma fin dalle prime scuole, quando si dilettava con le tempera ad acqua, scorreva in lei linfa di artista, che i suoi impegni di medico, oltre che di moglie e madre, non hanno mai arrestato. Il primo amore è stato per l'arte medievale, incantata in particolare dalla scultura di Wiligelmo, provò la voglia di sentire sotto le mani la materia che si fa forma. Diventa così Maestro in tecniche ceramiche e realizza opere in ceramica e vetro che vengono apprezzate per l'originalità ed esposte in mostre collettive in Italia ed all'estero.

Lei però è un'artista esploratrice, che ama viaggiare e guardarsi attorno in cerca di nuovi stimoli. La sua voglia di avventura e sperimentazione le fa conoscere le correnti americane del Novecento e l'estetica del vuoto di tradizione orientale, ma è soprattutto il Nouveau Réalisme europeo degli anni sessanta ad affascinarla. Se Klein, Arman, Rayesse e gli altri artisti compongono le loro opere con oggetti usati e di scarto con l'intento di ammonire e ridicolizzare la società, Di Cocco crea collage ordinati ed eleganti per tradurre in immagine concreta le sensazioni provate osservando il mondo, le sue riflessioni e le sue suggestioni.

Con capacità e fantasia mira a catturare le nostre percezioni sensoriali. Sicura che ad ogni sensazione corrisponda una forma differente, cerca il giusto materiale per riuscire ad attirare non solo lo sguardo dello spettatore ma anche gli altri sensi. L'artista gioca con noi. Ci invita a toccare, gustare, ascoltare, annusare per coinvolgerci totalmente nel quadro. Restiamo sospesi, a chiederci se la sensazione provata nell'osservare l'opera, nel suo insieme, sia frutto della natura dell'oggetto o piuttosto di un collegamento istintivo generato dalla nostra cultura

Vittorio Sgarbi

SIBERIANA DI COCCO



Bosone di Higgs,
smalto e pvc su tela, cm 100x100, 2013

SIBERIANA DI COCCO



Nuvole,
silicone, smalto e bigiotteria su tela, cm 100x100, 2010

SIBERIANA DI COCCO



DR D4 - 7R cromosomi,
smalto, spirali pvc su tela, cm 100x100, 2013

SIBERIANA DI COCCO



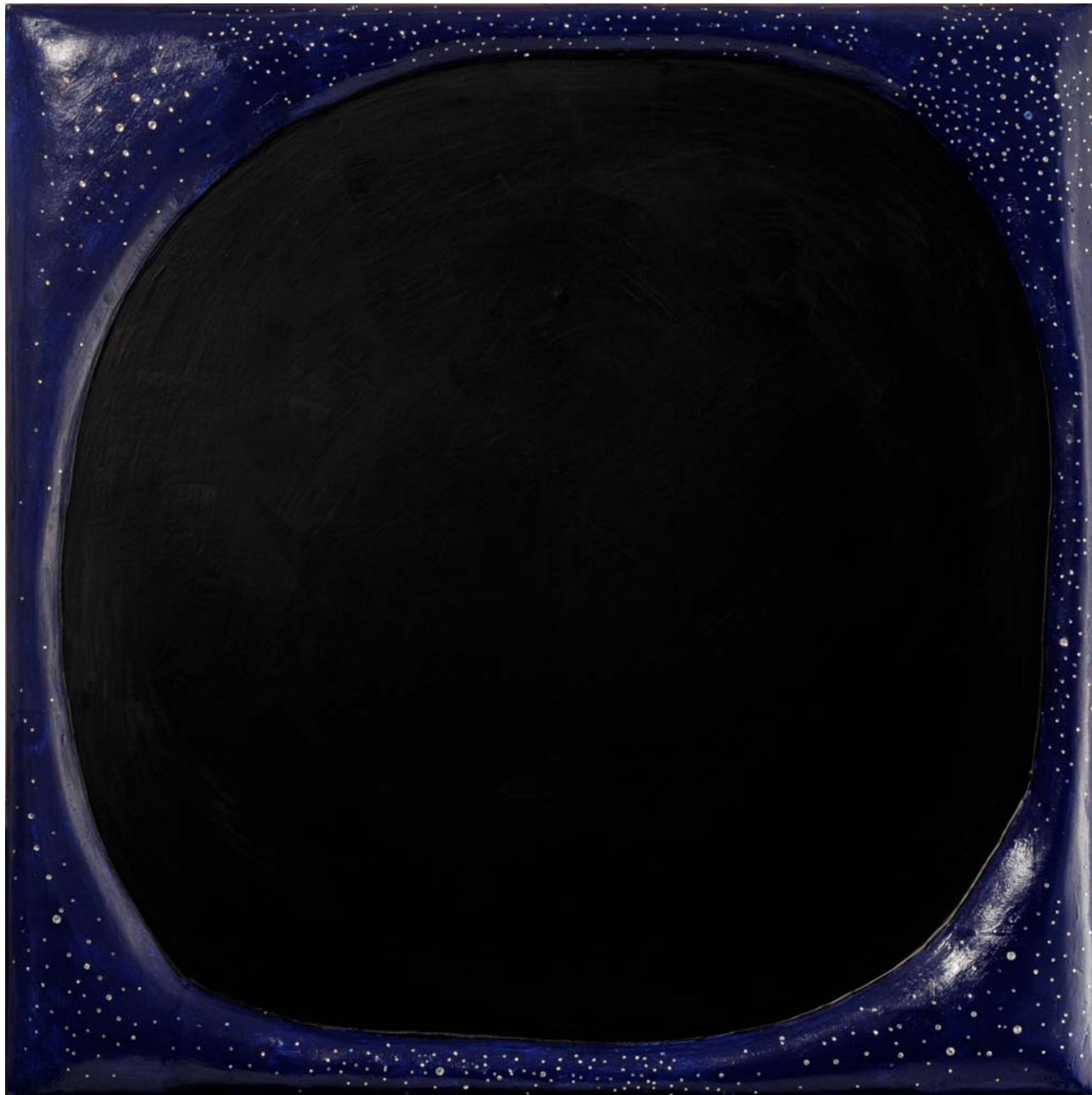
Germogli su Marte,
smalto, bottoni, silicone, pvc su tela, cm 100x100, 2013

SIBERIANA DI COCCO



Fiori su Marte,
smalto, silicone, polvere di vetro su stifferite, cm 100x100, 2013

SIBERIANA DI COCCO



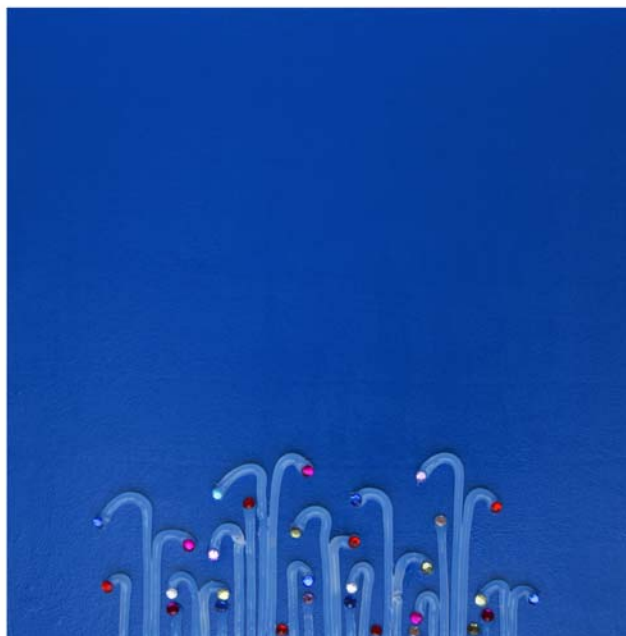
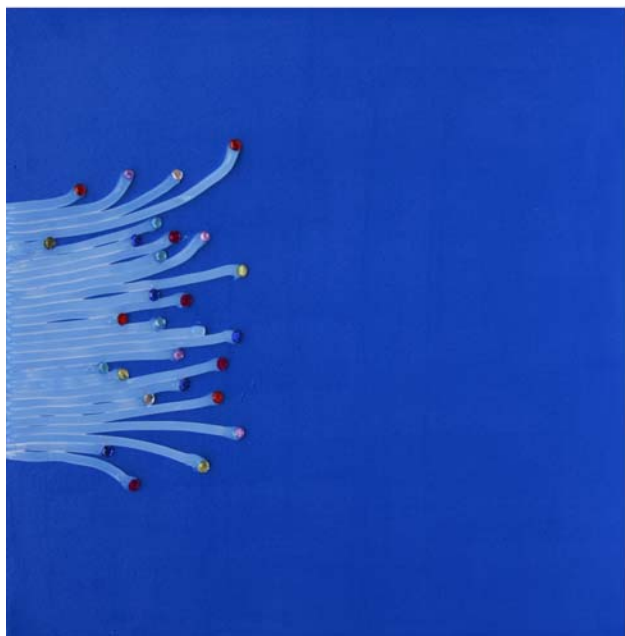
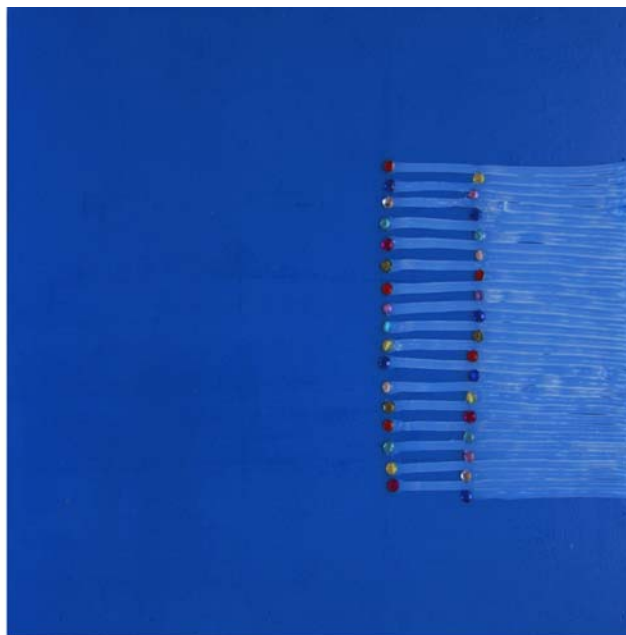
Il buco nero,
stifferite, smalto, swarosky su tela, cm 100x100, 2013

SIBERIANA DI COCCO



Siamo polvere di stelle,
stifferite, smalto, swarosky su tavola, cm 100x100, 2014

SIBERIANA DI COCCO



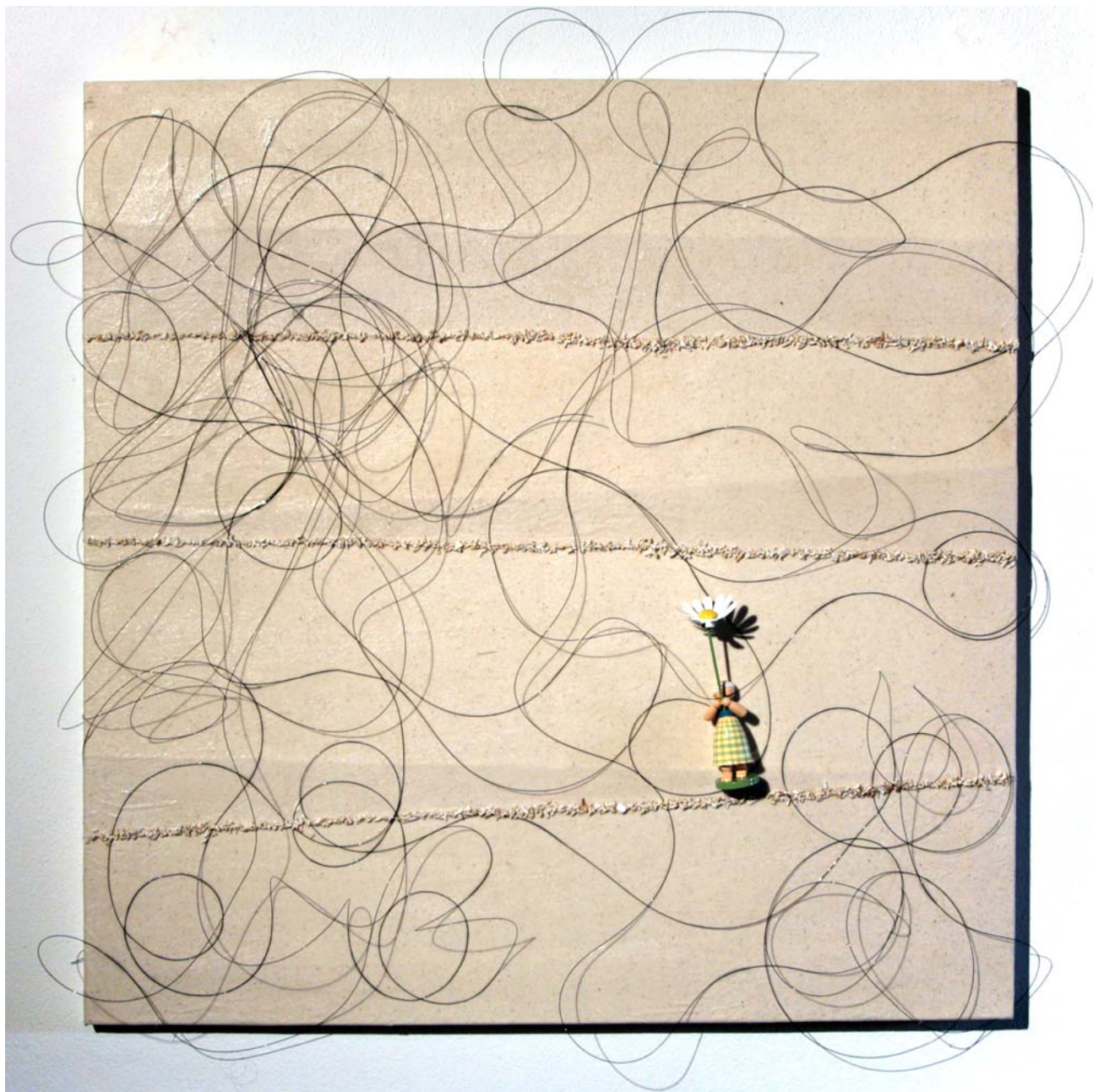
Fibre ottiche,
smalti, silicone, bigiotteria su tela, composizione di 4 elementi cm 50x50, 2012

SIBERIANA DI COCCO



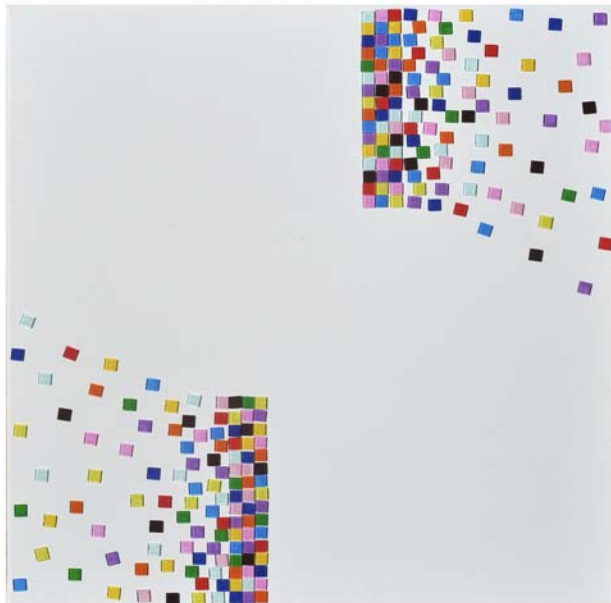
Legami,
smalto, filo di nylon, pvc su tela, cm 100x100, 2013

SIBERIANA DI COCCO



La corsa,
filo di nylon, bambolina, polvere di corallo su tela, cm 50x50, 2011

SIBERIANA DI COCCO



Pixel,
smalti e pvc su tela, composizione di 4 elementi cm 50x50, 2012

SIBERIANA DI COCCO



Pixel - La mela,
smalti e bigiotteria su tela, cm 100x100, 2013

COINCIDENTIA OPPOSITORUM

GIUSEPPE ORSENIGO TRA SCULTURA, PITTURA, INSTALLAZIONI

Torri alte quattro metri che salgono verso il cielo e anelano all'infinito, in un ubriacante gioco di specchi, eppure al tempo stesso aprono piccoli varchi che ci invitano a concentrarci su noi stessi, sull'essenza delle cose (*La torre di Babele*); quadri apparentemente vuoti con un piccolo buco al loro centro, che ci suggeriscono di andare oltre le apparenze piatte e levigate e spiare dentro quel buco per scoprirci un mondo, dietro il riflesso (im)pietoso di uno specchio (*Psicanalisi*); sezioni di tronchi di legno, elementi della natura per antonomasia, sovrapposti a lastre di metallo forgiato e lavorato dall'uomo (*Aria, Acqua, Terra, Fuoco, Etere, L'uomo-l'albero-l'infinito*, ecc.), foto patinate tratte dai tabloid e ricontestualizzate facendole assurgere ad emblemi di una umanità sublimata (*Viso incontaminato, Il volto e la vita*, e altre): ogni opera di Giuseppe Orsenigo esce dagli schemi e dalle convenzioni e ci propone accostamenti spiazzanti, sintesi di elementi apparentemente in contraddizione, con un linguaggio e uno stile del tutto originale. Uno stile e un linguaggio così unico ed originale proprio perchè recupera la sapienza di un'arte e un artigianato antico del saper fare, del saper magistralmente trattare i materiali e le tecniche piegandole alla volontà espressiva dell'autore, coniugandola con una visione modernissima del mondo e post-moderna dell'arte stessa.

E lo stupore che proviamo dinnanzi a certe opere spiazzanti presto ci conduce in una dimensione scevra da sovrastrutture ideologiche che ha l'effetto di mondare anche i nostri pensieri dalle sporie vacue e superflue della mondanità, per cui risulta poi facile farsi delle domande assolute su temi assoluti: sull'universo se vediamo l'eco di un'immagine ripetuta all'infinito in un gioco di specchi, oppure su noi stessi se in un altro



In primo piano: *Croce*, scultura, legno e specchi, 2016
(sul fondo alcune opere di Valentina Carrera)

minuscolo specchio vediamo riflesso il nostro stesso occhio che ci guarda.

Così appare evidente come l'arte di Giuseppe Orsenigo scaturisca da un'originale alchimia che sintetizza spunti figurativi, astrazione, tensioni metafisiche, contaminando Arte Povera, Informale, Citazionismo Pop e persino accenni che dal Simbolismo sfociano nel Concettuale. Anche dal punto di vista della tecnica spesso le opere dell'artista canturino sono una straordinaria sintesi in cui è impossibile definire confini netti tra citazione fotografica, pittura e scultura. Tecnicamente parlando,

GIUSEPPE ORSENIGO



Blowing in the wind,
t.m. su tavola, cm80x80, 2017

utilizzando vecchie categorie, le opere a parete sono sempre bassorilievi e dunque propriamente «sculture», mentre le opere tridimensionali sono formalmente «sculture» ma che hanno sempre intrinsecamente un tale rapporto dialettico e sinergico con l'ambiente e lo spazio circostante da sconfinare spesso con l'«installazione», se non addirittura con l'*environment* ambientale.

Ed è proprio in virtù di questo «attraversamento» formale di arti differenti e di questa straordinaria capacità di sintesi di elementi apparentemente distanti e discordanti che Orsenigo ci invita a guardare la realtà con occhi diversi e ad andare oltre l'apparenza, oltre la superficie piatta e levigata del quadro, oltre il gioco delle forme e dei materiali. Controcorrente in un mondo materialista e superficiale, ci mostra la via verso forme di Trascendenza e di Introspezione «laiche».

Virgilio Patarini

GIUSEPPE ORSENIGO NOTA BIOGRAFICA

Giuseppe Orsenigo nasce nel 1948 a Cantù, Como. Frequenta l'Istituto d'arte della sua città dove si diploma Maestro d'Arte nel 1966, sotto la direzione di Norberto Marchi. "Sono figlio di artigiani del mobile "dice," e quindi mi sono dedicato subito, oltre agli studi, al lavoro in bottega, tra gli intagli e gli intarsi che venivano alla luce dalle mani di mio padre. A differenza sua, però, mi sono affacciato a questo mondo quando il secolo si stava facendo incredibilmente breve: credo di dovere quindi molto a quel clima culturale che ha animato gli anni Cinquanta e Sessanta. (...) a Cantù organizzavano le "Selettive (...) che richiamava le grandi firme dell'architettura d'interni e dell'arte: da Giò Ponti a Fausto Melotti, da Vico Magistretti a Marco Zanuso e Ilmari Tapiovaara, sino a Lucio Fontana che, in occasione della costruzione dell'allora palazzo della nuova "Permanente mobili", società di cui la mia famiglia fa parte praticamente da sempre, realizzò uno splendido mosaico(...). Mi sono formato così, frequentando anche i corsi dell'Istituto d'Arte, dove allora insegnavano importanti esponenti della cultura italiana del saper fare".

L'attività artistica di Giuseppe Orsenigo risale ai primi anni Sessanta, ma sino al 2001, data della sua prima personale alla Galleria Mauri di Mariano Comense, si è sempre rifiutato di esporre in pubblico le sue opere. "Trent'anni di segreto lavoro, quasi al riparo da occhi indiscreti, o da giudizi frettolosi e intempestivi", come scrive in noto critico Morando Morandini, sono serviti per affinare il suo stile pittorico" la firma della sua volontà di fare e di esprimersi". Attivo nell'ambito della progettazione di elementi di arredo, ed esperto conoscitore delle tecniche della lavorazione del legno, è titolare di un laboratorio artigiano in Brianza. Una vocazione che lo ha portato a contatto con aziende prestigiose come la Ferrari.

GIUSEPPE ORSENIGO



Blowing in the wind (part.),

t.m. su tavola, cm80x80, 2017

Ha esposto in numerose collettive e personali in Italia e all'estero: da Innsbruck a New York, da Parigi a Roma, Milano, Venezia, Ferrara, Napoli, Lecce... Di lui si sono interessati quotidiani e televisioni nazionali fra cui Rai3, La Stampa, Avvenire, Il Giornale, Magazine di Repubblica America, La Provincia di Como, Il Corriere di Como, Il Giorno. Le sue opere sono pubblicate nel volume "Post Avanguardia" e "Dramatis Personae - Il volto e la figura nell'arte italiana contemporanea" dell'Editoriale Giorgio Mondadori (2010 e 2016), nel catalogo del Ferrara Art Festival sempre dell'Editoriale Giorgio Mondadori (2014), in "Prospettiva Post-Avanguardia", Edizioni Zamnehof Art, 2012, "GruppoE", Edizioni Aestdell'Eden 2014 e 2015; inoltre un suo Catalogo Monografico è stato pubblicato dalle Edizioni Zamenhof Art nel 2014. Di lui hanno scritto:

Laura e Morando Morandini, Gianni Pre, Franco De Faveri, Giuseppe Possa, Alessandra Masseggia, Gianfranco Vicentini, Corrado Cattaneo, Lorenzo Morandotti, Davide Corsetti, Paolo Levi, Virgilio Patarini, Alberto Longatti e Anna Bonanni. Tra le più significative esposizioni personali degli ultimissimi anni ricordiamo: nel 2014 a CANTU', Sala UBI, "La Torre di Babele", a cura di A. Longatti; a Ferrara, Palazzo della Racchetta, "La vita che vorrei" a cura di V. Patarini; a Milano, allo Spazio E, "Alchimie del giorno e della notte" a cura di V. Carrera e V. Patarini; nel 2015 a Erba, Sala Assipromos, "Alchimie del giorno e della notte" a cura di M. Malgesini e C. Terraneo e allo Spazio E di Milano, "Astrazioni " a cura di V. Patarini; nel 2016 a Napoli, Castel dell'Ovo, "Dramatis Personae" a cura di V. Patarini, catalogo Mondadori.

GIUSEPPE ORSENIGO



Psicanalisi,
t.m. su tavola, cm 135x135, 2001

GIUSEPPE ORSENIGO



L'albero della vita,
t.m su tavola, cm 121x130, 2010

GIUSEPPE ORSENIGO



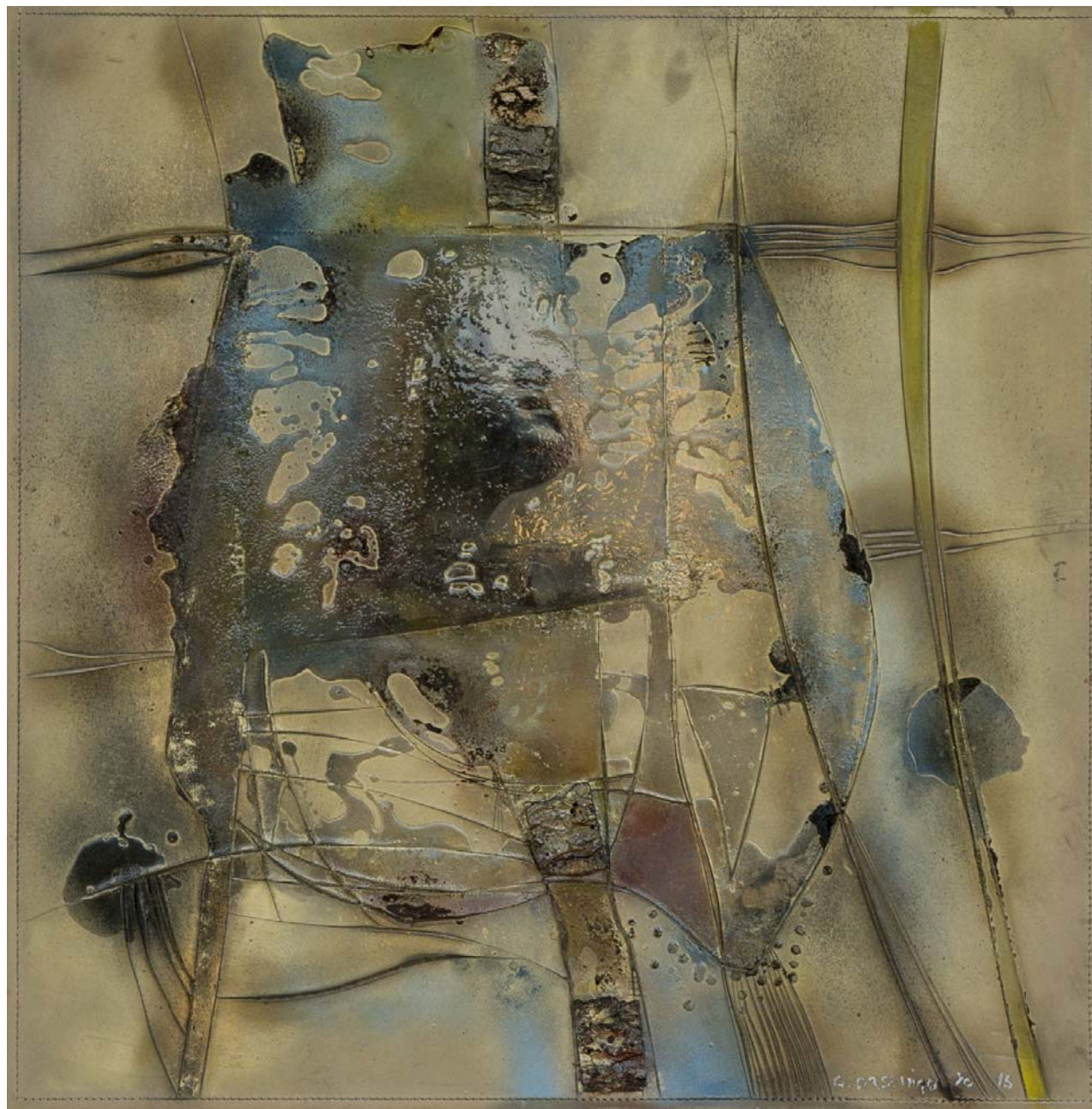
Leonardo (autoritratto),
scultura, legno, specchi, cm 90x45x45, 2014

GIUSEPPE ORSENIGO



Volto di ... ,
t.m su tavola, cm 60x60, 2015

GIUSEPPE ORSENIGO



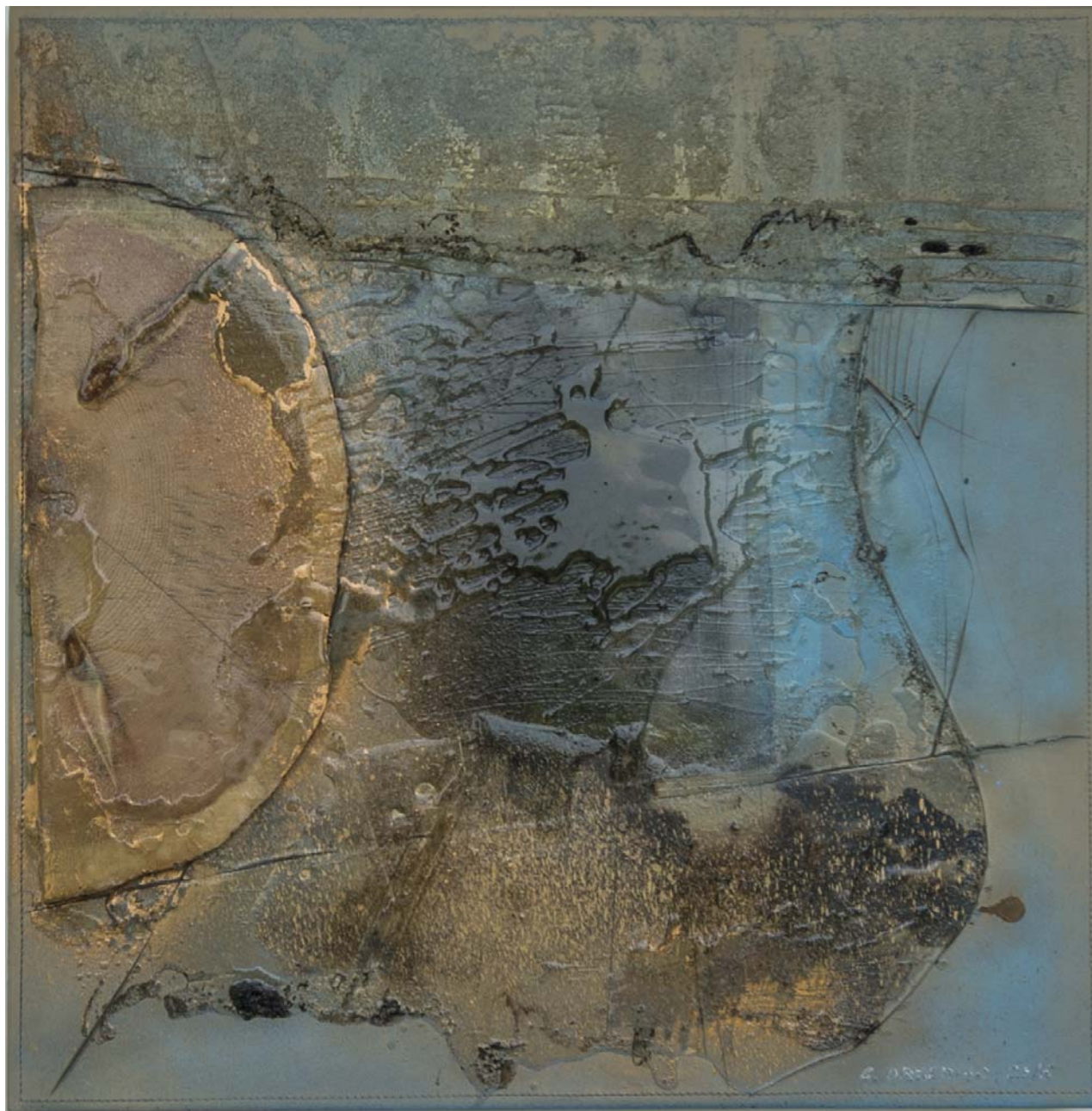
Viso incontaminato,
t.m su tavola, cm 60x60, 2015

GIUSEPPE ORSENIGO



Il volto e la vita,
t.m su tavola, cm 60x60, 2015

GIUSEPPE ORSENIGO



Il volto o la vita,
t.m su tavola, cm 60x60, 2015

GIUSEPPE ORSENIGO



Aurora,
t.m. su tela, cm 50x68, 2016

GIUSEPPE ORSENIGO



Acqua,
t.m. su tavola, cm 75x75, 2016

GIUSEPPE ORSENIGO



Volto nel buio,
t.m. su tavola, cm 95x135, 2016

GIUSEPPE ORSENIGO



Cordone ombelicale,
t.m. su tavola, cm 85x135, 2014

ALESSANDRO PEDRINI

**L'ASTRAZIONE METAFISICA DI
ALESSANDRO PEDRINI**
PARTICOLARI RIVELATORI

Un aquilone si perde nell'azzurro, oltre le case e le ciminiere, un'enorme testa di toro si staglia in controluce in un cielo rosso fuoco, e poi un pianoforte, una vela, un occhio: elementi della vita quotidiana sparsi, irrelati e stilizzati galleggiano in uno spazio iperuranico tracciato dall'incrocio di linee rette e curve che delimitano campiture di colore à plat.

La pittura di Alessandro Pedrini nasce da un'originale alchimia che sintetizza spunti figurativi stilizzati, astrazione geometrica, atmosfere metafisiche e una tavolozza giocosa e squillante di vaga matrice pop.

A prima vista quella di Pedrini può sembrare una pittura essenzialmente astratta geometrica con reminiscenze kandinskiane, ma sarebbe una lettura parziale e sostanzialmente fuorviante. La sporadica apparizione di figure stilizzate a cui si faceva cenno (l'aquilone, le ciminiere, il toro, il pianoforte, la vela, l'occhio) ci raccontano qualcosa di diverso e di fondamentale: si tratta al tempo stesso di epifanie e di segnali rivelatori. Quando appaiono, la loro centralità nella costruzione dell'opera ci dice chiaramente che c'è un rapporto stretto tra queste opere apparentemente astratte e la realtà di tutti i giorni, ci invita ad andare oltre l'apparenza, oltre la superficie piatta e levigata del quadro, oltre le forme geometriche, oltre le linee rette, i cerchi e le ellissi, oltre la ricchezza e la varietà delle scale cromatiche e il gioco delle campiture di colore. Queste figure stilizzate sono un indizio, un particolare rivelatore.

Se ripercorriamo nel corso degli anni l'ampia produzione pittorica dell'artista di Soncino ritroviamo alcuni temi ricorrenti il cui scandaglio dà vita ad alcuni veri e propri cicli pittorici. Su tutti spiccano i temi dello "spazio" e del "movimento". Temi cruciali dell'arte



Il gioco negato,
olio e acrilico su tela, cm 80x100, 2007

visiva di tutti i tempi, il cui approfondimento in Pedrini, attraverso una vera e propria serie articolata di "esercizi di stile", ci fa pensare a qualcosa che sta a metà strada tra l'esercizio spirituale e la meditazione filosofica.

Nelle opere che indagano la spazialità notiamo una predominanza delle linee rette, in alcuni casi, come in molti dei quadri più vecchi della serie, si tratta di una predominanza assoluta; mentre nelle opere più recenti la linea curva, il cerchio, l'ellissi divengono sempre più frequenti: lo "spazio" diviene più liquido, si fa più



Movimento n.3 con vela
olio e acrilico su tela, cm 60x90, 2008

fluida, meno rigida. Viceversa nelle opere dedicate esplicitamente al “movimento” linee curve e rette si contrappongono quasi sistematicamente in un rapporto dialettico, con una netta dominanza delle prime.

In entrambi i cicli è la ricerca di un “ritmo” e di una “armonia” compositivi a reggere la struttura dell’opera dal punto di vista formale, e accanto alla sequenza e alla contrapposizione di linee curve e rette, assistiamo

ad un analogo uso di sequenze e/o contrapposizioni di scale e gamme cromatiche. È evidente, come già altri hanno giustamente osservato, che alla radice di tale modalità di costruzione e concezione dell’opera ci sia una analogia con la musica e una derivazione diretta dalla lezione di Kandinsky, ma a me pare che qui le ragioni profonde siano differenti, e che l’affiorare qua e là di elementi figurativi, sia pur fortemente stilizzati, ne siano la prova.

Ci sono poi, nell’intera produzione di Pedrini, alcuni schemi compositivi ricorrenti sui quali è opportuno soffermarsi. Spesso una diagonale (o più di una) separa lo spazio in due parti “sbilanciate”, di qui la necessità di ri-costruire un equilibrio perduto attraverso un gioco di pesi e contrappesi tra forme, figure e campiture cromatiche. Quello a cui assistiamo è il crearsi di una sorta di “equilibrio dal disequilibrio”: un equilibrio dinamico, inquieto, che restituisce alla tela un’idea di movimento, di dinamismo, e di tensione verso una possibile armonia. Difficile non scorgere in questo una metafora di come l’artista percepisca il mondo e le sue regole universali.

C’è poi un altro schema compositivo altrettanto ricorrente e, a mio avviso, altrettanto significativo e “metaforico”: spesso osserviamo una concentrazione di forme tonde o ellittiche nella parte centrale del quadro, circondate da spazi tagliati da diagonali che si aprono verso l’esterno. Il centro del quadro risulta affollato da forme e figure, mentre la parte più esterna è caratterizzata da spazi più ampi e rarefatti. Ossia concentrazione verso il centro, verso un nucleo di senso, e apertura verso l’esterno: l’artista, l’uomo concentra la sua attenzione su un nucleo centrale di forme e di idee per meglio aprirsi verso il mondo esterno.

La contemplazione di oggetti o forme particolari apre la via a una riflessione generale sul mondo. Dal particolare all’Universale. Ed ecco che dunque

ALESSANDRO PEDRINI

l'apparizione di aquiloni, ciminiere, teste di toro, occhi, pianoforti acquista la gravidanza e il valore di una epifania.

Un discorso a parte andrebbe fatto sulla frequente apparizione di "occhi" stilizzati nei quadri di Pedrini: a parte l'evidente fascinazione per la forma stilizzata di due sezioni di ellissi con al centro un cerchio o due cerchi concentrici, ci sono poi almeno un paio di evidenti valori "simbolici". Quell'occhio innanzitutto è uno svelare apertamente un gioco di sguardi tra l'artista e lo spettatore, è come dire al fruitore: tu guardi il quadro, ma io guardo te; ma è anche una sorta di terzo occhio, di "occhio interiore" che ci suggerisce una chiave di lettura e di spostare l'osservazione dalla realtà transeunte a quella trascendente.

Analoga poi al gioco delle forme è la funzione dei colori: da un lato il dinamismo, la ricerca di un equilibrio, di un'armonia, nel gioco complesso e articolato delle giustapposizioni, degli accostamenti, delle contrapposizioni; dall'altro una spiccata, evidente valenza simbolica anche dei colori. In questo senso la stesura è a plat, ma attraverso velature sapienti che arricchiscono le vibrazioni cromatiche, ha una sua intrinseca necessità, una necessità del tutto analoga a quella della stilizzazione delle forme: consente una composizione più complessa senza che questa risulti troppo caotica o confusa. Così ogni forma, ogni sezione geometrica del quadro viene ricoperta da una stesura paziente ed uniforme del colore al fine di poter essere giustapposta ad una serie di altre forme e sezioni di altrettanti colori uniformi magistralmente "orchestrati" tra loro, senza produrre un effetto di disordine che ne impedisca una corretta ed efficace lettura.

La gamma dei colori è ampia: colori chiari, squillanti, spesso predominano i colori primari ma declinati in molte varianti e vibrazioni. Su tutti spiccano i blu, gli azzurri, che spesso nel loro articolarsi sulla tela danno

vita alle strutture portanti su cui possono poi spiccare i gialli e più spesso i rossi, gli arancioni: come in una sinfonia le ampie e articolate partiture per le sezioni degli archi (gli azzurri i violini e le viole, i blu i violoncelli) fanno da base agli assoli, agli squilli di tromba dei gialli o dei rossi...

Virgilio Patarini

ALESSANDRO PEDRINI

NOTA BIOGRAFICA

Alessandro Pedrini è nato a Soncino (CR) nel 1949, si è laureato in Architettura presso il Politecnico di Milano, lavora ed opera nel suo paese natale. Entrato in contatto con il gruppo di pittori locali ha insegnato alla scuola di disegno, nel corso di pittura ed arti grafiche, presso la Rocca di Soncino. Sin da giovane si è fatto conoscere ed apprezzare attraverso la partecipazione a numerose mostre personali e collettive ed a rassegne d'arte.

La sua ricerca pittorica nasce negli anni settanta, ripercorrendo le più significative esperienze del Novecento: Post-Impressionismo, Cubismo, Pop Art, Arte Povera, Arte Concettuale, Optical Art ma soprattutto è la lezione Kandinskijana ad influenzarlo, colta nei rapporti di colori e suoni, di trascrittura semantico-sinestetica, senza però rinunciare ad una totale astrazione della rappresentazione dell'oggetto.

Ha insegnato disegno tecnico ed artistico presso istituti statali e privati della provincia di Cremona. Ha frequentato il mondo artistico milanese negli anni che vanno dal 1971 al 1978.

Tra le principali mostre e concorsi a cui ha partecipato, ricordiamo: a Soncino nel 1971 la "Terza Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea e d'Avanguardia" dedicata a Piero Manzoni esponendo accanto a pittori quali: Benaglia, Bono, Corpora, Enea, Kodra, Naponi, Pomodoro, Rotella, Scanavino, Schifano; a Milano nel 1974 partecipa alla "Prima

Singolare Rassegna di Pittura dei Grandi Maestri Contemporanei” presentata dal critico d’arte Dott. Antonino De Bono, esponendo accanto a pittori quali: Brindisi, Cagli, De Chirico e Guttuso; nel 1976 sempre a Milano la mostra personale presso la galleria Marcona; a Crema nel 2004 la personale intitolata “L’emozione dei colori e la dimensione essenziale delle forme”; nel 2005 la personale “La Dimensione Essenziale della Forma” a Castell’Arquato presso la Galleria d’Arte Transvisionismo; nel 2006 a Milano la mostra collettiva “Evanescenze e sogni” presso il circolo culturale “Sassetti Cultura”; nel 2007 la mostra collettiva “Dal reale all’immaginario” presso la galleria Transvisionismo a Castell’Arquato 2007, presentata da Paolo Levi; sempre nel 2007 a Crema la personale intitolata “Il fascino della concretezza”; nel 2008 la collettiva in Inghilterra “Italian State of Art”, presso la Noli Gallery at Thomas Becket a Londra.

Nel 2009 è finalista del Premio Il Segno (in giuria, tra gli altri, Rossana Bossaglia e Paolo Levi) ed espone alla Galleria Zamenhof di Milano. Nello stesso anno espone, sempre a Milano, al Circolo della Stampa e presso la Biblioteca Umanistica dell’Incoronata. Nel 2010 alla Galleria Zamenhof la collettiva tematica intitolata “Geometrie variabili”, a cura di V. Patarini, e “Una raccolta d’arte contemporanea italiana” alla Galleria civica d’arte moderna Giuseppe Sciortino – Città di Monreale (PA). Nel 2011 espone in Belgio presso lo spazio culturale “ArtyArty” ad Aalst e nell’ambito della VI Biennale di Soncino presso la Galleria Spazio Soncino.

Nel 2012 la tri-personale intitolata “la Realtà del Sogno” a Venezia, a Palazzo Zenobio, nell’ambito della rassegna “Prospettiva Post-Avanguardia”. Nel 2013 partecipa alla Prima Biennale Internazionale di Palermo; alla mostra collettiva itinerante “Koinè 2013”, a cura di V. Patarini, presso la galleria Zamenhof di Milano, alla Galleria 20 di Torino e a Palazzo Racchetta

di Ferrara e poi nell’ambito della VII Biennale di Soncino alla Galleria Spazio Soncino. Tra il 2015 e il 2016 è ancora alla Galleria Spazio Soncino e nel progetto itinerante “Koinè”, sempre a cura di Patarini, prima a Milano alla galleria Zamenhof, poi a Piacenza presso il Complesso Museale «Ricci Oddi», a Ferrara alla Galleria del Rivellino, infine a Napoli a Castel dell’Ovo e a Roma alla MUEF Art Gallery.

Tra le molte pubblicazioni ricordiamo il Catalogo d’arte “Il Quadrato”; l’ “Annuario Comed”; la rivista di architettura “Lotus International”; l’ “Almanacco soncinese” di lettere ed arti; il Catalogo della mostra “Dal reale all’immaginario”, a cura di Paolo Levi, Edizioni Comed; il “Catalogo dell’Arte Moderna”, anno 2007, n. 43, anno 2008, n. 44, anno 2009 n. 45, anno 2010, n. 46, anno 2011, n. 47, Editoriale Giorgio Mondadori; il volume d’arte contemporanea “Dialogo tra forme”, editoriale Giorgio Mondadori, a cura di Paolo Levi, anno 2009, edizioni Elede; il Catalogo della mostra “Italian State of Art”, Londra, a cura di Silvia Bonomini, Alena Jurisa e Donatella Bonelli; il Catalogo “Una raccolta d’arte contemporanea”, Museo di Monreale; il Catalogo «Americani e non» (VII Biennale di Soncino 2013); i cataloghi “Koinè 2013” e “Koinè 2015”, entrambi a cura di V. Patarini, edizioni Zamenhof Art; il volume “Maestri - Selezione d’Arte contemporanea” a cura di Vittorio Sgarbi; il volume “Italiani” a cura di Vittorio Sgarbi; Rivista Effetto Arte, aprile 2016.

Di Lui hanno scritto: Paolo Levi, Luigi Galli, Renata Navalesi Gerevini, Gabriella Torricella, Elena Gavazzi, Daniela G. Carrabba, Andrea Galvani, Giulia Bassi, Vittoria Colpi, Silvia Bonomini, Alena Jurisa, Donatella Bonelli, Virgilio Patarini.

Articoli sui quotidiani: La Cronaca di Crema; La Provincia; Libertà; Il Tirreno; Prima Pagina; Cronaca di Piacenza; Corriere Padano; La Cronaca di Cremona; La Voce di Cremona; Il Nuovo Torrazzo; Londra Sera.

ALESSANDRO PEDRINI



Spazialità n. 18,
acrilico su tela, cm 80x120, 2014

ALESSANDRO PEDRINI



Spazialità n. 20,
olio e alchidici su tela, cm 80x140, 2015

ALESSANDRO PEDRINI



Spazialità n.30,
acrilico su tela, cm 80x140, 2016

ALESSANDRO PEDRINI



Spazio-tempo,
olio su tela, cm 110x150, 2016

ALESSANDRO PEDRINI



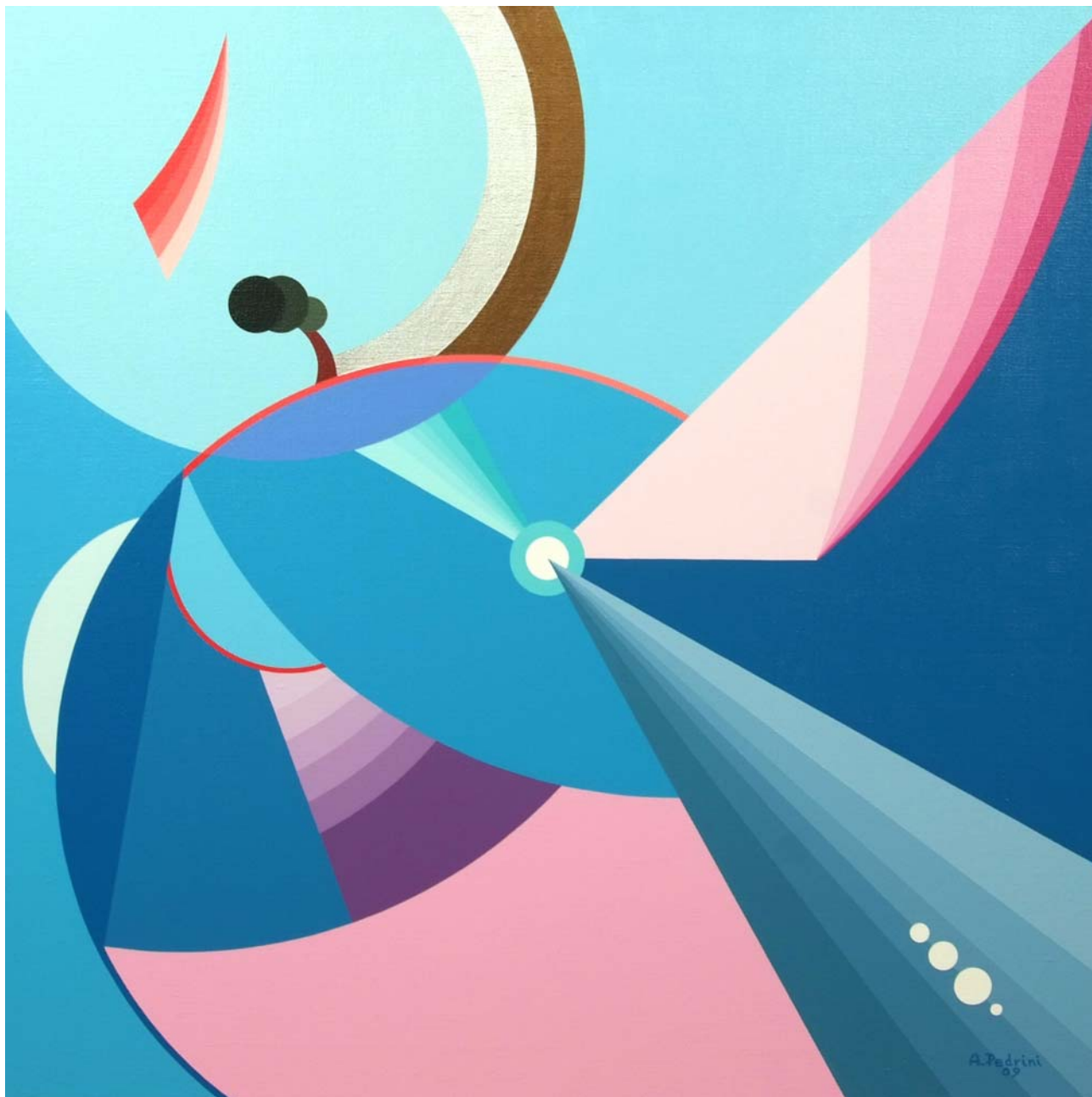
Senza tempo,
acrilico su tela, cm 90x150, 2016

ALESSANDRO PEDRINI



Notturmo,
acrilico su tela, cm 90x150, 2016

ALESSANDRO PEDRINI



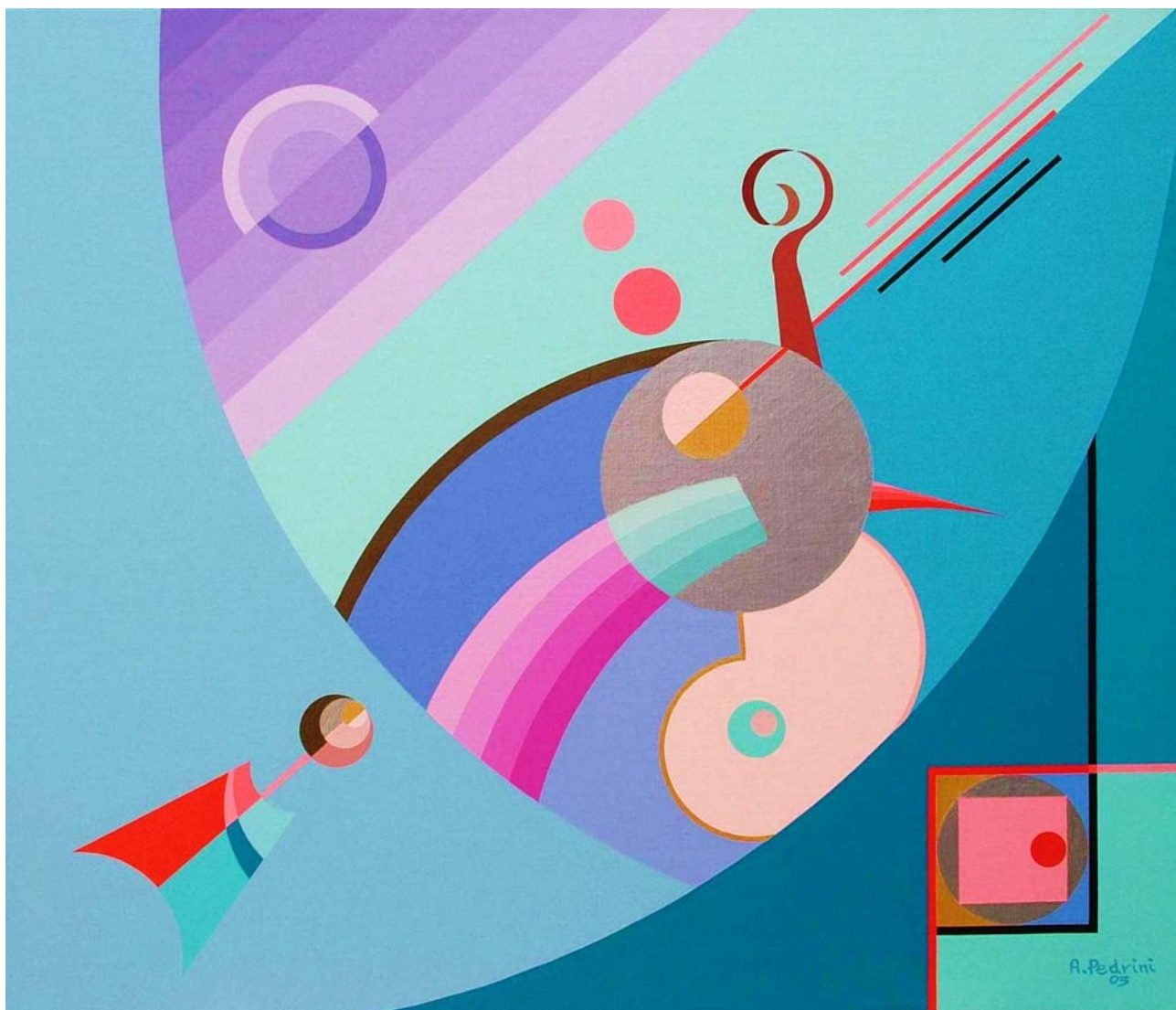
Movimento n.12,
olio e acrilico su tela, cm 70x70, 2009

ALESSANDRO PEDRINI



Composizione n.22,
olio e acrilico su tela, cm 70x90, 2009

ALESSANDRO PEDRINI



Luce, tempo e musica,
acrilico su tela, cm 70x60, 2005

ALESSANDRO PEDRINI



Il ritorno,
acrilico e olio su tela, cm 90x70, 2006

CROSS OVER

SECONDA PARTE

UNA FIGURAZIONE 2.0

CROSS OVER

CROSS OVER

TRANS-FIGURAZIONE: UNA FIGURAZIONE IN CERCA D'AUTORE

Una figurazione attraversata, trafitta, tradita, ritrovata e sfigurata, tramandata e al tempo stesso rimandata, abbozzata, non finita, inquieta, in dissolvenza, in ambigua ambivalenza tra memoria e oblio, in crisi di identità o forse, meglio: in piena presa di coscienza della propria identità multipla, schizofrenica, mutevole e post-moderna, incline al declino e proprio per questo forte della sua fragilità, consapevole della propria consistenza effimera, fantasmatica, famelica e cannibale e al tempo stesso anoressica...

Una figurazione oltre il principio di non contraddizione, uguale a se stessa e sempre diversa, coerentemente incoerente, nostalgica di un passato mai davvero vissuto e forse nemmeno compiutamente immaginato, che risorge dalle sue ceneri e di cenere è fatta, e di fumo che il vento disperde e di fiamme sull'acqua... Una figurazione sincopata, ondivaga... bussola impazzita che si rifiuta di decidere una volta per tutte da che parte sta il nord, amante fedele solo nell'ora del tradimento, presenza assente, assenza sempre presente, segno di contraddizione, disegno senza contorni, sconfinato confine, modo smodato, snodo riannodato, grumo di sangue e sospiri, carezza che ferisce, problema sempre aperto, insoluto...

Una figurazione in cui il come e il che cosa si scambiano di ruoli, in un gioco di specchi in frantumi in cui è difficile dire se sia l'immagine che è a pezzi o il mezzo che la riflette. O l'anima che in quell'immagine si riflette e riflette su quell'immagine. Forma che si traveste da materia e viceversa, nudo travestimento. Una figurazione in cui niente è ciò che sembra e tutto sembra nulla...



Ivo Stazio, Città grigio-ocra, 2013

Questo a me pare che debba essere la «figurazione» oggi. Una ambigua e polimorfa idea di figurazione post-moderna. Una figurazione in cerca d'autore. Ma si tratta di una storia che parte da lontano e su cui è necessario riflettere se si vuole portare con leggerezza il peso di questa controversa eredità.

CROSS OVER

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la figurazione in ambito pittorico subisce crescenti pressioni e profonde trasformazioni, sul piano fenomenico come su quello noumenico: non solo entra in crisi l'impianto visivo, ma anche, per così dire, l'approccio «ideologico».

Sul fronte spiccatamente fenomenico Impressionismo, Divisionismo e Puntinismo affrontano in maniera differente ma ugualmente radicale l'aspetto della «visione» della realtà: l'immagine dipinta si sfalda, si scompone in punti-luce-colore e questo, mentre nelle intenzioni degli artisti risponde alla necessità di una maggiore e più fedele adesione alla rappresentazione della realtà, di fatto finisce per sortire un effetto rivoluzionario che trasforma l'idea stessa di pittura. La scomposizione della luce e dello spettro cromatico attuata dagli impressionisti in maniera empirica e poi codificata dai puntinisti rispondeva ad una volontà di sfruttare al meglio le caratteristiche peculiari del mezzo pittorico e le conoscenze dei fenomeni ottici della visione, con lo scopo di ottenere innanzitutto una figurazione più efficace, più «realistica», ovvero più simile al modo in cui l'occhio umano percepisce la realtà, o per meglio dire, rovesciando la prospettiva: in maniera più simile al modo in cui la realtà «impressiona» la retina di chi guarda. Tuttavia l'azione di scomporre l'immagine in punti-luce-colore produsse una sorta di «effetto collaterale» forse non propriamente previsto né pienamente voluto. La sacralità secolare della «bella pittura», tramandata a tutti gli effetti, di secolo in secolo, di generazione in generazione con scarti tutto sommato minimi dalla metà del Quattrocento alla metà dell'Ottocento, veniva ora completamente scardinata e messa radicalmente in crisi.

All'improvviso la maniera tradizionale di dipingere, la cosiddetta «pittura tonale», dimostrava di esser un mezzo antiquato e sorpassato, un autentico ferro-vecchio. E questo, si badi bene, innanzitutto come strumento per rappresentare fedelmente la realtà.

A questo punto, una volta dissacrata e smitizzata la «bella pittura», si aprivano nuovi inattesi orizzonti e l'immagine, la figurazione cominciò a subire scomposizioni e interventi sempre più violenti, con un progressivo interessamento anche del piano «noumenico». Non solo cambiava il modo di «vedere» la realtà, ma anche il modo di pensarla, immaginarla, reinventarla.

Le Avanguardie acquisiscono piena coscienza del carattere rivoluzionario del loro contributo alla Storia dell'Arte, non sono sul piano formale e stilistico, ma anche e soprattutto sul fronte propriamente estetico e filosofico. Nel giro di due anni, a ridosso dell'inizio della Prima Guerra Mondiale, Cubismo, Futurismo ed Espressionismo danno una serie di spallate devastanti al già vacillante edificio dell'Arte Tradizionale, e buttano il cuore oltre l'ostacolo.

Col Cubismo lo scarto è violento sia sul piano fenomenico che del pensiero: si cerca di rappresentare la figura contemporaneamente da più punti di vista. Pur restando centrale la volontà di rappresentare la realtà, salta uno dei cardini della pittura tradizionale e della tradizionale visione prospettica: il punto di vista unico. L'oggetto o il soggetto raffigurato viene visto e ritratto da più punti di vista contemporaneamente, come se il pittore girasse intorno a quello che dipinge, invitando lo spettatore a fare altrettanto. Una figurazione a 360°.

Quello che il Cubismo fa con lo «spazio» il Futurismo lo fa col «tempo»: il soggetto ritratto viene colto e rappresentato in movimento. Salta un altro caposaldo, un altro cardine della Figurazione Tradizionale. La Pittura non fotografa più l'istante, ma il divenire.

CROSS OVER

Una Figurazione in divenire.

Con l'Espressionismo si passa più decisamente dal piano fenomenico a quello del noumeno: l'artista non raffigura più la realtà così come la vede (sia pure girandole intorno o cogliendola nel suo divenire nel tempo), ma come la immagina: sulla tela egli persegue la rappresentazione della sua personale idea di realtà. A questo punto il «come» ovviamente diviene più importante del «che cosa» si dipinge, il significante predomina rispetto al significato. E tutto in una dimensione decisamente più soggettiva. In fin dei conti Futuristi e Cubisti si muovevano ancora in una sfera di almeno ideale «oggettività». L'Espressionismo invece rinuncia dichiaratamente ad ogni velleitaria pretesa di oggettività e al tempo stesso (forse necessariamente) si svincola da rapporti troppo stretti con una rappresentazione icastica della realtà. Col rischio tuttavia di sconfinare nell'arbitrarietà di una figurazione che essendo troppo soggettiva rischia di finire per essere più difficilmente condivisibile da un pubblico più ampio.

E forse il «Ritorno all'ordine» della fine degli Anni Venti e soprattutto degli Anni Trenta è stata (anche) una risposta a questi eccessi, alla sbornia di soggettivismo e di arbitrarietà di una pittura radicale e rivoluzionaria come quella di Cubismo, Futurismo ed Espressionismo. Oltre che un naturale «riflusso», di quelli di cui parla il Wolfflin.

Per non parlare poi della strumentalizzazione politica ed ideologica fatta dai regimi totalitari di quegli anni (Nazismo, Fascismo e Stalinismo) nei riguardi di questo ritorno alla «bella pittura». Solo una pittura tonale di facile lettura, infatti, poteva veicolare i messaggi propagandistici ed auto-celebrativi necessari al consolidamento nell'opinione pubblica di questi regimi totalitari.

Tuttavia nella Storia nulla torna uguale, e infatti la pittura tonale degli anni Trenta presenta alcune

interessanti novità, rispetto a quella dei secoli precedenti. Innanzitutto una certa sintesi e stilizzazione formale che di certo risente del retaggio inalienabile di Cézanne, Matisse, Gauguin e poi una sorta di aura metafisica, di sospensione temporale ed immersione in uno spazio-tempo in qualche modo mitico e assoluto, sub specie aeternitatis, che da un lato è una reazione drastica e netta alla «pittura in divenire» dei Futuristi e dall'altro è un recupero delle atmosfere simboliste di fine Ottocento: da Gustave Moreau (1826-1898), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Arnold Böcklin (1827-1901) a Odilon Redon (1840-1916) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

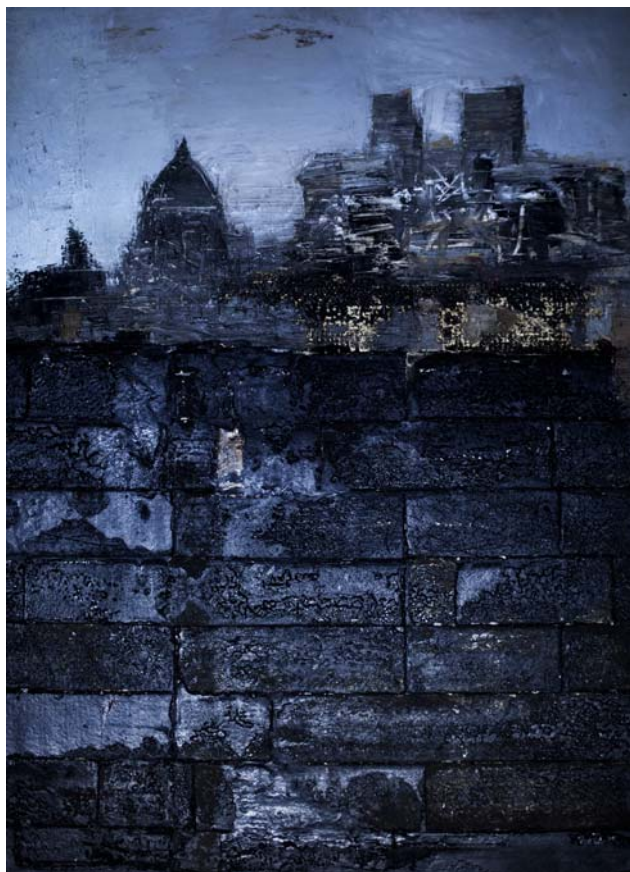
Poi arriva la cesura degli anni Quaranta, col black-out della Seconda Guerra Mondiale e il successivo rifiuto radicale di ogni forma di «figurazione», persino quella dell'Astrazione Geometrica: sono gli anni dell'Informale, dell'Espressionismo Astratto, dell'Action Painting: nomi e sfaccettature diverse della stessa rivoluzione estetica che dilaga dall'America all'Europa fino in Giappone.

Di colpo ogni rappresentazione di figure e realtà visiva appare un patetico anacronismo, al punto che pochi anni dopo, quando la Pop Art reintroduce la «figura» lo fa in maniera «surrettizia», con una sorta di «stratagemma» sottile e culturalmente raffinato: la rappresentazione della realtà e della figura riappare con la Pop Art in maniera indiretta, come «citazione», messa, per così dire, «tra virgolette». Si fanno opere d'arte visiva «citando» icone popolari come l'immagine di Marilyn Monroe, o i fumetti o la pubblicità.

E lo stesso, mutatis mutandis, faranno pochi anni dopo anche gli esponenti dell'Arte Concettuale.

Poi però, generazione dopo generazione, smarrito il rigore delle origini, gli epigoni della Pop Art perdono per strada le virgolette, e con esse una certa presa

CROSS OVER



Ivo Stazio, Catrame, 2012

di distanza critica ed ideologica dalla rappresentazione della figura e più in generale della realtà sic et simpliciter, in maniera diretta, senza filtri, e questa finisce per tornare alla ribalta prepotentemente, sebbene spesso in maniera goffa quando non addirittura anacronistica. Il problema, per così dire, sono le seconde e le terze linee, così come le seconde e le terze generazioni, e un certo decadimento, un certo «imbastardimento» forse non

del tutto inevitabile.

È un problema di tutto il Novecento, in fondo. E anche della fine dell'Ottocento. Alle cosiddette «Avanguardie» non seguono truppe d'invasione, ma altre Avanguardie, oppure una guerra anarchica e senza quartiere, tanto per restare nella metafora bellica.

Non fu così nei secoli scorsi: al Caravaggio, tanto per fare un esempio a caso, seguirono frotte di epigoni, manieristi sul fronte puramente pittorico e di certo inferiori a Michelangelo Merisi come talento, ma non come «idea dell'arte» e come coerenza e radicamento di principi estetici e filosofici condivisi. E dunque non solo la «maniera» del Caravaggio prese piede e divenne «vulgata», ma anche il suo approccio estetico e intellettuale.

Ora a me non pare che questo sia accaduto sul fronte della Pop Art. Cinquant'anni e tre generazioni di epigoni di Andy Warhol and Company forse hanno piuttosto disperso e vanificato, più che arricchito o anche solo tramandato, il patrimonio di idee ricevuto in eredità.

Certo potremmo chiederci se il problema risieda nella pochezza degli eredi o nella vacuità e nell'approssimazione di tale retaggio. Ma sarebbe una riflessione che esula da quello che qui interessa. Per conto mio mi sono sempre tenuto piuttosto alla larga da ogni forma di «neo-pop», ma più per istinto che per ponderata riflessione; e quando mi sono occupato di qualcosa di vagamente pop (vedi ad esempio l'opera di Stramacchia e di pochi altri autori) si trattava quasi sempre di un «pop» decisamente contaminato e/o sublimato.

CROSS OVER

IL SILENZIO E GLI SPECCHI

Se passiamo in rassegna l'opera di tanti artisti protagonisti della Figurazione in Italia in questi ultimi anni ed esponenti per così dire di una sorta di ritorno alla "bella pittura" (non parlerò di ennesimo "Richiamo all'Ordine", poiché in effetti, per i motivi che si capiranno nelle prossime righe, non è esattamente così), sia pure con molti distinguo e differenziazioni - penso ad artisti di generazioni diverse come Omar Galliani (Montecchio Emilia, 1954), Roberta Serenari (Bologna, 1957), Gigino Falconi (Giulianova, 1933), Tina Sgrò (Reggio Calabria, 1972), Valerio Berruti (Alba, 1977), e tanti, tanti altri ... ecco che forse si appalesa una chiave di lettura trasversale capace di rendere conto di una parte rilevante della figurazione italiana contemporanea

Le figure che popolano molte delle opere di tutti questi artisti e tanti altri loro fratelli in arte sono presenze enigmatiche e silenziose: uomini e donne che si manifestano in solitudine o che si incontrano, si accostano l'uno all'altra, talvolta si contrappongono, più spesso si cercano, si sfiorano, si toccano, si abbracciano, sollevano mani e braccia ad evocare gesti tanto precisi, definiti, quanto vaghi ne appaiono i motivi, i significati.

C'è sempre una fortissima carica "comunicativa" che si percepisce, una fortissima volontà espressiva che pare quasi trasudare da tutte queste figure, pur nella grande varietà di tecniche e stili che ciascun artista utilizza.

Eppure, al tempo stesso, c'è sempre un "non so che" che sfugge alla comprensione del fruitore.

E questa sorta di mistero di cui pare essere intrisa ciascuna opera spesso (ma non sempre e non solo) dipende dall'artificio retorico della metonimia, abbinato alla tecnica dell'elisione, che alcuni degli artisti in



Un'opera di Roberta Serenari

questione paiono prediligere.

La metonimia è quella figura retorica che consiste nel dire una parte per intendere il tutto.

Maestro emblematico e molto imitato nell'uso esplicito ed evocativo della metonimia è stato senz'altro lo scultore recentemente scomparso Igor Mitoraj (Oederan 1944-Parigi 2014). L'artista polacco, allievo di Tadeusz Kantor, plasmava, scolpiva solo una parte di volto, una spalla, un braccio, una mano protesa in un gesto che resta sospeso, come impigliato nella rete di sogno di una dimensione mitica; eppure l'emozione di quel gesto e la presenza di quella figura ci arriva tutta intera, concreta, articolata: poiché è la nostra immaginazione che completa l'opera, immaginando il resto del volto e dell'intera figura; e ipotizzando le ragioni di quel gesto. Ma in effetti, di tutti gli elementi descrittivi e narrativi che dovrebbero idealmente comporre la scena rappresentata si sceglie di raffigurarne solo alcuni (quelli "poeticamente" essenziali) e di elidere tutti gli altri, ritenendoli superflui.

CROSS OVER

Ho citato Mitoraj come esempio poiché nella sua opera appare più evidente la diretta derivazione di questo approccio e dell'aura di mistero che ne deriva dal nostro Giorgio De Chirico e dalla sua "Metafisica". In maniera in qualche modo analoga si comportano anche tutta un'altra schiera di artisti che scelgono di eliminare il superfluo nelle loro raffigurazioni, stilizzando al massimo le figure, come fa ad esempio Maria Luisa Ritorno emblematica rappresentante di tutta una schiera di artisti di cui ci occuperemo qui di seguito in un capitoletto specifico.

In definitiva, stilizzazione, elisione e uso della metonimia contribuiscono non poco a infondere un'aura di mistero alle opere di artisti di questo tipo.

Un analogo effetto lo raggiungono anche altri, ma attraverso strumenti diversi.

Artisti come Mario D'Amico, ad esempio, ottengono una sorta di effetto di straniamento, uno spiazzamento facendo tesoro del magistero di De Chirico e dei suoi accostamenti enigmatici, tracciando figure e narrando scene in maniera apparentemente, illusoriamente realistica: più la scena è pittoricamente definita e meno è chiaro chi siano i personaggi che vi compaiono, che cosa stiano facendo, dove si trovino e per quale ragione. Lo stesso vale per i gesti.

Si intuisce che vi siano delle storie dietro quei volti, dietro quei gesti, in alcuni casi i titoli e i riferimenti culturali ci aiutano ad intuire di cosa si tratti, ma in effetti quelle storie non sono mai esplicitate. Sono storie vagamente evocate dall'intensità di uno sguardo, dal sollevarsi a mezz'aria di una mano, sottilmente alluse dalla lieve inclinazione di un volto, dall'atmosfera emotiva che la dominanza di un colore suggerisce.

E ciascuna di quelle storie è immersa in un silenzio caldo e denso.

C'è silenzio anche nelle epifanie di Giuseppe Orsenigo in cui figure di donna strappate da una quotidianità patinata si rivelano divinità di antiche mitologie che

passano o appaiono in scenari selvaggi o selve insolitamente, magicamente quiete e silenti.

Le silhouettes dei quadri figurativi di Marco Bozzini affiorano da un silenzio carico di attese, mentre i paesaggi di Ivo Stazio sono epifanie sospese sul silenzio di assolati meriggi della pianura padana.

Ed è magico il silenzio che avvolge certi boschi di Dusap o le colline del Gargano dipinte da Maruotti (mentre fanno eccezione i suoi trabucchi sulle scogliere, dove irrompe il muggito del mare). E sono epifanie enigmatiche e silenziose anche le figure femminili di Vito Carta. Ed apoteosi del silenzio è ogni scenario metafisico dipinto da Mario D'Amico

C'è un arcano silenzio sovrano nella arcaica memoria della nostra infanzia o dell'infanzia dei nostri genitori rievocata da Laura Longhitano. E le tavole dei palcoscenici che calcano le sue ballerine sono silenti, colte nell'istante che precede o che segue l'esplosione della musica e della danza. Ed è il silenzio di un istante quel tocco di luce che si posa sulle chiome delle sue adolescenti. E un silenzio ieratico emana dai volti dei personaggi ritratti.

E un silenzio siderale è quello in cui sprofondano opere di Siberiana Di Cocco come "Siamo polvere di stelle", "Bucco nero", "Stringhe", "Il bosone di Higgs"

E così via.

Sempre e comunque silenzio. Un silenzio avvolgente e struggente come una musica di violoncello. Un silenzio fatto di luce soffusa e di colore morbido e vibrante. Un silenzio assolutamente paradossale. Un silenzio che non è assenza, ma presenza ellittica: presenza che nel tempo stesso in cui si manifesta in qualche modo si nega, si nasconde. Nasconde una parte di sé. Forse cela un enigma. O più semplicemente cancella dalla tela o dall'argilla, dallo spazio virtuale e artistico della rappresentazione, della "raffigurazione" nel senso letterale del termine, ogni aspetto più prosaicamente aneddotico per lasciar

CROSS OVER



Mario D'Amico, Il cielo in bottiglia, 2009

CROSS OVER

emergere l'unica vera essenza, l'unico discorso pertinente, l'unico oggetto (e soggetto) di riflessione che parrebbe interessare tutti questi artisti: l'uomo. L'uomo e le sue relazioni con altri esseri umani.

Ed ecco che nell'opera di tutti questi artisti, al di là delle differenze, si rivela essere dominante l'ellissi, l'elisione. E il discorso su tutti finisce per convergere. E il senso sotteso a queste figure, a questi volti pare infine poter emergere.

Così questi volti talvolta sono sfuggenti, come cancellati dal tempo o da un'eclissi della memoria. Ma anche quando invece sono più o meno definiti, delineati, riferibili ad una persona in carne e ossa, quasi sempre appaiono in qualche modo comunque "astratti", assoluti: non si tratta di uomini e donne storicamente esistenti, anche se talvolta le opere apparentemente possono riferirsi ad essi, bensì di uomini sub specie aeternitatis, ossia uomini intesi come categoria assoluta del pensiero, proiezione ideale. Uomini con la "U" maiuscola.

Tutte le figure dipinte o scolpite o fotografate che più ci interessano si manifestano e si relazionano attraverso un gesto, talvolta un abbraccio, una carezza, una tensione di corpi che accennano ad una sorta di danza di cui noi non cogliamo che un istante, finale o di passaggio. Una danza enigmatica e sensuale nella musica del silenzio.

Mentre da una parte assistiamo ad un ritorno prepotente e tecnicamente ineccepibile di una narrazione vecchio stile, con pittori che fanno dipingere e che fanno una solida pittura che oscilla da un post-impressionismo, al tonale, fino all'iperrealismo, dall'altra assistiamo ad un fenomeno che talvolta ci potrebbe sembrare affine, poiché analoga spesso è la perizia dell'esecuzione tecnica e l'efficacia della resa "visiva", ma che in realtà è tutt'altra cosa e che

potremmo definire "Post-Realismo" o "Realismo Post-Moderno". Una forma di narrazione post-moderna in cui il medium si fa metafora aprendo ad altri piani la fruizione: ad esempio la scomposizione dell'immagine e la sua ricomposizione utilizzando media differenti e spiazzanti, che sono latori di ulteriori livelli di lettura.

Ogni quadro, ogni foto, ogni scultura può essere uno specchio in cui l'Uomo Contemporaneo, il fruitore di una mostra o di un catalogo, ha la possibilità di rispecchiarsi e (forse) ritrovarsi, riconoscersi.

Il vantaggio che oggi ha l'artista contemporaneo, grazie al retaggio di tutte quelle Avanguardie che si sono occupate di rinnovare e re-inventare il concetto di Mimesis, è la possibilità di dar forma a specchi molto differenti: una lunga e articolata teoria di specchi concavi, convessi, deformanti, opachi, lucidi, infranti, appannati, ustori ... E dunque moltiplicare le immagini dell'Uomo Contemporaneo, che in effetti si presta ad una molteplicità di possibili interpretazioni.

Artisti di generazioni e regioni italiane differenti si affidano ad un recupero della cosiddetta "bella pittura" che di volta in volta si rifà al Tonalismo italiano o al Richiamo all'Ordine europeo degli anni Venti e Trenta, al Realismo Sociale di Guttuso degli anni Cinquanta o ad altri fenomeni più regionali, e che punta sulla scelta del soggetto e sulla capacità evocativa di un disegno rapido e tendenzialmente essenziale che scompare nel guizzo della pittura, senza troppi indugi a dettagli non essenziali e di una pennellata pastosa, corposa a tratti sensuale.

Talvolta invece si affidano ad un disegno più marcato, che regge con decisione l'intera impalcatura narrativa. Sulla scia di Omar Galliani sia per la scelta dei soggetti, ovvero volti ieratici o seducenti che affiorano dal buio, che per il tipo di resa pittorica al limite dell'Iperrealismo, si pongono molti artisti italiani contemporanei. Volti

CROSS OVER



Laura Longhitano Ruffilli, Reka e la scarpetta, 2010

CROSS OVER



Laura Longhitano Ruffilli, Il bacio, 2013 (part.)

che affiorano da vecchie lamiere arrugginite, da brandelli di tela grezza di juta cuciti insieme, o da pagine scritte fitte fitte, una luce bianca a tratti abbacinante li disegna, li porta alla luce, li fa affiorare dal limbo oscuro della notte dei sogni, galleggiare alla luce straniente della coscienza: sono volti e talvolta corpi colti in un attimo di sospensione, come strappati fuori dal flusso vorticoso del tempo, svelati dal guizzo rapido e sicuro di un disegno, di una pittura che è al tempo stesso enigma e rivelazione. Non ci rivelano l'enigma dell'Essere, non svelano la cifra dell'Incanto: ce la mostrano, ce la indicano. Al di là del turbine e del chiasso del Divenire sono Presenze immobili e silenziose, sentinelle dell'Essere, testimoni (muti) del Tempo oltre il tempo, o più semplicemente del nostro disperato desiderio di Eternità.

Ad un realismo più lirico ed evocativo, fatto di atmosfere sensuali e spesso nostalgiche si rifanno altri: ci raccontano un tempo passato e mitico, filtrato dalla luce calda e cangiante della memoria, un passato che affiora e resta sospeso, impigliato nelle nostre coscienze per la labile eppure ammaliatrice trama di pennellate pastose o di tratti di disegno precisi e al tempo stesso sfocati. E proprio sulla dialettica tra messa a fuoco ed effetto di fuori fuoco si basa la poetica di alcuni di questi autori, pur nella diversità delle tecniche e dello stile. Appartiene a questa schiera, ad esempio, la già citata Longhitano.

FIGURAZIONE SINTETICA

Tralasciando la stilizzazione della figura di derivazione “pop” sulla scia di Tano Festa, Mario Schifano (vedi il “Futurismo rivisitato”) e gli altri della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, come ad esempio quella di Marco Lodola, e tanta altra che trae ispirazione da un altro punto di riferimento come Alex Katz (New York, 1927) e i suoi ritratti, come si può vedere nei lavori ad esempio del milanese Marco Giusto (1960) e di altri più o meno giovani epigoni, qui ci interessa invece porre l’accento su un tipo di stilizzazione della figura di matrice e ispirazione più spiccatamente “pittorica”, come quella attuata da molti artisti di area milanese di cui prenderemo come esempio la scultrice Maria Luisa Ritorno, ma il discorso potrebbe essere applicato a molti altri. Anche in Pedrini, ad esempio, quando compaiono delle figure sono di questo tipo. Si tratta di un lavoro di riduzione all’essenziale che tuttavia non si appiattisce (letteralmente) sul processo di sottrazione, ma che cerca al tempo stesso di recuperare per altra via una ricchezza sensoriale.

Nel caso specifico quella che viene recuperata in chiave moderna è la lezione del non-finito, l’uso del bozzetto come opera compiuta, che consente di non perdere troppo in termini di riconoscibilità delle figure e delle situazioni ritratte, acquisendo al tempo stesso una maggiore freschezza corsiva, un’immediatezza dell’impatto visivo. Anche in questo caso la materia parzialmente “informe”, in questo caso del modellato, restituisce al fruitore un aspetto per così dire più emotivo, di partecipazione “vibrante”: come se la rapidità nel voler cogliere l’attimo e la trepidazione delle mani nel farlo venisse trasferita inconsciamente ma in maniera diretta alla materia plasmata.



Maria Luisa Ritorno, Migranti, 2010

ESPRESSIONISMO CONTEMPORANEO

Sul perché in questo caso non parlerei di “post-espressionismo” o di “neo-espressionismo”, ma semplicemente di “Espressionismo”, magari sottolineando che si tratta di artisti espressionisti di terza o quarta generazione, rimando al precedente capitolo intitolato: “Conforme, Deforme, Informe”. Tuttavia, vista la ricchezza e la complessità del linguaggio degli artisti qui selezionati ritengo opportuno scendere nel dettaglio della loro poetica, sia pur brevemente, esemplare della ricchezza di possibilità che questo orizzonte di riferimento sottende.

Nei quadri di Stazio, Dusap e Maruotti troviamo alcuni elementi analoghi: una energia dirompente soggiace alla loro pittura e scaturisce e si alimenta dall'incontro-scontro di forze ancestrali antitetiche. Il Caos –ovvero la materia informe, l'inconscio- contrapposto ad un principio ordinatore che potremmo definire “cosmogonico” che cerca di mettere ordine nel disordine e trasformare il Caos in Cosmos – ovvero in ragione, in forma. Il Pathos contrapposto al Logos. Questi tre artisti di tre generazioni diverse combattono contro i loro demoni. E il campo di battaglia è la tela. Ma forse la metafora in questo caso è fuorviante, forse non si tratta di una battaglia ma di una incantazione. In una battaglia lo scopo è l'annientamento dell'avversario, la sua sconfitta. In un incantesimo invece la sua cattura e riduzione in stato di obbedienza, magari solo temporanea.

Si tratta di una sorta di danza sciamanica in cui l'artista tenta di tenere queste forze oscure sotto controllo, almeno per un poco. Come Orfeo che cantando incanta gli Dei degli Inferi, egli non li uccide: li commuove e la sua arte riesce per qualche istante a sospendere il tempo.



Maria Luisa Ritorno, Faccia, 2002

In tutti costoro quello che si fa in definitiva è un discorso sulla nostra identità: sullo specchio e sull'ombra. Ci costringe a guardarci allo specchio per scoprire in quello specchio che siamo ombre, e che ci sono ombre nella nostra esistenza.

REALTÀ SPIAZZANTI

Quella che ci propongono artisti come ad esempio il già citato Gigino Falconi, e sulla stessa lunghezza d'onda altri artisti di generazioni successive è una rappresentazione dell'universo umano in qualche modo 'sublimata', sottoposta ad un processo di trasfigurazione grazie ad un uso sapiente e spregiudicato del disegno e ad accostamenti spiazzanti di colori e di scene e situazioni non comuni.

In alcuni di questi artisti le figure sono personaggi apparentemente quotidiani dall'abbigliamento e dalle pose disinvolte, talvolta persino glam: insomma, la classica modella (o il modello) della porta accanto. In altri si tratta di figure di un mito declinato nei tratti di una affascinante semplicità.

In tutti i casi i contrasti formali, le apparenti aporie stilistiche (tra icastico e informale, tra colore piatto e disegno sfumato, ecc.), inavvertitamente, provocano una sorta di moto di inquietudine nell'animo del fruitore. Tutto sembra perfetto: molto elegante ed equilibrato, eppure abbiamo la sensazione che ci sia qualcosa che non va. Qualcosa che non torna. All'equilibrio cromatico, formale, compositivo non corrisponde una altrettanto rassicurante coerenza di stile e/o di linguaggio.

Alcuni di loro contaminano un figurativo realistico con altri elementi, altri stili, linguaggi. Altri invece costruiscono le loro opere visive come autentiche sciarade: accostando elementi visivi essenziali elevati al grado di simboli (rami, frutti, foglie, giochi di specchi o raddoppiamenti di immagini), con un vocabolario essenziale ed efficace ed una sintassi di ascendenza più simbolista che surrealista.

Il risultato, tuttavia, è analogo negli approcci di tutti questi artisti: ci troviamo di fronte ad una realtà che è, al tempo stesso, familiare e sconosciuta, consueta e tuttavia ineffabile. Freud avrebbe utilizzato, per



Dusap, Da Venezia lettere a Palladio, 2014 (part.)

descriverla, l'aggettivo *unheimlich*: spaesante, perturbante.

Balza agli occhi, prepotentemente, un approccio nei confronti della rappresentazione della realtà, da parte di molti di questi artisti, che potremmo definire spiccatamente "iconico" dal punto di vista della sintesi formale e decisamente "noumenico" dal punto di vista della rielaborazione intellettuale: ossia, per intenderci ci presentavano una realtà raffigurata attraverso una certa stilizzazione delle linee e delle forme e intesa

CROSS OVER



Dusap, Da Venezia lettere a Palladio, 2014 (part.)

CROSS OVER

come essenza, come pensiero, “sub specie aeternitatis”. E certo le due cose si tengono e paiono anzi l’una la logica e diretta conseguenza dell’altra. Poi, a voler ulteriormente indagare, potremo notare che il tipo di “pensiero” che soggiace all’opera di costoro è del tutto particolare: un pensiero, per così dire, “magico”, onirico, stralunato, sottilmente deformante. Un pensiero in cui ragione e delirio si confondono, si fondono. Come nei sogni dove, sospeso il principio di non contraddizione, la logica con le sue regole convive con le più assurde e irreali visioni. In tutti i casi si galleggia in un mondo immaginario, concreto tangibile ben delineato credibile eppure sospeso rarefatto ineffabile riemerso da un’aura onirica e irreal: una realtà fatta di sogno. Ed appartiene a pieno titolo a questa progenie di artisti di neo-metafisico romano Mario D’Amico.

UNA SELEZIONE ARBITRARIA

Dunque, in conclusione, gli artisti propriamente figurativi di cui abbiamo approfondito il lavoro in questo contesto sono sette ma avrebbero potuto essere molti di più. (E ad altri quattro abbiamo fatto riferimento più volte, anche se la parte più consistente della loro produzione va in una diversa direzione, e dunque ne abbiamo parlato soprattutto altrove: Orsenigo, Pedrini, Besson e Bozzini) Appartengono a diverse generazioni, eppure parlano un linguaggio (artistico) molto simile: attraverso differenti media (la fotografia, la pittura, la scultura) praticano una figurazione ugualmente inquieta ed allusiva, contemporanea e al tempo stesso radicata nella tradizione delle Avanguardie, riconoscibile e al tempo stesso sfuggente. Allusiva ed elusiva. Coerente e contraddittoria: coerente nell’essere contraddittoria. Sono rappresentativi di alcune delle tendenze che possiamo osservare nella Figurazione contemporanea in Italia, ma non di tutte.



Franco Maruotti, Colline e boschi del sub-appennino, 2016

Abbiamo trascurato ad esempio tutto un filone di una certa rilevanza che vede un utilizzo spiccatamente artistico e non convenzionale della fotografia. Nell’opera di artisti-fotografi come ad esempio Amos Crivellari, Valentina Carrera e Simona Ragazzi (e tanti altri) le figure e i luoghi appaiono come trasfigurati: il cosiddetto «mosso artistico» è usato da questi tre artisti in maniera analoga in una direzione che potremmo definire mistica, di trascendenza. Il movimento della macchina fotografica è volto a catturare l’anima, l’essenza metafisica dei luoghi come delle persone. Dall’inquietudine, dal movimento, dal gioco di riverberi di immagine, di ombre, di sovrapposizioni nascono visioni che sprigionano un’energia endogena, un elan vital che si manifesta come un’epifania misteriosa. Attraverso il divenire si racconta l’essere: un’apparente aporia solo per chi ancora creda nel principio di non contraddizione. Dietro i volti e le cose intuiamo presenze immanenti che non sappiamo bene se stiano affiorando o scomparendo alla luce della nostra coscienza. E la

CROSS OVER

realtà di colpo diviene, si rivela effimera, fantasmatica, fantasmagorica: e più è sfuggente e più ci ammalia, più ci irretisce con le sue reti fatte di sogni e di ombre. Nebbia che prende corpo. Corpi che si sfaldano come nebbia.

E su questa ambivalenza tra memoria e oblio si giocano infondo anche le opere di gran parte degli artisti selezionati per illustrare questa sezione del libro, così come tre su quattro della sezione precedente. È questa è una delle cifre dell'incanto. La memoria dell'oblio. Un oblio che è memoria. Un'ambiguità che si fa polisemia. Un'inquietudine che è ricchezza e muove alla curiosità, risveglia sopite inaspettate verità.

Di Vito Carta e del suo rapporto ambiguo tra memoria, oblio e finzione abbiamo già detto in un capitolo precedente.

Nella pittura pastosa e di matrice informale di Ivo Stazio appare invece più evidente il fatto che ci troviamo al cospetto di materia allo stato brado, informe, che viene aggredita, plasmata e in qualche modo, anche se solo in parte, domata, imbrigliata in abbozzi di paesaggi o di scorci urbani e dunque indirizzata verso un'incarnazione che è affiorare di forme alla luce della memoria. Talvolta i due livelli sono sovrapposti: su di una base informe ed informale affiora un disegno guizzante e primitivo, che consente alle immagini di affiorare come antiche fiabe portate dal vento, di cui afferriamo solo un mozzicone di frase, due parole troncate, ma che tuttavia ci bastano a immaginarci tutta una storia.

Un discorso particolare invece meritano la pittura di Flavio Dusio Sapelli e Franco Maruotti.

Maruotti recupera in parte la tradizione di Morlotti e Birolli, di quello che un tempo fu definito «Ultimo Naturalismo», cogliendo della natura l'essenza, il ritmo, il respiro, le intime connessioni, senza indulgere troppo in dettagli descrittivi, eppure al tempo stesso dando vita a strutture complesse, articolate che della realtà ci restituiscono le connessioni profonde e una

rappresentazione fedele alla sostanza. Indagando il labile confine tra Impressionismo, Espressionismo e Action Painting, in una sorta di processo à rebours ritrova nella pennellata, nella spatolata mossa, inquieta, guizzante e carica di emotività degli espressionisti il germe primigenio dell'Action Painting, senza tuttavia perdere contatto con le impressioni visive. Mirabile sintesi.

Anche Flavio Dusio Sapelli, in arte Dusap, esplora i territori di confine tra Figurazione e Astrazione, seguendo istintivamente gli spunti di linee e macchie di colore che l'osservazione gli suggerisce. Così lo spunto visivo, l'osservazione della natura si scompone in segno e giochi cromatici verso una inevitabile astrazione. Da questo punto di vista, rispetto al rigore di uno Stazio o di un Maruotti, Dusap osa di più: segue fino in fondo la suggestione visiva, fino a lasciarsi alle spalle del tutto o quasi l'elemento icastico di partenza, di cui tuttavia non possiamo che continuare a percepire la primigenia presenza, come punto di partenza: ne resta impressa sulla tela come un'eco.

Stazio invece contamina Figurazione e Informale per altra via, attingendo al retaggio di due mondi attigui come il Tachisme francese e l'Ultimo Naturalismo padano, con reminiscenze macchiaiole (o forse sarebbe il caso di osservare come Morlotti, Birolli e gli altri abbiano in effetti qualche debito di non poco conto nei confronti di Fattori e gli altri).

Maria Luisa Ritorno infine, con le sue eleganti sculture in bronzo o in terracotta, affronta il tema della figura umana, soprattutto femminile, con una progressiva e decisa stilizzazione formale che ne allunga le forme sinuose, portando al limite estremo il processo di astrazione e sublimazione eppure senza nulla perdere in sensualità: ancora una volta un apparente paradosso. Un discorso a parte invece necessita la Metafisica 2.0 di Mario D'Amico e lo abbiamo fatto in un capitoletto precedente.

CROSS OVER



Franco Maruotti, Ulivo, 2011

CROSS OVER

CROSS OVER

FIGURAZIONE 2.0

PRIMO PIANO SUGLI ARTISTI

**VITO CARTA, MARIO D'AMICO, DUSAP, LAURA LONGHITANO RUFFILLI,
FRANCO MARUOTTI, MARIA LUISA RITORNO, IVO STAZIO**

GLI INGANNI DI UNA MEMORIA INFEDELE

Quelle che affiorano nella luce cangiante della memoria di Vito Carta sono immagini inquiete: volti, corpi, scenari... fotogrammi che galleggiano in una luce che cambia, a tratti morbida, tenue, soffusa, a tratti abbacinante e tagliente. La memoria è il flusso, la corrente che le trasporta, le sparpaglia, le accosta, le mischia, le sovrappone, le allontana, le deforma: scompone e ricompone i contesti in cui le immagini stesse trovano nuove combinazioni, nuova luce, nuovi colori, nuovi significati. Perché Vito Carta sa bene che la memoria è una compagna infedele che mente con abilità, ma spesso nei suoi inganni, nelle sue bugie si nascondono rivelazioni spiazzanti e realtà insospettabili. E l'artista, come un giocoliere, usa l'inganno e la menzogna per raccontarci la verità.

Virgilio Patarini

IL TANGO FINALE DEL CORPO FEMMINILE

Vito Carta ha il coraggio "voyeur" di volere. Il coraggio di una volontà che può rappresentare e rappresentarsi. Che ha la forza di incidere, con il vigore della propria addomesticata violenza, sulle immagini della propria personalissima realtà interiore. Che ha il coraggio di "vivere" (...). Le donne di Vito Carta sono donne amate ma seviziate: seviziate dal troppo amore, seviziate dal suo desiderio di rappresentarle come lui le vorrebbe sempre; soggetti, e mai oggetti, della propria cronaca nera personale, dei propri personali ed intimi inferni, del proprio tormento tutto suo, tutto maschile.

La fotografia si fa attimo fuggito, i contorni acquosi dell'intervento pittorico, ancorché intrisi di dolcezza struggente, rendono sfuggente l'occhio dell'osservatore; il quale, impossibilitato a catturare un attimo che peraltro non è mai esistito, poiché il tempo non è altro che uno scorrere inarrestabile (e il tempo fotografico è una specie di tempo «metafisico» illusoriamente



Vito Carta, Promenade, 2013

fermato), si perde oltre i contorni smaterializzati di queste figure femminili; le quali figure trascendono, spandendosi come onde sulla sabbia, nella natura. Donne, quindi, come sale della terra che si frammischia, nella purissima indecenza della creazione, con la nuda e cruda terra, col paesaggio circostante, sia esso spiaggia sia esso nero d'estremo contrasto, come fondo pittorico da ritrattistica caravaggesca.

Vito Carta è un continuo rinnegamento d'origini fatto artista. Egli è a sud di ciascun nord, potremmo dire; freddo ma delicato, violento ma mai sanguigno, erotico ma mai volgare (...) concettuale ma senza calcoli, senza meschinerie seriali di "marchetta" da nipotino "schifanoide" di Warhol.

Ogni foto è una scoperta, ogni foto è un romanzo, talvolta un capitolo, mai un'unica pagina. La compiutezza è la sua storia, ogni sua foto è una storia compiuta, ma dal finale quasi sempre aperto.

Vito Carta si mette in gioco ad ogni romanzo-ritratto, ad ogni romanzo-donna, ad ogni radice dei capelli-capoverso d'ogni sua opera. Egli è l'esatto contrario di Dahmane, che fotografa la patina erotica delle donne, che rappresenta, peraltro con grande abilità, il suo immaginifico e immaginario "boudoir" personale, spesso "en plein air". Carta, invece, scarnifica la carne, la liquefa compiendo una specie di sangennaresco miracolo apocrifo, tenta la missione, per lui non impossibile, di coniugare la materia visiva con lo spirito libero di un'osservazione molto espressionistica. Ecco il perché, io credo, dei molti sguardi di vita femminile presenti nelle sue opere, parti di donne che sono parti della loro stessa vita rappresentata in essenza, come profumo delle loro anime; il contrario della macelleria pornografica, l'abiura totale dell'erotismo satinato degli Angelofrontoni playboyeschi, delle ipererotiche e glamourische «pochades» fotografiche di un Helmut Newton, il Tinto Brass, travestito da Visconti Luchino, della fotografia.

Gli sguardi s'aprono sulla pelle quasi impalpabile di

queste belle donne, di queste ninfe-ninfee sensuali quasi come in un Monet fotografico, mai totalmente nude, mai svelate per intero, e perciò concubine del nostro desiderio inappagato; sempre, in parte, impressionisticamente occultate alla nostra comprensione visionaria. Vorremmo conoscerle meglio, queste donne, di loro vorremmo saperne di più: ma Carta sembra volerci trattenere nel mistero di quelle anime, vuole anche dirci, forse, che nell'arte nulla va capito, tantomeno spiegato; che l'arte si spiega solo con l'opera, meglio se addirittura «omnia», che le parole sono per i critici e gli esteti di professione e i sentimenti sono per il pubblico, e che la visione è per tutti coloro che hanno occhi, lucidi forse in tutti i sensi, per volerla vedere. Che il corpo "virato" di una donna, di una femmina, può essere la mappa la più esaltante del nostro viaggio all'interno di noi stessi, all'interno del nostro desiderio, violento e comunque irrefrenabile, nonostante tutto, di vivere la nostra vita, qualunque essa sia.

L'estetica torna ad essere grammatica, la sintassi si dispiega a ventaglio tra le curve pericolose di tutte queste donne così madri, così figlie, così amanti, così amate.

Le fotografie delle donne di Carta sono perciò piene d'amorevole ossessione, d'inocultabile tormento, sono pregne d'amorevole violenza e d'amorevole senso della perdita. Sono le fotografie di un appassionante e appassionato amante dell'anima femminile, allo stesso tempo tenero e cinico, incantato e disincantato; il quale sa, col sensibile cinismo che l'esperienza nel tempo gli ha servito come destino-dessert, che l'oggetto del suo amore, come in una virtuosistica dissolvenza incrociata di Max Ophuls, si perderà, svanendo e riaffiorando e svanendo di nuovo, in un tango finale della perdita accettata, stoicamente, dolcemente, nel postribolo incantato della sua immaginazione. Perché ogni emozione si paga: con l'emozione successiva, col successivo fotogramma, fino alla fine della pellicola.

Franz Krauspenhaar

VITO CARTA

VITO CARTA NOTA BIOGRAFICA

Vito Carta è nato nel 1957 a Milano, dove ha a lungo vissuto e lavorato. Attualmente risiede in un borgo sui colli piacentini. Ha svolto e svolge la professione di fotografo free-lance professionista. Costantemente e volentieri al margine del discorso 'produttivo' come fotografo, a causa delle personali ispirazioni ed esigenze artistiche, nel 1995 imbocca la strada artistica esponendo per la sua prima mostra al Centro Lavoro Arte di Milano. In seguito concentra l'attenzione sulla costruzione di un dialogo più diretto possibile e spontaneo con lo spettatore delle sue immagini. Non impantanato nei nuovi immensi orizzonti delle possibilità digitali, senza rifiutare la tecnologia, ma rivolgendosi allo studio della pittura per esprimere meglio la tensione comunicativa, sceglie la via di una fusione sintetica fondata sulla necessaria e vitale pratica espressiva manuale, senza mai abbandonare o disconoscere la matrice di suo universo artistico che è nato dalla fotografia.

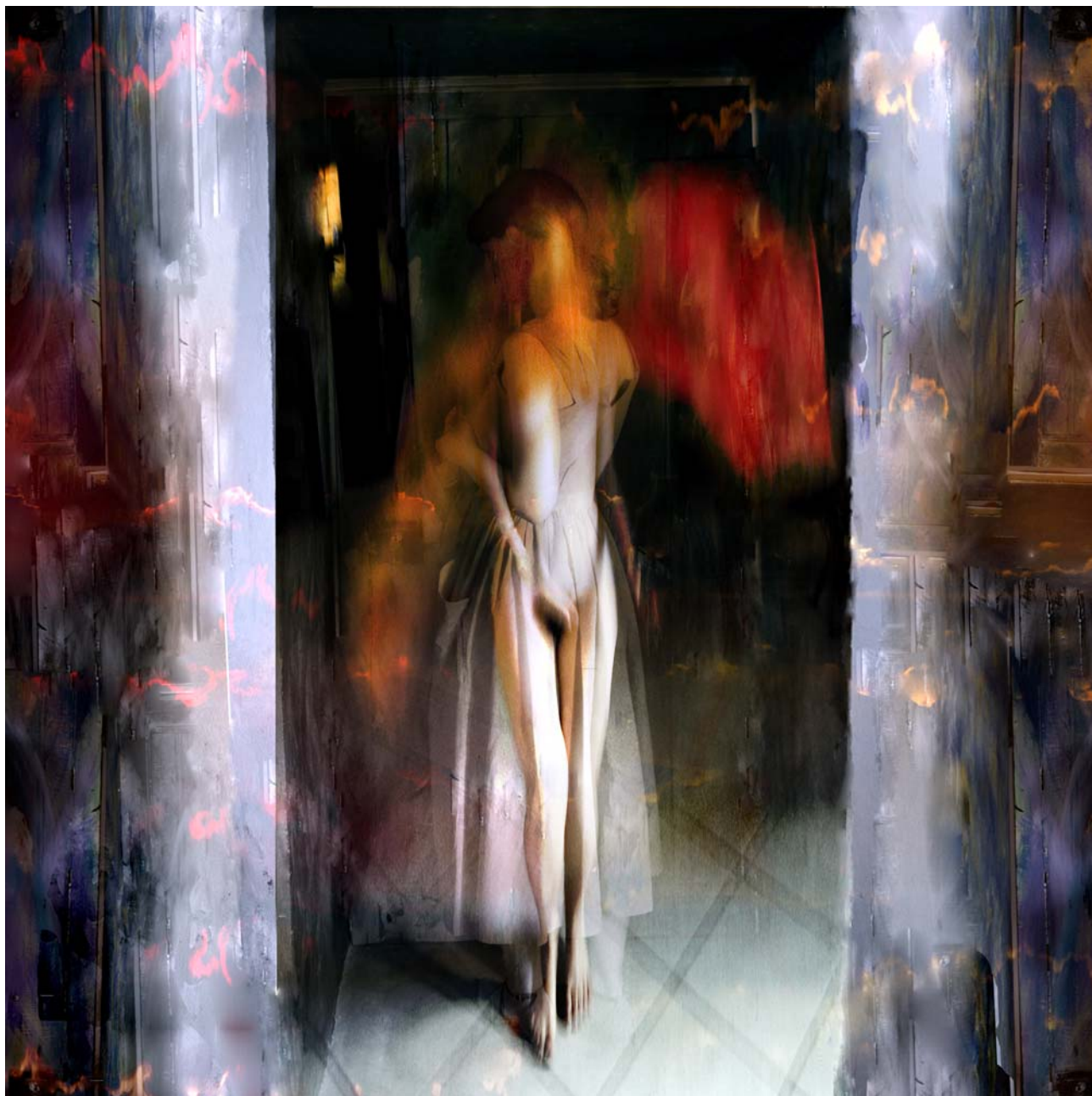
L'esigenza di una sempre maggiore espressività si convoglia sul versante stilistico verso il tema della labilità dell'immagine e della realtà, sempre vissuta come ricordo autobiografico, e sul versante contenutistico, idealmente contrapposto, verso una esasperazione 'violenta' dell'emotività.

Numerose le collaborazioni editoriali, con la realizzazione di tavole illustrative, come ad esempio per la De Agostini di Novara e l'illustrazione di volumi per la Cedam.

Tra le molte esposizioni personali e collettive degli ultimi anni si segnalano, à rebours: nell'aprile del 2017 la personale alla Galleria ItinerArte di Venezia; nel 2016 la collettiva "Contro un vizio" allo Spazio Zerouno di Barletta, e le collettive

tematiche "Trans-Figurazione" alle Grotte del Boldini a Ferrara e "Dramatis Personae" a Castel dell'Ovo a Napoli; nel 2015 le mostre personali a Palazzo Racchetta nell'ambito del Ferrara Art Festival, a Milano allo Spazio E sul Naviglio Grande e a Piacenza nel Complesso Museale Ricci Oddi, oltre che la collettiva tematica "Dramatis Personae" a Milano allo Spazio E e allo Spazio Libero 8 sui Navigli e sempre al Complesso Museale Ricci Oddi a Piacenza, e una collettiva allo Spazio Zerouno di Barletta; nel 2014 altre mostre collettive sempre a Palazzo Racchetta per il Ferrara Art Festival e allo Spazio Zerouno; nel 2013 la personale a Torino, alla Galleria 20 e a Milano all'Atelier Chagall e la collettiva "Koinè 2013" alla Galleria Zamenhof di Milano; nel 2012 la personale allo Studio Jelmone di Piacenza, due collettive a Palazzo Zenobio a Venezia ("Discorsi sulla Realtà" e "Koinè 2012"), una all'Atelier Chagall di Milano ("Il velo di Maya") e al MCA di Cannes. Nel 2011 Vito Carta partecipa al Carousel du Louvre a Parigi, al Salon d'Artes Plastiques di Béziers, alle mostre "Oltre l'infinito" allo Spazio Officina di Roma, "Arte come forma poetica" a Palazzo Racchetta di Ferrara e "Arte e Emocao" a Lisbona, e viene segnalato al Premio Il Segno 2011, dopo essere stato selezionato tra i finalisti. Stesso percorso con selezione tra i finalisti e segnalazione tra i premiati anche all'edizione precedente del Premio Il Segno, nel 2010 (in Giuria, tra gli altri, Rossana Bossaglia e Paolo Levi). Molte le esposizioni personali e collettive anche negli anni precedenti, in gallerie private e spazi pubblici a Milano, Ferrara, Venezia, Parigi, Bologna, Treviso, Agrigento, Bergamo e in tre diverse occasioni (nel 1999, nel 2000 e nel 2007) all'Espace d'art "Mille Feuilles" La Marsa-Tunis.

VITO CARTA



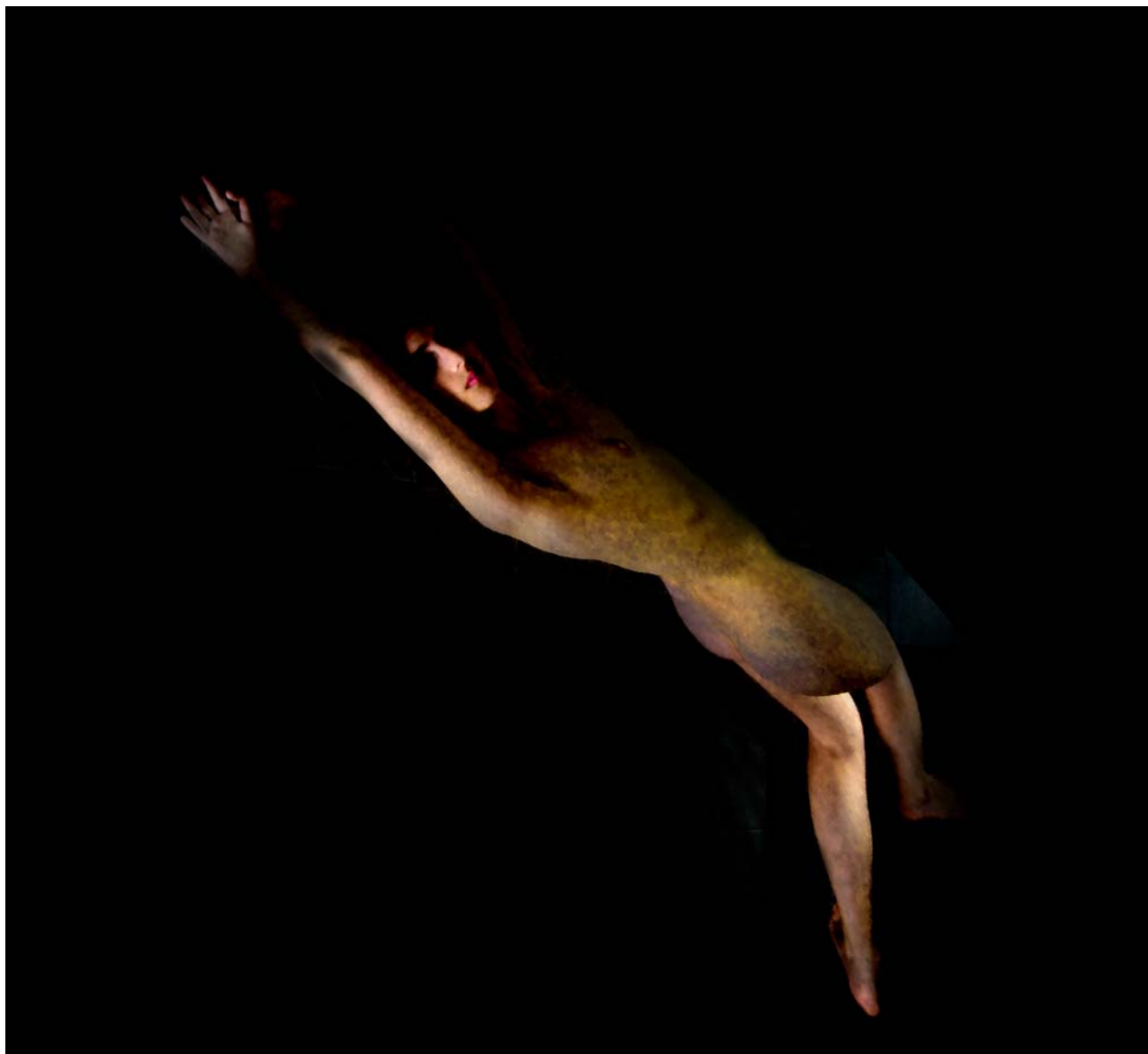
6th room,
tecnica digitale su tela, cm 100x100, 2013

VITO CARTA



Red presence,
tecnica digitale su tela, cm 90x100, 2015

VITO CARTA



Nude,
tecnica digitale su tela, cm 80x90, 2014

VITO CARTA



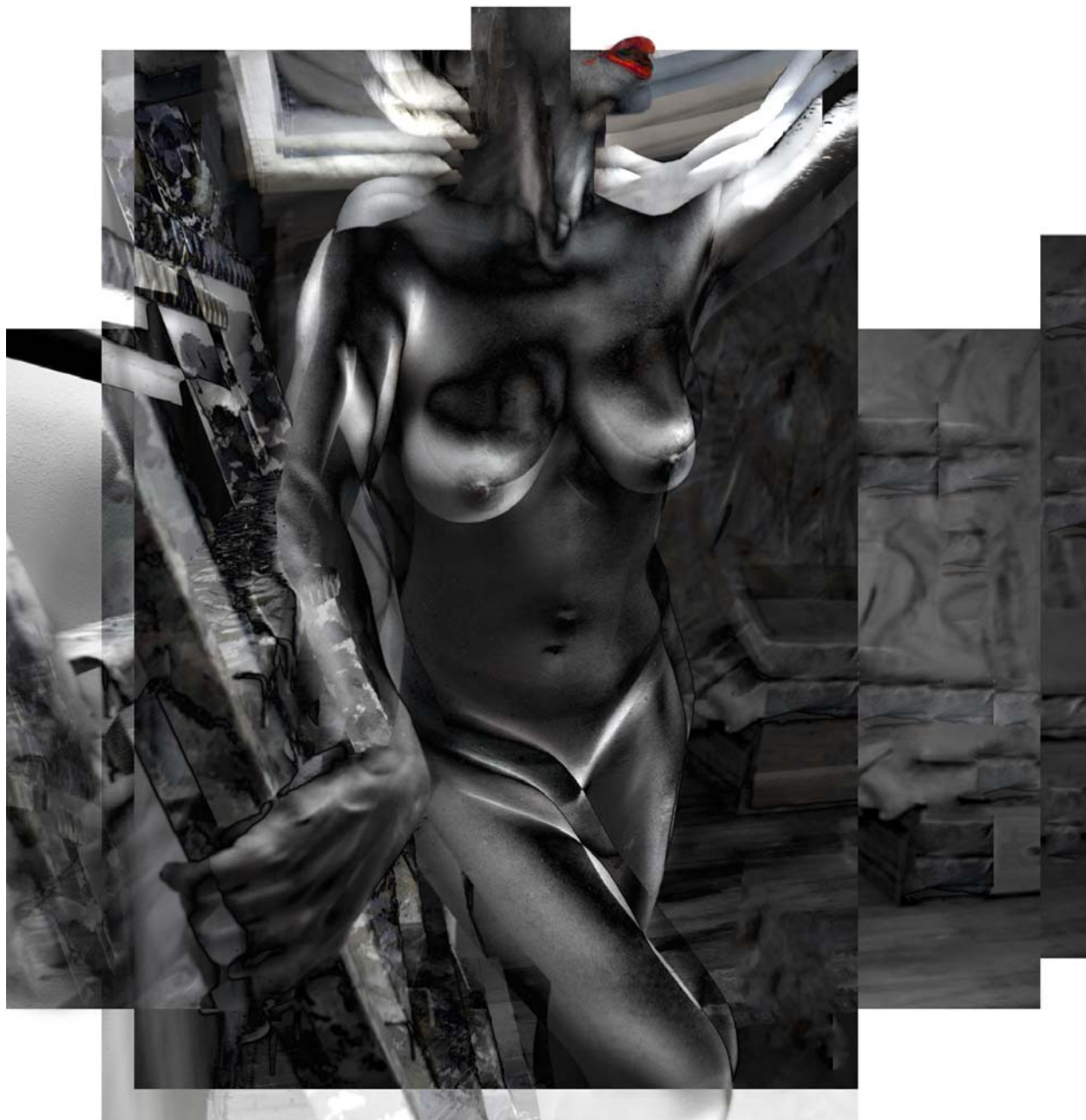
Cube,
tecnica digitale su tela, cm 100x100, 2015

VITO CARTA



Spherized,
tecnica digitale su tela, cm 100x100, 2015

VITO CARTA



Red lips,
tecnica digitale su tela, cm 94x90, 2015

VITO CARTA



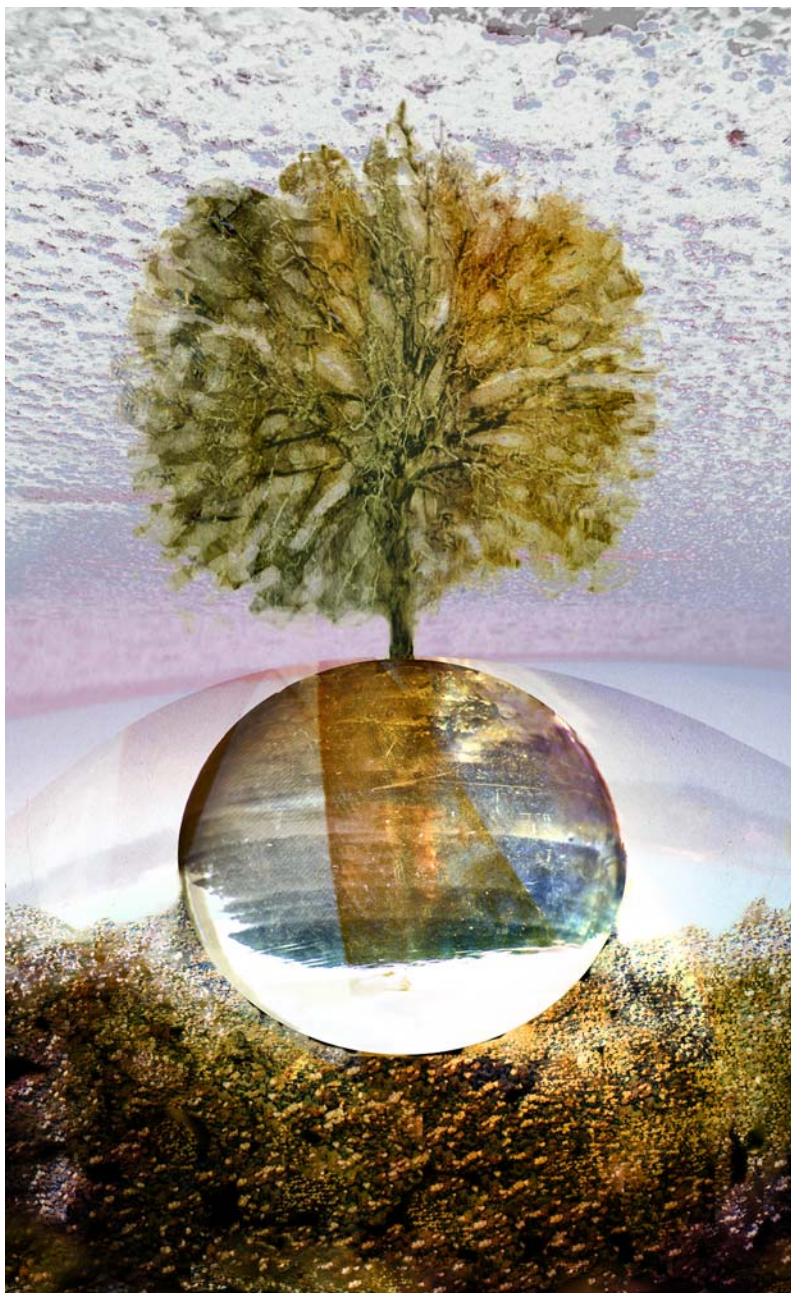
K. Dream,
tecnica digitale su tela, cm 90x60, 2012

VITO CARTA



Fedone,
tecnica digitale su tela, cm 70x60, 2010

VITO CARTA



Renaissance,
tecnica digitale su tela, cm 90x55, 2015

VITO CARTA



Red leaf,
tecnica digitale su tela, cm 80x53, 2009

VITO CARTA



Jumping,
tecnica digitale su tela, cm 63x86, 2013

MARIO D'AMICO

MARIO D'AMICO: L'UOMO E LA CITTÀ

Mario D'Amico fa una pittura senza tempo. Eppure con questa pittura è capace di raccontarci il nostro tempo con precisione algebrica e con toni di struggente elegia.

Il rapporto tra l'Uomo e la Città è al centro della sua indagine paziente, minuziosa, precisa eppure mai ridondante, mai retorica, capace di invenzioni poetiche e metaforiche.

Mario D'Amico fa una pittura che gioca col tempo: lo dilata, lo sospende. E in questo tempo sospeso, dilatato, l'Uomo e la Città affiorano alla luce tenue delle nostre coscienze per quello che sono oggi, tra solitudini e alienazioni, in un rapporto sempre in qualche modo sbilanciato. O l'Uomo è una minuscola, scialba figurina indistinta che a malapena si scorge tra i Palazzi squadri e incombenti, e la Città regna sovrana e silenziosa, gigantesca e ineffabile; Oppure viceversa, un Uomo enorme ma senza volto sovrasta i Palazzi per spostarli, sradicarli e trapiantarli altrove o per piantare sopra ognuno di essi un minuscolo scheletrico alberello, nel tentativo titanico e forse velleitario di dare vita ad una nuova più "umana", ragionevole piuttosto che razionale, urbanizzazione.

Mario D'Amico fa una pittura d'altri tempi, anche tecnicamente. Piccoli formati. Olio su tela. Eppure ogni suo quadro è un'epifania di assoluta attualità: un'epifania che di volta in volta ci rivela un'aporia -aperta come una ferita- o un'utopia – bruciante e disattesa come un sogno che al risveglio si dissolve- dei nostri tempi inquieti.

E in tutto quel silenzio assordante, in tutti quegli uomini senza volto, manichini di spiccata umanità, in tutti quei palazzi squadri, in tutte quelle città sospese, astratte eppure così concrete... in tutti quegli enigmi, in tutte quelle metafore poetiche,



Mario D'Amico, Prigioniero della città, 2013

sfumate eppure così definite, non possiamo non scorgere con evidente ambiguità una diretta discendenza dalla Metafisica di De Chirico e di Carrà: De Chirico per i temi, Carrà per la tavolozza. Eppure non c'è nulla di anacronistico in questa pittura d'altri tempi. Forse potremmo chiamarla "Metafisica 2.0".

Virgilio Patarini

MARIO D'AMICO

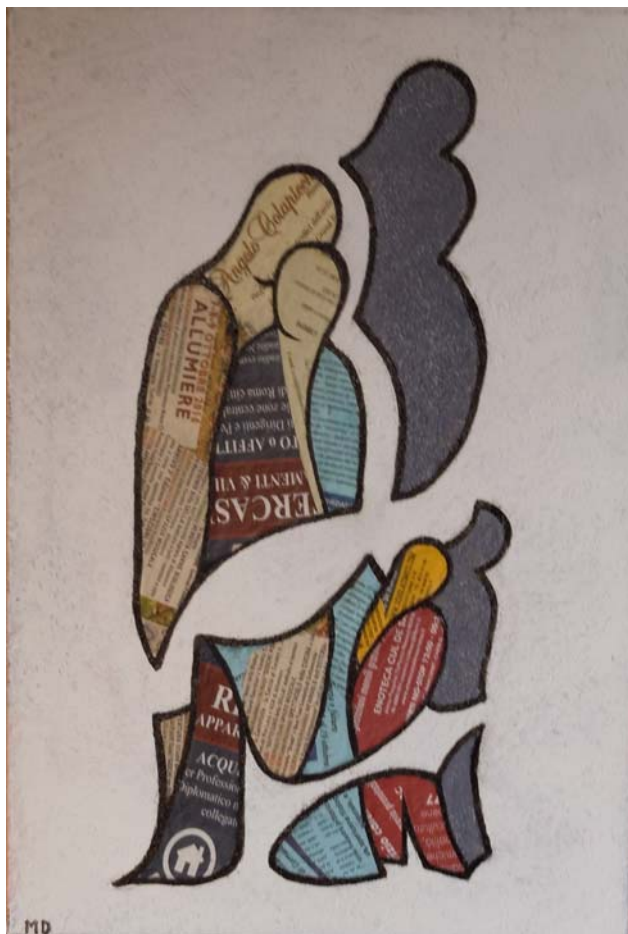


Figure spezzate,
t.m. su tela, cm 40x60, 2016

MARIO D'AMICO NOTA BIOGRAFICA

Nato in Tunisia nel 1935, l'autore si è dedicato fin da giovanissimo al disegno e alla pittura. L'itinerario artistico dell'autore, avviato nel lontano 1953 nell'atelier romano del pittore Giovanni Consolazione in via del Vantaggio e nella Scuola di nudo dell'Accademia di Belle Arti di Roma, lo ha poi visto presente in numerose manifestazioni culturali (premio Città di Roma, Premio Marco Aurelio, Salone degli indipendenti a Parigi nel 1985, XXII premio internazionale d'arte contemporanea di Monte-Carlo) e in mostre personali e collettive.

Ricordiamo la personale all'Hotel de Paris di Monte-Carlo nel 1988. Più recentemente la personale "Geometrie Silenziose" presso la sede di "Federculture" a Roma nel 2007; la personale "Opere da Monte Carlo a Ortisei" alla Casa della Cultura di Ortisei – Val Gardena nel 2008; alla Galleria "Arte e Profumi" Roma, febbraio 2009; la personale "Immagini di realtà invisibili" al Circolo culturale Ministero Affari Esteri, Roma aprile 2010; personale "Silenzi" al Circolo Culturale e Artistico di Ortisei, agosto 2011; la mostra "Sei artisti per sei regioni" alla Galleria d'Arte "La Telaccia" di Torino, maggio 2012.

Tra le personali più recenti: a Piacenza nel complesso museale Ricci Oddi dal 3 al 14 maggio 2015; a Cremona alla galleria Immagini Spazio Arte, dal 24 maggio al 13 giugno 2015; a Milano alla Galleria Spazio E sul Naviglio Grande, dal 28 aprile al 6 maggio 2016; a Bologna alla Galleria WikiArte, dal 21 maggio al 2 giugno 2016; a Roma alla Galleria Vittoria, dal 28 marzo al 10 aprile 2017 e a Venezia, Galleria ItinerArte nell'aprile 2017.

Ha inoltre partecipato al Salone degli indipendenti a Parigi nel 1985, al XXII Premio internazionale d'arte contemporanea di Monte-Carlo e a numerose mostre mini personali e collettive a Roma, Palermo, Milano, Torino, Ferrara, Cesenatico, Venezia.

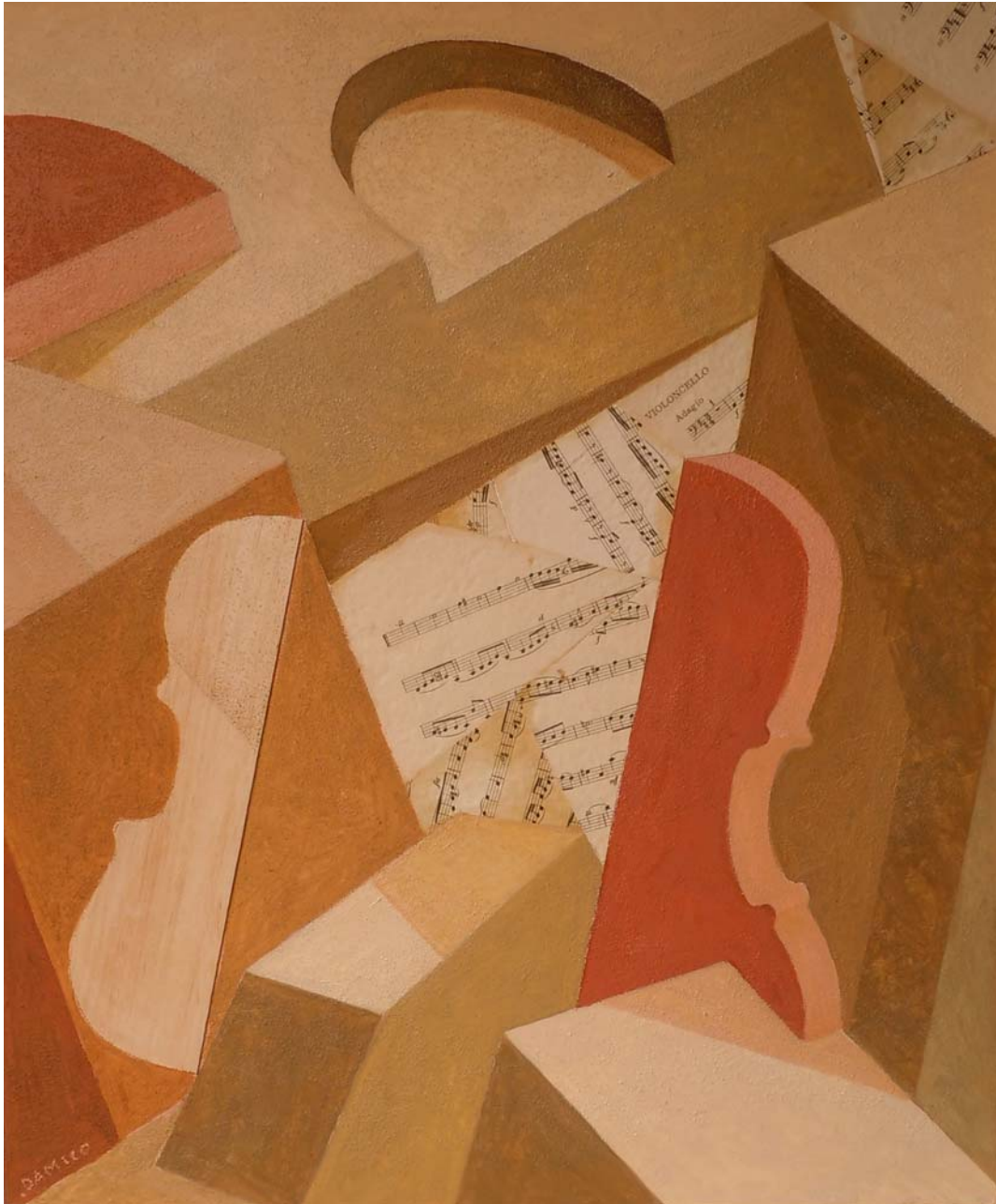
Vive e lavora a Roma

MARIO D'AMICO



Luna, sole e case,
olio su tela, cm 50x40, 2010

MARIO D'AMICO



Nascita di un violoncello,
olio su tavola, cm 50x60, 2012

MARIO D'AMICO



Instabilità 2,
olio su tavola, cm 50x60, 2012

MARIO D'AMICO



Assenza di gravità,
olio su tavola, cm 50x70, 2000

MARIO D'AMICO



Il macinino grigio,
olio su tela, cm 40x60, 2016

MARIO D'AMICO



L'urbanista,
olio su tela, cm 60x60, 2015

MARIO D'AMICO



Defensor urbis,
olio su tela, cm 60x80, 2014

MARIO D'AMICO



Bicicletta,
olio su tela, cm 50x70, 2013

MARIO D'AMICO



La gru,
olio su tela, cm 90x70, 1986

MARIO D'AMICO



Il palloncino,
olio su tavola, cm 50x70, 2011

MARIO D'AMICO



Il pericolo,
olio su tela, cm 40x50, 2004



Verso l'alto,
olio su tela, cm 40x50, 2016

NOTA BIOGRAFICA

Flavio Dusio Sapelli, in arte Du-Sap, da molti anni nel segno di Ippocrate si occupa di medicina clinica e nutrizione. L'attività pittorica praticata rappresenta una pausa contemplativa, dopo il tempo dedicato alla cura dei disagi fisici e delle problematiche della vita delle persone.

Ideatore e fondatore del "Politropismo-Astratto-Figurativo" rappresenta a tutto tondo la conoscenza e l'interpretazione pittorica con l'ausilio di tecniche e materiali diversi. La figurazione sconfinata nella rappresentazione astratta con dettagli che configurano una visione interpretativa intuitiva.

L'astrazione comunica, con sorpresa, una intima proiezione fantastica della realtà.

La fusione delle componenti raggiunge, con accostamenti cromatici intensi, un risultato inatteso da parte dell'osservatore, riservando visioni prospettico-interpretative cariche di suggestione.

Tra le principali mostre personali ricordiamo quella intitolata "Futur manendo" nel 2006 alla Galleria S.Marco di Novara, nel 2007 "Vis Pictandi" a Palazzo Roncalli a Vigevano, nel 2008 "Neotropismo policromo" alla Galleria Ascoli di Ceriale, nel 2010 "Cromatiche suggestioni" alla Galleria Habiate Arte di Abbiategrosso, nel 2011 "Evoluzione e metamorfosi" alla Galleria Extreme Arte di Casale Monferrato

Tra le mostre collettive e i premi, nazionali e internazionali, degli ultimissimi anni segnaliamo, nel 2015: la II Biennale Internazionale di Palermo, a Monreale il Premio Guglielmo II 2015, a Parigi, il Louvre Carousel Art Shopping Giugno, "Vie Italiane all'Informale" nel Complesso museale Ricci-Oddi di Piacenza; la partecipazione al Ferrara Art Festival a Palazzo della Racchetta; la collettiva "Espressioni Artistiche del III Millennio" alla



Il giardino dei ciliegi

acrilico su tavola, cm 80x100, 2017

Galleria d'Arte Anacapri di Capri; "Vetrina di Arte Contemporanea" alla Galleria ArtTime di Udine; "The Best Modern and Contemporary Artistes" alla Dundas Street Gallery, a Dublino; nel 2016: Art History ex Palazzo Benedettino, Monreale; il Premio Internazionale "Tiepolo Arte" a Palazzo Clerici a Milano; "Correnti Artistiche a Confronto" alla Galleria San Vidal, in campo S Zaccaria, Venezia; il 1° Trofeo Internazionale "Arte Impero", Parigi-Vienna-Roma; "Artisti Contemporanei", Art Shopping Carrousel du Louvre, Parigi; Effetto Arte Art Gallery, Palermo; M4A-Made4Art, Rouge et Noir, Milano.

FLAVIO DU-SAP



Da Venezia: lettere a Palladio
acrilico e collage su tavola, cm 80x60, 2012

HANNO SCRITTO DI LUI

Flavio Dusio, in arte «Du Sap» realizza accostamenti di grandissima sensibilità, mediante la fusione di «salti cromatici», capaci di evocare la sua dimensione mentale. Un cromatismo non

«urlato» ma sommessamente modulato. Un espressionismo inusuale, fra astrattismo e figurativo, che si declina nella personale «scomposizione» del soggetto in una sequenza di piani, dove i particolari, i contorni, assumono

FLAVIO DU-SAP



Reti in porto
acrilico su tavola, cm 80x110, 2010

FLAVIO DU-SAP

importanza secondaria e dove il colore diventa l'elemento caratterizzante dell'opera d'arte. Le sue opere narrano del suo mondo interiore e delle sue esperienze di vita, interiorizzate e poi trasferite sul supporto con maestria e trasporto emotivo, lasciando libero l'osservatore di lasciarsi guidare dalle proprie percezioni. Lui stesso definisce le sue opere «Politropismo astratto-figurativo» per spiegare la logica che sottintende le sue scelte pittoriche informali. Dusap è consapevole che comunque, qualsiasi cosa verrà creato, verrà poi filtrato e reinterpretato nella mente dell'osservatore, che vi riconoscerà tratti della propria esperienza.

Josè Van Roy Dali

Una stesura del colore sopraffina, alla ricerca dell'essenza più recondita dell'arte: è questo il proposito dell'artista, il quale attraverso molteplici studi analitici e svariate prove si dibatte in una fitta rete di concetti altamente lirici con cui rendere l'opera «comunicante» col fruitore.

Salvatore Russo

La cultura del cromatismo e della luce, accompagnati dal segno, caratterizza il fare arte di Flavio Du Sap. Figure frastagliate che rappresentano la frenesia di un porto si sviluppano nei geometrismi e delineano i costituenti essenziali della narrazione, avvalorandola con concetti semplici la cui comprensione è caratterizzata dall'immediatezza e dalla percezione istintiva del reso pittorico.

Sandra Serradifalco

L'artista Flavio Du Sap ci introduce in un universo ludico. Ci conduce all'esplorazione di forme e colori assemblati e scomposti secondo il suo multiforme estro creativo: un rebus visivo. Ci educa all'arte

lasciandoci il compito di muoverci liberamente nell'opera. Le creazioni di questo artista, sono un'ode al libero arbitrio e ci esortano ad abbandonare quell'analfabetismo visivo, quella pigrizia data dalla non interazione, in cui siamo intrappolati da troppo tempo.

Salvatore Russo

Ci si avvede di una composizione lirica d'ambito astratto-informale. Il titolo rivela solo in parte il messaggio dalla visione quanto mai solare. Si tratta di un amabile gioco armonioso tra le parti cromatiche tonali, dove regnano l'azzurro, il bianco e il rosso. L'evoluzione astratto-musicale si avvale di un susseguirsi di linee sinuose e filiformi, che evocano le reti dei pescatori.

Paolo Levi

Opera con riferimenti colti di un artista che narra le sue emozioni interiori tramite l'astrazione tipica di Renato Birolli, quando lasciò il figurativo. In questo contesto il pittore guarda al conoscibile dissociando le forme.

Stefania Bison

FLAVIO DU-SAP



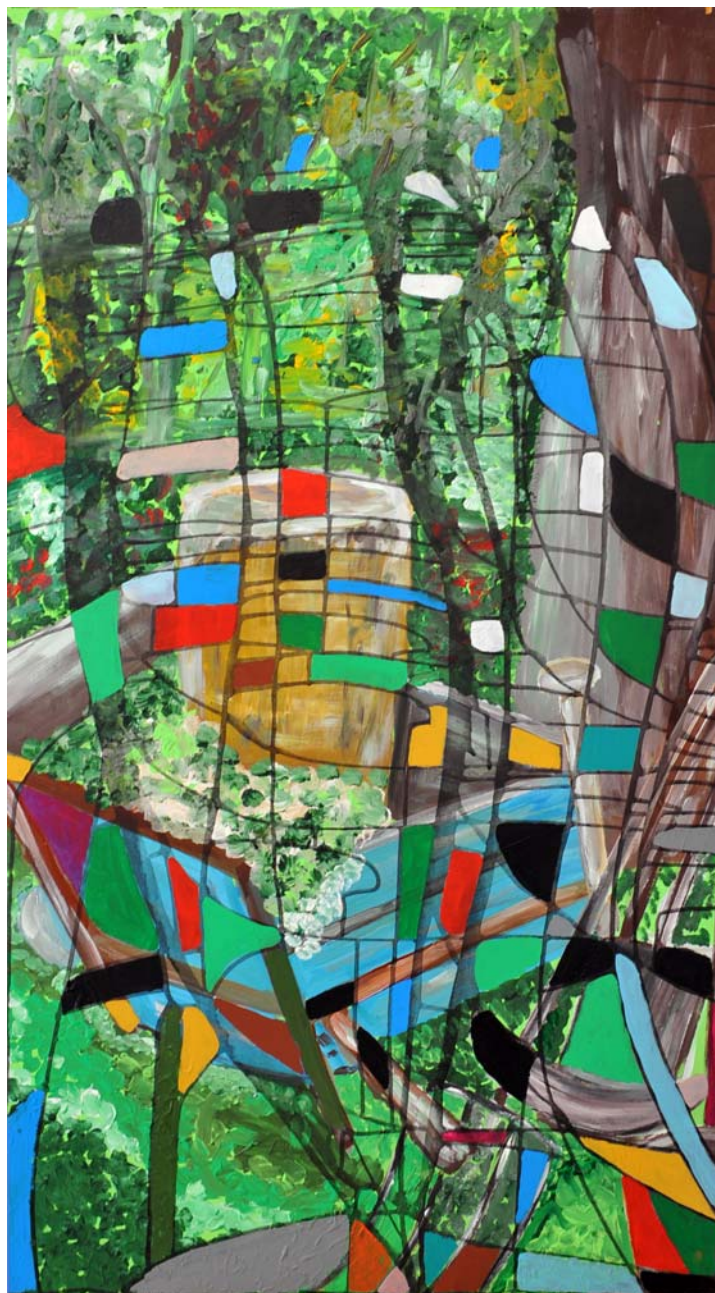
Estate a Venezia,
acrilico su tela, cm 100x100, 2010

FLAVIO DU-SAP



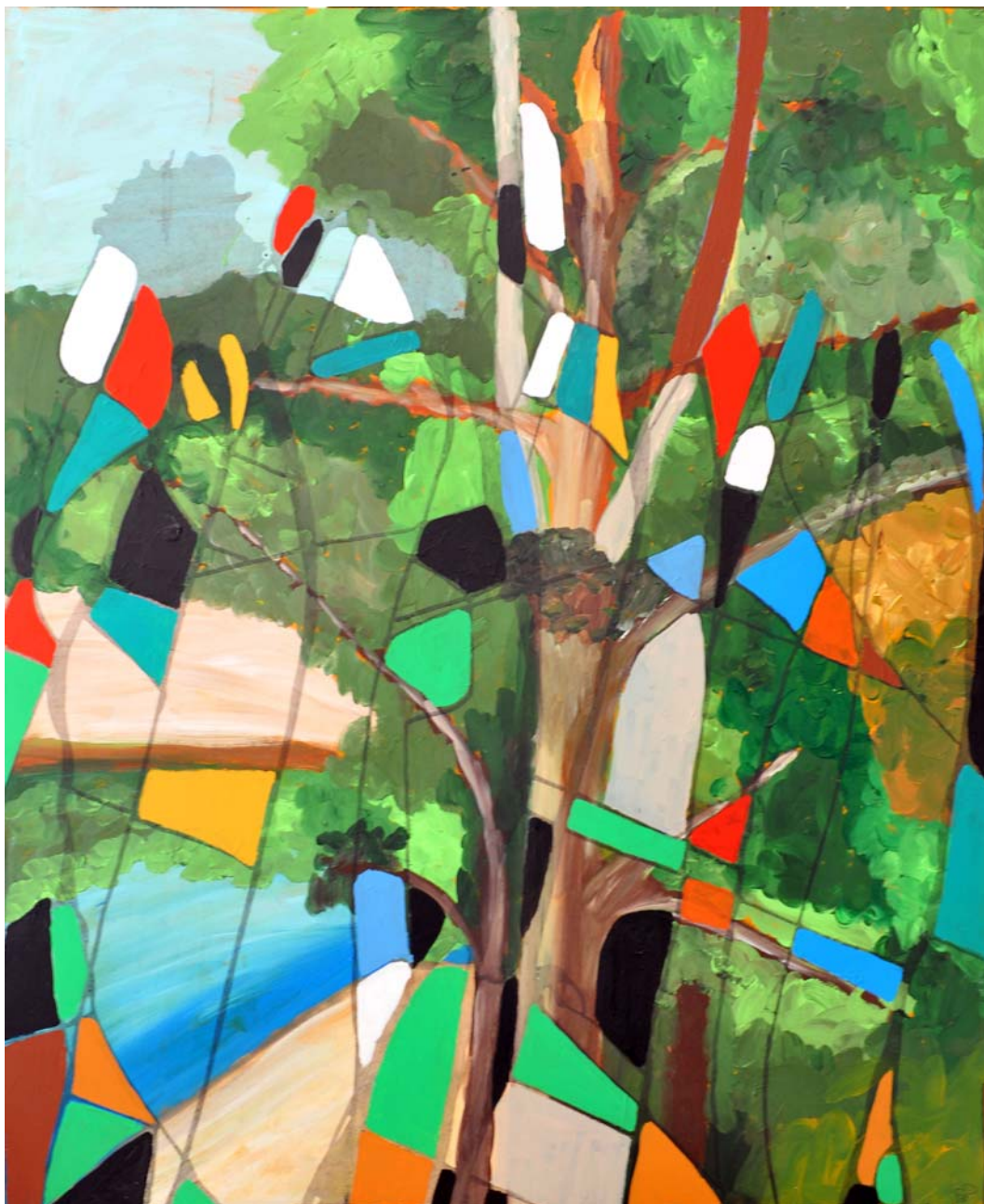
Vele in porto,
acrilico su tela, cm 70x110, 2010

FLAVIO DU-SAP



Giardino velato,
acrilico su tavola, cm 75x120, 2009

FLAVIO DU-SAP



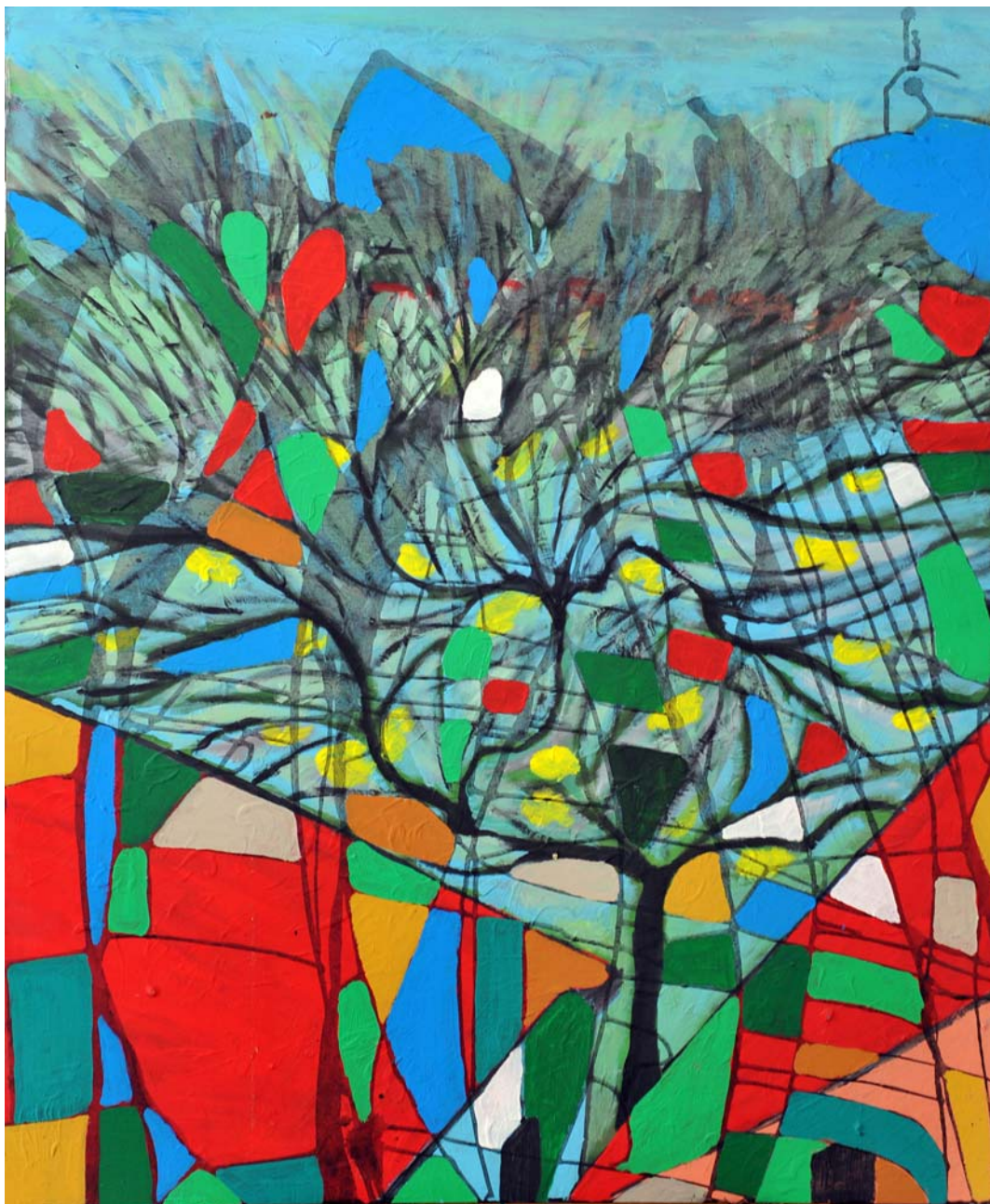
Ansa di fiume,
acrilico su tavola, cm 80x100, 2010

FLAVIO DU-SAP



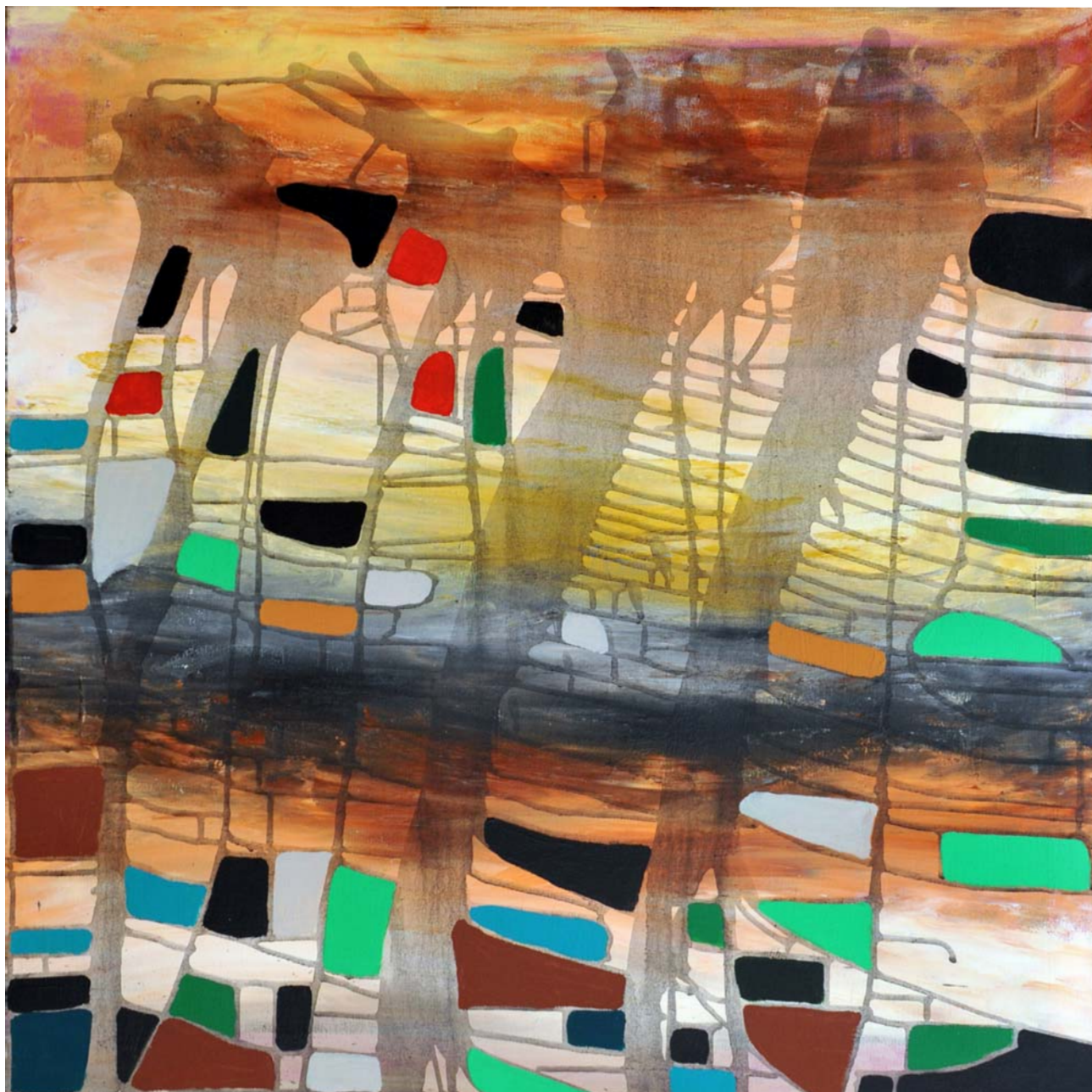
Primavera in collina,
acrilico su tavola, cm 100x80, 2010

FLAVIO DU-SAP



Primavera,
acrilico su tavola, cm 80x100, 2011

FLAVIO DU-SAP



Terre senesi,
acrilico su tela, cm 80x80, 2012

FLAVIO DU-SAP



Connessioni neurali,
acrilico su tela, cm 100x100, 2010

FLAVIO DU-SAP



Ippodromo,
acrilico su tavola, cm 100x100, 2010

FLAVIO DU-SAP



Nevicata a Venezia,
acrilico su tavola, cm 75x120, 2010

DISEGNI COME MUSICA

I PASTELLI DI LAURA LONGHITANO

Da diversi anni, nella vita di Laura Ruffilli c'è abbondanza di immagini femminee, di fanciulle danzanti, di paesaggi dolci e felici: di musica prima di tutto.

Non è casuale che Laura abbia deliberatamente scelto, una volta per tutte, il pastello. Contrariamente ad altri pigmenti questa materia offre un tessuto leggerissimo e, al tempo stesso, ricco e appetitoso. Se, poi, aggiungiamo che nella Ruffilli domina un notevole rigore dall'impianto narrativo che esclude l'accidente e il caso, simile in ciò alla struttura stessa della partita musicale, avremo a disposizione un codice che ci metterà al riparo da letture distratte. Nelle sue *Ballerine*, ad esempio, non v'è dubbio che il tutù, ancora una volta, con la sua rigida rigogliosità, ci offra perennemente la somiglianza tra la donna e la rosa. Ciò è fatale poichè, come insegna Tournier, esso «è l'esplosione bianca e vaporosa, la polverizzazione immacolata di ciò che nel corpo della danzatrice vi è di più carnoso e di più massiccio».

E' la presenza di queste immagini che va, al contrario, destutturata. La pittura della Ruffilli, infatti, attinge alle risorse della dinamica musicale: essa si presenta come creazione di un'assenza ovvero di una presenza vuota. Di una necessità sempre più esigente di ciò che seguirà.

E quello che segue, l'intera sua opera, è un sistema coplessivo di gesti, di sguardi, di sonorità silenziose che, attraverso la gestualità e il linguaggio dei corpi, sfilaccia il primato della parola manifestandosi in fraseggi limpidi e intimi, sontuosi e sommessi simultaneamente.

Il principio di verità, che da sempre ha esercitato la sua illogica tirannia e intorbidato tutte le riflessioni e le stesse produzioni artistiche del XIX e del XX secolo,



Donna indiana con pendenti(part.)
pastelli su carta, cm 37x50, 2006

nella pittura della Ruffilli si presenta esclusivamente con il divertito riverbero di chi è consapevole che l'immagine che si dipinge si comporta come una strana trottola che non esiste fino a che non le impongono dei dolorosi confini. Per farla nascere, dunque, occorre un atto concreto che si chiama atto di fiducia verso la propria soggettività che, in ultima analisi, è sempre una cerimonia di riconoscimento della propria storia e che, sia per la vita sia per le singole opere, trova la propria naturale conclusione nella cerimonia degli addii. Non sono tanto i modelli di riferimento, impliciti o espliciti, che ogni pittore ineluttabilmente trascina in sé, quelli che fanno della pittura di Laura un saldo capovolgimento di trite e noiose operazioni correnti, quanto una magistrale condensazione del significante a scapito di significanti, destinati a finire tra parentesi. Si osservi come in due diversi autoritratti l'involucro stilistico ci concede cadenze iconografiche ben distinguibili; tanto che uno appare come un sogno gozzaniano d'antan e l'altro come espressione densa di congelamenti novecentisti.

In entrambi, però, è il significato che si eclissa: ed è questa formulazione che conduce la pittura della Ruffilli nella corte dell'arte. In essa, in definitiva, non si dice nulla. Ogni interpretazione di genere sulla pittura di Laura è destinata ad affogare goffamente, come nella lapidaria battuta di Breton su SaintPaul-Roux ai suoi critici fantasiosi: «se avesse voluto dirlo l'avrebbe detto». Resta altresì inevitabile ribadire che nella pittura la luce è tutto e nei quadri della Ruffilli, delibati sommamente nella tenerezza dei corpi e dei volti femminili (variante archetipica di ogni Annunciazione passata e futura), si ripete religiosamente un ringraziamento allo stupore dell'esistenza della luce. Gli incarnati delle sue opere posseggono lampi autunnali, scolpite luci invernali, tese ad accendersi all'interno della impenetrabilità degli eventi, come fossero un Bacon costretto a recuperare



Nudo seduto di schiena,
pastelli su carta, cm 50x65, 2004

i limiti delle sue masse, in un viaggio a ritroso nel tempo e nello spazio.

Non crediate che i quadri della Ruffilli siano facili a capirsi perchè racchiusi entro stilemi e cromatismi convenzionalmente comprensibili e semioticamente consolidati. Per essere veramente lucidi lettori di queste opere musicali necessita una fedeltà alla sensation première, uno scavalcamento dell'infusione atmosferica dell'epidermide del quadro e un approdo ai palpiti, ai transiti che le sottendono.

Stefano Santuari

LAURA LONGHITANO RUFFILLI
NOTA BIOGRAFICA

Laura Longhitano Ruffilli è nata a Milano dove vive e opera. Allieva del Maestro Aldo Fornoni, tra i massimi esecutori in Italia della pittura a pastello cretoso, si è dedicata a questo tipo di tecnica pittorica che le è più congeniale avendo in precedenza dipinto ad olio e a tempera.

Ha partecipato a varie esposizioni e concorsi, anche all'estero (Parigi e Berlino), vincendo a Milano nel 2012 il primo premio assoluto del Concorso delle pittrici presso la Galleria Eustachi; a Roma il primo premio "Big dell'Arte Contemporanea 2012", il primo premio al Concorso "le Quattro Fenici 2012", ed è stata vincitrice assoluta della 6° edizione Trofeo "La Lupa 2013". Tra le mostre principali degli ultimi anni ricordiamo: nel 1999 una Collettiva alla Società Umanitaria di Milano; nel 2000 una Collettiva alla Sala Comunale di Milano 2; nel 2002 col Gruppo Artistico Mediolanum; nel 2003 una Collettiva a Sesto S. Giovanni, una Collettiva alla Galleria Comunale d'arte «Leonardo da Vinci» a Cesenatico e una personale a Vernice Arte Fiera di Forlì e una Collettiva dei Pastellisti Italiani a Ravenna; nel 2004 Collettiva Arte Fiera Forlì, Personale Club Francesco Conti Milano, Personale Centro Culturale S. Anna Forlì; nel 2013 le prime due mostre del progetto "Dramatis Personae" al Palazzo della Racchetta di Ferrara e alla Galleria 20 di Torino con catalogo Mondadori; sempre nel 2013 partecipa al Festival delle Belle arti e della Cultura del XXI sec. a Capri e alla mostra "Paradiso-Poema libero" a Roma; nel 2014 le mostre del progetto "Terra, Aria, Fuoco, Acqua" a Venezia e a Napoli; nel 2015 "Grazie Italia" a Venezia e a Milano ad altre due mostre del progetto "Dramatis Personae" "Il volto e



*Autoritratto con sciarpa bianca (part.),
pastelli su carta vetrata, cm 40x36, 2008*

la figura nell'arte italiana contemporanea". Nel 2016 ha partecipato alla 58° biennale di Venezia per il Jubileum, e alla presentazione del volume "Quando la creatura parla", inoltre a Finale Ligure alla collettiva "Arte stupenda". Nel novembre 2016 primo premio Botticelli alla Fortezza da Basso a Firenze.

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Riposo,
pastelli su cartoncino, cm 85x65, 2005

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Autoritratto con sciarpa bianca,
pastelli su carta vetrata, cm 40x36, 2008

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Donna andina con turbante blu,
pastelli su carta, cm 37x50, 2006

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



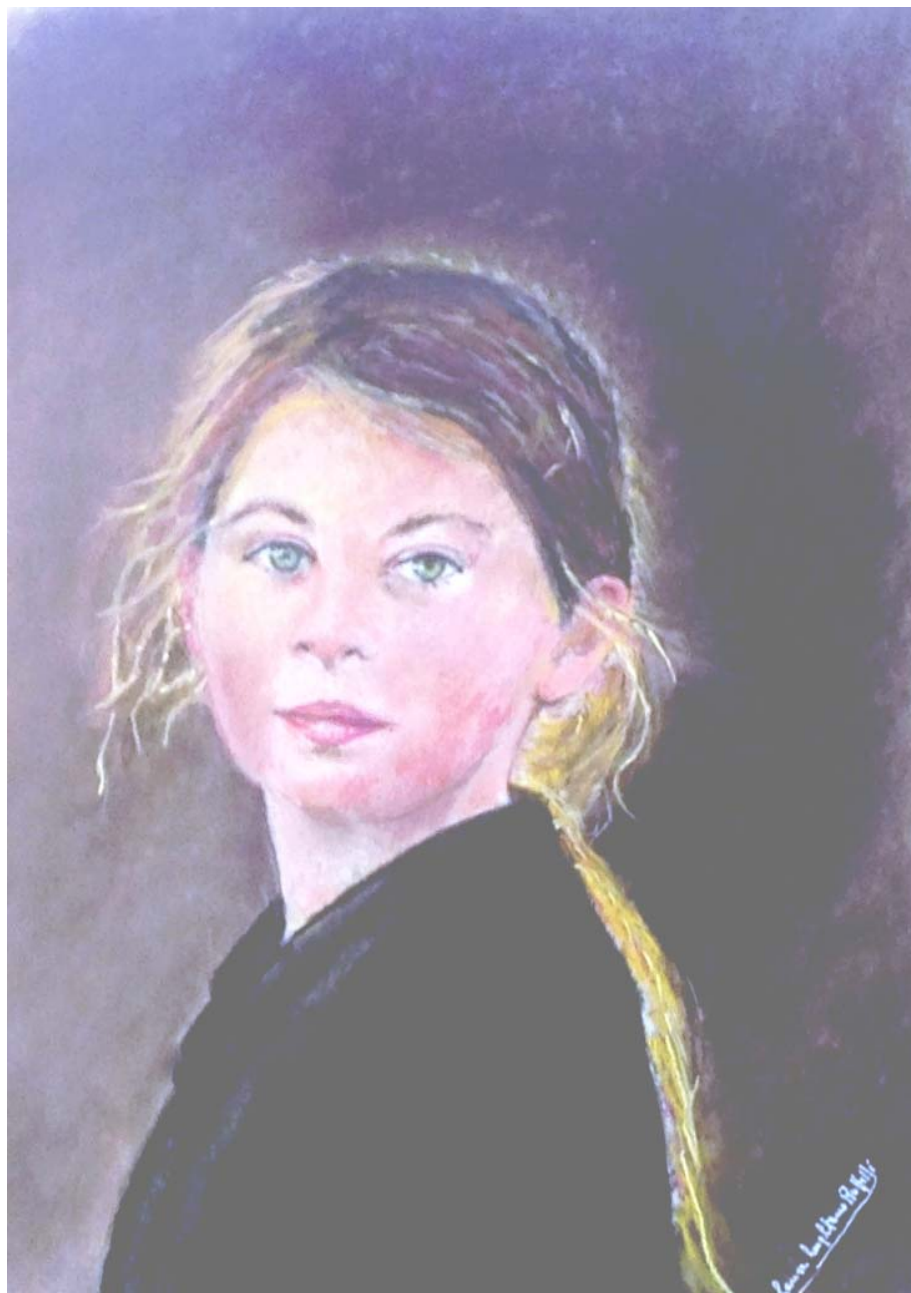
Reka al cello,
pastelli su cartoncino, cm 68x50, 2011

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



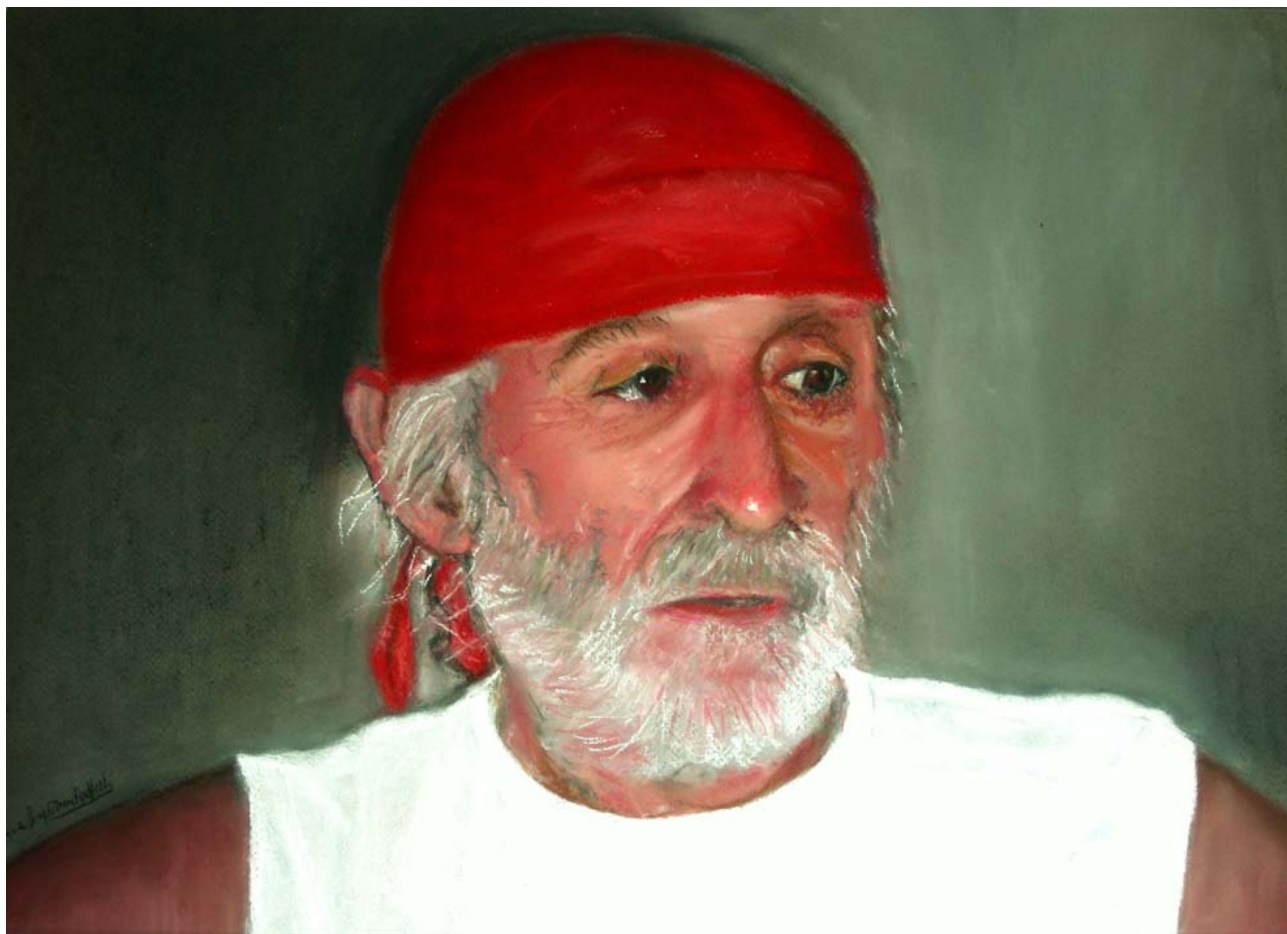
La birichina,
pastelli su carta pergamena, cm 35x40, 2015

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Lo sguardo di Reka,
pastelli su carta pergamena, cm 33x45, 2014

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Sandro il pescatore,
pastelli su carta pergamena, cm 45x35, 2009

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



La passione di Giada,
pastelli su carta, cm 32x42, 2010

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Omaggio a Liu Yi,
pastelli su cartoncino, cm 65x85, 2009

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Resta d'aglio,
pastelli su carta pergamena, cm 52x42, 2006

LAURA LONGHITANO RUFFILLI



Libro con vasetto di vetro e fiore giallo,
pastelli su carta, cm 45x33, 2009

FRANCO MARUOTTI

MARUOTTI, PAESAGGI DEL GARGANO IN VIAGGIO TRA LA TESTA E IL CUORE

Nella pittura di Franco Maruotti i quadri si squadernano allo sguardo del visitatore come appunti di viaggio, ma quello che esplora l'artista pugliese è il paesaggio della sua terra: gli alberi, le colline, gli scorci di mare, gli scogli... e dunque questo viaggio rappresenta anche un continuo ritorno alle origini. Questo esploratore del Gargano, con rapidi e guizzanti schizzi presi durante le sue lunghe passeggiate tra macchie mediterranee, rocce, e scorci marini riflette ogni giorno sul suo rapporto con la sua terra nativa. Ogni roccia della montagna, ogni scoglio sul mare, ogni trabucco nella tempesta o scorcio di paese pugliese racconta dell'uomo e del suo rapporto con le sue origini.

Dello schizzo questi quadri hanno la rapidità del segno: l'affastellarsi delle spatolate di colore ricorda la rapidità di un tratteggio a matita che non indugia sul particolare, ma cerca di cogliere l'essenza di quello che si guarda. Ma poi è evidente che l'aspetto visivo subisce l'effetto deformante della memoria, che mischia il colore con le emozioni e imprime alle spatolate ritmi e intensità incalzanti che scompongono la realtà del paesaggio fino al limite dell'astrazione: le impressioni visive vengono così trasfigurate e gli schizzi di viaggio diventano appunti di un diario tutto intimo e personale. E la visione si fa introspezione, racconto di sé, del turbinare delle proprie emozioni.

Le opere selezionate per questa mostra, come altre volte in passato, ci consentono poi di fare ulteriori considerazioni ed approfondire il discorso passando da un piano formale ad uno più introspettivo, intimo, personale: ad una attenta analisi del gesto pittorico, infatti, noteremo un'oscillazione tra due poli opposti. Da un lato ci sono opere in cui il disegno è netto, i



Montagna rosa

contorni di ciò che viene ritratto sono precisi, decisi e la stesura del colore è (relativamente) uniforme. In queste opere prevale una descrizione, o forse sarebbe meglio dire una contemplazione della realtà lucida e razionale, che mira a circoscrivere ogni singolo elemento e a collocarlo in un ordine generale della composizione, misurato e controllato. Questi quadri soggiacciono ad un approccio alla composizione e conseguentemente alla rappresentazione del mondo che ne consegue che potremmo definire "apollineo". Viceversa ci sono opere in cui la pennellata è più inquieta, scomposta, i contorni molto meno netti e una cosa sconfina nell'altra in un vortice visivo che appare frutto di un corrispondente e soggiacente vortice emotivo... Il che denota un approccio in questo caso più spiccatamente "dionisiaco". E nel continuo alternarsi e rovesciarsi di ruoli tra Apollo e Dioniso si gioca in buona sostanza tutta la pittura di Franco Maruotti. Tra la testa e il cuore.

Virgilio Patarini

FRANCO MARUOTTI

NOTA BIOGRAFICA

Franco Maruotti, pittore ed incisore, insegnante di Lettere presso il Liceo Psico-pedagogico "Poerio" di Foggia e docente di pittura all'UNITRE (Università delle Tre Età) di Foggia, già responsabile del settore Arte del Centro culturale Logos e referente degli eventi culturali degli Amici del Museo di Foggia, svolge attività artistica dal 1967. La tecnica prevalente è quella della spatola su tavola o su tela di juta.

Durante la sua quarantennale attività artistica ha partecipato a varie manifestazioni in Italia e all'estero quali ricordiamo: "Un quadro per l'Estate", Roma, 1971; il Premio Matera, 1982; Il Premio De Nittis, Barletta, 1982; "Graphica- Laboratorio Artivisive", Foggia 1984; Museo civico Fiorelli- Lucera 1985; "Pocket Art" a Foggia, Potenza e Varese; "Laboratorio Artivisive", Foggia 1987; "Biennale dello Jonio", Taranto 1993; "Quadriennale", Taranto 1994; "Vetrina di Artisti contemporanei", Firenze, Palazzo degli Affari, 1995; Selezione "Onda Verde", Courmayeur, 1995; Premio San Valentino "Arte, Amore e Agrumi" Vico del Gargano 2000; Galleria De' Marchi, Bologna 2000; "Artisti pugliesi nella città del Palio", Siena, Galleria Porta all' Arco, 2001; Rione Fossi, Accadia 2001; Premio Firenze, Palazzo Vecchio e Mostra al caffè storico delle Giubbe Rosse, Firenze 2003; Palazzo del Turismo, Riccione, 2003; Spazio 25, Rodi Garganico, 2003; Palazzetto dell'Arte, Foggia, 2003; Castello Imperiale di Sant'Agata di Puglia 2004; Galleria Bonan, Venezia e Bassano del Grappa, settembre-ottobre 2007; Museo civico di Accadia, 2008; Palazzo Dogana, Sala multimediale, Foggia, 2008; Galleria Nuovo Cenacolo, Palermo, 2009; Panoplia, Museo del Territorio, Foggia, 2009; Cento Grafico Francese "Art" in Fabbrica", Foggia, 2009; "Realismi paralleli", Galleria Zamenhof e Atelier "Chagal, Milano, 2010; Pinacoteca Civica di Imperia 2010; Galerie de L'Europe, "Artisti italiani a

Parigi", Parigi, 2010.

Negli ultimi anni si ricordano inoltre la personale alla Sala Propilei della Villa Comunale di Foggia, nel 2011, le rassegne "Koinè" e "Realismi Paralleli" a Palazzo Zenobio, Venezia, nel 2012; Expoarte, a Bari nel 2013; e sempre nel 2013 la personale al Museo Civico di Foggia "I paesaggi urbani" e "Itinerari e Trasfigurazioni", la personale all'Atelier Chagall di Milano; inoltre la mostra tematica «Viaggio in Italia. Il paesaggio nell'arte italiana contemporanea» alla Galleria 20 di Torino e Palazzo della Racchetta a Ferrara. Infine si ricordano la personale presso la sala Diomede del Museo Civico di Foggia dal titolo "I Paesaggi Urbani di Franco Maruotti" sempre nel 2013. Nel 2015 ha partecipato alla selezione di artisti per la mostra itinerante Koinè 2015 presso le città di Piacenza, Ferrara, Milano, Roma e a Napoli, a Castel dell'Ovo; la personale "Itinerari 2015" presso la Galleria Spazio E di Milano e la personale "Itinerari santagatesi 2015" presso la Pro Loco sant'Agata di Puglia; nel 2016 "IKoinè 2016" a Milano, Roma, Ferrara e Venezia e la personale "Paesaggi del Gargano" presso la Galleria MUEF di Roma. Nell'aprile 2017 personale a Venezia alla Galleria ItinerArte.

Le sue opere sono inserite nei seguenti cataloghi: L'Elite, Art Leader, Rassegna dell'Arte contemporanea pugliese 1943- 1993; Antologia di artisti italiani 1994; Catalogo regionale d'Arte moderna e contemporanea in Puglia edito da Art Leader; Top Art 1997- 1999; Presenze artistiche nel Mediterraneo 1999, Promotions& News Milano, Boè, Avanguardie Artistiche, Catalogo Alba, ACCA:in Arte Roma 2000 e 2009, Koinè 2013, Koinè 2014- Milano, Ferrara Art Festival 2014.

Della sua pittura si sono interessati i critici d'arte Paolo Levi, Enzo Contillo, Raffaele Nigro, Gaetano Cristino, Davide Leccese, Leonardo de Luca, Rosario Brescia, Eugenio Gargiulo, Vito Cracas, Vito Locurcio, Salvatore Perdicaro, Elisa Nas, Francesca Mezzatesta, Giuseppe Paoletta, Gaetano Saracino, Salvatore Sebastiano, Angelo Crapanzano, Carmelo Cipriani, Virgilio Patarini.

FRANCO MARUOTTI



Cave in Irpinia,
olio su tavola, cm 40x50, 2003

FRANCO MARUOTTI



Le cave di Apricena I,
olio su tavola, cm 40x50, 2003

FRANCO MARUOTTI



Le cave di Apricena II,
olio su tavola, cm 40x50, 2003

FRANCO MARUOTTI



Rocce sul Gargano,
olio su tavola, cm 49x56, 2011

FRANCO MARUOTTI



Rudere del Gargano,
olio su tavola, cm 29x49, 1997

FRANCO MARUOTTI



Abazia di Pulsano,
olio su tavola, cm 50x60, 2013

FRANCO MARUOTTI



Autunno sul Gargano,
olio su tavola, cm 50x60, 2013

FRANCO MARUOTTI



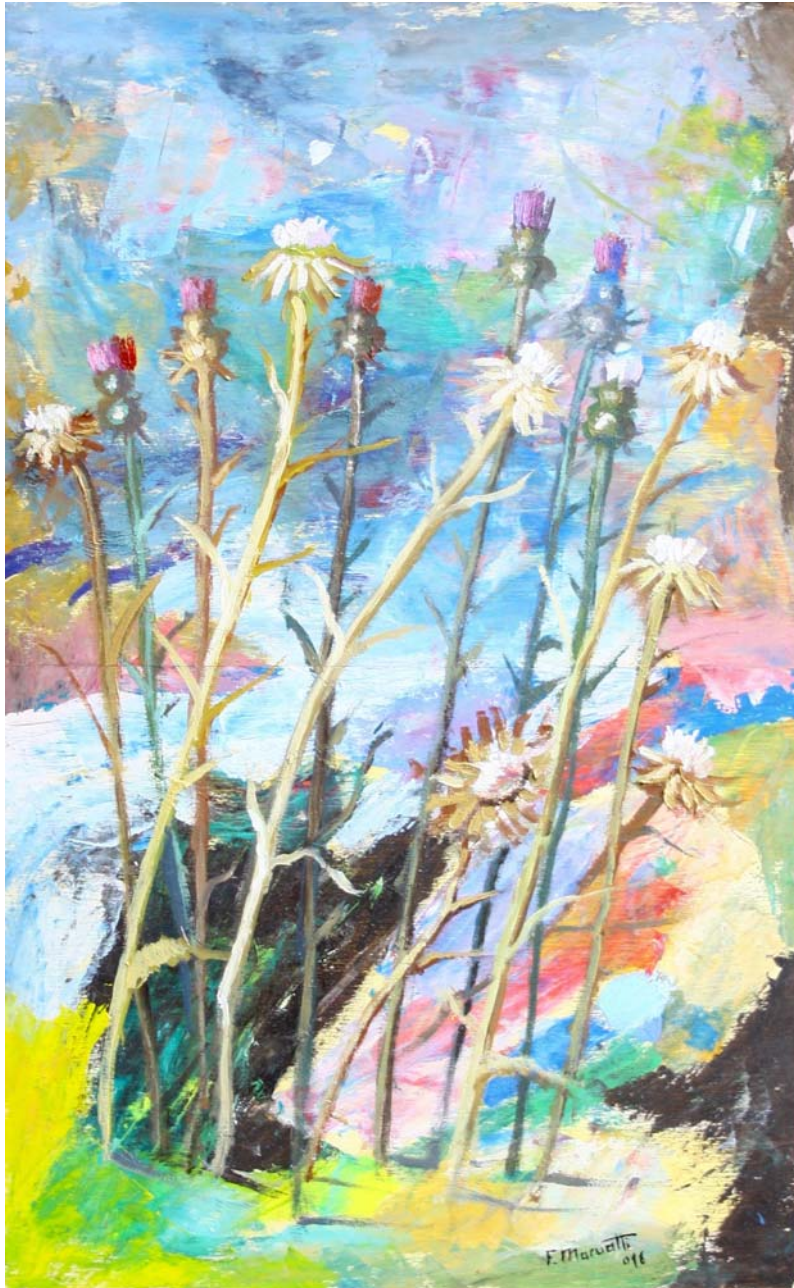
Collina del Gargano,
olio su tavola, cm 40x50, 2013

FRANCO MARUOTTI



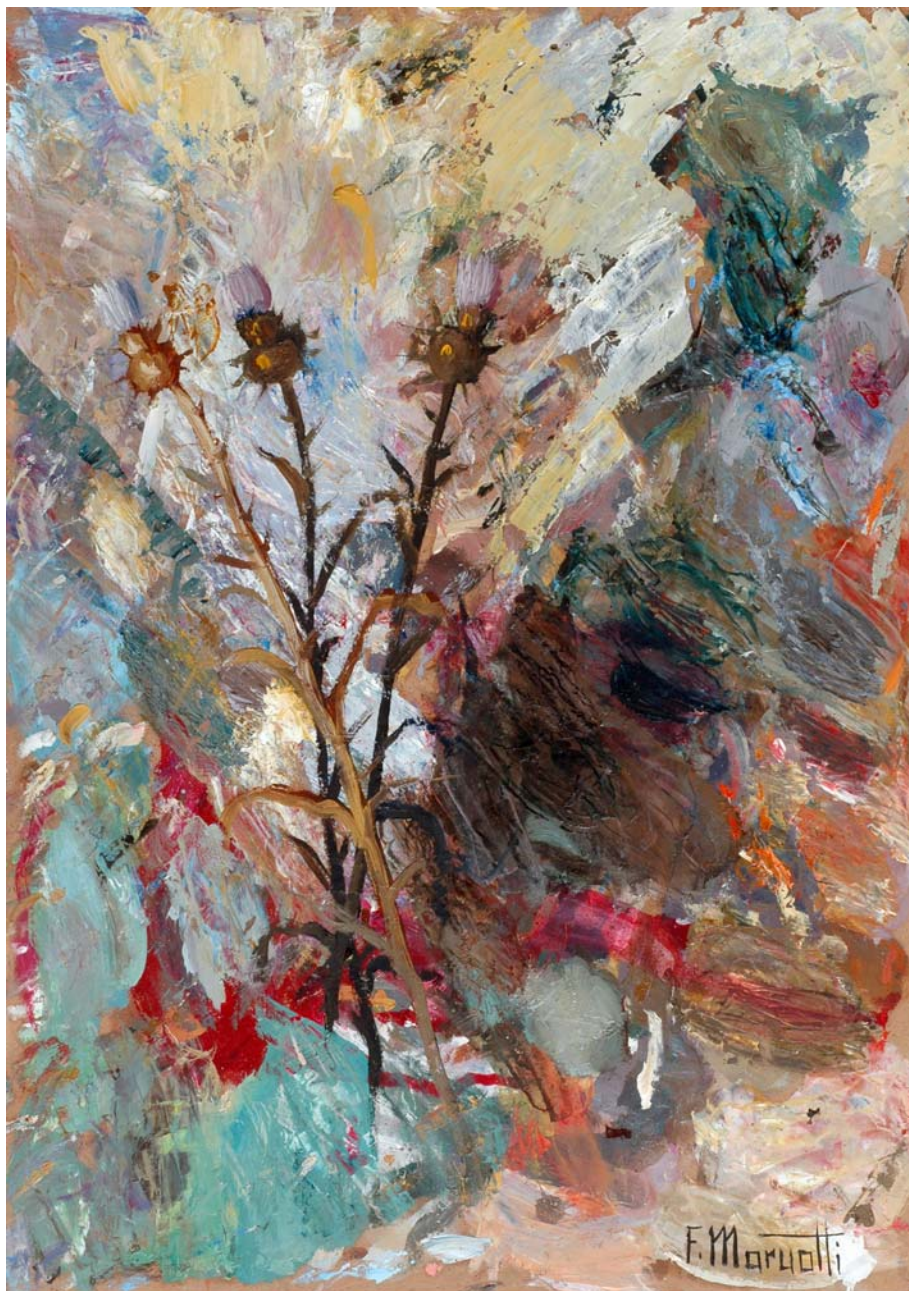
Plenilunio,
olio su tavola, cm 70x70, 2013

FRANCO MARUOTTI



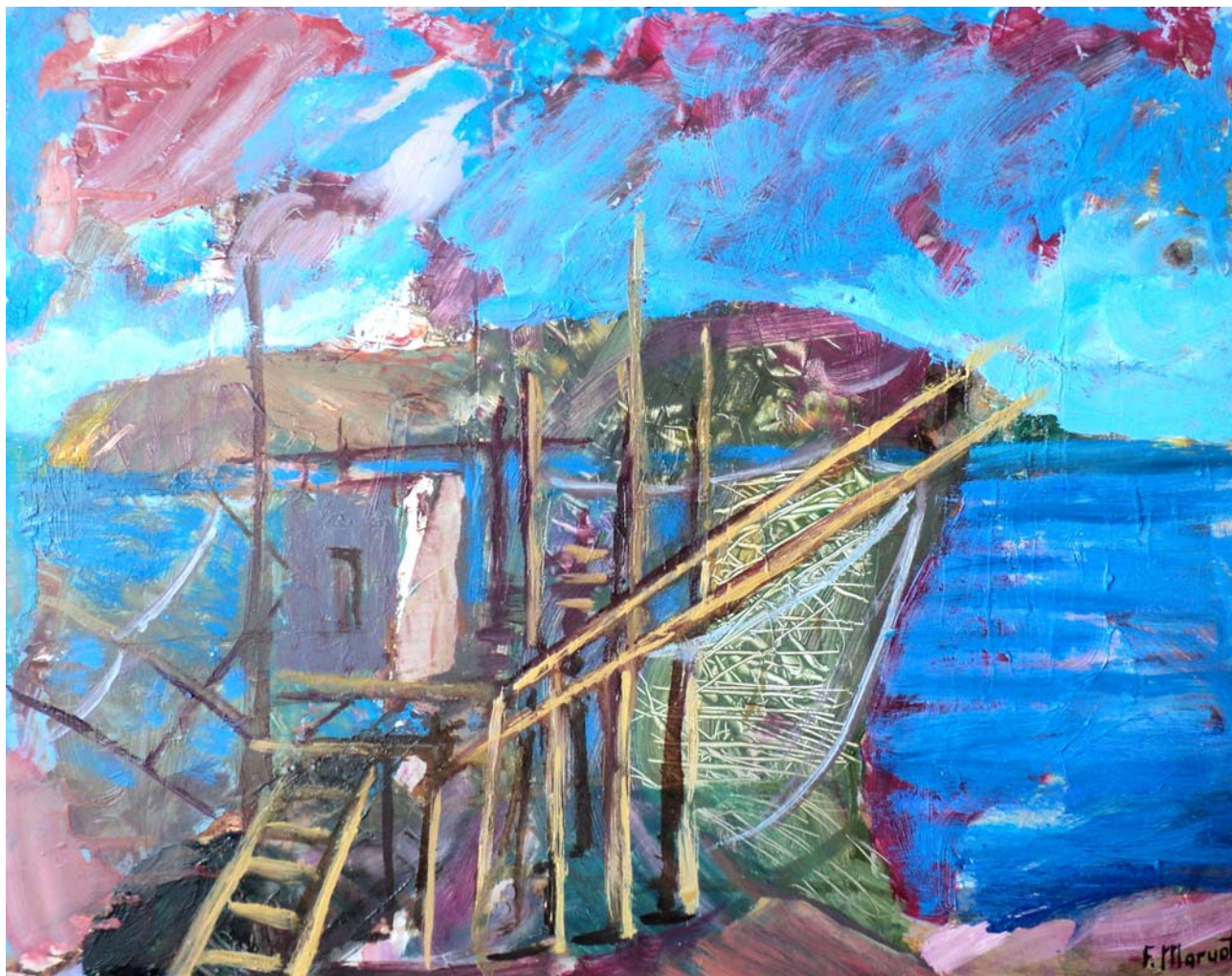
Cardi,
olio su tavola, cm 47x30, 2016

FRANCO MARUOTTI



Cardi,
olio su tavola, cm 70x50, 2008

FRANCO MARUOTTI



Trabucco presso Vieste,
olio su tavola, cm 40x50, 2011

MARIA LUISA RITORNO

RITMI DI DANZA

LA SCULTURA DI MARIA LUISA RITORNO

La scultura di Maria Luisa Ritorno si gioca tutta sull'incontro e sullo scontro tra due forze apparentemente contrapposte: incontro e scontro tra la verticalità maschile e la sinuosità femminile. La tensione verso l'alto, verso il cielo, che è anche tensione mistica, tensione verso la trascendenza, entra in collisione con l'atto di piegarsi, di flettersi verso la terra in una curva che è un abbraccio dei sensi, nella ricerca di un rapporto fisico, sensuale con la realtà terrena. Agli antipodi, la sfera e la linea retta verticale se ne stanno così, una accanto all'altra, come in attesa. La quiete prima della tempesta. Il pensiero prima dell'azione. L'istante prima della danza: quel tempo come sospeso in cui il corpo femminile e quello maschile se ne stanno uno di fronte all'altro, apparentemente immobili, in realtà carichi come molle, carichi della loro forza ancestrale e antitetica, carichi della loro forza di attrazione. Azione in potenza.

(...)

Sono due misteri che si confrontano: il Maschile e il Femminile. L'Anima e il Corpo. La Ragione e le Emozioni. E da tale confronto scaturisce la scultura della Ritorno: una danza immobile fatta di elissi, di curve parallele, convergenti, divergenti, una serie coinvolgente di movimenti elicoidali, a spirale, scale armoniche ascendenti, discendenti, sfere, fratture verticali improvvise, istanti di sospensione, in estatico equilibrio, e cadute fulminee, repentine nel vortice dei sensi. Con un ritmo, un respiro moderno e un afflato antico di classicissima ricerca di armonia.

Virgilio Patarini

(da «Terza Dimensione», Ed. Giorgio Mondadori, 2011)



La nascita di Venere,
refrattaria, cm 45x15x10, 2008

MARIA LUISA RITORNO

NOTA BIOGRAFICA

Maria Luisa Ritorno si diploma presso il Liceo Artistico di Brera. Tra i suoi maestri figurano Ugo Vittore Bartolini, Vitaliano Marchini, Gianfilippo Usellini. Inizia giovane ad insegnare, nel 1957 è docente presso l'Avviamento sperimentale dell'Umanitaria di Milano; qui si è trovata coinvolta in un clima innovativo che non l'avrebbe più abbandonata.

Nonostante l'impegno scolastico, sente l'urgenza di trovare un proprio linguaggio espressivo. Sono anni di studio, di ricerca, di sperimentazione. L'attrazione per le arti primitive la induce ad un interesse particolare per la maschera che diventerà per lei un soggetto importante da studiare ed interpretare.

Negli anni Sessanta frequenta il corso di Scenografia all'Accademia di Brera con Tito Varisco; discute la tesi «Mejerchol'd e l'Avanguardia teatrale Russa» con Guido Ballo, (grata a Nicola Benois, che le ha fornito preziose documentazioni a riguardo.) Durante gli anni di incubazione della legge Basaglia, partecipa con opere grafiche all'allestimento di spettacoli sperimentali, di e per gli ospiti dell'Ospedale Psichiatrico «Luigi Antonini» di Limbiate; crea maschere per i corsi di teatro dell'università della terza età dell'Umanitaria.

Sul finire degli anni Ottanta ha inizio una fase che sembra dare risposta alle sue esigenze espressive: si dedica con grande interesse alla scultura, la terra, l'argilla è il mezzo che preferisce per esprimersi (nella sua mente è presente il «pensare in terracotta» che si proponeva Arturo Martini).

Dopo un primo periodo figurativo, la sua ricerca volge oltre l'aspetto realistico, verso una sintesi che la porta ad esprimersi con forme stilizzate, geometriche che si concretizzano in una plasticità astratta.

E' stata socia della Famiglia Artistica Milanese, dove è venuta a contatto con molti artisti. Partecipa a numerose

mostre ed ad importanti rassegne artistiche su tutto il territorio nazionale, ricevendo consensi di critica.

Alla ricerca di un dialogo tra letteratura e scultura, partecipa più volte alla Mostra concorso dedicata a «Cesare Pavese» a S. Stefano Belbo e nel 2010 le viene assegnato il premio della Giuria. Dal 2007 fa parte dei soci artisti della Permanente, E' socia dell'U.C.A.I. Vive e lavora a Milano.

Sue opere si trovano: presso l'Umanitaria di Milano, la Libreria Bocca di Milano, la Biblioteca civica di Albairate (Mi), il Museo di Palazzo Oddo di Albenga, la Raccolta d'Arte contemporanea a Palazzo Gasparini di Mercatello sul Metauro (PU)

Si è scritto di lei nelle seguenti pubblicazioni: «De Sculptura», a cura di Lodovico Gierut, Caleidoscopio, Carrara, 2008; «Arte e Grafologia 2», Ed. Archivio Gierut, Marina di Pietrasanta (Lu) 2010; «Terza dimensione», a cura di Paolo Levi e Virgilio Patarini, ed. Giorgio Mondadori, Milano, 2010; «Ars Futura» percorsi nella scultura 2011, a cura di Enrica Frediani, ed. Caleidoscopio, Carrara, 2011; «La via italiana all'informale», a cura di Virgilio Patarini, ed. Giorgio Mondadori, Milano, 2013.

Alcuni dei cataloghi di singole mostre su cui è presente: «La scultura», Carrara, 2002; «Elogio della mano» Volterra/Carrara, 2004; «Scultori della Permanente di Milano», Garbagnate Milanese, 2008; «Desio Artisti della Permanente», 2008; «Gravedona Artisti della Permanente», 2008; «Duemiladieci Artisti della Permanente, Palazzo della Permanente, Milano; «Premio città di Novara» Broletto, Novara, 2005/06/09; «Un quadro per rinascere» Viareggio, 2010; «Ritornare sull'Arca», Ambrosianeum, Milano 2012; «Koine' 2012», Ed. Zamenhof Art, Milano; «Dramatis personae», Ed. Giorgio Mondadori, Milano 2013/Napoli 2016. Inoltre è presente sugli ultimi cataloghi delle mostre degli artisti della Permanente di Milano, dal 2013 al 2017

MARIA LUISA RITORNO



Ariel,
refrattaria , cm 45 x30x10, 2003

MARIA LUISA RITORNO



Arlecchino,
refrattaria patinata, cm.54x18x13, 2002

MARIA LUISA RITORNO



Cigni,
refrattaria patinata, cm.50x22x17, 2006

MARIA LUISA RITORNO



Danza,
refrattaria patinata cm.45x14x8, 2009

MARIA LUISA RITORNO



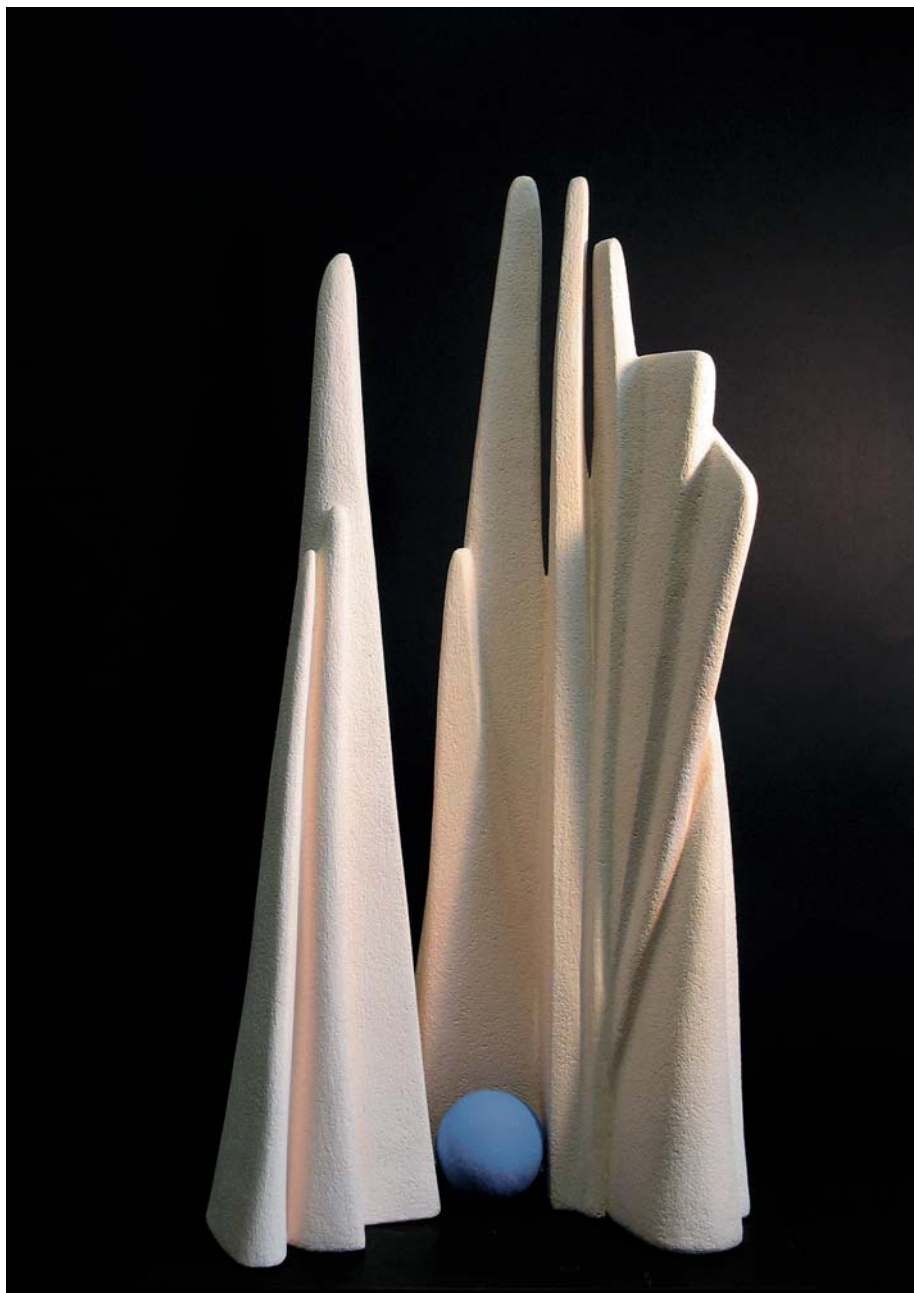
Desiderio di maternità,
refrattaria patinata , cm 45x25x9, 2008

MARIA LUISA RITORNO



Germoglio,
refrattaria patinata, cm 34x17x12, 2013

MARIA LUISA RITORNO



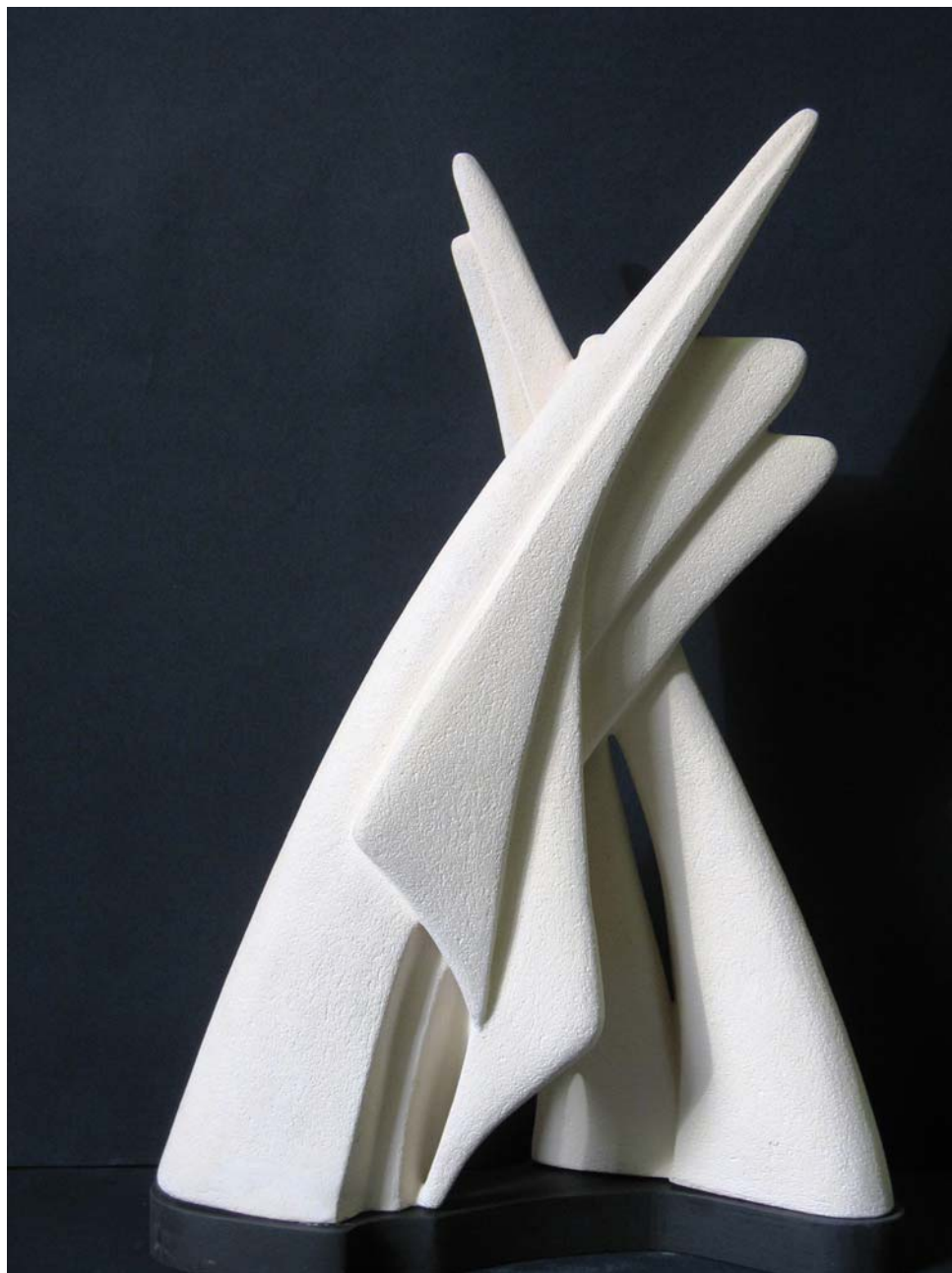
Il labirinto,
refrattaria patinata, cm 60x30x18, 2013

MARIA LUISA RITORNO



Inno al sole,
refrattaria rosa e bianca, cm 67x26x15, 2010

MARIA LUISA RITORNO



L'incontro,
refrattaria, cm 51x34x10, 2004

MARIA LUISA RITORNO



Lo spazio entra nella forma 3,
refrattaria patinata, cm 52x25x10

MARIA LUISA RITORNO



Pulcinella,
refrattaria, cm 56x10x10, 2005

MARIA LUISA RITORNO



Ritmi di danza,
refrattaria, cm 65x17x8, 2009

**LA PITTURA DI IVO STAZIO
OLTRE «TACHISME» E «ULTIMO
NATURALISMO»**

Già altri autorevoli commentatori come il compianto Grimaldi o Valerio Dehò hanno messo in relazione la pittura di Ivo Stazio con «l'Ultimo Naturalismo» teorizzato da Arcangeli oltre mezzo secolo fa; e qualcuno ha ancor più correttamente fatto riferimento al cosiddetto «*Tachisme*» di matrice francese (Baccilieri). Tutti riferimenti condivisibili, anche se è opportuno in questo caso un piccolo supplemento d'indagine.

Innanzitutto è lo stesso Stazio, in una intervista al *Giornale di Bergamo* nel 2006, a riconoscere il suo debito nei confronti di Pompilio Mandelli, Ilario Rossi e altri della «scuola bolognese»: ovvero uno dei poli di quell'area di pittori della pianura padana che possono rientrare nel novero degli Ultimi Naturalisti (l'altro polo era quello milanese-lombardo di Birolli e Morlotti). E poi certamente ha un ruolo fondamentale Bologna, la città di nascita e formazione artistica di Stazio ma anche la culla di molti dei pittori radunati da Arcangeli sotto quella felice, ma sottilmente ambigua «insegna».

Dal punto di vista strettamente formale invece sono molti i quadri che rivelano una qualche somiglianza di Stazio con i vari De Stael, Riopelle e altri protagonisti di quella branca francese dell'*Informel* denominata *Tachisme*, anche se forse mediata dall'influenza dell'italiano Alfredo Chighine: sia per la scelta della pastosità della materia-pittura che per le modalità di composizione attraverso un gioco dialettico tra destrutturazione e ri-strutturazione dello spazio bidimensionale del quadro attraverso ampie «tacche» di materia-colore spatolato. Ma sia in questo caso come in quello dell'eredità bolognese dell'Ultimo Naturalismo è opportuno a mio avviso fare alcuni distinguo, e mettere a fuoco alcune significative differenze.

Il *Tachisme* o la pittura di Chighine a cui alludiamo



In centro,
olio su tavola, cm 77x118, 2009

sono propriamente e pienamente «astratti», mentre in Ivo Stazio tali tecniche e modalità tipiche di un certo Informale sono recuperate, utilizzate, piegate ad esigenze sempre e comunque «figurative», anche se di una figurazione sicuramente moderna, contemporanea e non convenzionale.

Un discorso leggermente diverso andrebbe fatto per il

cosiddetto «Ultimo Naturalismo» e non a caso poco sopra ho parlato di una certa «ambiguità» di Arcangeli in proposito, fin dalla stessa definizione: si tratta infatti di artisti e di opere perennemente in bilico tra astrazione propriamente informale e rigurgiti di una figurazione sia pur stilizzata, modernissima e tendenzialmente «astratta» ma nel senso etimologico del termine.

Tuttavia la forza e l'importanza storica di questi artisti della pianura padana fu proprio quella di mostrare una tendenza, e di aprire una possibile «via italiana» all'Informale differente dall'*Action Painting* americano o dall'*Informel* francese: una via capace di mantenere un rapporto con una sorta di matrice «naturalistica» d'approccio. Anche se poi una certa ambiguità e talvolta confusione tra aspetto fenomenico e aspetto noumenico di tale «Naturalismo» ha finito per essere una zavorra ai possibili sviluppi di tale «via».

Ma in tale trappola non è caduto e non cade Ivo Stazio che fa, per così dire un'operazione *à rebours*, a ritroso e controcorrente, recuperando a pieno una volontà di rappresentazione anche «fenomenica» della realtà, sia pure con un approccio decisamente moderno: sintetico e corsivo al tempo stesso.

Ed è opportuno cogliere le fondamentali differenze della pittura di Stazio rispetto a quella del *Tachisme* o dell'Ultimo Naturalismo, per evitare possibili abbagli o fraintendimenti. Stazio non prescinde mai dal riferimento «visivo» e dal rapporto con una realtà da «raffigurare», anche se spesso tale riferimento è ridotto ai minimi termini e l'azione di sintesi è talvolta estrema, feroce. Ma tale elemento c'è sempre ed ha sempre un ruolo centrale e cruciale nelle composizioni. Non è mai un pretesto, anche se talvolta può sembrarlo.

E perchè può sembrare un pretesto? Ecco, questo è il punto. Il fatto è che talvolta l'uso della materia-pittura *stratificata*, *spatolata*, *graffiata* è talmente forte e preponderante da sembrare «auto-sufficiente».

Davvero Stazio ha in certi quadri la forza di un De

Stael o di un Chighine nelle sue composizioni: una forza del gesto netto e deciso, dell'ampia campitura, della giustapposizione di placche telluriche...

Però l'elemento figurale c'è sempre, ed ha sempre un rapporto fortemente dialettico con la materia pittorica, e col gesto, nel comporre il «senso» complessivo dell'opera.

Poichè a mio avviso spesso e volentieri Ivo Stazio lavora su entrambi i piani, simultaneamente: su quello della rappresentazione visiva, del *phenomenon* e su quello di una rappresentazione ideale, eidetica, del pensiero, del *noumenon*, di una certa realtà.

Al primo aspetto appartiene il guizzo rapido della spatola che tratteggia la cupola di una chiesa con un solo segno semicircolare ed un accenno di pennacchio; al secondo aspetto invece appartengono la stratificazione dei colori, la pastosità aggettante della materia-pittura, la giustapposizione di placche di colore, tutti elementi che cercano di restituirci attraverso una sensazione sinestetica e più «fisica», che coinvolge anche il tatto, una sorta di percezione anche emotiva della realtà rappresentata.

Paradossalmente l'astrazione, l'aspetto più mentale, ideale, *noumenico*, dei quadri di Stazio ci arriva attraverso una percezione molto fisica e materiale: sono la pastosità e la stratificazione delle spatolate di colore che ci danno la sensazione dell'istante, che ci suggeriscono l'idea che sta dietro, o forse meglio «oltre» la figurazione. Un'idea che è sintesi di pensiero e di emozione

In un percorso *à rebours* in cui Ivo Stazio recupera nelle modalità della «tacca» pittorica la reminiscenza della «macchia», ovvero nella radice del *Tachisme* l'eredità dei macchiaioli, quella dell'artista bolognese è a tutti gli effetti una sorta di «rifondazione» della pittura figurativa: una figurazione oltre la figurazione.

Una figurazione 2.0.

Virgilio Patarini

IVO STAZIO

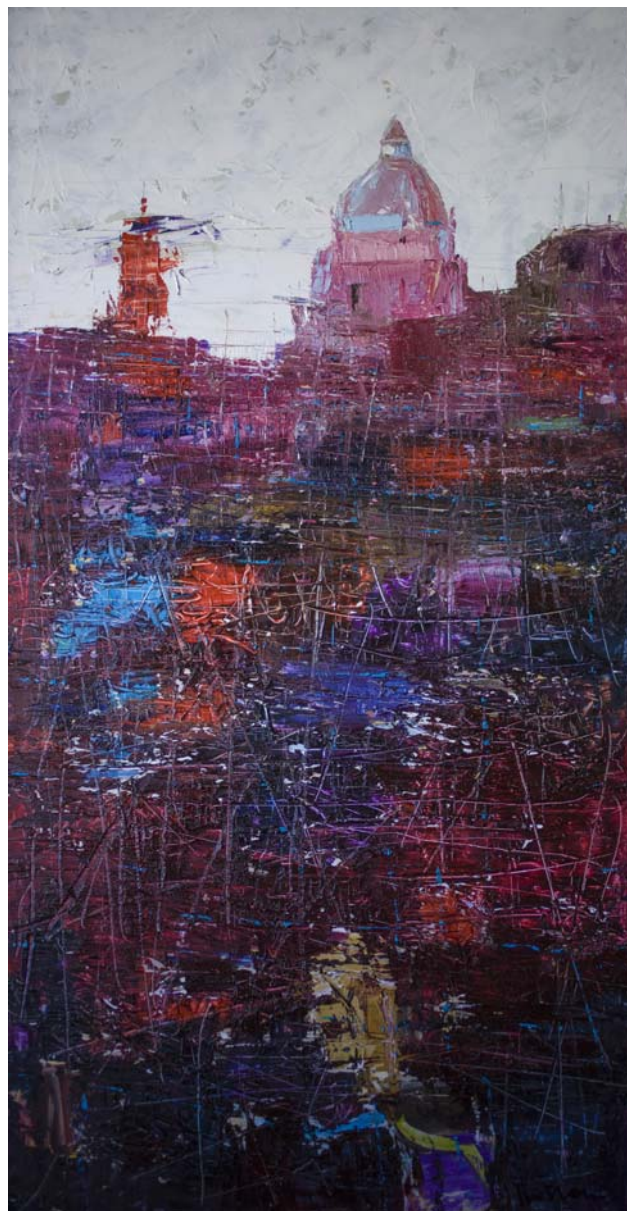
NOTA BIOGRAFICA

Ivo Stazio nasce a Bologna nel 1959 ed inizia ad esporre in giovane età, fin dal 1984.

Moltissime le mostre collettive e le pubblicazioni nel corso degli anni, e molte le mostre personali e i riconoscimenti ottenuti, in premi di caratura nazionale. Tra i più prestigiosi di cui è stato finalista ricordiamo il Premio “Arte Mondadori” nel 1992, il Premio Estense Città di Ferrara nel 1999, il Premio “Remo Brindisi” nel 2002, il Premio “Il Resto del Carlino” nel 2008. Tra quelli in cui è risultato vincitore assoluto ricordiamo il Premio “Nino Bertocchi” nel 2000, il Premio “De Nittis” nel 2001, il Premio “Vico del Gargano” nel 2002, il Premio “Ilario Rossi” nel 2010.

È stato inoltre protagonista di importanti mostre personali in molte città italiane, in gallerie private e in spazi istituzionali, da Ravenna a Siena, Milano, Bologna, Torino, Bergamo, Venezia, Prato, Imola. Tra le più recenti e più significative ricordiamo quelle alla Galleria Zamenhof di Milano nel 2011, a Palazzo Zenobio a Venezia nel 2012, al Museo Ca' Ghironda di Bologna e alla Galleria d'Arte Moderna nel Palazzo Ducale di Pavullo, entrambe nel 2014; nel foyer del Teatro Duse di Bologna nel 2015.

Tra i molti critici e giornalisti che hanno scritto di lui ricordiamo Adriano Baccilieri, Valerio Deho, Valerio Grimaldi, Paolo Levi, Virgilio Patarini, e poi ancora Franco Basile, Enzo Dall'Ara, Paolo Donini, Vittorio Spampinato, Alessandro Icardi, Celide Masini, Monica Miretti, Elisa Motta, Chiara Pittavino, Davide Piccinini, Michela Tura e Vladimiro Zocca.



Groviglio cittadino,
olio su tavola, cm 51x99, 2013

IVO STAZIO



Città bianca,
olio su tela, cm 60x60, 2015

IVO STAZIO



Down town

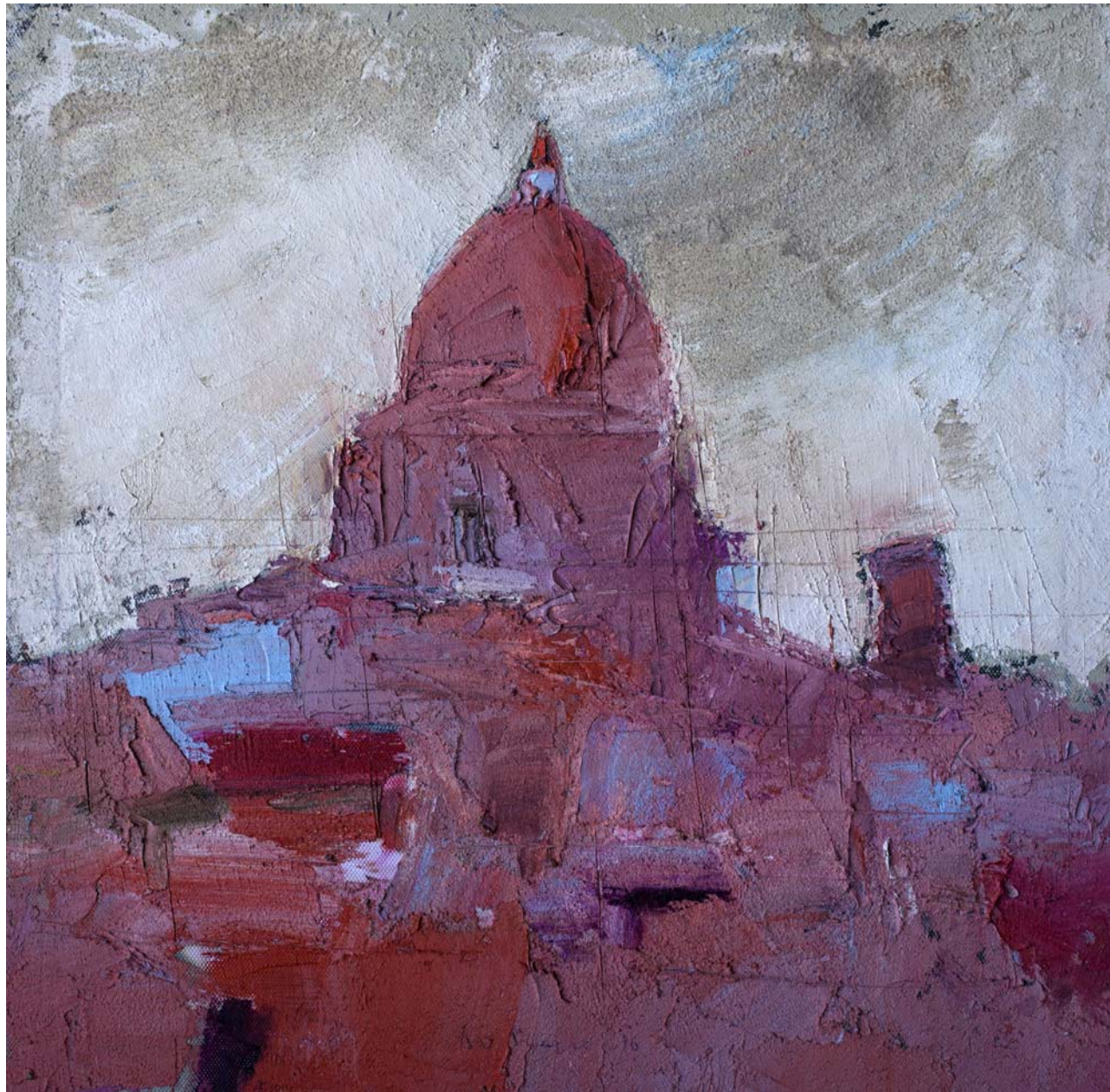
olio su tavola, cm 67x100, 2014

IVO STAZIO



Tra le vie del centro,
olio su tela, cm 40x60, 2014

IVO STAZIO



La cupola,
olio su tela, cm 35x35, 2016

IVO STAZIO



Luce sulla città,
olio su tela, cm 90x90, 2012

IVO STAZIO



Noir,
t.m su tavola, cm 59x68, 2016

IVO STAZIO



Porto industriale,
olio su tela, cm 60x60, 2016

IVO STAZIO



Il faro,
olio su tela, cm 80x80, 2015

IVO STAZIO



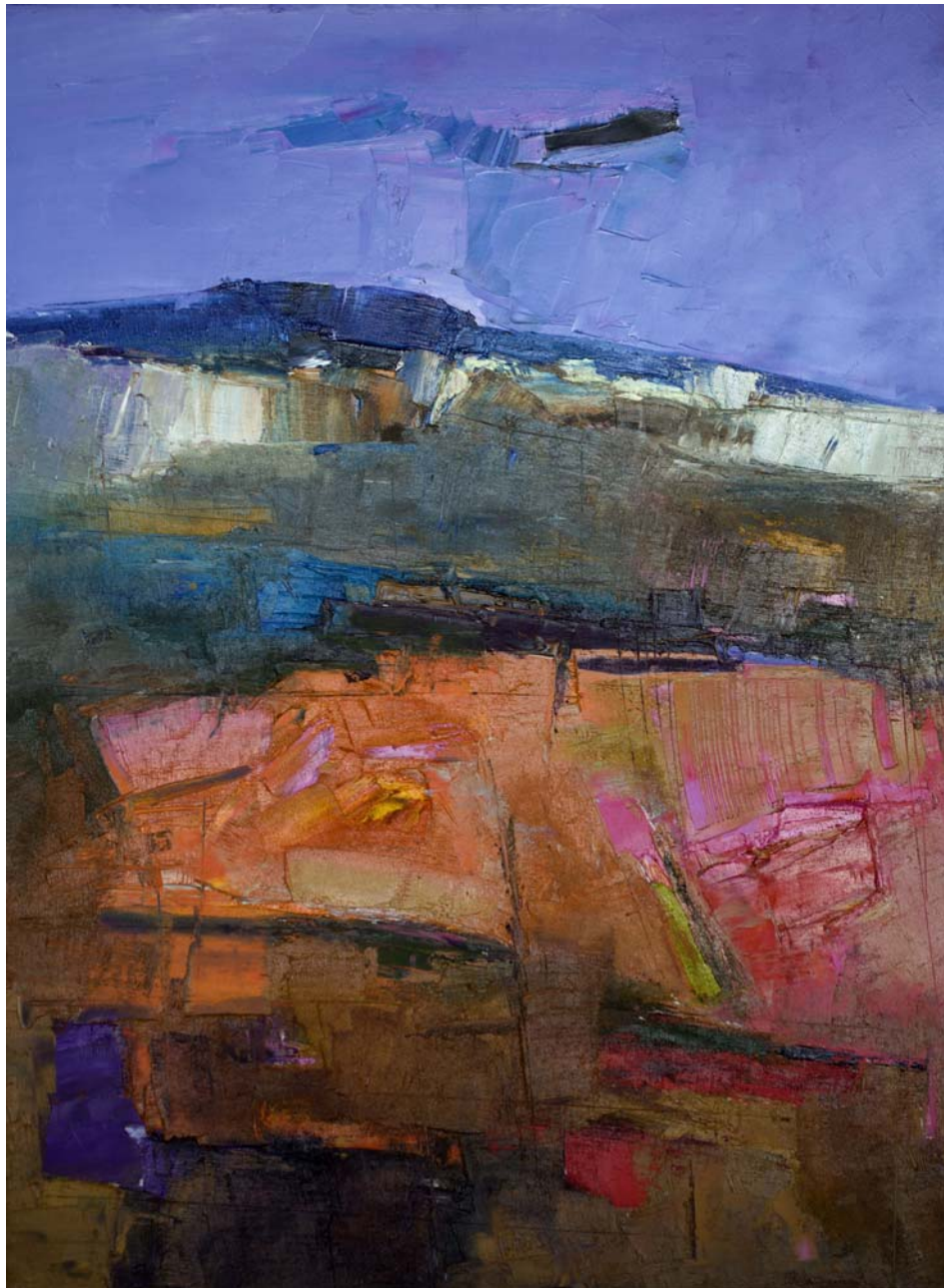
Tronco in spiaggia,
olio su tela, cm 30x40, 2008

Ivo STAZIO



Alba,
olio su tavola, cm 30x40, 2015

IVO STAZIO



Temporale,
olio su tela, cm 60x80, 2013

CROSS OVER

TERZA PARTE

**TRA RAGIONE E SENTIMENTO:
DALL'ASTRAZIONE GEOMETRICA ALL'INFORMALE**

CROSS OVER

L'INFORMALE ITALIANO

L'Informale è la Pittura allo stato puro: la Pittura che dipinge se stessa, la Pittura che mette in scena se stessa e che si mostra, si mette a nudo, mette a nudo i suoi meccanismi, le sue regole compositive, la sua tecnica, la sua sintassi, il suo lessico. La Pittura che riflette su se stessa. In questo senso potremmo addirittura dire che l'Informale è "Meta-Pittura".

Ma occorre insistere sul fatto che non si tratta assolutamente di un'espressione completamente "libera" e senza regole. Al contrario forse: l'assenza di rapporti con una realtà da raffigurare e con la quale relazionarsi, toglie ogni possibile stampella alla pittura, ogni alibi, ogni scorciatoia, e ogni motivo di distrazione. E costringe l'artista ad un maggior rigore, ad una maggiore padronanza tecnica, ad una maggiore maestria compositiva. Non c'è nessun soggetto nel quadro che possa attirare l'attenzione del fruitore e risultargli piacevole in modo da fargli piacere di conseguenza anche il quadro, nulla che possa sedurre i sensi e l'intelletto del fruitore al di là del puro e semplice gioco dei segni e dei colori.

Non sembrerà casuale allora che tutti i maggiori pittori dell'Informale italiano, con la sola eclatante eccezione di Alberto Burri, abbiano dapprima un percorso accademico ed in principio spesso una militanza in alcune delle più interessanti correnti pittoriche figurative italiane o europee.

Ricordo ad esempio la non breve adesione ad una Pittura Tonale di scuola romana (alla Corrado Cagli, tanto per intenderci) di due colossi del futuro Informale italiano come Afro Basaldella e Giuseppe Capogrossi o gli esordi picassiani o post-cubisti di Vedova, Corpora, Santomaso, Sanfilippo o le temporanee adesioni in età già matura di Birolli e dello stesso Capogrossi.

Certo per un italiano arrivare a superare i vincoli della



Marco Bozzini, *Blue time*, 2016

figurazione tradizionale è più difficile che per un pittore americano: centinaia di anni di storia di pittura figurativa ai massimi livelli pesano e condizionano pesantemente. E ancora una volta non apparirà casuale che molti dei futuri protagonisti del nostro informale siano per così dire costretti a passare per l'assimilazione della lezione picassiana per giungere poi a liberarsi completamente della rappresentazione della realtà. E questo per certi versi fa indugiare molti dei nostri su posizioni che possono apparire in ritardo di qualche anno rispetto alle ricerche più avanzate, ma per altri versi forse consente ai più di giungere al traguardo della non-figurazione con maggiore consapevolezza e forza espressiva.

Nel 1937 sono molti i giovani (e meno giovani) artisti

CROSS OVER

italiani a fare il consueto viaggio a Parigi. E quell'anno all'esposizione universale è presente una delle opere più rivoluzionarie dell'arte contemporanea: la *Guernica* di Picasso. Per molti dei nostri artisti sarà una rivelazione, da molteplici punti di vista. Ora quello che qui interessa è osservare come il formidabile esempio picassiano fornisca ai nostri giovani un grimaldello sufficientemente forte e robusto per scardinare la figurazione tradizionale senza rinunciare ad un rapporto con la realtà, ma soprattutto senza perdere di qualità pittorica. Si poteva conciliare forza espressiva ed efficace modernità con raffinatezza di esecuzione pittorica.

Ma tra le tante sorgenti da cui traggono linfa vitale i protagonisti dell'Informale (non solo italiano) ce ne sono di più insospettabili ancora del Cubismo di Picasso.

Col Surrealismo irrompe nell'arte e nella letteratura la forza dell'Inconscio e diviene esplicita la necessità di liberare gli impulsi sotterranei dell'Io nel processo creativo.

La scoperta della centralità di tali forze nel processo creativo è la grande lezione del Surrealismo. Tuttavia, con parziale eccezione del cosiddetto Surrealismo Astratto in pittura, se pensiamo al Surrealismo classico, ci rendiamo conto che i surrealisti fanno ricorso ad una "sintassi" tutto sommato piuttosto convenzionale sia in pittura che in letteratura. Certo usano un vocabolario e una sintassi convenzionali per raccontare delle storie assolutamente poco convenzionali, lasciando fluire libere associazioni di immagini e pensieri che danno vita a visioni o narrazioni assurde e paradossali, più simili a quelle dei sogni o dei deliri che alla realtà. Ma pensiamo ad esempio ad un frammento letterario di Breton: abbiamo soggetti, verbi, complementi del francese corrente che si articolano secondo una sintassi piuttosto comune. È l'inedito e

spiazzante accostamento di nomi e azioni tra loro normalmente inconciliabili che genera un senso di irrealtà. Allo stesso modo prendiamo ad esempio un quadro di Salvador Dalì: oggetti, personaggi, paesaggi... tutto è perfettamente dipinto, con rispetto delle regole della buona (ottima) pittura figurativa tradizionale. Solo che quello che vediamo è assurdo, onirico, surreale.

Leggermente diverso è il discorso per la Pittura Surrealista di matrice astratta, che non a caso per certi versi è antesignana dell'Informale. Tuttavia se pensiamo ad un quadro di Mirò ci rendiamo conto che nonostante tutto alcuni aspetti centrali della sintassi della pittura tradizionale continuano ad avere un ruolo portante nella composizione e nell'esecuzione dell'opera.

La gestualità dell'Action Painting, e la sua pretesa di veicolare "direttamente" le emozioni dell'artista e proiettarle sulla tela, parrebbe avere un qualche rapporto di filiazione diretta con la "scrittura automatica" dei Surrealisti.

Questo stato di trance creativo, frutto di una specie di "sospensione del giudizio" e il conseguente libero flusso della scrittura ha inoltre ulteriori riverberi nel think in motion predicato in ambito teatrale da importanti esponenti del teatro contemporaneo e del Teatro-Danza di ricerca (da Eugenio Barba a Martha Graham), così come, naturalmente, nel cosiddetto "flusso di coscienza" utilizzato in ambito letterario da James Joyce e Virginia Woolf.

Sempre e comunque, nei casi succitati, alla base del processo creativo, che sia pittorico, letterario, teatrale o tersicoreo, si prevede una sorta di preliminare "sospensione del giudizio" che consenta alle forze sotterranee di affiorare e trovare piena e libera espressione.

È evidente che la premessa implicita di ciò sia che il

CROSS OVER



Michelle Hold, While you still care, 2016

CROSS OVER

“giudizio”, ovvero la ragione, la razionalità, sia d’impedimento ad una piena ed efficace espressione artistica dei contenuti più profondi dell’Io. (Il che per altro non solo è tutto da dimostrare, ma probabilmente è vero solo in parte).

Ma c’è un’altra premessa implicita che invece non è affatto evidente e che spesso ha generato enormi equivoci.

Non c’è niente di spontaneo in tutto ciò e l’espressione può fluire solo se l’artista (scrittore, attore, danzatore o pittore che sia) è in possesso di una consolidata tecnica e se pratica un esercizio quotidiano che gli consente un controllo pressoché assoluto di quello che fa. Lo scrittore deve avere grande padronanza lessicale e sintattica e una certa scioltezza ed abitudine a lasciar fluire le immagini, il danzatore grande controllo dei suoi muscoli e precisione di esecuzione di ogni movimento, l’attore dominio di corpo e voce, e il pittore deve saper dipingere: non solo deve saper tenere in mano un pennello o una spatola con maestria, per eseguire gesti precisi e misurati (e quindi efficaci), ma deve conoscere e padroneggiare l’uso dei colori, la loro combinazione, mescolanza, dosaggio, sovrapposizione. E quella che può apparire dal di fuori un’azione libera e spontanea è in realtà frutto di un lungo esercizio ed eseguita in pieno controllo.

Tuttavia ci sono delle palesi differenze tra il fluire di forme, segni e colore nella pittura surrealista-astratta di Mirò o di Kandinsky e l’Action Painting di Pollock o di Vedova.

Nei Surrealisti c’è un gioco di forme che scorre e galleggia sulla tela: sagome disegnate a mano libera che a tratti definiscono forme geometriche a tratti forme più libere e biomorfe.

L’Informale cerca di scardinare anche la gabbia di tale sintassi, innanzitutto rinunciando all’elemento cardine sia della pittura figurativa, compresa quella

delle Avanguardie precedenti, che di quella astratto-geometrica o astratto-surreale: il disegno.

Il disegno, la linea, il contorno che definisce le forme, quali che siano, viene individuato come elemento “razionale” che finisce per limitare, ingabbiare la forza espressiva, tellurica della materia-colore.

Per la prima volta nella storia dell’arte si contraddice apertamente al precetto leonardesco secondo cui il disegno è alla base della pittura. Anche sotto questi aspetti l’Informale è una vera e propria rivoluzione. Da Kandinsky, Mirò fino a Picasso: tutti i grandi protagonisti delle Avanguardie sono sovente anche grandi “disegnatori” e usano la loro spesso straordinaria maestria nel disegno per reinventare il disegno in chiave contemporanea, ma senza mai rinunciare ad esso e alla sua griglia portante nella strutturazione e nella composizione del quadro.

Anche alcuni dei nostri grandi protagonisti dell’Informale, da Afro a Vedova e Capogrossi, sono dei virtuosi del disegno, ma rinunciano ad esso per fini espressivi. Ed è una rinuncia che pesa e che ha un valore più grande.

Solo il segno violento e apparentemente scomposto dell’espressione direttamente emotiva (Vedova) viene ammesso e portato all’estremo, al parossismo. In questo senso il gesto estremo di Fontana, il famigerato “taglio”, si può considerare come una riduzione e al tempo stesso un potenziamento del gesto pittorico di Vedova: le tante sciabolate di colore sulla tela di Vedova si contraggono in un solo taglio netto di Fontana.

In ogni caso la tela, il quadro acquista senso solo (o prevalentemente) in quanto risultato di una azione. L’Azione del Soggetto è la cosa più importante: il prodotto dell’azione, l’opera passa in secondo piano. Evidentemente un passo più in là, se si rinuncia al “limite” della tela, o se si vuole superare tale limite, lo

CROSS OVER

sbocco naturale è la performance, l'environnement, la video-arte e fors'anche, sotto altri aspetti, l'installazione. E Fontana tale limite lo supera di slancio sia nella teoria (vedi il Manifesto Blanco) che nella pratica (con i tagli delle "Attese") con una lucidità di azione e di pensiero decisamente in anticipo sui tempi. Ma qui siamo già oltre. Oltre la pittura, oltre l'Informale. Oltre la pittura e dunque oltre l'Informale. Ma se l'esperienza di Fontana conduce verso un superamento dell'opera intesa tradizionalmente come oggetto e verso una sorta di smaterializzazione dell'arte, dall'altro lato c'è l'operato di Alberto Burri che più di altri tende all'opposto, ad una sorta di totale oggettività (e in questo senso ad una specie di "spersonalizzazione" dell'opera d'arte).

Nel momento in cui la materia, anzi i materiali prendono il sopravvento, l'azione dell'artista che li compone, li combina, li giustappone, sembra essere più una docile sottomissione alle necessità interne ed espressive dei materiali stessi che non l'espressione del suo estro creativo. E la casualità, si pensi ai Cretti e alle Combustioni, o forse sarebbe più consono dire una necessità insita nella materia stessa e nei processi utilizzati, diviene protagonista, in luogo della volontà espressiva del Soggetto. O forse la necessità espressiva dell'artista si rispecchia pienamente e compiutamente in quella della materia.

La materia si esprime attraverso l'artista.

Ma facciamo per un istante un passo indietro e riflettiamo su una delle principali novità dell'Informale che abbiamo appena enunciato: ovvero quella "rinuncia al disegno" di cui sopra si parlava: rinuncia a linee di contorno e ad ogni forma riconoscibile, rinuncia che è anche e soprattutto apertura all'Inconscio, al fine di liberare nell'espressione artistica pulsioni profonde che covano sotto la crosta della razionalità.

Si vuole da una parte svincolare la pittura da ogni



Paola Gamba, Blue 2, 2016

rappresentazione diretta e riconoscibile della realtà che attraverso una narrazione fedele a qualsiasi forma di "verosimiglianza" viene vissuta come limitata e limitante e ormai obsoleta, prevedibile, scontata. Ma dall'altra si rifugge anche da precedenti forme di astrazione geometrica, ritenute inadatte ad esprimere le emozioni in maniera efficace. Da quest'ultimo punto di vista l'Informale è anche una reazione drastica e antitetica rispetto alle molteplici esperienze di Astrazione Geometrica dei decenni precedenti che corrispondevano ad un clima generale di Modernismo, Razionalismo e Funzionalismo da Bauhaus.

Se volessimo seguire un approccio filosofico di stampo hegeliano alla questione potremmo considerare Astrazione Geometrica e Informale come le prime due parti di un necessario approccio dialettico alla Realtà: tesi ed antitesi. La dialettica tesi-antitesi-sintesi spiega per Hegel la razionalità del reale e diventa lo

CROSS OVER

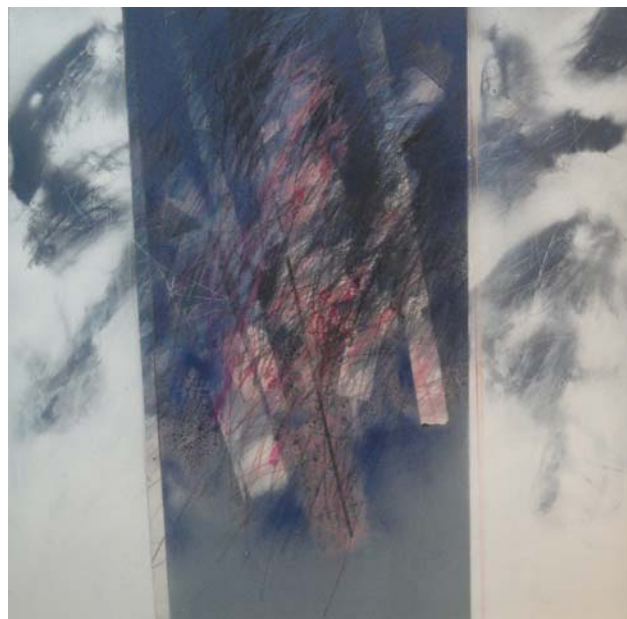
schema di ogni processo della realtà, secondo la sequenza di tesi (come momento astratto o momento intellettuale), antitesi (come fase dialettica o momento razionale negativo) e sintesi (il momento speculativo o razionale positivo, che unifica e supera i primi due permettendo di raggiungere un grado più elevato di conoscenza).

Ma possiamo dare anche un'interpretazione "psicanalitica" della contrapposizione tra Astratto Geometrico e Astratto Informale, come trapelava già dalle riflessioni precedenti. Ed allora, da questo punto di vista, il mettere in relazione l'Astratto Geometrico, ossia la parte razionale, il conscio, con l'Informale, ossia con l'irrazionale, l'Inconscio, assume una differente valenza: diviene un viaggio nell'Io, alla ricerca di un equilibrio, quella "sintesi" che qui acquisisce un significato di pacificazione interiore, o per lo meno di momento di temporaneo rapporto di convivenza tra istanze spesso in contrapposizione.

Ora così come abbiamo osservato nell'arte italiana contemporanea una tendenza crescente a contaminare forme espressive figurative con l'Informale (ed abbiamo approfondito la questione con esempi concreti), allo stesso modo non possono passare sotto silenzio i molti esempi di artisti contemporanei che cercano di conciliare quello che un tempo sarebbe apparso inconciliabile: l'Astratto Geometrico con l'Informale, la razionalità con l'inconscio, ragione con sentimento

Qui di seguito approfondiremo il lavoro di tre artisti italiani contemporanei che hanno molto indagato questo rapporto, tanto precario quanto auspicabile, sia che lo intendiamo dal punto di vista hegeliano o secondo implicazioni freudiane: vale a dire il siciliano Salvatore Alessi, la veneta Paola Gamba e per certi versi il lombardo Antonio Perilli.

Mentre sul versante dell'Astrazione Geometrica emblematica è la pittura della savonese Rita Vitaloni,



Salvatore Alessi, Irruzioni, 2016

capace di recuperare anche l'aspetto più spiccatamente emotivo pur in un ambito formalmente geometrico. E sempre sul versante della scomposizione geometrica delle forme, annoveriamo anche una parte consistente della pittura del cremasco Alberto Besson, il quale tuttavia, al contrario della Vitaloni che predilige affrontare temi assoluti, è in grado di restituirci la complessità articolata del transeunte, pur senza rinunciare all'uso della stilizzazione geometrica delle forme (sia pur talvolta parcellizzate) e della stesura a plat del colore: due "must" irrinunciabili di ogni astrazione geometrica degna di questo nome.

Mentre per comprendere a pieno in che ambito si collochi la ricerca di Marco Bozzini, Liana Citerni, Michelle Hold, e, in parte, di Raffaele De Francesco, occorre approfondire quelle che altrove ho definito "Le vie italiane all'Informale" e, brevemente, il loro excursus.

CROSS OVER

TRE VIE MAESTRE DELL'INFORMALE ITALIANO: AFRO, VEDOVA E BURRI

(Da *“La via italiana all’Informale”*, op.cit., pagg. 28-30 e pagg. 195-200)

Nel loro viaggio alle radici della pittura Afro, Vedova e Burri seguono strade diverse. Inventano, scoprono, aprono, perlustrano strade diverse che altri poi seguiranno dopo di loro.

L’ASTRAZIONE LIRICA DI AFRO: LA PITTURA COME LUCE

Afro è il più “italiano” dei tre, anche se evidente è l’influenza di Gorky nella sua pittura: tuttavia egli raccoglie il retaggio della antica Pittura Tonale della Scuola Veneta che va da Tiziano al Tiepolo e quella più recente sua erede nel Novecento della Scuola Romana di Corrado Cagli.

Scrivono Marco Meneguzzo, nel suo saggio introduttivo al catalogo della mostra dedicata ad Afro dalla città di Darmstadt: “Afro rappresenta il punto più alto del rinnovamento nell’alveo della grande tradizione pittorica: nessuno come lui ha saputo cogliere all’interno dei codici espressivi della Modernità quegli elementi che collegavano il nuovo alla memoria, e alla memoria classica della pittura italiana. [...] Questa sublime capacità è stata senz’altro il motivo del suo successo internazionale. Così Afro potrebbe essere visto come il pittore della classicità italiana, ben cosciente dei mutamenti storici, concettuali, stilistici e formali che si andavano formando nel crogiuolo degli anni Cinquanta, e altrettanto convinto della duratura validità di un’attività artistica basata sugli elementi tradizionali della pittura, quali luce, composizione, segno, colore... Se, come è vero, Afro è il pittore della compiutezza formale, della rinnovata classicità espressiva, della perfezione compositiva...”



Liana Citerni, Abisso, 2014

Egli pure, come molti suoi compagni di strada lungo il cammino dell’Informale italiano, passa attraverso una fase cubista e picassiana. Scrivono in merito Giovanni Granzotto: “Afro ci propone la sua versione del verbo picassiano, assolutamente innovativa e personale: un unicum rispetto a tutto lo scenario dei vari movimenti in campo in quegli anni. Se il nordico e romantico Vedova, quasi per contrasto, estremizzava, sul piano del rigore e del nitore formale, le rigide architetture che sostenevano la lingua cubista, se il raffinato Santomaso affidava la sua narrazione incantata a bloccate e solide geometrie, se il solare e impetuoso afflato mediterraneo di Guttuso non sapeva comunque rinunciare a quelle gabbie grammaticali, ecco invece che Afro trasformava una scelta ed un passaggio linguistico in una grande occasione di rinnovamento poetico dell’espressione, inventandosi una lingua viva,

CROSS OVER

ricca di ammiccamenti, di allusioni, di interferenze simboliche, perfino di collegamenti geografici con la patria friulana”.

Nel decennio tra il 1937 e il 1947 Afro abbandona progressivamente la pittura tonale di scuola romana per una figurazione che rivisita con originalità la lezione cubista e picassiana. Il disegno si fa elemento portante che destruttura e ristruttura la rappresentazione della realtà, alludendo, ma con leggerezza, alla scomposizione dei piani di matrice cubista. Tuttavia a tratti disegno e stesura delle campiture di colore paiono correre paralleli e parzialmente autonomi.

Questa memoria del disegno cubista resterà a lungo anche in seguito, anche nel passaggio ad una astrazione più libera e lirica, pienamente informale, e resterà traccia del processo di sintesi delle forme, anche se il disegno e la giustapposizione delle forme tenderà ad un progressivo sfaldarsi dei vincoli, dei contorni, rivelando la tipica tendenza informale del disegno (chiuso) ad aprirsi e divenire segno (aperto).

Ma al di là di ciò è soprattutto la maestria secolare della scuola veneta che informa di sé l'arte di Afro: maestria dell'equilibrio compositivo di forme e colori, della stesura di velature su velature, di campiture vibranti e di giochi sapienti di accostamenti cromatici tra colori fondamentali e complementari, ma anche di vuoti e di pieni nella composizione... tutto questo distillato dagli anni di mestiere e sublimato dalla rinuncia alla figurazione e alla rappresentazione della realtà porta Afro Basaldella ad una Astrazione lirica fatta principalmente di luce.

È la luce la protagonista dei quadri di Afro. Il viaggio alle radici della Pittura conduce Afro ad isolare e a fare emergere la luce: una luce soffusa, morbida, calibrata, che non arriva da fuori del quadro, ma

sembra emergere dal colore stesso, dalle vibrazioni del colore, dal gioco sapiente e antico delle velature, appunto. Una luce endogena.

E nella ricca e vibrante tavolozza del pittore di Udine tutti i colori tendono alla luce, al bianco, in un caleidoscopio velato e soffuso. È il bianco che regge l'equilibrio delle composizioni: un gioco di chiazze lattiginose che si giustappongono, spesso nel numero di tre, come ruotando intorno al centro, e dando un ritmo all'insieme. Qualche volta è sufficiente una piccola macchia, di bianco, a reggere il tutto. Altre volte è solo una schiaritura qua e là, o un grigio chiaro. Spesso è lo sfondo che circonda le forme di colore più scuro che si addensano al centro: che si attraggono e respingono con leggerezza, in una danza sospesa a mezz'aria.

Scrivo di lui Maurizio Calvesi: “Riviveva in lui quasi l'ultimo, caleidoscopico cerchio di un settecentesco fruscio lagunare, la somma grazia del colore di Tiepolo e di Rosalba Carriera, anche se amava piuttosto sentir pronunciare il nome di Tiziano. E chi non comprende questo nesso, non può intendere l'altezza e l'autenticità di Afro [...] Il lieve inconscio di Afro era invece fresco come un sottobosco, fertile di humus di ricordi segreti, di impulsi amorosi e lievitanti, in un'aspirazione alla reverie e alla sua trasfigurazione luminosa, come fuori del tempo.

Viene sempre di parlare di cielo, davanti alla pittura di Afro, anche dove non cantano gli azzurri. In virtù della loro leggerezza, i suoi quadri evocano un senso ascensionale; ma compensato dall'ampiezza, e poetica lentezza, degli impianti: tenute insieme come sono, queste scaglie di colore, da lacci slentati, quasi pronti a mollare, o fluttuanti come cime di gavitelli a mare; sensazioni tra l'acqua e l'aria”.

CROSS OVER

L'ACTION PAINTING DI VEDOVA: LA PITTURA COME AZIONE

Se la Pittura di Afro è Poesia Lirica quella di Emilio Vedova è Tragedia. Tragedia allo stato puro.

Vedova è il più "internazionale" dei nostri campioni dell'Informale. È colui che più si avvicina per forza, veemenza, ma anche per horror vacui, al Dripping di Pollock. La Pittura di Azione di Vedova è un corpo a corpo con la tela. La tela viene aggredita con rasoi e rasoie di colore: il pennello o la spatola vengono impugnati come un'arma da taglio. C'è qualcosa di eroico, qualcosa di titanico nell'Action Painting del pittore veneziano. Anche in lui come in Afro è presente il retaggio della Pittura Veneta, ma forse più nell'estrema declinazione del Tintoretto piuttosto che in quella del Tiepolo, e la maestria nell'uso del colore viene da lì, ma il tutto è filtrato da un temperamento, da una visione tragica della pittura.

Scrivono Claudio Spadoni: "Una questione non marginale sollevata dal lavoro di Vedova riguarda dunque la pittura che ad un certo punto "deve rinunciare alla propria continuità e logica, spezzarsi e trasformarsi in materiali bruti e impuri", come rilevava Germano Celant. Un mutamento di condizione che in questo caso, s'intende bene, non significa un'abiura, ma una più complessa estensione. È come se Vedova avesse avvertito la necessità di attraversare quella contaminazione che ha segnato una parte cospicua delle vicende artistiche della 'modernità' - fino a divenirne per molti aspetti un segno distintivo - e di coglierne il senso e le implicazioni, facendosene carico proprio come pittore. Voglio dire come pittore che non ha mai disdegnato di affondare le mani anche nelle viscere della vita, nei relitti e nelle materie infette del nostro quotidiano. Proprio in tal senso Vedova ha colto acutamente la trasformazione moderna del 'tragico', la sua caduta nella dimensione banale, lo svuotamento



Raffaele De Francesco, Tempesta, 2011

di ogni suo valore che non sia di pronto consumo. Ecco, la sua pittura, per quanto ricca di risonanze e direi quasi rivelatrice di cromosomi di una genealogia storica di alto lignaggio, fin dai precocissimi disegni giovanili, com'è stato sempre sottolineato - si è caricata anche di questa fisicità grondante, di queste scorie ingrate. E certo per sentire, attraversare, esprimere più direttamente questa nostra moderna, dimessa, trasfigurata sostanza tragica. Quasi a dire, parafrasando l'ammonimento di Bataille, che il tragico - come il negativo - "non si sceglie, si espia". E senza che nulla, in questo corpo a corpo col presente, andasse perduto di quelle lontane risonanze..."

E poi nella pittura di Vedova c'è l'horror vacui dell'arte barbarica e la ridondanza barocca. Ma anche il vorticare delle pennellate futuriste e sempre di matrice futurista, sia pur con diverso orientamento ideologico, anche l'idea dell'arte immersa nel tessuto sociale, civile e politico del proprio tempo. I Futuristi furono i

CROSS OVER

primi in Italia a vivere il loro essere artisti in senso spiccatamente politico: si ricordi ad esempio la vicenda dell'Interventismo, che vide molti futuristi schierati in prima linea. Vedova non solo fu partigiano, ma cercò sempre di improntare la sua pittura ad un impegno politico, riflettendo sistematicamente sulle valenze sociali del suo dipingere.

Non a caso Vedova si definì “figlio di Guernica” e non a caso fu uno dei firmatari del Manifesto “Oltre Guernica”. Nel capolavoro di Picasso il giovane Emilio Vedova trova non solo un modello di sintesi e stilizzazione formale della figurazione, ma anche un fulgido esempio di pittura impegnata civilmente e politicamente decisamente consono al suo temperamento.

L'INFORMALE DI ALBERTO BURRI: LA PITTURA COME MATERIA

E se Afro è lirico, Vedova tragico, forse Alberto Burri è il più epico dei nostri pittori informali.

La poesia epica dell'artista umbro scaturisce dal canto della materia, dei materiali: la tela grezza di sacco, i ferri arrugginiti, la terra bagnata e essiccata dei cretti intonano il canto della nostra terra e della nostra storia: dei luoghi e del tempo. L'opera di Alberto Burri assomiglia all'epica de Le opere e i giorni di Esiodo, più che a quella di Publio Virgilio Marone dell'Eneide. O, per rimanere in ambito classico, al De Rerum Natura di Tito Lucrezio Caro. Oppure con le plastiche bruciate, i cellotex, la poesia di Burri si può forse accostare ad un'epica contemporanea come quella di Pasolini o del Testori del Fabblicone.

Ma in questo contesto ci interessa soprattutto approfondire il retaggio di Afro e di Vedova, raccolto da Bozzini, Citerni, De Francesco, Hold, di cui ci occuperemo nelle prossime pagine e in parte anche da Paola Gamba e Antonio Perilli.

LA RICERCA DELLA LUCE: GLI EREDI ITALIANI DI AFRO E DI ROTHKO

Tra i precursori, gli informali italiani che più di tutti hanno dedicato la loro pittura allo studio e alla ricerca della luce sono stati Afro, Ajmone, Deluigi.

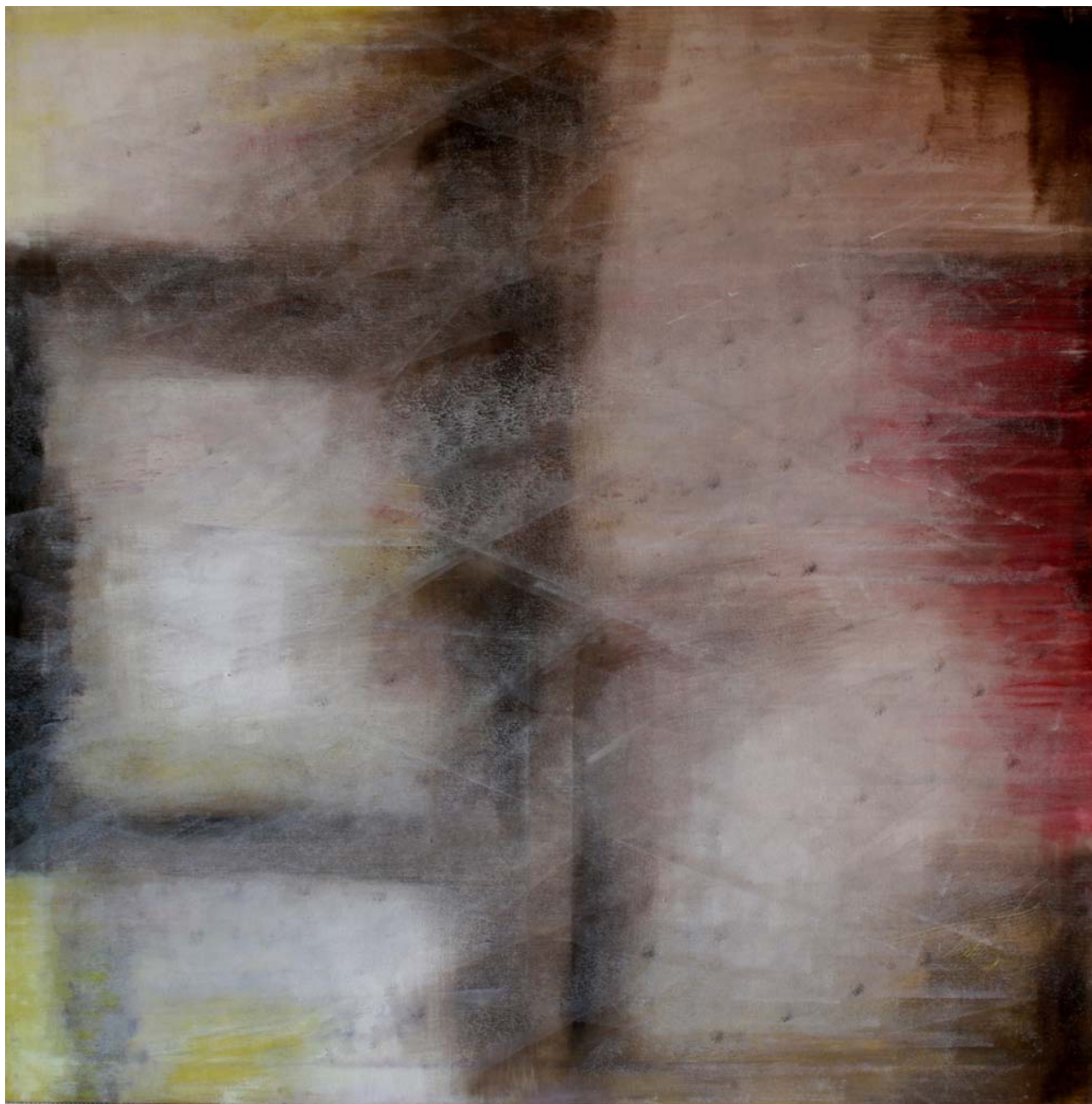
Sulla linea ideale dei Grattages di Mario Deluigi, sia pur con tecnica e forse anche intenzioni differenti, sono arrivati ben presto i lavori di Ennio Finzi (Venezia, 1931) e di Claudio Olivieri (Roma, 1934), di cui oggi ha raccolto il testimone, con nitore ed afflato metafisico Stefano Accorsi (Sarzana, 1966) e l'ancor più giovane Oroazzurro (ovvero Elisabetta Meggiolaro, Padova, 1979). Sempre con echi di Pittura Analitica, più affini a Elio Marchegiani ma con spiccata sensibilità materica, sono le opere rigorose di Anna Galassini (Bologna, 1971). Mentre Marta Vezzoli (Chiari (Bs), 1976) lavora negli ultimi tempi sempre più sulla destrutturazione della tela, giungendo ad interessanti esiti installativi.

Le epifanie suggestive e inquiete di Giuseppe Ajmone trovano eco nell'opera di Sergei Glinkov (Trieste, 1963), di Elisa Muliere (Bologna, 1983), di Francesca Parità (Napoli, 1984), di Irene Pavlyshyn (Roma, 1990); così come le sue atmosfere rarefatte riecheggiano liquide e sospese nell'opera Sergio Aiello (Torino, 1967), di Rossella Liccione (Firenze, 1974), un po' più confuse e contaminate con elementi gestuali nei quadri di Enrica Appiani (Sarzana, 1974), di Enrico Zingaretti (Roma, 1959), di Massimo Onnis (Nuoro, 1963), di Giulio Baistrocchi, di Antonella Nardi e di Tvrko Buric. Con inserti materici in Lucia Scandola (Verona, 1954).

In Marco Bozzini (Milano, 1949) quelle stesse atmosfere assumono i toni caldi di una tavolozza mediterranea e gli accenti struggenti di una lirica della memoria.

Un discorso a parte va fatto per alcuni artisti capaci

CROSS OVER



Antonio Perilli, Senza titolo n.26, 2009

CROSS OVER

di giocare con la luce allo stato puro e con una rarefazione assoluta e raffinata dei segni e della materia che determina uno stato di lirica sospensione: alludo a Brigitta Rossetti (Piacenza, 1969), Caroline Gallois, Raffaele Quida (Gallipoli, 1968). Difficile per costoro trovare dei riferimenti nella produzione dei pionieri dell'Informale italiano.

Altrettanto lirica è l'intonazione di quella che a mio avviso è massima interprete tra le nuove generazioni del magistero di Afro Basaldella, una giovanissima pittrice d'origini messicane, italiana d'adozione, Andrea Romero (Città del Messico, 1988), che vive oggi tra Firenze e Berlino, capace di alleggerire ulteriormente la tavolozza e il senso di sospensione onirica del maestro di Udine.

Sulla scia di Afro si pongono idealmente anche Silvia Casilli (Legnano, 1963), Maria C. Fioretti (Cingoli, 1966), Giordano Florencig (Udine, 1954), Maria Teresa Perulli (Portogruaro, 1953), Vincenzo Izzo (Cassino, 1960). Con contaminazioni gestuali Maurizio Farina (Novara, 1961). Con una spiccata sensibilità per la materia Andrea Paganini (Milano, 1964). Con un recupero vigoroso ed evocativo di una gestualità essenziale, alla Franz Kline, il giovane Andrea Greco (Milano, 1978).

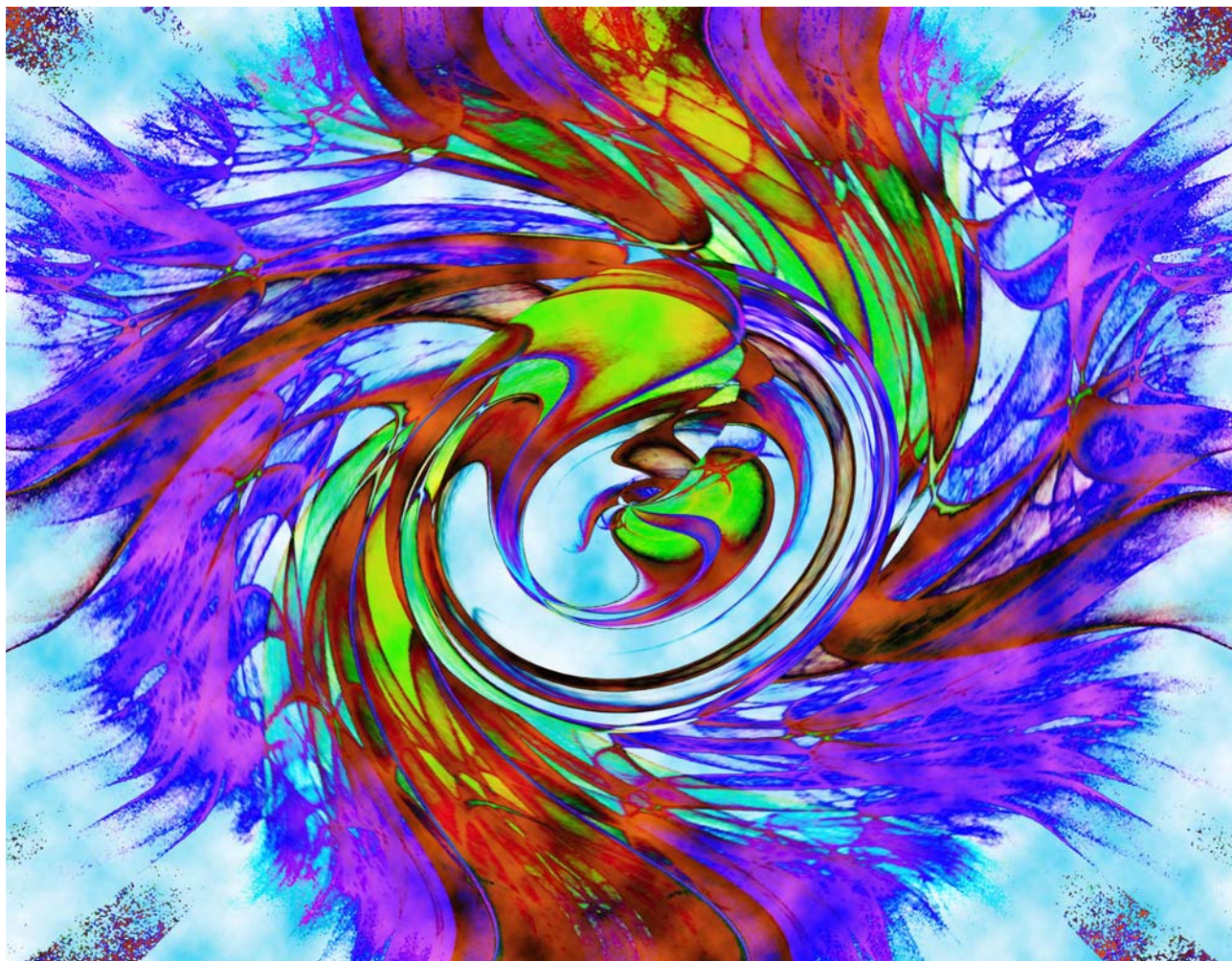
Anche i recenti approdi del maestro siciliano, ma romano d'adozione, Salvatore Provino, mi sembrano in accordo con gli accenti lirici di Afro Basaldella e con la di lui ariosa capacità compositiva. Ed è l'unico Provino, per quanto ho potuto vedere, in grado di reggere il confronto con Afro anche sui grandi formati. Non scorderò facilmente l'impatto che hanno avuto su di me le sue opere di grande formato che ho avuto la fortuna di vedere nel suo studio in Trastevere, alcuni mesi orsono, mentre Roma era allagata per via di un nubifragio...

La cosiddetta Pittura d'Inazione, ovvero quell'Informale meno gestuale e per così dire più

“contemplativo” che in America fa capo a Rothko in Italia ha trovato poco spazio negli anni Cinquanta e Sessanta. Tra gli artisti attualmente in attività invece questa possibilità espressiva ha trovato terreno fertile. Tra gli interpreti più interessanti di questo “filone” si annoverano artiste estremamente colte e raffinate come Lucia Cecchi (Viareggio, 1960), sperimentatrice di tecniche e materiali come la cartapesta, il ferro, il plexiglass, la foglia oro, Elisabetta Piu (Cagliari, 1957) che riduce ai minimi termini i mezzi espressivi e lascia “cantare” le superfici come la tela grezza sfilacciata o preziosi fogli carta fatta a mano secondo antichi procedimenti, Irene Petrafesa (Bari, 1952), che contamina le ampie campiture con misurati guizzi di pittura gestuale, Stefania Quartieri (Pisa, 1963) che recupera una materia ruvida e forme arcane, evocative, e l'artista di origini bulgare Hristina Andreeva che come Valentina Carrera reinventa in chiave contemporanea quello che è l'uso tradizionale nell'iconografia della foglia d'oro. E poi, altrettanto raffinati, pittori come Marco Bellomi (Milano, 1965) che talvolta si esercita in incursioni anche in ambito più concettuale, Valbi (Valentino Albini, Milano, 1959) che gioca tra dissolvenze e impronte, e la giovane pittrice siciliana Maeva Marrone, che con l'uso di pigmenti e materiali inediti ottiene effetti cangianti e fosforescenti nelle sue ampie campiture apparentemente monocromatiche.

E poi, ancora, è opportuno ricordare i molti che hanno lavorato sul tema del “quadrato” o dello “schermo”, come Stefano Soddu (Cagliari, 1964), Giovanni Bardini (Piacenza, 1969), Ajdala (Catania, 1963), Francesca Romana Maineri (Roma, 1958), Angela Dibiasi (Milano, 1975). E i molti che hanno approfondito la loro ricerca sulla forza evocativa delle ampie campiture e della luce endogena come Mauro Benzi (Rimini, 1976), Claudio Cenerini (Follonica, 1954), Franco Guerzoni (Modena, 1948), Adi Haxhiaj

CROSS OVER



Rita Vitaloni, La creazione della vita, 2016

(Milano, 1989), Federico Mazza (Rieti, 1976), Renata Rampazzi (Torino, 1950), Ilaria Martellacci (Firenze, 1978), Marc Angeli (Bruxelles, 1954) e il decano Luiso Sturla (Chiavari, 1930).

Di molti di questi artisti chi fosse interessato può leggere articolati approfondimenti sul già citato “La via italiana all’Informale”. Qui ci occuperemo del solo

lavoro del già più volte citato Marco Bozzini, artista milanese raffinato e poetico, e di Liana Citerni, artista toscana trasferitasi da molti anni sempre a Milano, esemplari rappresentanti di questa linea di sviluppo dell’Informale italiano che vede in Afro il suo capostipite.

CROSS OVER

LA FORZA DEL GESTO: GLI EREDI DI VEDOVA

Sul fronte della Pittura d'Azione sono molti gli artisti italiani attualmente in attività. Per questo occorre fare ancora più attenzione per distinguere chi si accontenta del facile effetto che si può ottenere attraverso il Dripping o più in generale l'Action Painting e chi invece fa della pittura di maggiore sostanza. Inoltre spesso dietro certe pratiche pittoriche e persino dietro certe dichiarazioni di poetica si nasconde un malinteso "spontaneismo" che altro non è che approssimazione e dilettantismo allo stato brado. Appartengono a mio avviso a questo novero artisti come Albino Pitti (Rovato, 1951), Francesco Caraccio (Maruggio, Taranto, 1950) e Lisbeth Dal Pozzo D'Annone (Lund, Svezia, 1946): approssimativa e semplicistica la pittura dei primi due; discontinua, sia pur con qualche guizzo di originalità, quella della terza.

A testimonianza del fatto che un curriculum internazionale non è necessariamente garanzia di qualità.

Allo stesso modo occorre stare in guardia dal proliferare di pseudo-movimenti artistici, che nascono in questo ambito, e che nella maggior parte dei casi non portano alcun contributo né alcuna novità, ma sono semplicemente un nome nuovo a storie vecchie.

Alludo ad esempio a fenomeni come il cosiddetto "Transvisionismo" fondato da Stefano Sichel (Castell'Arquato, 1950), gallerista intraprendente e pittore gestuale, che annovera artisti informali di tutto rispetto come Bellagamba, Tansini, Borlenghi, Bernardinello, ma il cui manifesto e le cui motivazioni estetico- critiche non arrivano a convincere fino in fondo a causa di una certa vaghezza e confusione.

Analogo discorso andrebbe fatto per il cosiddetto "Magmatismo" fondato da Vincenzo Napolitano (Vittoria, 1955), pittore di solida tecnica, chiassoso e barocco, dalla tavolozza accesa e magmatica, capace di dare vita a opere di indubbio impatto visivo. L'artista è interessante, ha una sua identità, anche se in molti hanno operato e operano sulla stessa linea, con analoghi risultati (penso a Valdelli negli anni Sessanta e oggi al calabrese, milanese d'adozione, Italo Mazzei). Tuttavia il "movimento" dal punto di vista teorico è inesistente: altro non è che una sotto-declinazione abborracciata dell'Informale, proprio come il "Transvisionismo". Non si può trasformare un aggettivo (o una parola fantasiosa) in un movimento, forse nemmeno in una dichiarazione di poetica: è davvero troppo poco anche in questi tempi di vacche magre e di estrema povertà intellettuale.

Un gesto essenziale e rarefatto alla Franz Kline è tutto sommato più raro in Italia rispetto a quello intenso e caotico di Vedova, che sul nostro suolo conta fin troppi epigoni e solo pochi autentici discepoli. Tale segno tendenzialmente nero o scuro, essenziale e rarefatto possiamo ritrovare nei quadri del veterano Italo Bolano, capace di dare leggerezza e respiro poetico ai guizzi delle sue ampie pennellate e spesso artefice di incursioni mirabili anche nella figurazione, in Marco Bellagamba (Castell'Arquato, 1966) essenziale e strutturato, in Fiammetta Pancera (Milano, 1965) lieve e calligrafico, in Ambra Orsolini (S. Benedetto del Tronto, 1985) essenziale, in Renato Bordogna (Palazzolo sull'Olio, 1972) concentrico.

Gli emuli di Vedova sono davvero tanti: impossibile anche solo pensare di censirli tutti. Ci limiteremo a citarne alcuni dei più interessanti e dei più originali. E a seguire approfondiremo, a titolo esemplificativo,

CROSS OVER

la pittura gestuale di Raffaele De Francesco e Michelle Hold, e anche di Paola Gamba e Antonio Perilli che.

a tratti si pongono su questa linea.

Tra i “segnalati” possiamo partire da Sonia Agosti (Piacenza, 1973) e Franco Bonetti (Firenze, 1958), entrambi più vicini per la verità al verbo di Toti Scialoja, per poi passare a Paolo Ciabattini (Milano, 1961) e Massimo Bardi (Livorno, 1957) che contaminano gesto e materia. Infine la schiera di quanti dell’artista veneziano raccolgono non solo l’irruenza gestuale, ma anche tutto sommato il fondo di tragedia: a partire da Paolo Facchinetti, Andrea Boldrini (Napoli, 1961), Pierluigi De Lutti, Silvio Formichetti (Pratola Peligna, 1969), Sebastiano Paralisi, Silvia Rossi, Egidio Castelli, Arturo Semprevivo (Potenza, 1971), Giovanni D’Amico (Catania, 1962), Leone D’Agui, Francesco Dau, Piero De Francesco (Messina, 1992), Silvana Garavello (Bologna, 1954), Enrico Marras (Udine, 1969), Cinzia Munari (Munari, 1962), Guido Paravicini (Morbegno, 1976), Giacomo Ponzi, Mimmo Sarcineto, Stefania Scala (Frosinone, 1967), Vito Viola (Partinico, 1974), il giovanissimo Silvio Gatto (Castelvetrano (Tr), 1986) e il veterano Francesco Martan (Mantova, 1931).

Più chiassosa e scomposta la pittura di Mauro Malafronte, Gianni Borta, Dayse Rodrigues e Andrea Gazzin (Portogruaro, 1966).

Più ariose e policrome e di una gestualità leggera e rarefatta, meno drammatica, le composizioni di Luigi Marchesi, Mariangela Tirnetta (Sciaccia (Ag), 1966), Tatiana Carapostol (Leova, Moldavia, 1973), Filippo Ardiri (S. Piero Patti (Me), 1951), Giovanna Cigala (Bergamo, 1945), Bruna Chiarle (Genova, 1976), Pio D’Onofrio (Benevento, 1988).

Altrettanto colorate e mediterranee, ma più dense e articolate le opere pittoriche di Giuseppe De



Alberto Besson, Riflessi di luna, 2000

Michele (Aversa (Cs), 1954), Renato Giananti (Tivoli (Rm), 1946), Maurizio Carpanelli (Bologna, 1946), Elisabetta Pogliani (Milano, 1974), Fiorenza Belluzzi (Brescia, 1977), Mauro Di Franciscantonio (Popoli, 1962), Bob Sigarini (Modena, 1962), Vincenzo Vavuso (Caserta, 1972), Anna Luisa Roma, Caterina Zava, Claudia Margadonna, Lorenzo Massobrio, Pasqualino Festa.

CROSS OVER

CROSS OVER

TRA RAGIONE E SENTIMENTO

PRIMO PIANO SUGLI ARTISTI

**SALVATORE ALESSI, ALBERTO BESSON, MARCO BOZZINI, LIANA CITERNI,
RAFFAELE DE FRANCESCO, PAOLA GAMBA, MICHELLE HOLD,
ANTONIO PERILLI,, RITA VITALONI**

2013

CROSS OVER

SALVATORE ALESSI

ATTRAVERSO IL RETAGGIO DEL 900 LA PITTURA «JAZZ» DI SALVATORE ALESSI

Quella di Salvatore Alessi è una pittura che scaturisce da un perenne rapporto dialettico tra ragione e sentimento. Fuor di metafora una pittura sempre in bilico tra una scansione dello spazio di matrice Astratto-geometrica e guizzi di gesto e colore d'impronta Informale. Si tratta a tutti gli effetti di un'indagine paziente e sistematica che l'artista siciliano svolge da anni sulle infinite possibili variabili di un rapporto fondante, formale ed espressivo al tempo stesso, tra pochi elementi essenziali: linee rette, diagonali, piani sovrapposti, segni «graffiati» e *guaches* di colore.

Alla base della composizione nella maggior parte dei casi c'è una struttura di linee rette che attraversano lo spazio in diagonale (vedi ad esempio *Escalation*, *Oltre l'Eden*, *Today*) sventagliando una sequenza di piani che talvolta si succedono uno accanto all'altro (*Road city*), e tal'altra si sovrappongono (*Wonderfull*, *Terra e vita*), ma sempre e comunque con leggere o più evidenti sfasature di inclinazione che suggeriscono un'idea di movimento, di inquietudine. In casi più rari le linee rette che scandiscono lo spazio sono verticali o orizzontali (*Stratificazioni*, *Irruzioni*), così come, di tanto in tanto a sovrapporsi sono quadrati, rettangoli e trapezi (*La trama del tempo*, *Migrazione*).

Ma quale che sia la struttura portante, fondata su linee diagonali o su quadrati sovrapposti, su rette verticali o orizzontali, la funzione principale è sempre la medesima, ovvero quella di dettare il ritmo della «composizione»: nella sequenza di linee o di figure geometriche ogni elemento accanto all'altro è un «battere», ogni sovrapposizione è un tempo rubato, ma anche un effetto di «avvicinamento» o di «allontanamento». E poi le macchie di colore o i segni graffiati sono elementi «dissonanti», che spezzano la linearità della sequenza ritmica, ma anche la prevedibilità della composizione.



Commistioni

t.m. su tela, cm 72x72, 2014

A questo scopo Salvatore Alessi ha ideato nel tempo tutta una serie di «segni», come suoni, accordi, «fonemi», diversi di volta in volta (reticoli, tratteggi, «scarabocchi», piccole schegge poligonali, macchie di colore), ma sempre con la medesima funzione: ovvero quella di spezzare la regolarità della composizione geometrica con uno scarto, un sobbalzo emotivo.

Analogamente l'alternarsi di diverse modalità di stesura del colore, dall'«*à plat*» allo sfumato, alla macchia informe e liquida di colore, serve a spiazzare, a marcare un cambio improvviso di «ritmo» o di «tonalità», secondo un'idea decisamente «jazzistica» della composizione che in questa chiave riesce a coniugare l'algida, apollinea classicità dell'Astrazione Geometrica con la dionisiaca, dodecafonica emotività dell'Informale.

Il tutto con raffinatezza di segni e di stesure di colore.

Virgilio Patarini

NOTA BIOGRAFICA

Salvatore Alessi nasce in Sicilia, a Mazzarino (CL) nel 1953, dove vive e lavora. Dopo aver conseguito il diploma di maturità artistica presso il Liceo Artistico di Catania, si laurea in Architettura presso l'Università degli Studi «La Sapienza» di Roma. Da sempre svolge la sua attività di ricerca artistica ed espositiva parallelamente a quella di architetto, partecipando ad un numero crescente di mostre e premi su tutto il territorio nazionale e all'estero, in spazi espositivi privati ed istituzionali.

Tra gli eventi più significativi degli ultimi anni ricordiamo le mostre personali alla Raphael Art Gallery di Lecce nell'aprile del 2010, all'Atelier Chagall di Milano nel luglio 2013, a Ferrara, a Palazzo della Racchetta, nell'ambito del Ferrara Art Festival, nel luglio 2015, a Piacenza allo Studio C, nel novembre 2015, e a Venezia alla Caos Art Gallery nell'aprile 2016.

Tra i luoghi prestigiosi dove ha esposto in mostre collettive o in premi nazionali e internazionali ricordiamo, negli ultimi anni: nel 2010 nelle Sale del Bramante a Roma, a New York, alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Monreale, a Palazzo della Racchetta di Ferrara, all'AmArt Louise Gallery di Bruxelles, alla Galleria Rosso Cinabro di Roma, alla Galleria Zamenhof di Milano, alla Pinacoteca Civica di Imperia, al Palacongressi di Agrigento, al Castello Carlo V di Lecce, al Palazzo della Provincia di Brindisi; nel 2011 alla Galleria d'Arte Moderna Alba di Ferrara, alla Galleria Thuillier di Parigi, a Palazzo Barberini di Roma, alla Macclesfield Library di Manchester, al Castello Veneziano di Parga (Grecia), alla Art Metrò Gallery di Bologna, al Siena Art Institute di Siena, alla Galleria Città Amica di Torino, alla Fiera «Contemporanea 2011» di Forlì, alla Galleria Ariele di Torino; nel 2012, presso Villa Malfitano Whitaker di Palermo, al Palazzo della Provincia di Savona, all'Atelier Chagall di Milano, alla



Traching

t.m. su tela, cm 150x100, 2015

Galleria Thuillier, Parigi; a Palazzo Zenobio, Venezia; alla Galleria Zamenhof, Milano; nel 2013 al Carrousel du Louvre, Parigi e alla Galleria20, Torino; nel 2014, all'Esposizione Triennale di Arti Visive a Roma, Università di Roma «La Sapienza» Facoltà d'ingegneria civile e Industriale e Chiostro del Bramante, Sala delle Capriate, con Catalogo Mondadori; alla Rocca Viscontea di Laccarella (MI); al Ferrara Art Festival, Palazzo della Racchetta, con Catalogo Mondadori; al Piacenza Art Festival, presso il Complesso Museale .Ricci Oddi, con Catalogo Zamenhof Art; alla Galleria20, Torino; alla Galleria Studio C, Piacenza; nel 2015 sempre alla Galleria20 di Torino; al Padiglione Grenada e Guatemala, 56^a Biennale d'Arte di Venezia, Officina delle Zattere, Venezia; alla Galleria d'arte "Studio C", Piacenza; nel 2016 allo Spazio E, Milano; alla MUEF Art gallery, Roma; alla Galleria Il Rivellino, Ferrara; alla Galleria IterArte, Venezia.

Tra le ultimissime mostre, nel 2017, ricordiamo la partecipazione alla Triennale di Roma, a Palazzo Velli, e alla Biennale Internazionale del Mediterraneo «MeArt» a Palermo, alla Fiera del Mediterraneo, pad. 20.

SALVATORE ALESSI



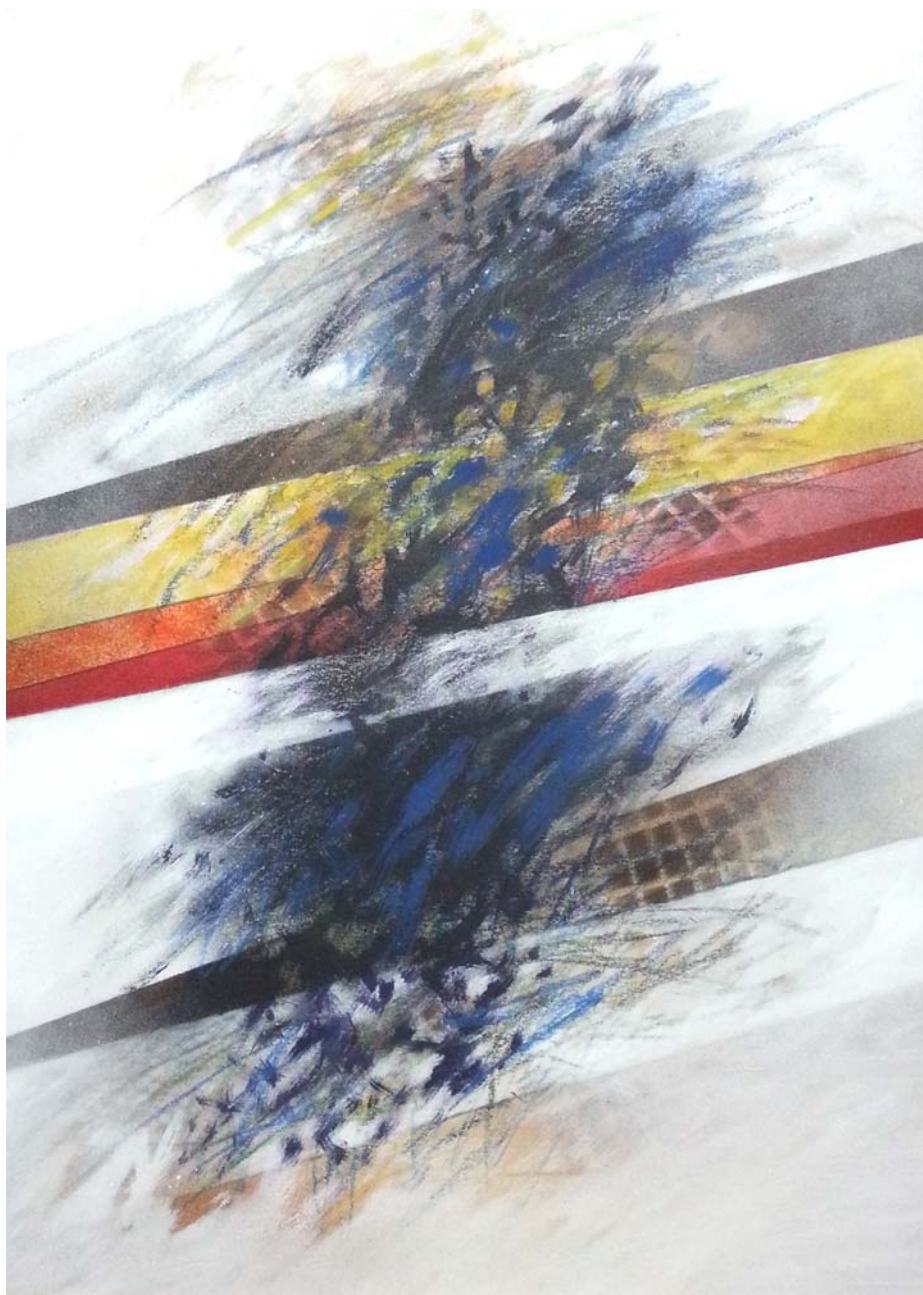
Arvento,
t.m. su tela, cm 60x80, 2010
Collezione Galleria d'Arte Moderna di Monreale

SALVATORE ALESSI



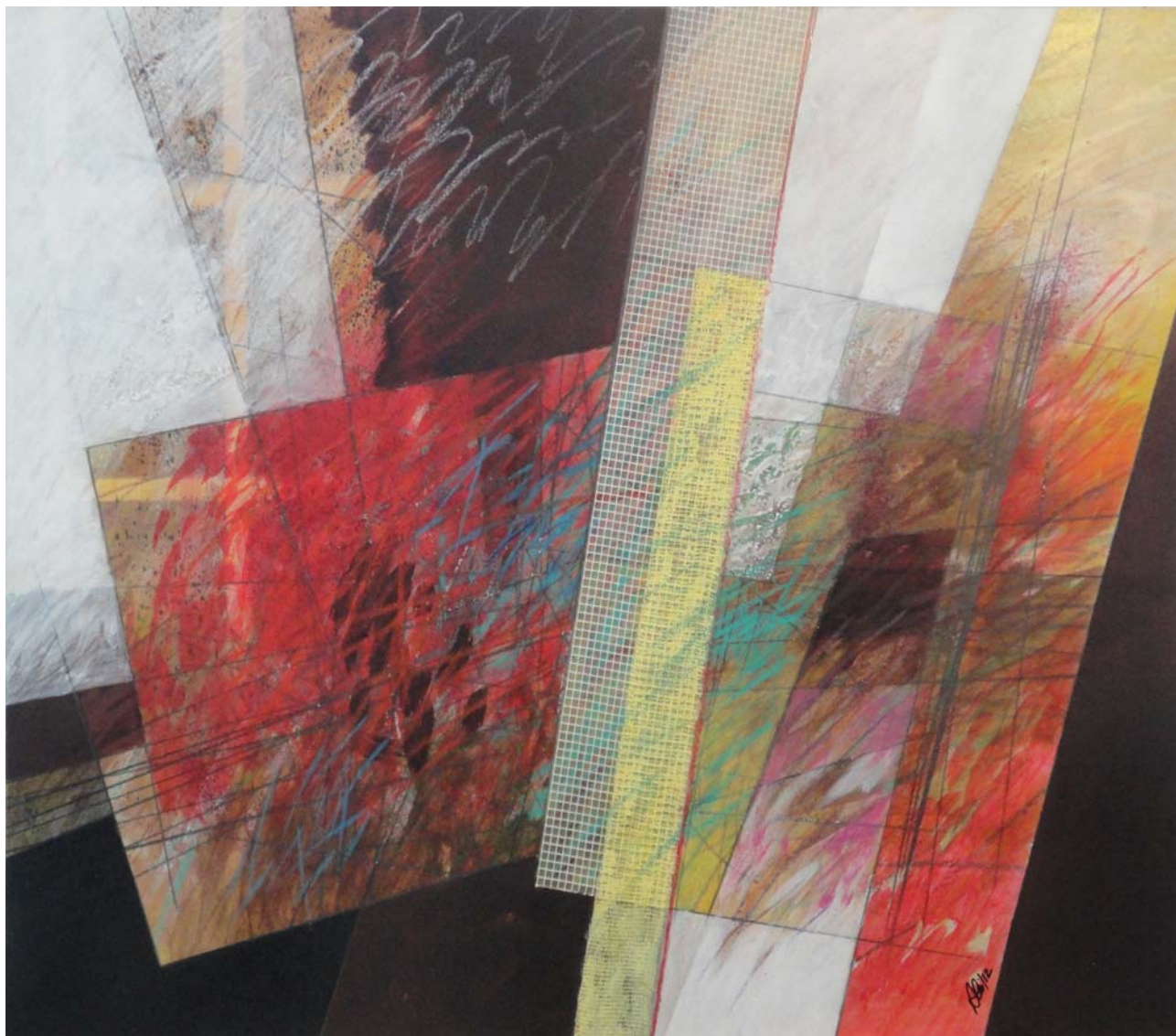
Reflex,
t.m. su tela, cm 50x70, 2012

SALVATORE ALESSI



Escalation,
t.m. su tela, cm 50x70, 2015

SALVATORE ALESSI



Road City,
t.m. su tela, cm 80x70, 2012

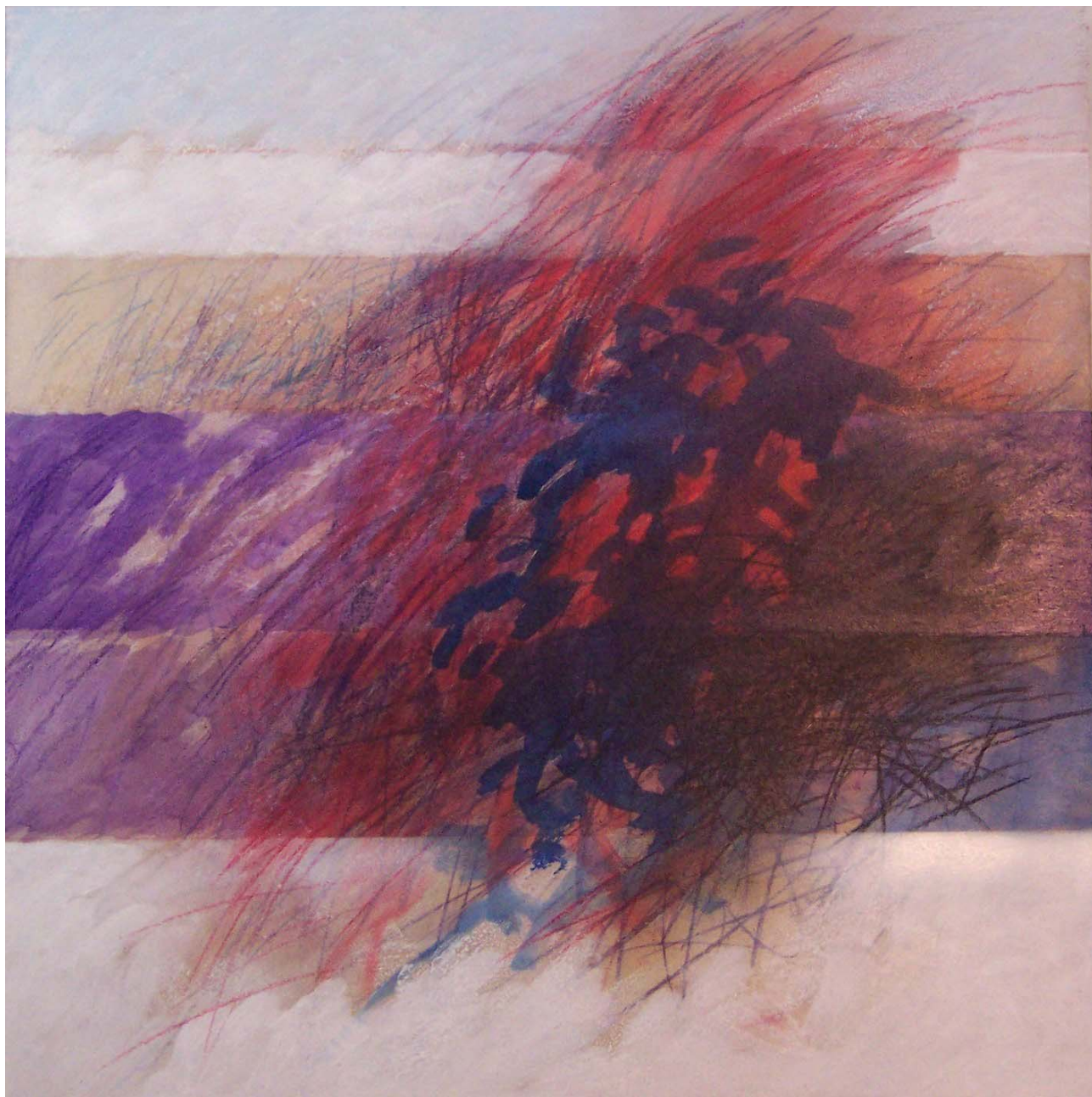
SALVATORE ALESSI



Percorsi,

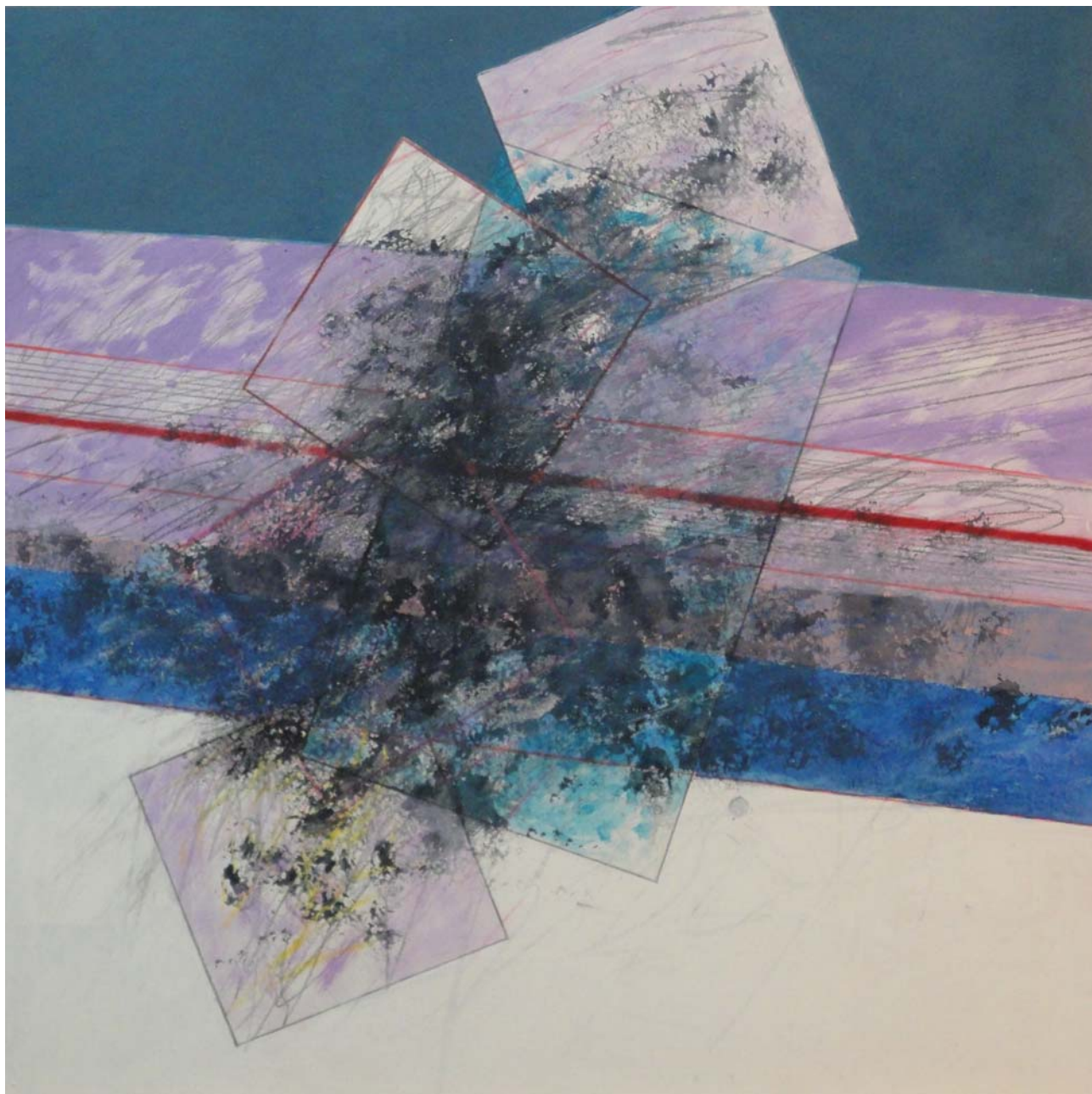
t.m. su tela, cm 72x72, 2010
Collezione Virgilio Patarini

SALVATORE ALESSI



Stratificazioni,
t.m. su tela, cm 72x72, 2010
Collezione Giuseppe Siciliano

SALVATORE ALESSI



Migrazione,

t.m. su tela, cm 72x72, 2015

Collezione Luciano Carini

SALVATORE ALESSI



La trama del tempo,
t.m. su tela, cm 60x72, 2009

SALVATORE ALESSI



Nordovest,
t.m. su tela, cm 80x100, 2015

SALVATORE ALESSI



Olocausto,
t.m. su tela, cm 80x150, 2015

SALVATORE ALESSI



Oltre l'Eden,
t.m. su tela. cm 80x100, 2014

SALVATORE ALESSI



Resurrectio,
t.m. su tela, cm 72x85, 2016

ALBERTO BESSON

PANTA REI: FORME E STRUTTURE
LE ASTRAZIONI DI ALBERTO BESSON

La ricerca visiva di Alberto Besson nell'ambito dell'astrazione si è andata trasformando radicalmente nel corso degli ultimi vent'anni, muovendo da grandi forme geometriche stilizzate e una tavolozza dai toni tenui e stesure del colore à plat per giungere progressivamente ad orizzonti artistici nuovi e inaspettati, ricchi di differenti e articolate strutture compositive che aprono ad altrettanti nuovi e inaspettati, ricchi e differenti orizzonti di senso.

Le opere degli anni Novanta e primi anni Duemila, con figure geometriche e colori tenui, suggerivano la rappresentazione di un Iperuranio apollineo, un mondo ideale e razionale immerso in una luce soffusa, in cui le emozioni, rappresentate dalla gamma dei colori, galleggiavano su di un mare calmo. Poi qualcosa è cambiato, l'estatica armonia si è andata animando: la stesura del colore è sempre piatta e uniforme, à plat, ma le superfici si riducono di ampiezza e si scompongono in forme sempre più irregolari, anche la tavolozza si arricchisce e si amplia di molto lo spettro cromatico: una nuova armonia si impone al fruitore, ma costruita ora non più per sottrazione, ma al contrario per addizione e contrasto, in un gioco di pesi e contrappesi.

E al proliferare di forme e colori corrisponde un proliferare di strutture e schemi compositivi. Mentre negli anni Novanta la gran parte delle opere si fondava su due strutture fondamentali, ovvero una basata sul cerchio e un'altra sull'angolo retto (come ad esempio, rispettivamente le opere del 2000 *Riflessi di luna* e *Un problema di equilibrio*), ora la gamma delle strutture utilizzate per reggere le composizioni si moltiplica in sintonia col moltiplicarsi delle forme brulicanti che invadono la superficie del quadro.

Tra le molte alcune appaiono ricorrenti. In opere come



The Pandora's box

t.m. su lastra, cm 100x70, 2015

The Pandora's box o *Waiting for the sun* la parcellizzazione delle forme crea una sorta di magmatico tappeto-mosaico. In altre opere come la serie intitolata *Flashes* assistiamo ad una pioggia battente di schegge oblique che attraversano lo spazio visivo. In altre opere ancora come *Incanto* abbiamo la giustapposizione di forme che si sviluppano in orizzontale contro altre che lo fanno in verticale; in altre ancora

infine come *Esondazione* ampie campiture sono spezzate da piccoli frammenti.

E le opere che non corrispondono a questi quattro schemi o ai due più “antichi” sono a tutti gli effetti una combinazione tra due o più di questi. Ora quello che balza all’occhio è che tutte queste “strutture” compositive o la loro combinazione si basano sostanzialmente sul contrasto tra opposti: verticale versus orizzontale, piccolo contro grande, eccetera. Con la sola eccezione di quella che abbiamo definito a mosaico, che infatti è più spesso utilizzata in combinazione con una delle altre modalità compositive. Ora quello che appare evidente è l’estrema vivacità e il dinamismo che deriva da queste combinazioni: quello che queste opere ci raccontano è un mondo vivo, sfaccettato, in movimento, una realtà complessa e in divenire di cui si colgono, sia pure in astratto, gli aspetti fenomenici. È come se Besson ci raccontasse lo straordinario pulsare della vita della natura, ovvero temporali, paesaggi spazzati dal vento, canne al vento, luce abbacinante riflessa dalle acque... il tutto però senza alcun riferimento “icastico” ma solo attraverso il gioco e la combinazione tra le forme che ci suggeriscono l’essenza di questo universale “panta rei”. In questo gioco di rimandi e contrapposizioni il ruolo dei titoli è spesso proprio quello di suggerire una evocativa chiave di lettura fenomenica.

Virgilio Patarini

NOTA BIOGRAFICA

Alberto Besson nasce a Crema ove tuttora risiede. Significativi riconoscimenti al Castello Sforzesco di Milano ed alla società Belle Arti di Torino, lo incoraggiano a continuare il proprio discorso artistico. Gli anni '70 sono di grande fervore creativo, favorito dalla frequentazione degli ambienti artistici milanesi, parallelamente agli studi universitari. Tre le personali

nel capoluogo lombardo in breve tempo e prime realizzazioni serigrafiche su lastre di alluminio e nuovi materiali plastici.

Al suo attivo una quarantina di illustrazioni su volumi di racconti e poesie pubblicati da varie case editrici e oltre quattrocento le presenze dal 1970 in esposizioni in Gallerie d'Arte, Fondazioni e Musei in Italia e all'estero.

Tra le ultime presenze, solo negli ultimissimi tre anni si ricordano: nel 2013 ad Artefiera Genova; Artefiera Cremona; “Musicando”, Museo Paderno Ponchielli; “Koinè”, Palazzo della Racchetta, Ferrara; Rocca Viscontea, Lacchiarella; Galleria “20” Torino; “Segni”, Rocca di San Giorgio, Orzinuovi; Artefiera, Padova; nel 2014 ad Artefiera, Genova; Artefiera, Cremona; “Fondazione San Domenico”, Crema; Galleria 20, Torino; Museo Civico, Crema; Galleria Del Rivellino, nell'ambito del Ferrara Art Festival, Ferrara; Palazzo della Racchetta, Ferrara; “Tra ragione e sentimento”, Palazzo Ricci Oddi, Piacenza, nell'ambito del Piacenza Art Festival; Biennale ADAFA, Cremona.

Nel 2015 ad Artefiera di Cremona; “Cibo per l'anima”, AAC, S.Maria della Pietà, Cremona; Affordable Art Fair, Milano; Spazio E, Naviglio Grande, Milano; “Percorsi espressivi”, Galleria L'Altra Arte, Bagnolo Mella; Palio Artistico Milano Expo 2015, “Arte, energia dell'immaginario”, Palazzo della Permanente, Milano; “Museo Ponchelliano”, Paderno Ponchielli; Italian Art Fair in UAE, Mall of the Emirates, Al Barsha, Dubai; nel 2016 “Dramatis personae”, Castel dell'Ovo, Napoli; “Koinè”, Muef Art Gallery, Roma; “Senza soluzione di continuità”, Spazio “E” Arte contemporanea, Milano; Artefiera di Cremona; Galleria “Itinerarte”, Venezia; Galleria “Il Rivellino”, Ferrara; “Underground Art Festival”, Grotte del Boldini, Ferrara; Arte senza frontiere, Amnesty International, Palazzo Cattaneo, Cremona; Galleria “Immagini Spazio Arte” Cremona.

ALBERTO BESSON



Sussurri e grida,
acrilici su tela, cm 70x50, 1995

ALBERTO BESSON



Un problema di equilibrio,
acrilici su tela, cm 70x50, 2000

ALBERTO BESSON



Le regole del gioco,
acrilici su tela, cm 120x100, 2000

ALBERTO BESSON



Sogni infranti,
t.m. su tela, cm 70x50, 2004

ALBERTO BESSON



Paesaggio estremo,
t.m. su tela, cm 70x100, 2009

ALBERTO BESSON



Tsunami,
t.m. su tela, cm 100x70, 2010

ALBERTO BESSON



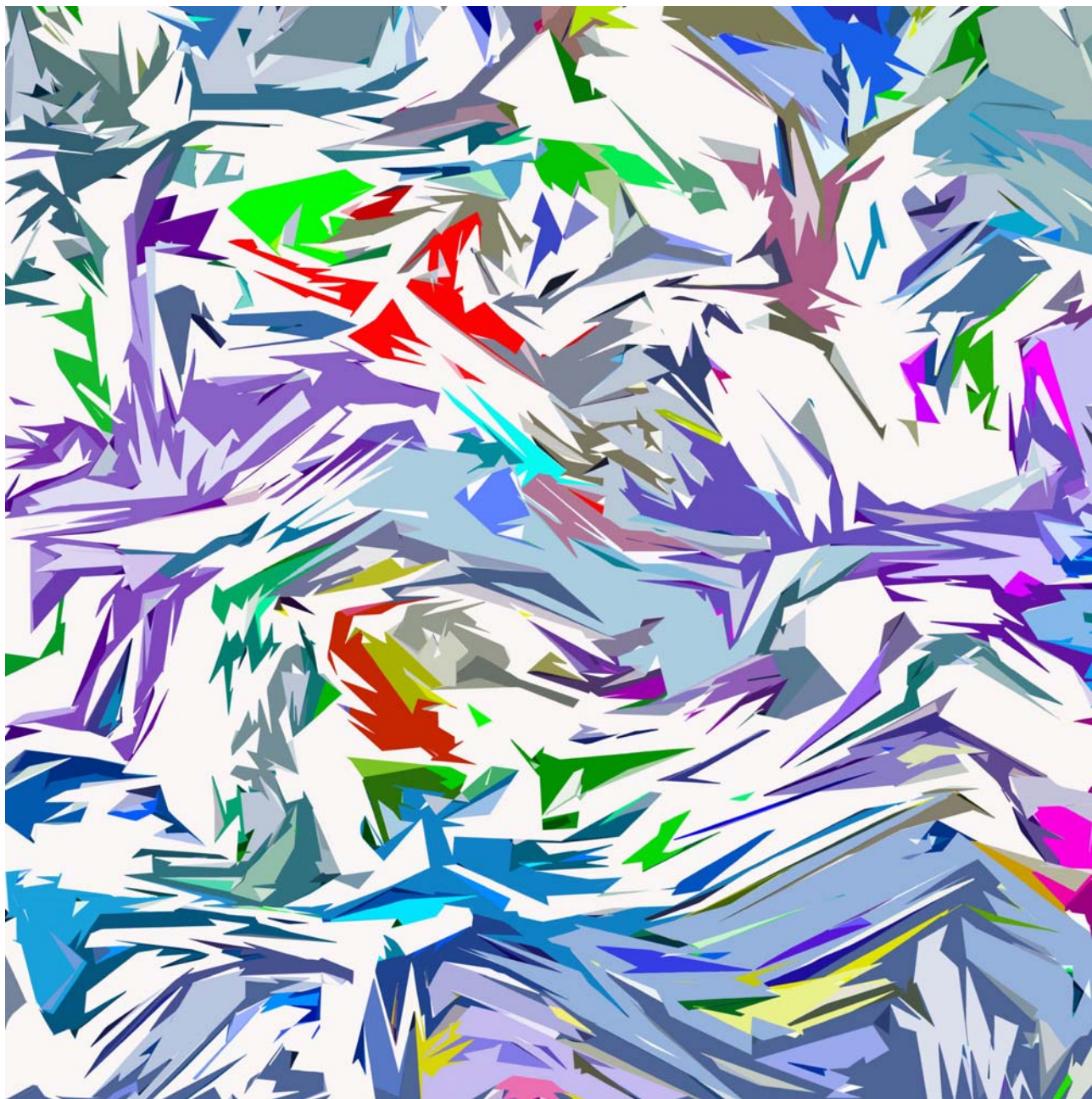
Waiting for the sun,
t.m. su tela, cm 100x70, 2010

ALBERTO BESSON



Package,
t.m. su tela, cm 70x50, 2010

ALBERTO BESSON



Shattered mirror,
t.m. su tavola, cm 120x100, 2011

ALBERTO BESSON



Sahara,
t.m. su tela, cm 100x70, 2013

ALBERTO BESSON



Wonderland,
t.m. su lastra, cm 100x70, 2013

ALBERTO BESSON



Flower market,
t.m. su lastra, cm 100x70, 2013

MARCO BOZZINI

NOTA BIOGRAFICA

Marco Bozzini nasce a Milano nel 1949, vive e lavora a Lacchiarella. Durante la lunga esperienza di disegnatore cartografo per il Touring Club Italiano approfondisce gli studi artistici presso la Scuola Superiore d'Arte del Castello Sforzesco e la Società Umanitaria, dove si dedica all'approfondimento dell'immagine attraverso la semiologia. Tiene la sua prima personale a Pavia nel 1991, alla Galleria "Uno Spazio". Dopo un percorso dedicato alla figurazione si dedica alla pittura di segno astratto, attraverso una ricerca personale che fonde materia cromatica ed emozione. È Presidente e socio fondatore dell'Associazione Culturale "Graffiti" di Lacchiarella. Partecipa a Premi nazionali e internazionali riportandone successi e segnalazioni: Premio del Pomero, Rho 1996; Segnalazione della critica al Premio Arte '98 Giorgio Mondadori; Medaglia d'argento al Premio Agazzi 2003, Targa di merito al Concorso Trivero 2003; Premio della critica alla Biennale di Pero 2005 e 2007; Primo Premio nella Rassegna "La Natura e l'Arte"; Milano 2005; "Trofeo Dalì", Malgrat de Mar 2008, Premio Chateau des Réaux, Chouzè sur Loire 2008.

Tra le principali mostre personali ricordiamo: "Opere recenti", Palazzo delle Esposizioni, Novegro, 2002; "Dipinti d'Autore", Galleria Anacapri di Capri, 2006; "Arcaico Contemporaneo", Atelier Chagall, Milano, 2007; "I Colori del sole", Saletta di Lignano Sabbiadoro, 2007; "Espressionismo astratto e figurativo", Rocca Viscontea di Lacchiarella, 2010; "Materia e Memoria", Broletto di Pavia, 2013; "Forme di colore", Galleria Artepassante – Porta Vittoria, Milano, 2015.

Tra le principali rassegne collettive ricordiamo: "Natura In-forme", Basilica di San Celso, Milano 2000; "Pittori della Galleria Miniaci, Positano 2001; "Rassegna Nazionale d'Arte pittorica", Giussano 2003; Rassegna Gr.A.Fi.Te. Sala delle Colonne, Corbetta, 2005; "Permanenza temporanea", mostra itinerante a Milano



Attese

olio su tela, cm 100x120 2013

e dintorni 2006; "Idee nuove a Milano, Galleria Artelier, Milano 2007; "Ragione e Sentimento", mostra itinerante in tre regioni italiane, 2007; "Le ragioni del cuore" Archivi del '900, Milano, 2007; "15 Artisti Underground", Galleria vetrata metropolitana di Porta Venezia, Milano 2007; "Abstraction Parade", Galleria Zamenhof, Milano 2008; "Il Segno", Galleria Zamenhof, Milano 2009; "Pittura per tre" Bottega d'Arte Sanremo, Sanremo 2009; "Arte: Medicina spirituale", Cascina Roma, San Donato Milanese 2010; Internazionale Italia Arte, Villa Gualino, Torino 2010; "Contemporary Art Show", Villa Borromeo d'Adda, Arcore 2010; "Color Arte", Spazio Guicciardini, Milano 2010; Biennale di Ferrara: sezione Ut poesi pictura, Palazzo Racchetta 2011; "Il segno e la materia", Galleria Zamenhof, Milano 2011; "La tavola dei piaceri" Graal Spazio Arte, Pavia 2011; Matter & Soul" Atelier Chagall, Milano 2012; "Madrigale appassionato", Galleria Leucò, Milano 2012; "Arte tra genio apollineo ed energia diosiniaca", Golf Club Castell'Arquato 2012; "

MARCO BOZZINI



Ante rem
olio su tela, cm 70x80, 2014



Intuizioni mediterranee
olio su tela, cm 80x100, 2007

Oltremare”, Graal Spazio Arte, Pavia 2012; “Koinè”, Palazzo Zenobio, Venezia 2012; “Palio Città di Milano” Palazzo Isimbardi, Milano 2012; “La via italiana all’ Informale”, Palazzo Zenobio, Venezia 2012 e Palazzo Racchetta, Ferrara 2013; “Luce e Colori”, Galleria Arte-Elite, Arcore 2013; “Koinè”, Galleria Zamenhof Milano e Palazzo della Racchetta Ferrara 2013; “Rigenerart”, Spazio Hajech, Milano 2013; “ Omaggio a Giuseppe Verdi” Castello Visconteo Binasco 2013; “La via italiana all’ Informale”, Rocca Viscontea Lacchiarella 2013 e Galleria 20, Torino 2014; 30 Artisti Expo, progetto itinerante: “Porphyreos Kardia”, Centro Culturale Cascina Grande, Rozzano, 2014; Ferrara Art Festival: “Gesto/Gestalt” Palazzo della Racchetta, Ferrara 2014; “Spirito-Materia” Castello Visconteo, Abbiategrasso 2014; “900 ciotole di riso” Ex Fornace, Milano 2014; “Porphyreos Kardia” Spazio Soderini, Milano 2015; “Venature” Palazzo Cittadini Stampa, Abbiategrasso 2015; “30 Artisti per l’Expo” Museo Salterio, Moirago 2015; “Arte, energia dall’immaginario - Palio Artistico Expo 2015” Palazzo della Permanente, Milano 2015; “Collettiva Graffiti” Spazio 8, Milano 2015; Collettiva “Italie-Suisse-France” Galerie d’ Art Mosaico Artistico, Martigny 2016; Russian Art Week, Mosca e San Pietroburgo 2016; “Tra ragione e Sentimento” Grotte del Boldini, Ferrara e Galleria ItinerArte, Venezia 2016.

Tra le molte pubblicazioni ricordiamo: “La via italiana all’informale. Da Afro, Vedova Burri alle ultime tendenze”, Ed. Giorgio Mondadori, Milano, 2013, pagg. 252-255; “Prospettiva Post-Avanguardia”, Edizioni Zamenhof Art, Venezia, 2012; “Tra Ragione e sentimento, dall’ Astratto geometrico all’informale”, Edizioni Zamenhof Art, Ferrara 2016; Catalogo “Italiart” Rassegna Internazionale d’Arte Contemporanea Italiana, San Pietroburgo 2016; Catalogo dell’ Arte Moderna n. 47, Ed. Giorgio Mondadori, 2011; Catalogo Quinta Biennale Internazionale d’Arte di Ferrara, Mondadori, 2011.

MARCO BOZZINI

HANNO SCRITTO DI LUI

Il linguaggio astratto di Marco Bozzini appare come una visualizzazione cromatica di immagini che si sono impresse nella coscienza, consolidando la propria esistenza nella durata di un ricordo e amplificando la propria carica espressiva nello sguardo dello spettatore. Le accensioni di luce, la materia pittorica a tratti grezza, altre volte più levigata, la sapiente alternanza di zone chiare e zone d'ombra caratterizzano l'ultima produzione dell'artista; la specifica carica poetica che ne deriva risulta particolarmente comunicativa per la capacità di attingere sia dal mondo dell'esperienza, sia alla componente emozionale, unificate nel colore.

Francesca Porreca

Il lavoro di Marco Bozzini sembra aver udito la divina affermazione: "Fiat lux" ed interpretare nelle sconfinite campiture pittoriche la memoria della grande luce che illumina il giorno e le miriadi di stelle che brillano nel firmamento. La sua passione ha le dita sottili e penetranti della luce che tutto definisce e avvolge con una intensità tale da sfaldare i confini della materia abbagliando chiunque guardi in un vigoroso e vivificante amplesso mistico.

Giuseppe Favasuli

“Nella pittura di Marco Bozzini arte figurativa e non figurativa si sfiorano e si confondono, aprendo un varco all'intelligenza delle cose. E la rappresentazione della natura si muta in astratto trattamento della materia che rivela le chiare forme che si nascondono sotto ciò che è apparentemente informe.”

«La vibrante sensibilità di Bozzini, che sembrerebbe tutta passione e struggimento, si rivela in realtà come uno strumento di superiore facoltà intellettuali, nella titanica lotta della materia che tenta di trattenere, comprendere, raccontare, fissare sulla tela - come luce



L'attimo dirompente

olio su tela, cm 80x80, 2008



L'attimo germinante

olio su tela, cm 100x100, 2015

MARCO BOZZINI



Inseguendo l'ultima luce
olio su tela, cm 70x80, 2014



Logos
olio e acrilico su tela, cm 70x80, 2010

e colore - l'attimo che fugge»

«la danza della natura che scorre nei quadri di Marco Bozzini (perché, come insegnava Eraclito: «tutto scorre») è una sorta di poesia sospesa, allusiva, feconda e ineffabile»

Virgilio Patarini

«Splendido esempio di pittura classica, intesa come arte delle emozioni e del romanticismo, tra umano e divino. Nell' esplorazione cromatica e luministica dell' autore si coglie lo stupore al cospetto dei fenomeni naturali, che assurgono, come nella grande pittura ottocentesca, a simbolo divino e spirituale. Marco Bozzini "turnereggia" con stile e personalità e nel vapore di luce e colore del suo dipinto si coglie tutta la poesia della natura. Il senso del sublime, della assoluta potenza dei fenomeni naturali diventa qui immagine dello spirito uomo, di quell' irresistibile impulso emotivo dettato dal cuore e dalla mente. Raffinato, colto, dalla tavolozza sensuale e vibrante».

Guido Folco

«L'opera di Marco Bozzini si distingue per invenzione coloristica e decisione del segno»

Franco Migliaccio

«Ciò che colpisce di questo artista è l'uso dei colori caldi in ogni quadro, gli arancioni e i gialli soprattutto, sembrano emanare dalla luce del sole e contribuiscono a rendere ancora più vivo il senso del movimento presente in tutte le rappresentazioni. Il tratto è delicato ma incisivo, comunque sempre in profonda armonia con la stesura cromatica»

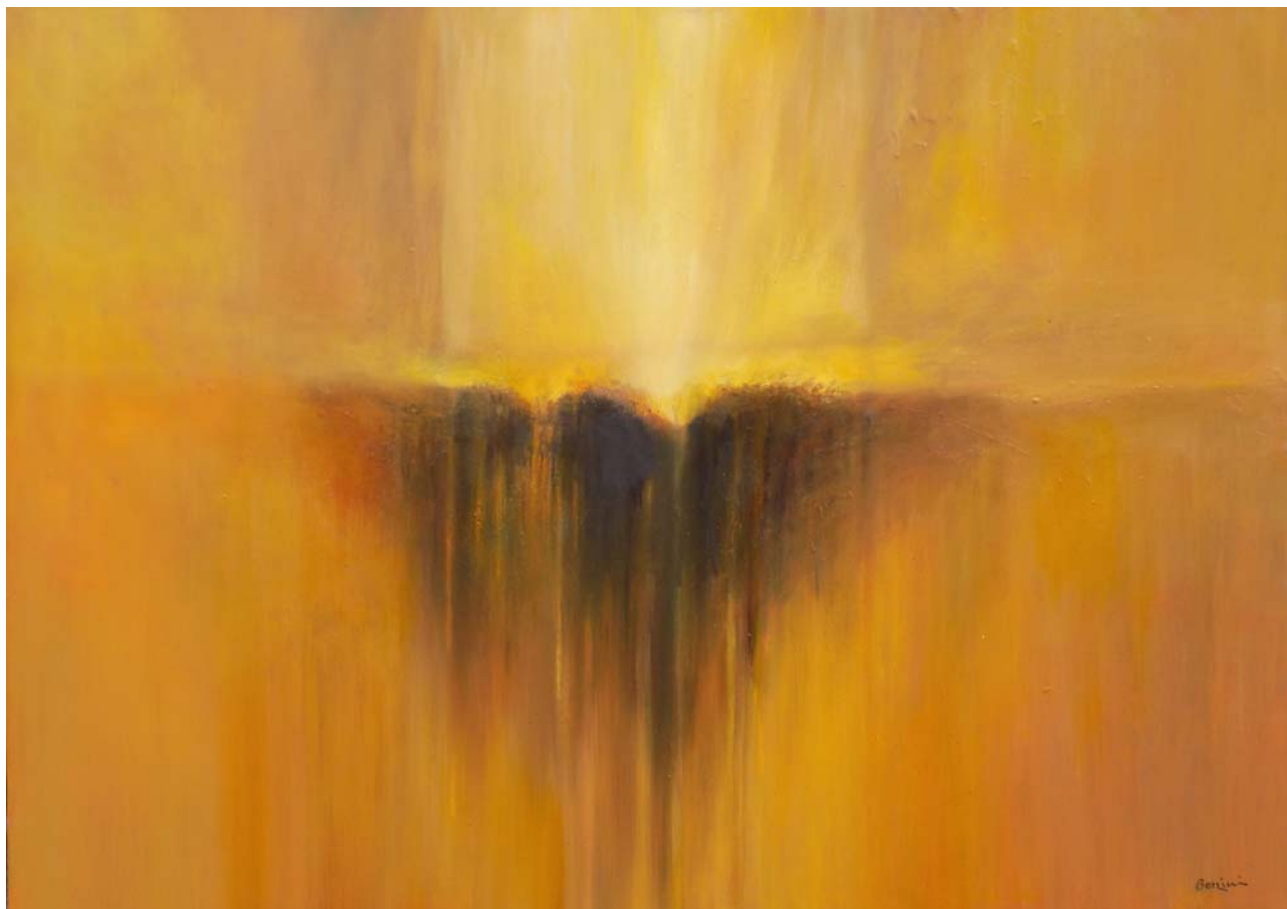
Valeria Bolchini

MARCO BOZZINI



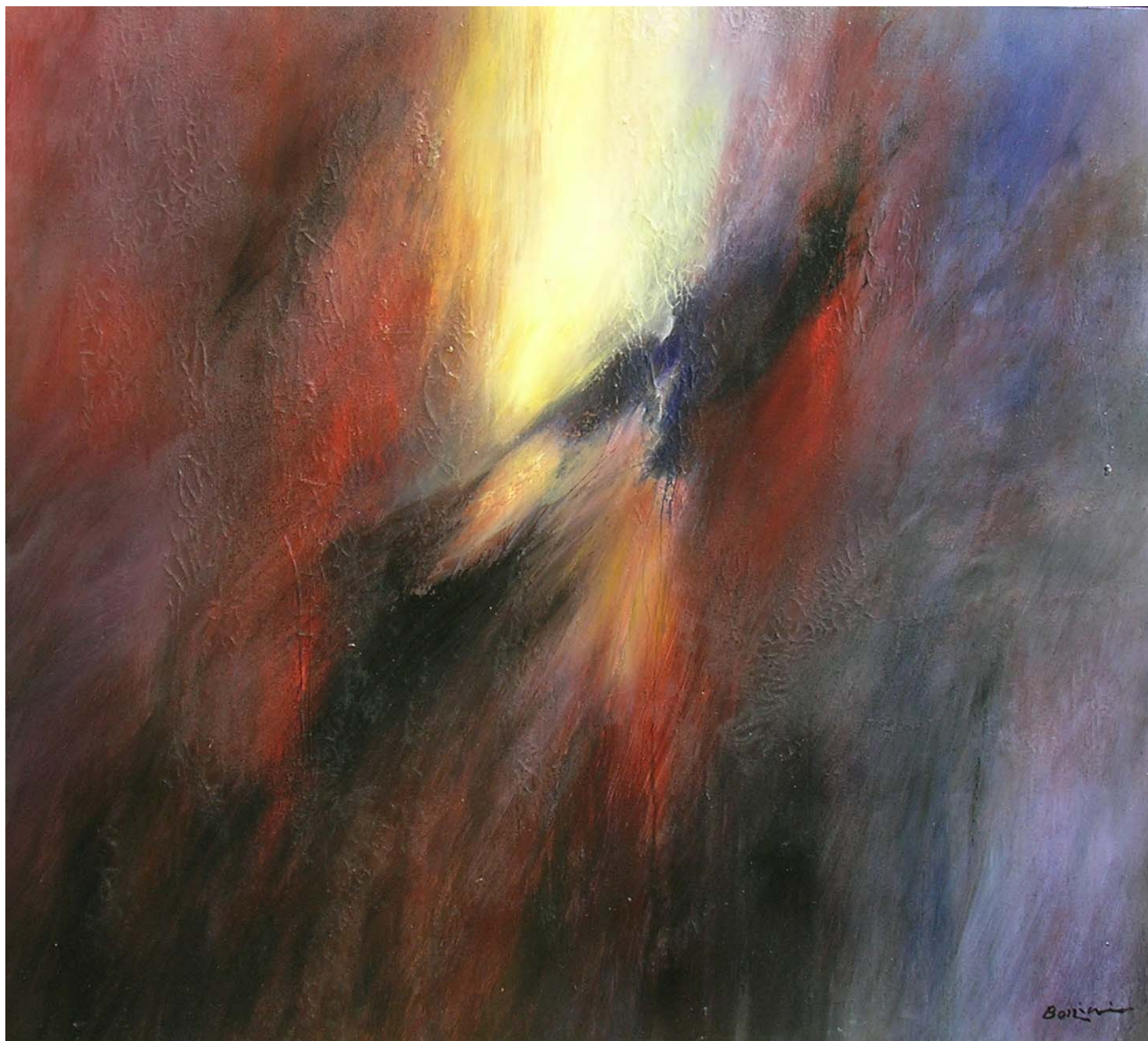
Ab origine,
olio su tela, cm 70x80, 2014

MARCO BOZZINI



Al limite,
olio su tela, cm 140x100, 2015

MARCO BOZZINI



Attraverso il tempo,
olio su tela, cm 100x90, 2015

MARCO BOZZINI



Custodito nel cuore,
olio su tela, cm 100x100, 2008

MARCO BOZZINI



Effemeridi,
olio e acrilico su tela, cm 60x70, 2008

19251

MARCO BOZZINI



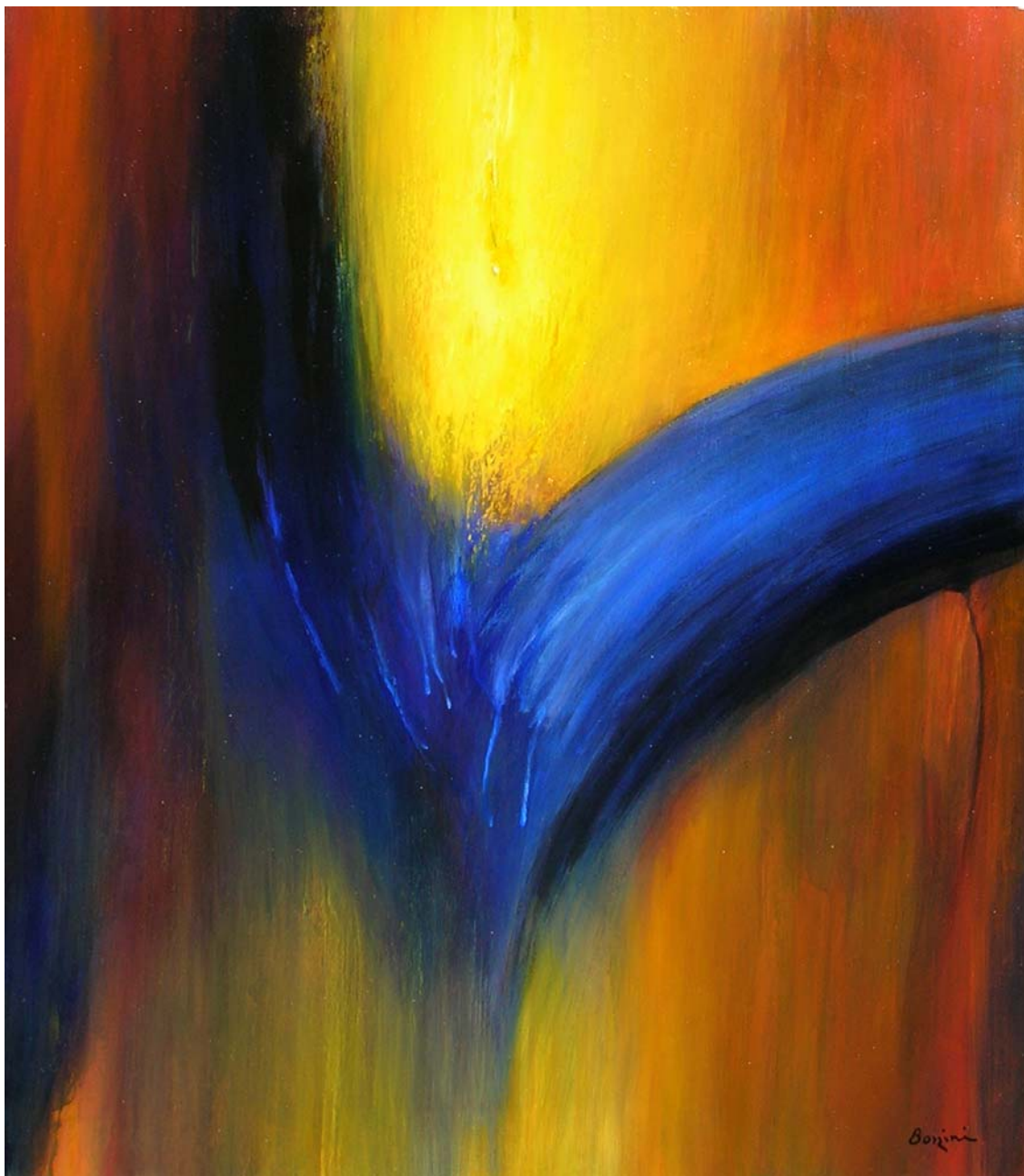
I love cooking,
olio su tela, cm 70x80, 2011

MARCO BOZZINI



Frammenti di utopia,
t.m. su tela, cm 40x50, 2007

MARCO BOZZINI



I feel blue,
t.m. su tela, cm 70x80, 2010

MARCO BOZZINI



Il volo della mente,
olio su tela, cm 100x100, 2012

MARCO BOZZINI



Inerzia e movimento,
t.m. su tela, cm 60x70, 2012

BAGLIORI E BATTITI D'ALA

**LA LUCE E LE APORIE NELLA PITTURA
DI LIANA CITERNI**

È la luce il filo d'Arianna che può consentire al fruitore di penetrare nel Dedalo della produzione pittorica di Liana Citeri e raggiungerne forse il cuore, la stanza segreta, senza perdersi, senza soffermarsi troppo e invano su aspetti secondari, importanti ma non cruciali. Proviamo a seguirlo, allora, questo filo di luce. Proviamo a vedere come viene usata, come viene "data" la luce, quadro dopo quadro. E come cambia, quadro dopo quadro, facendosi più densa o più rarefatta, soffusa o saettante, continua o intermittente...

Ecco, proviamo a mettere a fuoco... Sprazzi, bagliori di una luce intermittente, radioattiva, illuminano a tratti la materia magmatica e rutilante. Talvolta è un lampo che attraversa lo spazio virtuale del quadro separando zone, zolle, placche telluriche che si contrappongono tra di loro. Altre volte la luce si irradia in modo da definire i piani e la profondità dello spazio immaginario evocato dalla superficie della tela dipinta, creando una contrapposizione tra campiture cromatiche che balzano in primo piano e altre che restano sullo sfondo. Corrispondono a quest'ultimo caso opere come "Abisso", "Angolo selvaggio" e "Ape regina". Mentre in altri casi, come nelle opere "Il figlio del mare", "Il pianeta dell'arcobaleno" e "Sacrificio", la luce sembra concentrarsi, addensarsi nelle parti centrali del quadro e pare promanare dalla stessa materia-colore, quasi fosse endogena e pulsante, riverberando sulle parti più esterne della tela. In altri casi ancora, come nelle opere "Anfora fittile" e "Giocatore di golf", è una vera e propria ferita, una ferita di luce, una feritoia, una breccia da cui la luce penetra o scaturisce.



Libellula, olio su tela, cm 50x100, 2015

LIANA CITERNI



Farfalla, t.m. su tela, cm 40x60, 2014 (part.)

Nella pittura di Liana Citerni la luce è l'accento finale che contribuisce a rendere più spiccata la grande aporia che soggiace ad ogni quadro, aporia a cui contribuiscono in un modo o nell'altro tutti i principali fattori compositivi e che dell'arte della Citerni costituisce l'anima inquieta. E questa grande "aporìa" trova una prima corrispondenza in una prima piccola aporia, prima piccola contraddizione che risiede nell'uso della "materia" con giochi e contrasti tra rilievi e zone scavate, tra parti lisce e parti ruvide. La seconda aporia la scorgiamo nelle campiture cromatiche derivanti da un tourbillon di spruzzi e sgocciolature di colore che si sovrappongono a spatolate "ruvide" e a "morbide" pennellate che tra loro si contrappongono, così come si contrappongono in una sinfonia di contrappunti i colori caldi e quelli freddi, primari e complementari... E in generale questa unica grande aporia declinata attraverso singole aporie potremmo definirla con una serie di ossimori rivelatori: disordine organizzato, bilanciato disequilibrio, movimento estatico, materia spirituale... oppure, citando un celebre romanzo e relativo film d'autore: *Caos calmo*. Nell'uso del colore, nella qualità del gesto e nell'uso della materia è tutto un gioco di pesi e contrappesi, alla ricerca, quadro dopo quadro, di una inarrivabile inquieta armonia.

Un'armonia inquieta, un'armonia elusa e al tempo stesso allusiva, evocativa, colma di presagi e di segni, di significati fuggitivi eppure incombenti: inquieta come il battito d'ala di una farfalla, o come il bagliore di un lampo in un cielo affocato.

Virgilio Patarini

LIANA CITERNI
NOTA BIOGRAFICA

Maremmana d'origine, da anni residente a Vizzolo Predabissi (MI), partecipa attivamente al gruppo di artisti di "Peschierarte" e conserva della sua origine il tratto fiero e "graffiante", il gesto rapido e conciso d'artista che stende pezzature cromatiche secche e scabre per poi graffiarle, ferirle e inciderle in modo da rilevare l'immagine.

Laureata in giurisprudenza alla Statale di Milano inizia la professione di docente presso l'Istituto Bassi di Lodi dove incontra l'artista toscano Vittorio Corsini, collega e amico, che la incoraggia a iniziare il suo percorso artistico.

Nella bottega d'arte di Mario Tapia, pittore e scultore di fama internazionale, punto d'incontro abituale, apprende lo studio del colore e delle sue armonie.

Alla morte del maestro, sarà il suo allievo preferito Fabio Cuman, artista poliedrico e geniale, a indirizzarla verso la ricerca di nuove forme d'arte come quella dell'astratto; un mondo nuovo e affascinante che la rapisce immediatamente e le consente di tradurre in immagini, visioni suscitate per lampi ma sempre covate nell'intimo, come quella del mare, la cui presenza ricorre tanto frequentemente nella sua prima produzione.

Altri maestri come Giuseppe Beccarini, Bruno De Santi e Mario Fasani contribuiscono ad affinare la sua pittura.

Negli anni ha partecipato a svariate mostre.

Tra le ultimissime ricordiamo le personali al Caffè letterario di Lodi nel giugno 2015, al Golf club di Crema nel maggio 2016, allo Spazio Libero 8 sull'Alzaia Naviglio Pavese di Milano nel maggio 2016; inoltre, sempre nel 2016 la Collettiva tematica "Tra Ragione e Sentimento. Dall'astratto geometrico all'Informale" alle Grotte del Boldini in occasione



Giocatore di golf,

tecnica mista su tela, cm 60x80, 2014

dello "Underground Art Festival" di Ferrara nel mese di luglio, alla Galleria ItinerArte di Venezia nell'agosto e alla galleria Muef Art Gallery di Roma nel mese di ottobre. E sempre nella Galleria ItinerArte di Venezia è in programma una sua mostra personale nell'aprile 2017.

LIANA CITERNI



Ali di farfalla,
tecnica mista su tela, cm 60x60, 2015

LIANA CITERNI



Cavaliere medievale,
tecnica mista su tela, cm 120x120, 2014

LIANA CITERNI



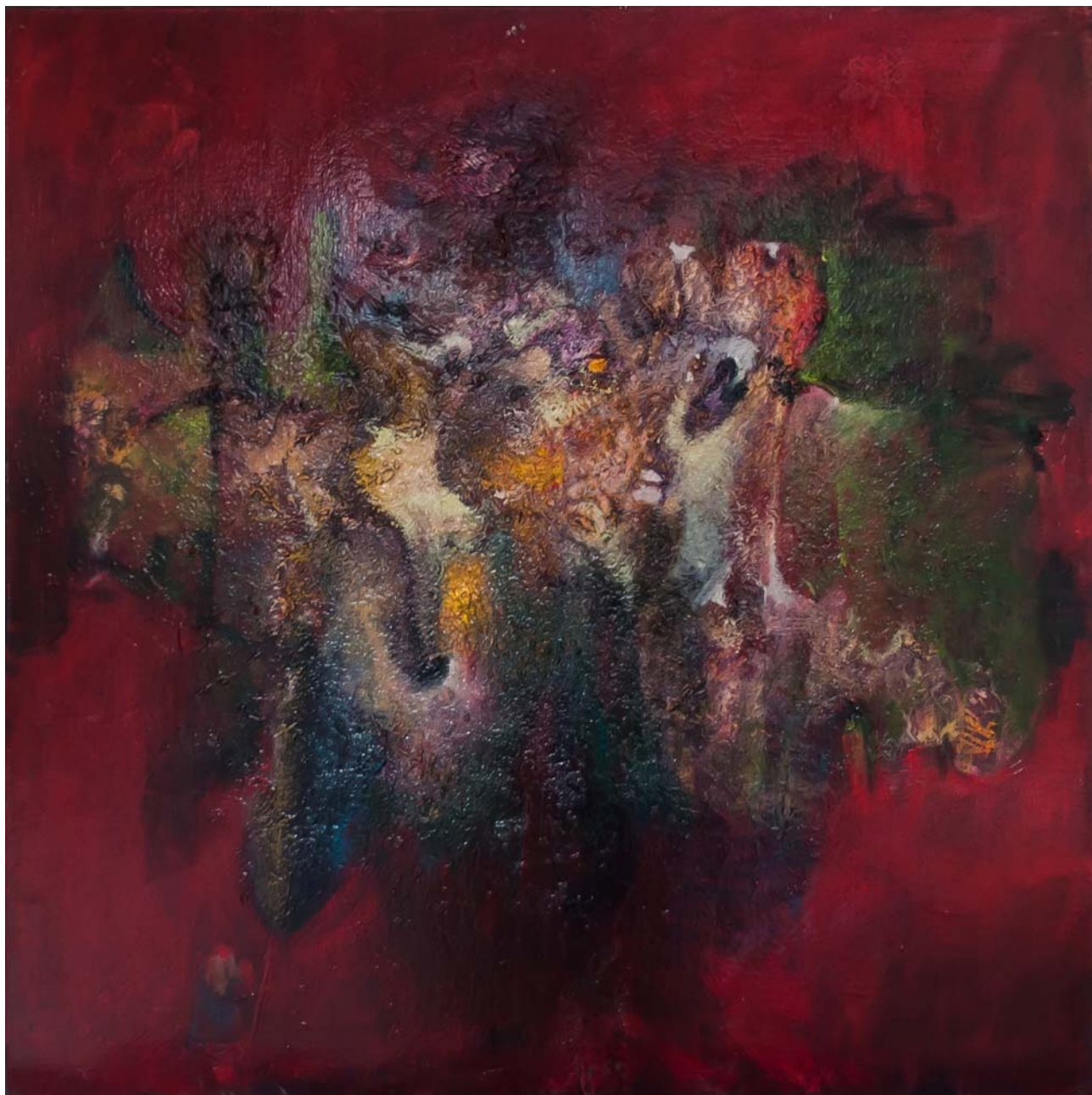
Frammenti d'amore,
tecnica mista su tela, cm 120x120, 2016

LIANA CITERNI



Sacrificio,
tecnica mista su tela, cm 80x80, 2014

LIANA CITERNI



Il pianeta dell'arcobaleno,
tecnica mista su tela, cm80x80, 2012

LIANA CITERNI



Schegge,
tecnica mista su tela, cm 80x80, 2013

LIANA CITERNI



Anfora fittile,
tecnica mista su tela, cm 120x90, 2014

LIANA CITERNI



Attrazione,
tecnica mista su tela, cm 120x80, 2015

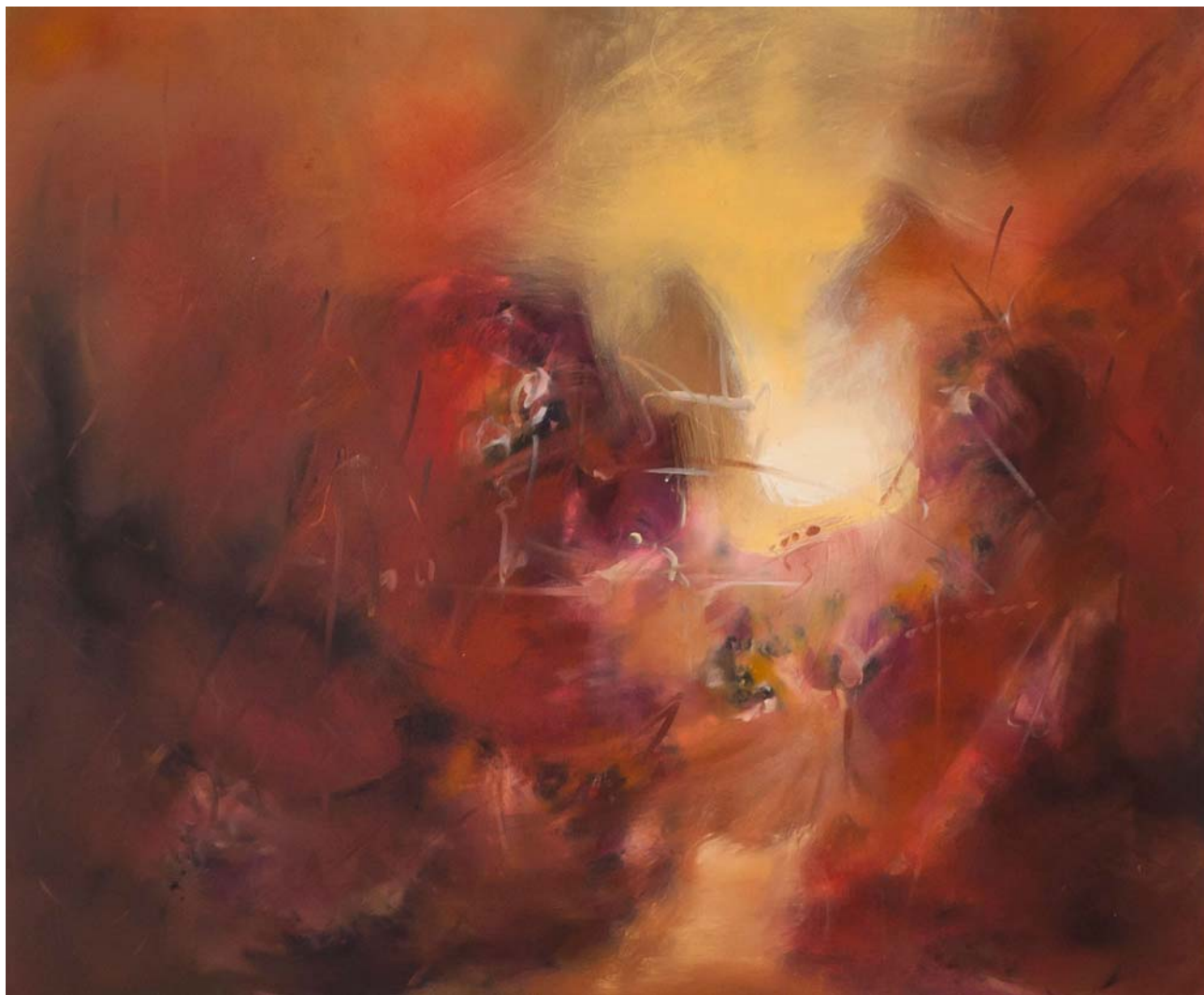
LIANA CITERNI



Ape regina,
tecnica mista su tela, cm 70x50, 2012

268254

LIANA CITERNI



Autunno,
olio su tela, cm 60x50, 2013

LIANA CITERNI



Lampi di luce,
tecnica mista su tela, cm 90x60, 2012

OLTRE L'INFORMALE

LA PITTURA DI RAFFAELE DE FRANCESCO

Dopo aver a lungo sperimentato tecniche e approcci differenti nell'ambito dell'Informale e dell'Action Painting, a partire dal 2014 Raffaele De Francesco comincia ad azzardare incursioni in territori nuovi e meno conosciuti, pur senza rinnegare del tutto le sue origini, ed anzi, in alcuni casi facendo tesoro delle tecniche acquisite, ma utilizzandole per scopi differenti.

Opere del 2009 come *Danza*, *Regressione* o *Transito* del 2010 rientrano a pieno titolo nell'area dell'Action Painting, con modalità di esecuzione molto simili al cosiddetto Dripping inventato da Pollock, anche se rispetto alle opere dell'artista americano, quelle di De Francesco presentano gocciolature meno fitte e stratificate e un gesto più ampio, con sovrapposizioni più nette in cui è possibile distinguere più piani. Il risultato sono quadri in cui spicca una certa ricerca di «profondità» che viene esaltata dal gioco delle luci e delle ombre, ovvero delle gocciolature più chiare o più scure in primo piano.

Dal 2014 poi l'artista milanese inizia a sperimentare una nuova tecnica esecutiva, passando alla spatola e ad un gesto pittorico ambivalente che consiste in una dialettica tra aggiunta e sottrazione di colore: operazione che lascia affiorare gli strati di colore sottostante. Il risultato sono opere come *Giorni pari e dispari*, *Yellow rain*, e altre, in cui una superficie apparentemente uniforme in realtà si accende qua e là e vibra di luci cangianti e riccamente variopinte.

Ma anche in questa serie di opere si resta nella sfera dell'Informale, e non si va oltre l'autonomia e l'autoreferenzialità che ne costituiscono le principali caratteristiche.

Ma già nel 2010 con l'opera *Stromboli* e poi ancor di più nel 2014 con quadri come *Il volo*, assistiamo ad un uso strumentale di un Informale spatolato e stratificato



Nuovi esperimenti (part.)

t.m. su tavola, cm 50x60, 2016

per alludere a paesaggi vagamente figurativi (un vulcano in eruzione nel primo caso, la skyline di una città nel secondo). Si tratta di un gioco ambiguo tra figurazione e astrazione, dal sottile potere evocativo.

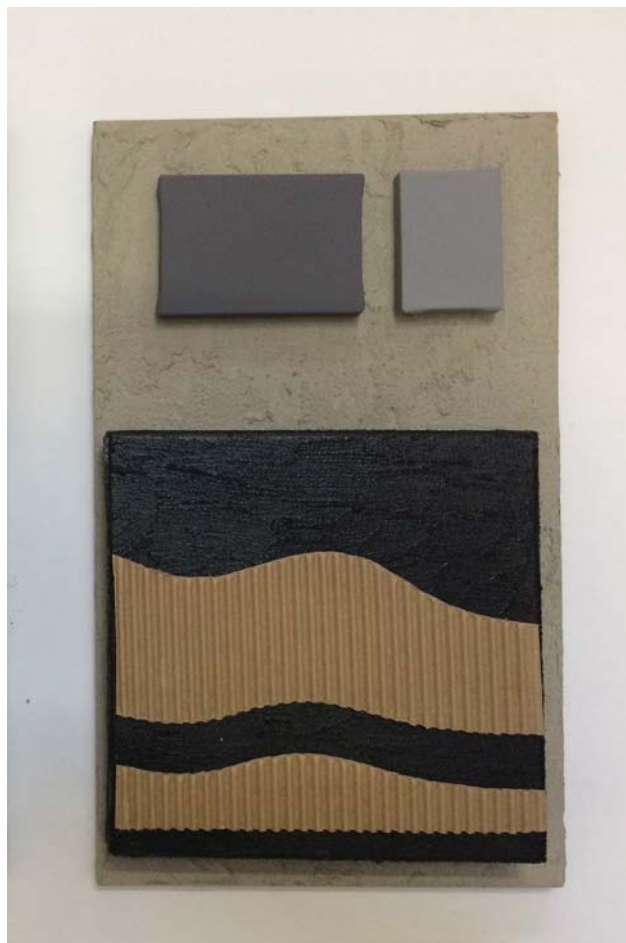
Tra il 2015 e il 2016 si apre un nuovo fronte: opere come *Comunicazione* o *Un'altra vita* denotano un uso strumentale del Dripping decontestualizzato e straniato: superfici coperte da colore sgocciolato

vengono ritagliate in forme geometriche come cerchi o rettangoli e incollati su tavole più grandi e accostate a oggetti geometrici in rilievo in legno o altro materiale. Il che determina una sorta di cortocircuito tra Pittura Informale e Astrazione geometrica. Tale processo era stato anticipato da opere del 2014 come *La visita inattesa* e *Un altro autunno* in cui compare una riflessione sull'oggetto quadro e la sua ironica scomposizione: una tela «drippata» si stacca dalla cornice e scivola di lato: anche in questo caso affiora e si evidenzia un rapporto dialettico tra il rettangolo della cornice (e della tela) e l'Informale della stesura cromatica.

Nel 2015 opere come *Il frutto proibito* o *Tensione* aprono verso ulteriori orizzonti, inglobando nel quadro oggetti ed elementi non convenzionali e strizzando l'occhio a *Pop Art* e *Nouveau Realisme*, con una spruzzata di ironia.

Lo schema che appare ricorrente in queste serie di esperimenti tra il 2014 e il 2015 è quello della contaminazione tra generi e stili, tra differenti matrici avanguardistiche e conseguenti differenti orizzonti di senso: lo scopo appare quello di creare piccoli o grandi cortocircuiti, di spiazzare il fruitore, di attirare l'attenzione, ma anche e soprattutto di costringerlo a focalizzare la sua attenzione sull'oggetto quadro, sulla sua funzione, sul suo significare, al di là del mero effetto gradevolmente estetico, che pure non viene sottovalutato.

Si va ancora oltre lungo questa direzione con gli ultimissimi «nuovi esperimenti», in cui diverse tecniche, materiali e fonti d'ispirazione trovano sintesi formale: compaiono scritte, tela grezza di juta, cartone ondulato ritagliato a simulare onde, forse colline di un paesaggio stilizzato: tutti elementi che si vanno a sommare ai consueti cerchi e rettangoli e quadrati in rilievo, colorati a tinte piatte su fondi di cemento. C'è un'evidente ricerca di armonia sui toni bassi dei grigi e dei marroni nella gamma cromatica, e sulla giustapposizione di



Nuovi esperimenti (part.)

t.m. su tavola, m 50x60, c2016

elementi allineati geometricamente. Quello a cui viene di pensare, guardando uno di questi piccoli quadri non è un paesaggio o uno scorcio urbano, ma piuttosto un ordinatissimo cantiere edile o il magazzino di uno spedizioniere: l'opera d'arte diviene allora (anche) metafora di qualcosa da costruire, o un pacco da spedire. Una casa o un viaggio. O entrambe le cose assieme.
Virgilio Patarini

RAFFAELE DE FRANCESCO



Only,
t.m. su tela, cm 20x20, 2016

RAFFAELE DE FRANCESCO

NOTA BIOGRAFICA

Raffaele De Francesco lavora e dipinge a Milano, dove come professione principale si occupa di ricerca scientifica nel campo biomedico. Da sempre appassionato di arte e di pittura, ha iniziato la sua attività di pittore nel 2008 dedicandosi interamente alla pittura informale. La pittura rappresenta così per Raffaele De Francesco un mezzo di conoscenza della realtà complementare a quello scientifico: da una parte la ricerca scientifica, con il suo approccio razionale ed oggettivo, dall'altra la pittura, come strumento di conoscenza istintivo ed introspettivo.

Tra le mostre degli ultimi anni ricordiamo, nel 2016: "Tra Ragione e Sentimento", mostra collettiva alle Grotte del Boldini, Ferrara e alla Galleria MUEF, Roma; "Visioni Contemporanee", mostra collettiva alla Galleria Click Art di Cormano (MI); "Koinè 2016", mostra collettiva itinerante allo Spazio E di Milano, alla Galleria MUEF di Roma, alla Galleria Il Rivellino di Ferrara e alla Galleria ItinerArte di Venezia; "L'istinto e la Ragione", doppia personale alla Galleria Click Art di Cormano; "Gli Elementi", 5 mostre tematiche collettive degli artisti del Gruppo E allo Spazio E di Milano. Nel 2015 "Patterns and Changes", mostra personale allo Spazio E di Milano; la mostra dei finalisti del Concorso "Il Segno 2015", a Palazzo Racchetta, Ferrara; "Milan City Art", mostra collettiva allo Spazio E, Milano; "Leonardo", 10 mostre tematiche collettive degli artisti del Gruppo E, Spazio E, Milano; "Koinè 2015", mostra itinerante allo Spazio E di Milano, nel Complesso Museale Ricci Oddi di Piacenza alla Galleria del Rivellino di Ferrara, alla Galleria MUEF di Roma e a Castel dell'Ovo a Napoli; "Gesto/Gestalt", mostra tematica a Palazzo della Racchetta, Ferrara e Complesso Architettonico Museale Ricci Oddi, Piacenza. Nel 2014: "Stratificazioni", mostra personale



Yellow cloud,
acrilico su tela, cm 60x80, 2016

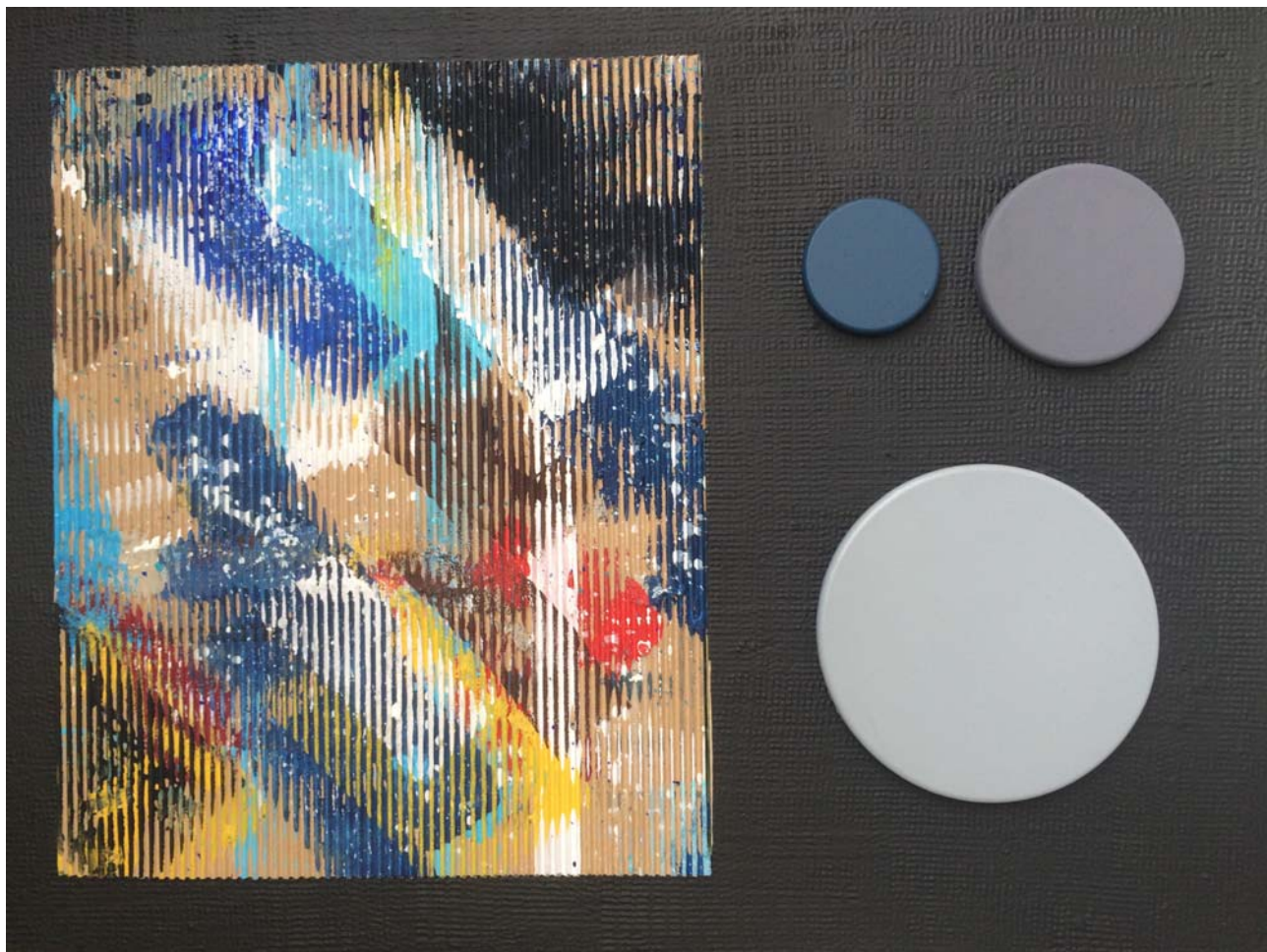
allo Spazio E di Milano; "Koinè 2014", alla Rocca Viscontea di Lacchiarella (MI); nel 2013 "Koinè 2013" alla Galleria Zamenhof di Milano, a Palazzo della Racchetta, Ferrara, e alla Galleria 20 di Torino. Nel 2012 "Koinè 2012" alla Galleria Zamenhof di Milano e a Palazzo Zenobio a Venezia; nel 2011 è finalista al Premio "Il Segno 2011", alla Galleria Zamenhof, ed espone nella mostra tematica "Matter and Soul 2" all'Atelier Chagall di Milano). Nel 2010 "Post-Action Painting 2" Mostra Collettiva alla Galleria Zamenhof di Milano.

RAFFAELE DE FRANCESCO



Le storie di ieri,
t . m. su tavola, cm 60x60, 2017

RAFFAELE DE FRANCESCO



I ricordi,
t.m su tavola, cm 60x80, 2016

RAFFAELE DE FRANCESCO



Un'altra vita,
t.m. su tavola, cm 60x80, 2016

RAFFAELE DE FRANCESCO



Comunicazione,
t.m. su tavola, cm 60x80, 2015

RAFFAELE DE FRANCESCO



La visita (inattesa),
acrilico su tela, cm 40x50, 2014

RAFFAELE DE FRANCESCO



Un altro autunno,
acrilico su tela, cm 40x50, 2014

RAFFAELE DE FRANCESCO



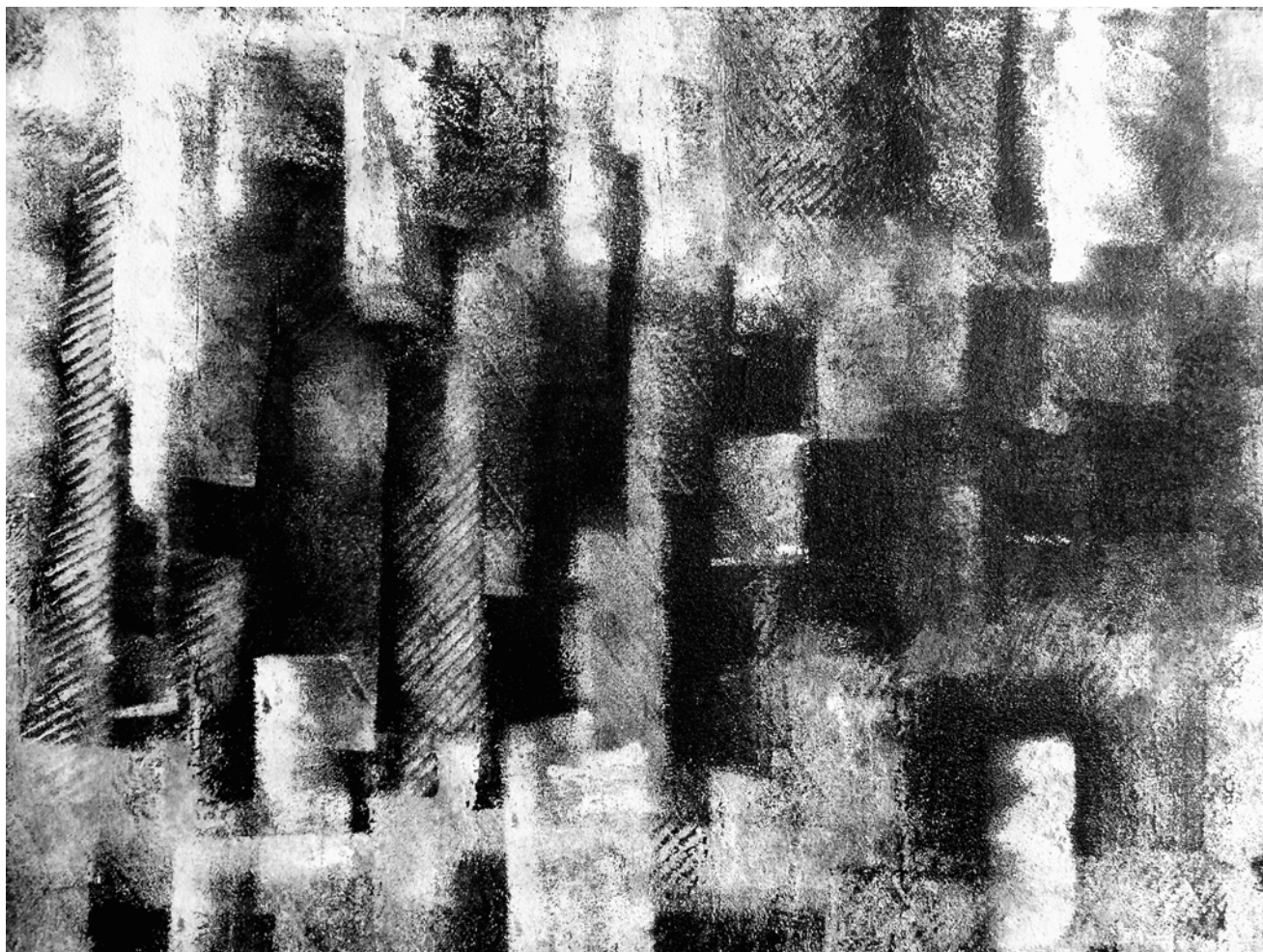
Numero 50,
pigmenti su tela, diametro cm 60, 2012

RAFFAELE DE FRANCESCO



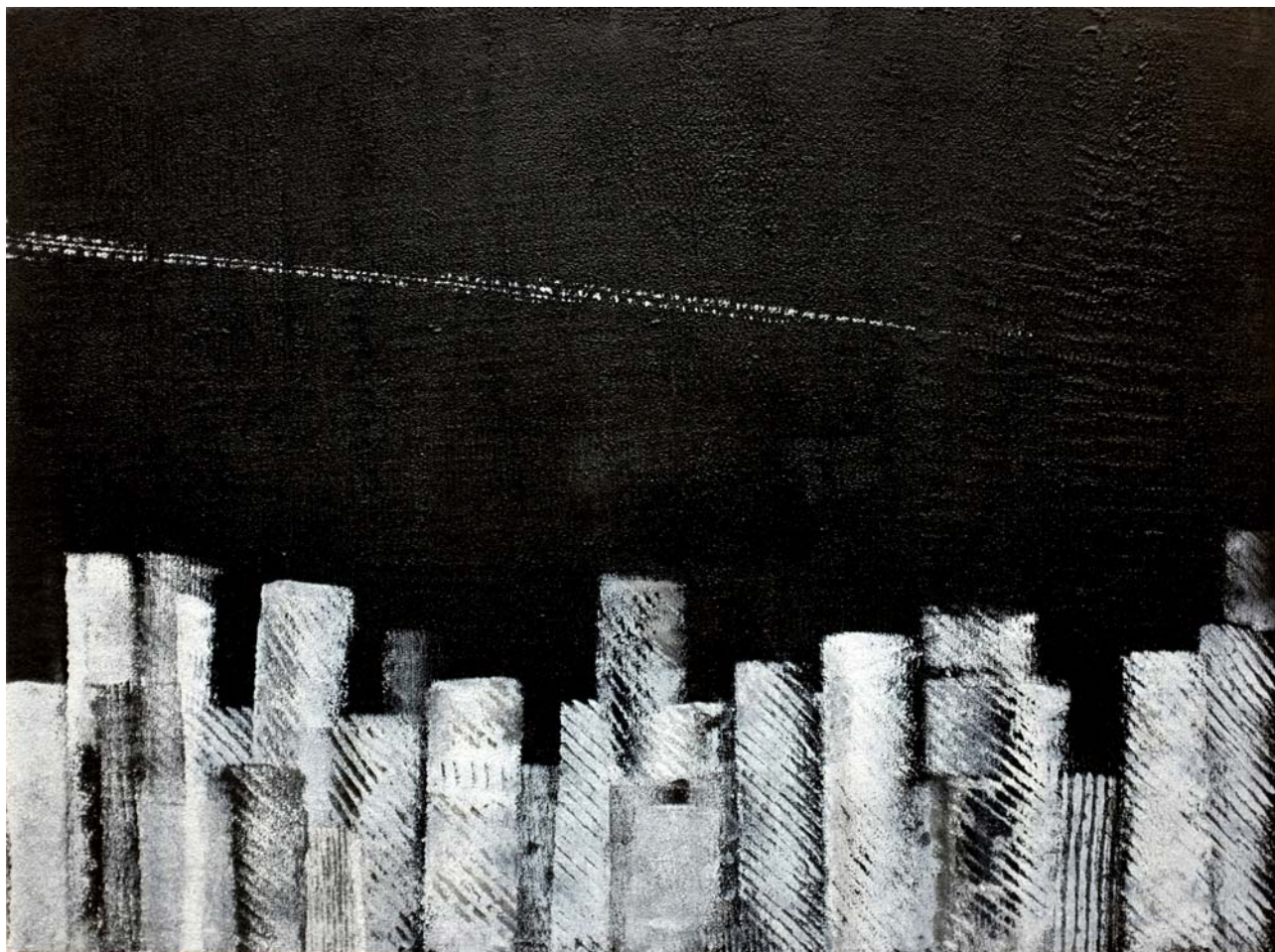
Regressione,
acrilico su tela, cm 100x40, 2009

RAFFAELE DE FRANCESCO



Ombre,
t.m. su tavola, cm 60x80, 2014

RAFFAELE DE FRANCESCO



Il volo,

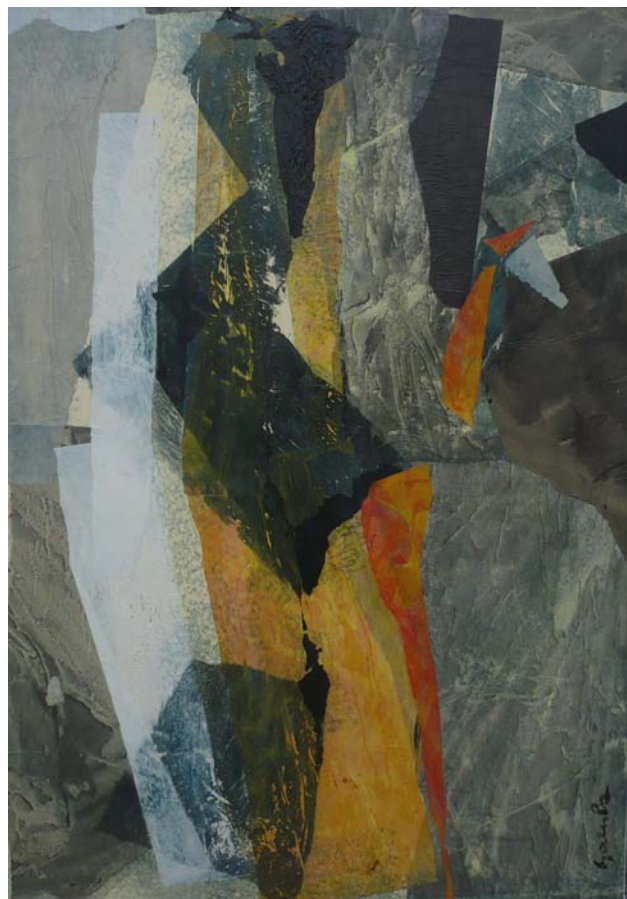
t.m. su tela, cm 60x80, 2014

RAGIONE E SENTIMENTO

LA PITTURA ASTRATTA DI PAOLA GAMBA

La pittura di Paola Gamba scaturisce da un'originale e inquieta sintesi tra un'esigenza apollinea di ordine e organizzazione dello spazio visivo e impulsi dionisiaci che producono guizzi di colore, segni, macchie, accensioni improvvise di luci endogene che ne scardinano la rigidità. Tra questi due opposti si gioca la partita dell'artista vicentina: in alcuni casi, come la serie di piccoli quadri intitolati *Blu* o di quelli più grandi intitolati programmaticamente *Geometrie astratte*, a prevalere è, più o meno decisamente, l'astrazione geometrica; in altri casi come *Cieli*, *Estate* o *Improvvisazione* è l'Informale ad imporsi: una pittura gestuale, con connotazioni fortemente emotive. La gran parte del resto della produzione si colloca a mezza via, contaminando di volta in volta con soluzioni tecniche ed estetiche diverse approcci astratto-geometrici con altri informali.

L'approccio apollineo affiora ogni qual volta la composizione appare costruita su assi ortogonali. Tali assi ideali talvolta seguono e si allineano alla base e all'altezza della superficie quadrata o rettangolare del quadro (ad esempio *Paesaggio* o *Paesaggio urbano*); altre volte tali assi si sviluppano in diagonale (come ad esempio la serie intitolata *Blu*). Più spesso l'angolo che si forma su questi ideali assi portanti non è retto ma acuto o ottuso e assistiamo ad una divisione dello spazio attraverso trapezi, rombi o triangoli immaginari, piuttosto che rettangoli o quadrati (come ad esempio, in questa pubblicazione quasi tutte le opere quadrate *Senza titolo*). Tali griglie geometriche talvolta sono nette ed evidenti: si tratta di linee rette che delimitano superfici coperte da una stesura «pittorica» più o meno uniforme del colore, superfici che ci appaiono come quadrati o trapezi che si staccano da fondi di diversi colori e talvolta si sovrappongono ad altri quadrati o trapezi più grandi o



Senza titolo op. 5,
t.m. su tavola, cm 100x70, 2008

più piccoli. Altre volte tali forme geometriche sono solo vagamente alluse da ampie pennellate o spatolate di colore, senza un uso netto e rigido di linee di contorno.. In questo caso però l'approccio apollineo e razionale è contaminato da un'esecuzione più libera e gestuale, e dunque emotiva, dionisiaca. Altre volte ancora sono strappi o ritagli di carta velina, o cartone o di altro materiale comunque ritagliato o sagomato e sovrapposto a suggerire figure vagamente geometriche.

PAOLA GAMBA



Dentro la pittura,,
t.m. su tela, cm 150x100, 2014

Volendo utilizzare la metafora musicale diremo che tutto ciò determina il «ritmo» delle composizioni, mentre la musica vera e propria, la linea melodica è rappresentata dalla stesura e dalla combinazione dei colori, ma anche talvolta dal guizzare improvviso di segni grafici.

La pittura di Paola Gamba è la danza di Apollo e Dioniso: una ricerca inquieta di un irraggiungibile equilibrio tra ragione e sentimento.

Virgilio Patarini

PAOLA GAMBA NOTA BIOGRAFICA

Paola Gamba è nata a Thiene (VI) nel 1948. Esordisce in ambito artistico dedicandosi da principio ad una pittura figurativa. Negli anni novanta approfondisce lo studio della figura e si dedica al perfezionamento delle tecniche pittoriche frequentando i corsi annuali della Scuola Internazionale di Grafica di Venezia. Successivamente concentra la sua ricerca sul linguaggio informale-astratto partecipando a workshop di pittura a Berlino, Halle, Lipsia, Boehlen, Lienz. La sua ricerca continua sia in ambito figurativo che in quello astratto perché, come afferma l'Artista, "non esiste contraddizione tra i due generi, ma consequenzialità, la contraddizione è solo apparente. Gli ambiti coesistono e si rafforzano l'un l'altro. Anzi uno spiega l'altro. Non possono essere separati poiché la figurazione porta all'astrazione e l'astrazione ha bisogno di passare attraverso la figurazione. Entrambe i moduli espressivi sono accomunati dal bisogno di cercare ed esprimere in ogni situazione equilibrio, forza e compostezza. E' proprio il sottile gioco tra astratto e reale che induce a riflettere sull'essenza stessa della realtà."

Ripercorriamo la sua carriera espositiva degli ultimi quindici anni...

Nel 2002 partecipa al Concorso Nazionale di Pittura "Ferruccio Fantin", Fiume Veneto (PN) e vince il secondo premio; propone una sua mostra personale al Circolo Culturale "G.B. Cossetti" a Villa Perotti, Chions (PN); espone presso la Comunità Montana a Palazzo Veneziano a Malborghetto (UD); partecipa alla XXVIII Extempore Regionale di Pittura S.O.M.S.I a Pordenone, classificandosi al secondo posto; stesso risultato al 9° Extempore di

PAOLA GAMBA

Corva di Azzano Decimo (PN); partecipa al 19° Premio Marghera presso il Circolo Culturale “La Serenissima” di Venezia, vincendo il quarto premio. Nel 2003 espone alla mostra “Un minuto da re”, Casa Gaia Da Camino, Portobuffolé (TV), alla Scuola Internazionale di Grafica “Galleria Sotoportego”, Venezia; al Premio Pittura “A: Marinato”, Circolo Culturale “La Serenissima”, Venezia, a “5unf Sinne”, Halle, Germania; alla IV Biennale Internazionale d’Arte Contemporanea a Firenze; a Castello Caetani a Fondi (LT); vince il primo premio al Concorso di Pittura in memoria di A. Perissutti a Resiutta (UD) e al 10° Extempore di Corva di Azzano Decimo (PN); espone nella mostra “Chi vuol esser lieto sia” a Palazzo Gregoris, Pordenone. Nel 2004 le personali alla Ex Chiesa San Gregorio, Sacile (PN) e alla Casa Gaia Da Camino, Portobuffolé (TV); ottiene riconoscimenti e premi in vari concorsi ad Azzano Decimo, a Palmanova, a Riessutta, in provincia di Udine e Pordenone e vince il primo premio al Concorso Nazionale di Pittura “Renato Nardi” a Venezia; espone al Malerei Installation und Performance in Leipzig, Germania, e alla Biblioteca Civica, Palazzo Cecchini, a Cordovado (PN). Nel 2005 mostre personali alla Sala Esposizioni del Comune di San Vendemiano (TV) e alla e Galleria Civica D’Arte del Comune di Zoppola (PN) e collettive a Villa Rietti Rota, Villanova di Motta di Livenza (TV), alla Sala Consiliare di Pravisdomini (PN) e al Centro D’Arte San Vidal, Scoletta di San Zaccaria a Venezia; inoltre premi e riconoscimenti a Fontanelle (TV), Podresca (UD), Palmanova (UD), Alessio di Trasaghis (UD), Tricesimo (UD), Dolo (VE) e Pordenone. Nel 2006 espone alla Galleria Lazzaro by Corsi di Milano, al Palazzo della Gran Guardia di Padova, al Palazzo Civico di Borgo di Ponte di Cividale del



Senza titolo op. 7,
t.m. su tavola, cm 100x70, 2008

Friuli, alla Villa Conti Toppo Wasserman in provincia di Udine e nella Sala Comunale di Muggia (TS); e con una personale al Centro Culturale “Leonardo Da Vinci” di San Donà di Piave (VE); riconoscimenti al Concorso Internazionale di Pittura “Immagini nell’Arte” di Podresca (UD) e al XXXII Extempore Regionale di Pittura S.O.M.S.I. a Pordenone. Nel 2007 mostra personale al Postumia

PAOLA GAMBA

Hotel Design di Oderzo (TV), collettive all'Ex Fornace Carotta di Padova, a Palazzo Gregoris di Pordenone, alla Thuringische Sommerakademie di Bohlen, Germania, a Palazzo Scotti, Treviso, a Villa Napoleon, Preganziol (TV) e riconoscimenti ai concorsi: Biennale d'Arte di Trevignano, Villa Onigo (TV), "Munix Web Art", Giornale Namir, Decimo Municipio, Roma, 2° Premio Internazionale di Pittura "Arte Laguna", Museo Santa Caterina TV (finalista) e Giardini della Biennale, Padiglione Paradiso, Venezia, 18° Premio Nazionale di Pittura Piero della Valentina, Cordignano (TV) Concorso nazionale di Pittura Città di Majano (UD).

Nel 2008 vince il Premio AGAZZI, Sezione Arte Sacra, Bergamo; altri riconoscimenti all'Extempore del Centro Sociale Ramuscello, Pordenone, al 2° Concorso di Pittura "Dario Mulitsch", Casa Morassi, Museo di Borgo Castello, Gorizia, al Concorso di Pittura CAIBT, a Fossalta di Portogruaro; mostra personale all'Antico Ospedale dei Battuti, San Vito al Tagliamento (PN) e collettive alla Werkstattgalerie Augen Blicke di Berlino, e al Kunst Werk Lienz, Osterreich, Nel 2009 mostre collettive alla Sala Roma di Valvasone (PN), alla Galleria Zamenhof di Milano, al Circolo Culturale Cossetti di Chions (PN), alla Sala della Gran Guardia di Padova, "Mit den Augen denken" Dolsak bei Lienz, Osterreich; e una mostra personale alla Banca di Credito Cooperativo Pordenonese di Azzano Decimo. Nel 2010 espone alla Galleria Zamenhof di Milano, alla Galleria Città di Padova, a Padova, alla Galleria La Rinascente, sempre a Padova e alla Galleria Civica d'Arte di Zoppola (PN); inoltre riconoscimenti al Concorso Nazionale di Pittura "Città di Majano" al 3° Concorso Intern. di Pittura "Dario Mulitsch" a Palazzo Coronini Cronberg, Gorizia, al 21° Premio Nazionale "Piero della Valentina"- Cordignano (TV).



Senza titolo,

t.m. su tavola, cm 100x70, 2008

Nel 2011 partecipa a "Trasparenze Materiche" al Museo Internazionale D'Arte e delle Terme, a Montegrotto (PD), "Il segno e la materia" alla Galleria Zamenhof di Milano, "Passaggi virtuali" e "Versus", Porta San Giovanni, Padova, XVIII Mostra Biennale D'Arte "Sensi Accesi", Villa Onigo, Trevignano (TV). Inoltre mostra personale "La voce del corpo" alla Galleria La Rinascita di Udine e

PAOLA GAMBA

riconoscimenti al Concorso Internazionale di Pittura “Immagini nell’Arte”, a Podresca (UD), al Premio “Il segno”, Milano. Nel 2012 le mostre personali “Percorsi” all’Antico Caffè Stella Polare di Trieste, “Colore e Memoria” (doppia personale con Carlo Fontanella) al Palazzo Municipale Pravisdomini, Pordenone e “Pensare con gli occhi” al Centro Culturale Altinate San Gaetano di Padova. Sempre nel 2012 le mostre collettive “Matter and Soul” all’Atelier Chagall di Milano, “Koiné” a Palazzo Zenobio di Venezia, alla Galleria Luigi Sturzo di Mestre e “Immagini nell’arte” a Cividale del Friuli; inoltre premi e segnalazioni al Concorso internazionale di Pittura di Podresca, al 4° Concorso Intern. di Pittura “Dario Mulitish” a Palazzo Coronini Croneberg, Gorizia, al 23° Premio Nazionale di Pittura Pietro della Valentina a Cordignano (TV)

Nel 2013 mostra personale alla Galleria Luigi Sturzo di Mestre e le collettive “Woman’s Day”, Galleria La Rinascita, Udine, “Arte per la vita”, Palazzo D’Attimis, Maniago (PN), “3angoli”, Porta San Giovanni, Padova. Nel 2014 la personale “Dentro le emozioni” al Castello di Udine, Casa della Confraternita. Nel 2015 la personale “Ragione e Sentimento”, Porta San Giovanni, Padova e le collettive a Palazzo Attimis, Gorizia, a Portogruaro alla Galleria Comunale d’Arte Contemporanea “Ai Mulini”, Galleria Luigi Sturzo di Mestre, a Frisanco, Palazzo Pognici, la IX Edizione di “Artisti a Palazzo”. Nel 2016 seconda classificata al 6° concorso di pittura “Donne e violenza”, a cura della Ass. Arte e Cultura in Laguna Treporti Cavallino, Venezia; la mostra personale alla Galleria “La Piccola” di Mestre, Venezia e la collettiva “Integrazioni” alla Chiesa dei Padri Domenicani a Soave, Verona.

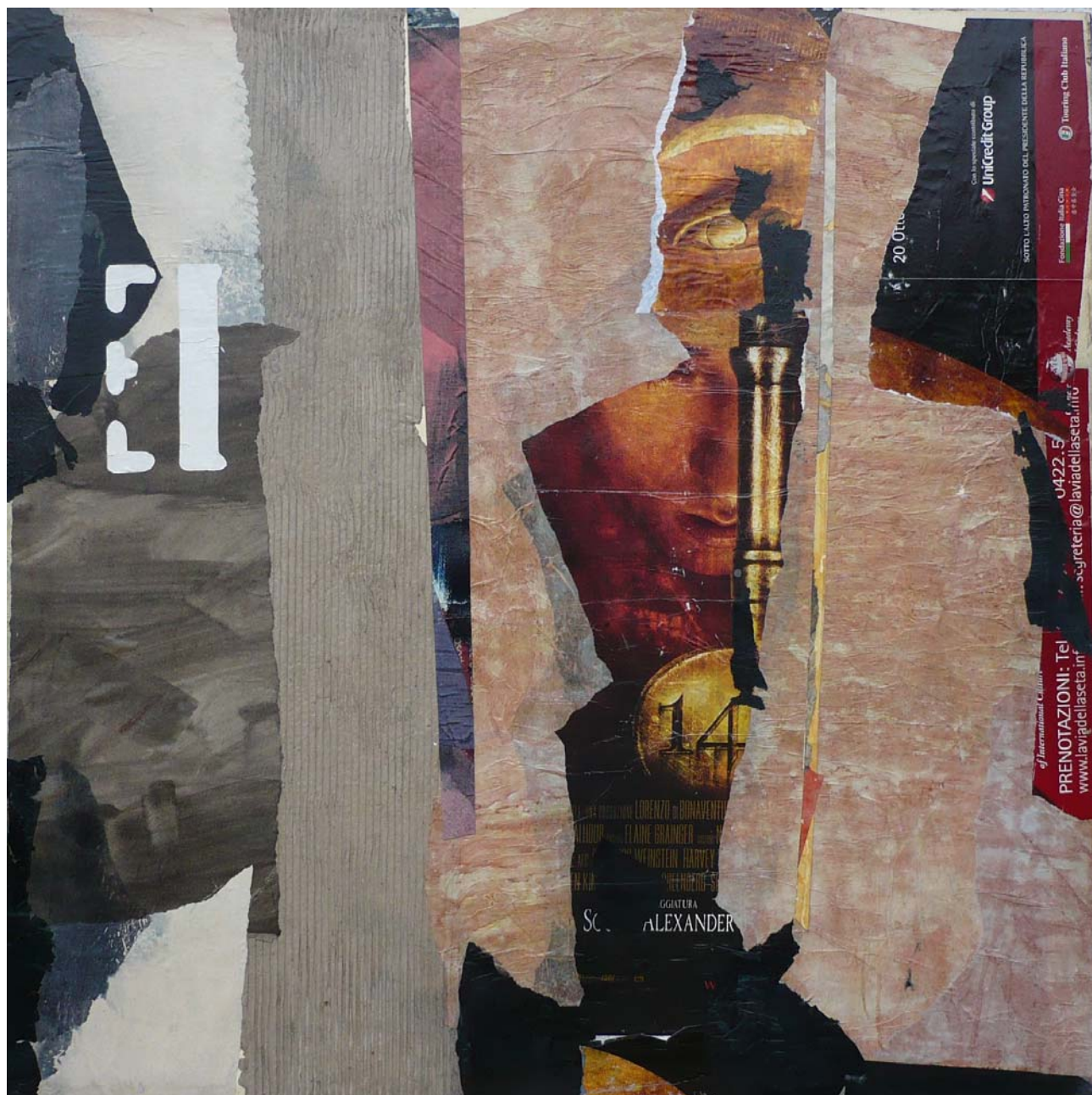


Geometrie astratte,
t.m. su tela, cm 90x90, 2015



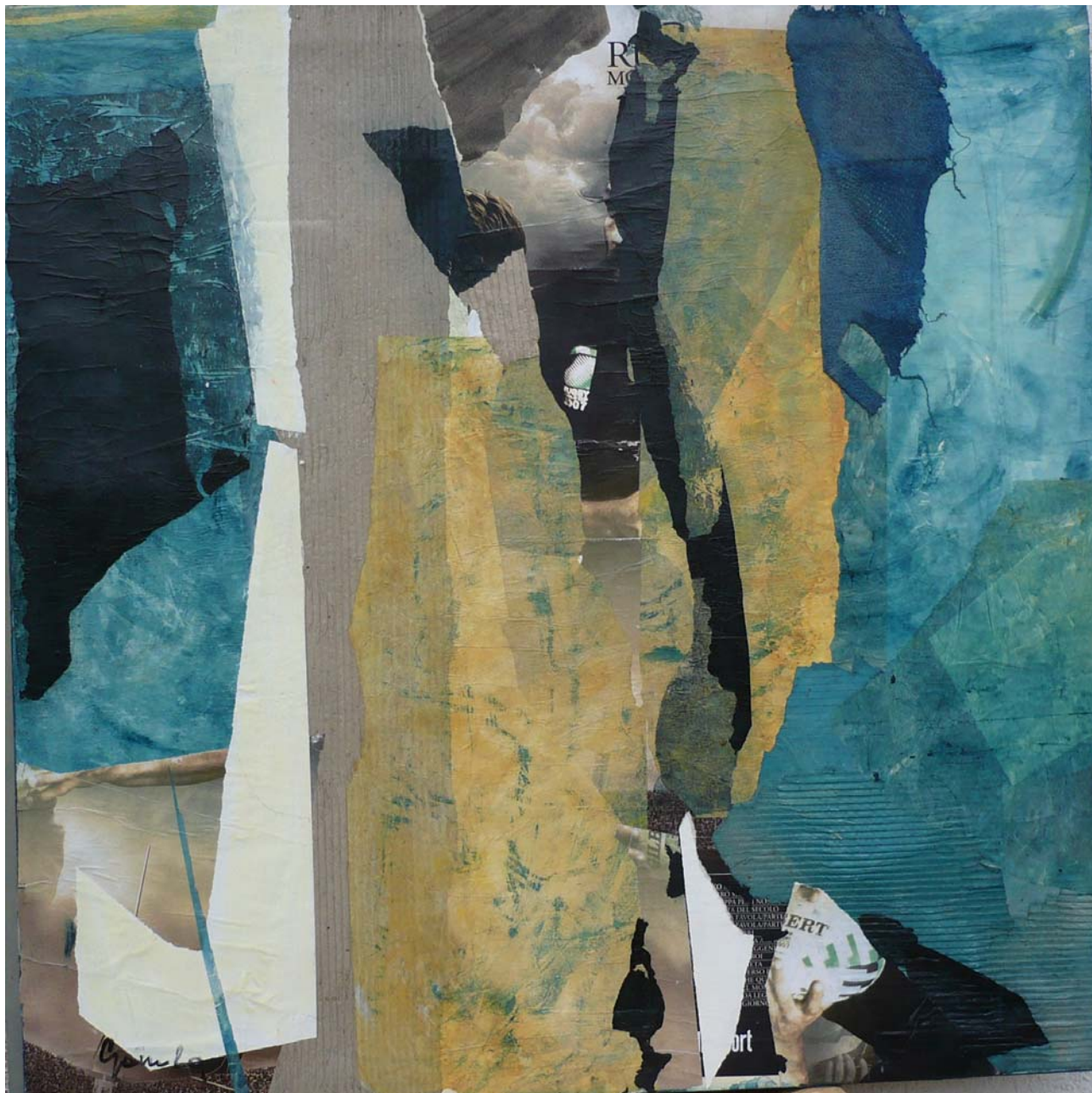
La casa dei zoghi,
t.m. su tela, cm 140x140, 2015

PAOLA GAMBA



Rispecchiamenti,
t.m. su tela, cm 100x100, 2009

PAOLA GAMBA



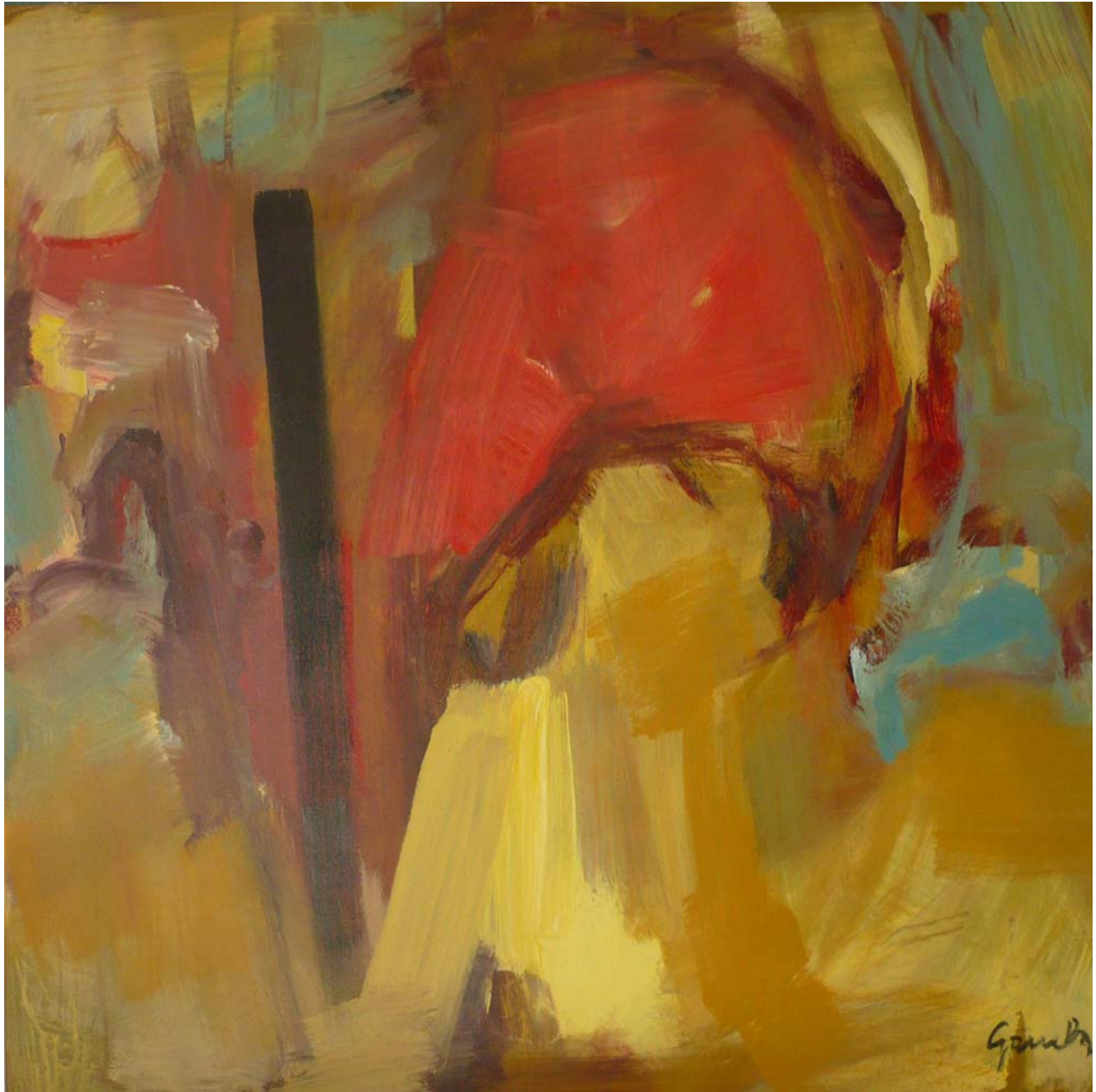
Incontri,
t.m. su tela, cm 100x100, 2009

PAOLA GAMBA



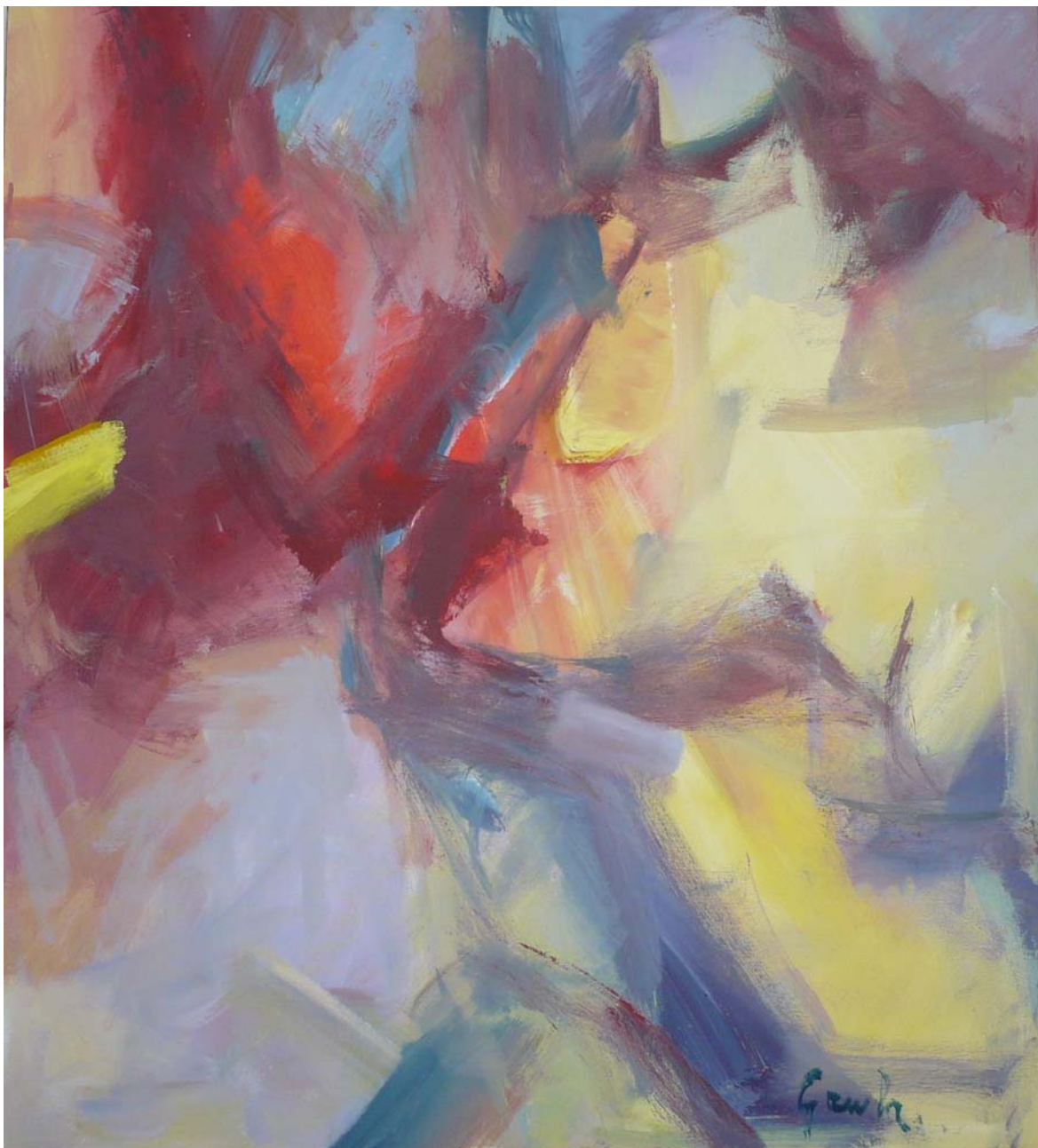
Naufragi,
t.m. su tela, cm 100x100, 2009

PAOLA GAMBA



Estate,
acrilico su tela, cm 90x90, 2013

PAOLA GAMBA



Cieli,
acrilico su tela, cm 100x90, 2010

PAOLA GAMBA



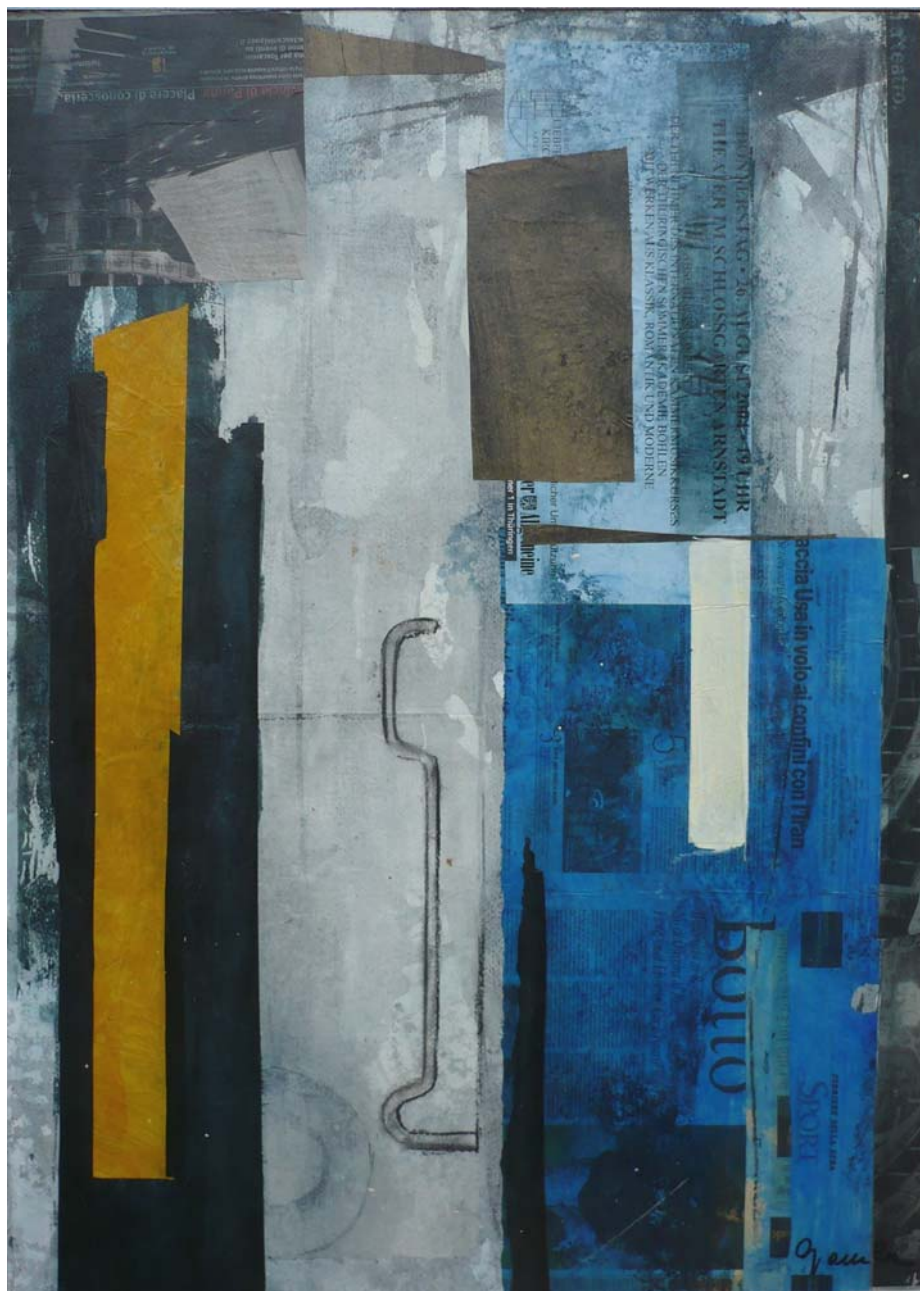
Improvvisazione,
acrilico su tela, cm 100x100, 2013

PAOLA GAMBA



Il tunnel,
acrilico su tavola, cm 100x70, 2011

PAOLA GAMBA



Paesaggio urbano,
t.m. su tavola, cm 100x70, 2008

PAOLA GAMBA



Paesaggio,
t.m. su tela, cm 100x100, 2012

MICHELLE HOLD

OUT TO THE BLACK INTO THE BLUE LA PITTURA DI MICHELLE HOLD

«Out to the blue and into the black», cantava Neil Young nel 1979 (...) Ecco, parafrasando Neil Young... anzi, rovesciandolo di 180°, potremmo dire che la pittura di Michelle Hold si muove «Out to the black, into the blue». Ci sono gli stessi colori dominanti: il nero e il blu sono l'asse portante di tanti quadri dell'artista di Monaco, spesso costituiscono la cornice, il contorno, definiscono le campiture portanti, la superficie dell'opera, lo spazio ideale e spirituale da cui la luce e gli altri colori fondamentali (il giallo, il rosso) a tratti compaiono come sciabolate, o risuonano come note in contrappunto. E poi c'è la stessa idea di movimento: un muoversi da un luogo all'altro, da uno stato ideale o psicologico ad un altro. E poi, ancora, la stessa dicotomia tra tenebre e luce. Solo che i termini sono rovesciati e il moto, il guizzo dell'anima non è uno sprofondare nell'oscurità, ma al contrario un uscire dalle tenebre e dilagare nella luce. È anche una sorta di percorso iniziatico: una discesa nel buio degli Inferi per riaffiorare alla luce. Occorre sprofondare nell'oblio per conquistare la memoria. Occorre morire per rinascere. Come Dante, come Gilgamesh, o ancora meglio: come Orfeo che discende negli abissi dell'Ade e sconfigge le tenebre con la forza della musica, con l'incantesimo della sua voce e delle dita che accarezzano le corde della cetra.

Ancora una volta la musica: una canzone per chitarra e voce. Perché la musica sconfigge le tenebre e riporta l'anima alla luce. È questo a cui assistiamo in opere come *Remembering the path*, *Touched by water*, ma anche in *Challenge*: tutti quadri dove anche «plasticamente» assistiamo al prodigio della luce che emerge e squarcia a fendenti le tenebre. Il nero e il blu più profondo circondano il quadro, creano una sorta di cornice, di confine, all'interno del quale la luce si apre varchi. Talvolta la luce è puro bianco, altre volte si scinde in pochi basici colori: il giallo, il rosso, l'azzurro. Sempre il ritmo della

composizione si basa sul contrasto violento tra chiaro e scuro. Sempre la tensione è verso la luce e verso l'armonia. Alla fine del percorso ci sono opere come *No fear of dreams*, *Give me a reason* dove la luce sembra finalmente essere sul punto di trionfare.

Al di là poi degli evidenti significati simbolici dei colori utilizzati, significati di cui la Hold è ben consapevole (...) i colori della sua tavolozza andrebbero considerati alla stregua di strumenti musicali di una concertazione, decifrando di ciascuno il ruolo preciso assegnato in ogni composizione. Scopriremmo allora che i gialli talvolta squillano come trombe. «Trombe d'oro della solarità», per dirla con Montale. I rossi a volte sono l'irruzione sontuosa di un'intera sezione d'archi che avvolge sinuosa ogni cosa e altre volte invece le note di un assolo di chitarra. Il nero è un tamburo che batte, la gran cassa di una batteria, e come la batteria in una canzone, così il nero determina il ritmo, la struttura, la base ritmica. E si accompagna perfettamente al blu che spesso suona la linea del basso e proprio come in una rock band, insieme al nero, cioè alla batteria, costituisce la sezione ritmica che è l'asse portante di ogni canzone... pardon: di ogni quadro di Michelle Hold. Ecco infondo i quadri di Michelle Hold sono semplicemente questo: canzoni. Canzoni rock o blues. Rhythm and Blues, per la precisione. Un mix di ragione e di sentimento, di scienza e di naturalezza («le mie fonti d'ispirazione sono la natura e la scienza», dice lei stessa): di linea ritmica, razionale, e di assoli di chitarra alla Eric Clapton, slow e avvolgenti, sensuali, passionali, o di improvvisazioni alla tromba degne di Miles Davis, folli e imprevedibili. Tutto è musica nella pittura della Hold. (...) i quadri di Michelle Hold sono immersi nella musica, trasudano musica da ogni spatolata, affiorano dalla musica e sulla musica galleggiano. E così andrebbero guardati, anzi: andrebbero «ascoltati», come si ascolterebbe un brano di Tom Waits o dei Dire Straits, lasciandosi attraversare dalla musica, lasciandosi trasportare, lasciandosi ballare. Ecco, forse i quadri di Michelle Hold andrebbero ballati.

Virgilio Patarini

MICHELLE HOLD
NOTA BIOGRAFICA

Michelle Hold, nata a Monaco di Baviera, è cresciuta a Innsbruck dove ha iniziato a studiare architettura. Si forma come artista e disegnatrice di tessuti attraverso diversi corsi a Parigi, New York, Hong Kong, Monaco e Londra. È l'ideatrice del progetto "ArtMoletto".

Dice della propria pittura Michelle Hold: "I miei lavori astratti, nei quali i segni e le vibrazioni dei colori hanno ritmi di danza, sono dedicati alla natura in tutte le sue accezioni: l'acqua, il silenzio, la luce, la terra, l'insondabile. Affronto questo tema con energia e gioia interiore e tale è il mio coinvolgimento che mi sento di far parte integrante dei miei quadri. (...) Vorrei che, attraverso i miei lavori, i fruitori prendessero consapevolezza della bellezza del mondo espressa dalla mia astratta elaborazione pittorica. Al tempo stesso cerco di trasmettere energia e serenità con l'equilibrio, che spero aver realizzato, con segni e colori. Avendo fatto esperienza nel campo del disegno tessile con top designers, ho acquisito consapevolezza dell'importanza fondamentale della struttura compositiva coloristica. Inoltre con il mio passato di studi in architettura, arricchisco i miei quadri con stratificazioni successive di colore, similmente ad un operatore edile. Prendendo spunto da ciò che inizialmente è appena un accenno, accentuo ed elaboro questo spunto evocativo nato imperiosamente dall'insondabile come, d'altronde, è la vita stessa. Gioco con le trasparenze di colore e sono affascinata da ciò che traspare e rimane un'entità difficile da svelare.(...)".

Michelle Hold ha esposto in Italia e vari paesi del mondo (Miami, Atene, Vilnius, Berlino, Londra, Los Angeles). Tra le ultime personali ricordiamo: nel 2016 l'esposizione "Michelle Hold per Capital Decor" al Salone del Mobile di Milano e "Woman in Red" presso la Tenuta La Tenaglia a Serralunga di Crea; nel 2015 "The warriors of Light" presso Debut Contemporary di Londra, "Blue Mood" a Milano, allo Spazio E, e nel 2014, sempre col titolo "Blue

Mood" a Palazzo Racchetta di Ferrara e alla Galleria 20 di Torino; nel 2013 le personali "Visioni Sfumate" al Palazzo Monferrato di Alessandria, "European Abstract Painting" a Shanghai presso M50 4B105, «5 paintings for Capital Décor» al Salone del Mobile di Milano; nel 2012 «Viaggio» alla Galleria Zanuso di Milano, "Proposte per una Collezione" al Museo di Roccamonfina, MAGMA, Caserta, «Equilibri Rari» al Castello di Casale Monferrato; «7 paintings for Capital Decor» al Salone del Mobile di Milano; nel 2011 «Michelle Hold» alla Fiera internazionale d'Arte di Piacenza, "L'Energia del Colore» alla Chiesa di Treville; nel 2010 «In alto mare» alla Galleria Immagine Colore di Genova. Tra le fiere internazionali a cui partecipa ricordiamo nel 2014 Red Dot Miami, Step Up Milano, Art Athina Athens, Art Vilnius, nel 2013 Berliner Liste Berlin. Tra le esperienze come curatrice, nel 2016, "Terræ" al Castello di Casale Monferrato, "Touch of Water" al Castello di Rapallo, "Shades of Silence" al Castello di Costigliole d'Asti, "Oltre l'Immaginazione" all'Accademia Filarmonica di Casale Monferrato, "Il Sogno dell'Acqua" alle Terme di Champoluc; nel 2015 "Silenzi" a Palazzo Lomellini Carmagnola; nel 2014 "Atlante delle Nuvole" all'Istituto di Cultura italiana di Vienna, "Rosso Vivo e l'Inferno" al Castello di Casale Monferrato, "Il Sogno dell'Acqua" a Palazzo Lascaris di Torino; nel 2013 "Rosso Vivo" al Museo della Scienza di Torino; nel 2011 "30 artists for Casale Monferrato" al Castello di Casale Monferrato.

Tra le ultimissime mostre collettive ricordiamo, nel 2016, "The World is full of Color" International Training Center ILO United Nations a Torino, "Tra Ragione e Sentimento" alla Galleria ItinerArte Venezia e alle Grotte del Boldrini di Ferrara, "Touch of Water" al Castello di Rapallo; Saatchi Art chosen by Rebecca Wilson 25 april collection; "Ongoing" in Debut Contemporary London; "Oltre l'Immaginazione" all'Accademia Filarmonica a Casale Monferrato; "Koinè" a Castel dell'Ovo a Napoli e alla Muef Art Gallery di Roma.

MICHELLE HOLD



No fear of dreams only of shallow living,
acrilici e pigmenti su tela, cm 120x200, 2017

MICHELLE HOLD



Remembering the path,
acrilici e pigmenti su tela, cm 130x130, 2017

MICHELLE HOLD



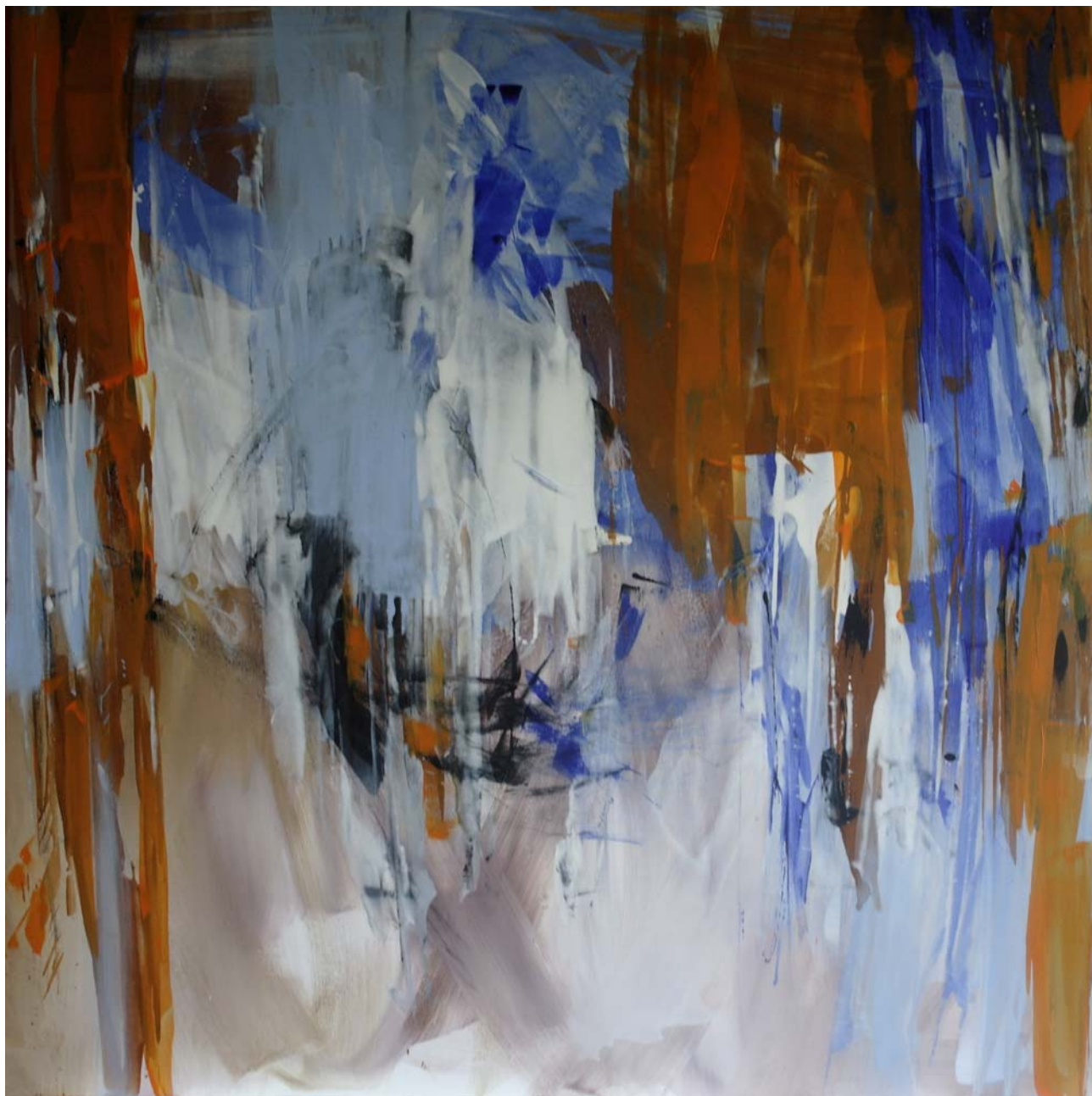
Maybe soon,
acrilici e pigmenti su tela, cm 50x50, 2016

MICHELLE HOLD



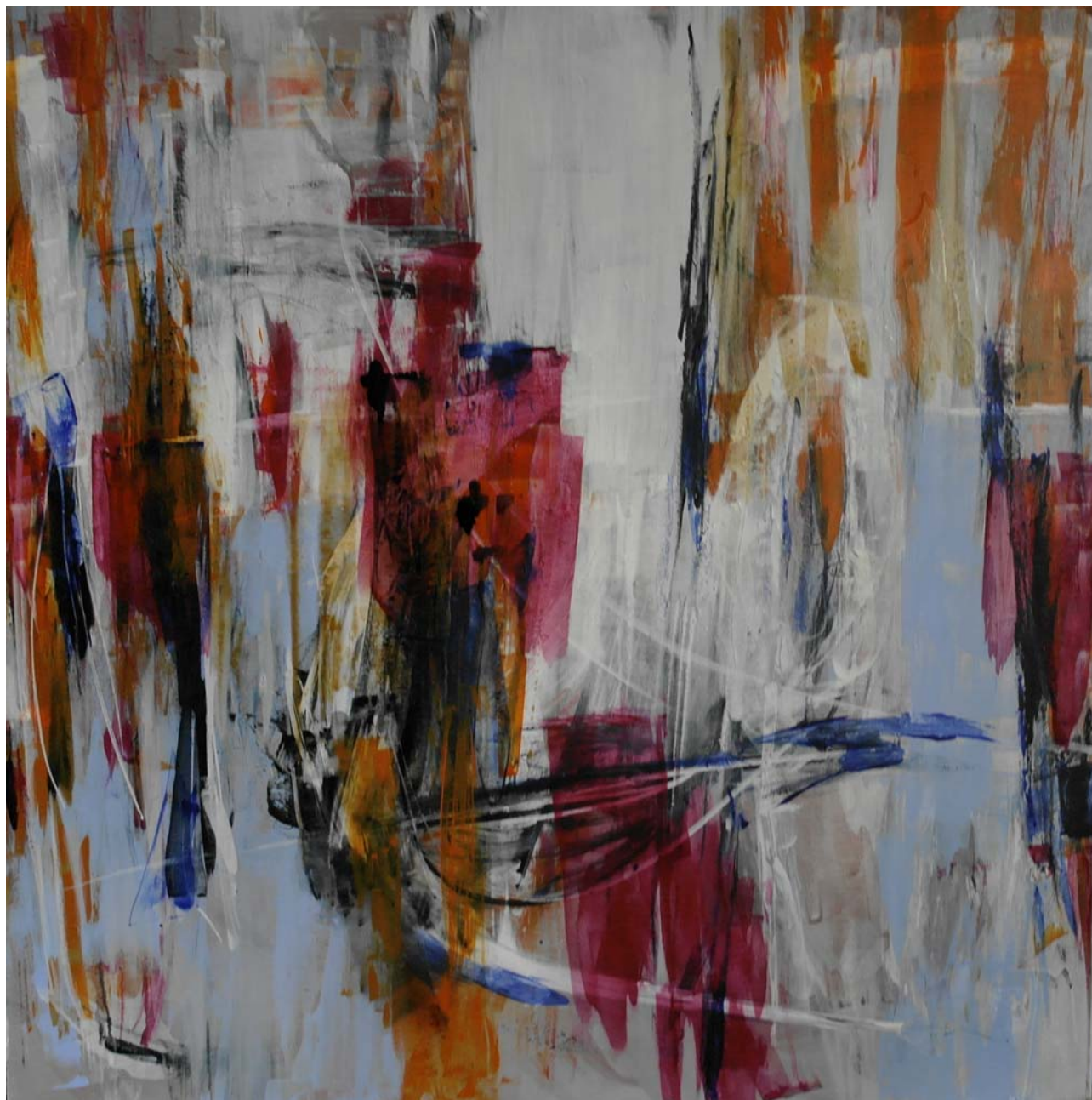
Healing journey,
acrilici e pigmenti su tela, cm 60x60, 2016

MICHELLE HOLD



Set me free,
acrilici e pigmenti su tela, cm 120x120, 2016

MICHELLE HOLD



Roadmap to change,
acrilici e pigmenti su tela, cm 120x120, 2016

MICHELLE HOLD



Run,
acrilici e pigmenti su tela, cm 120x120, 2016

MICHELLE HOLD



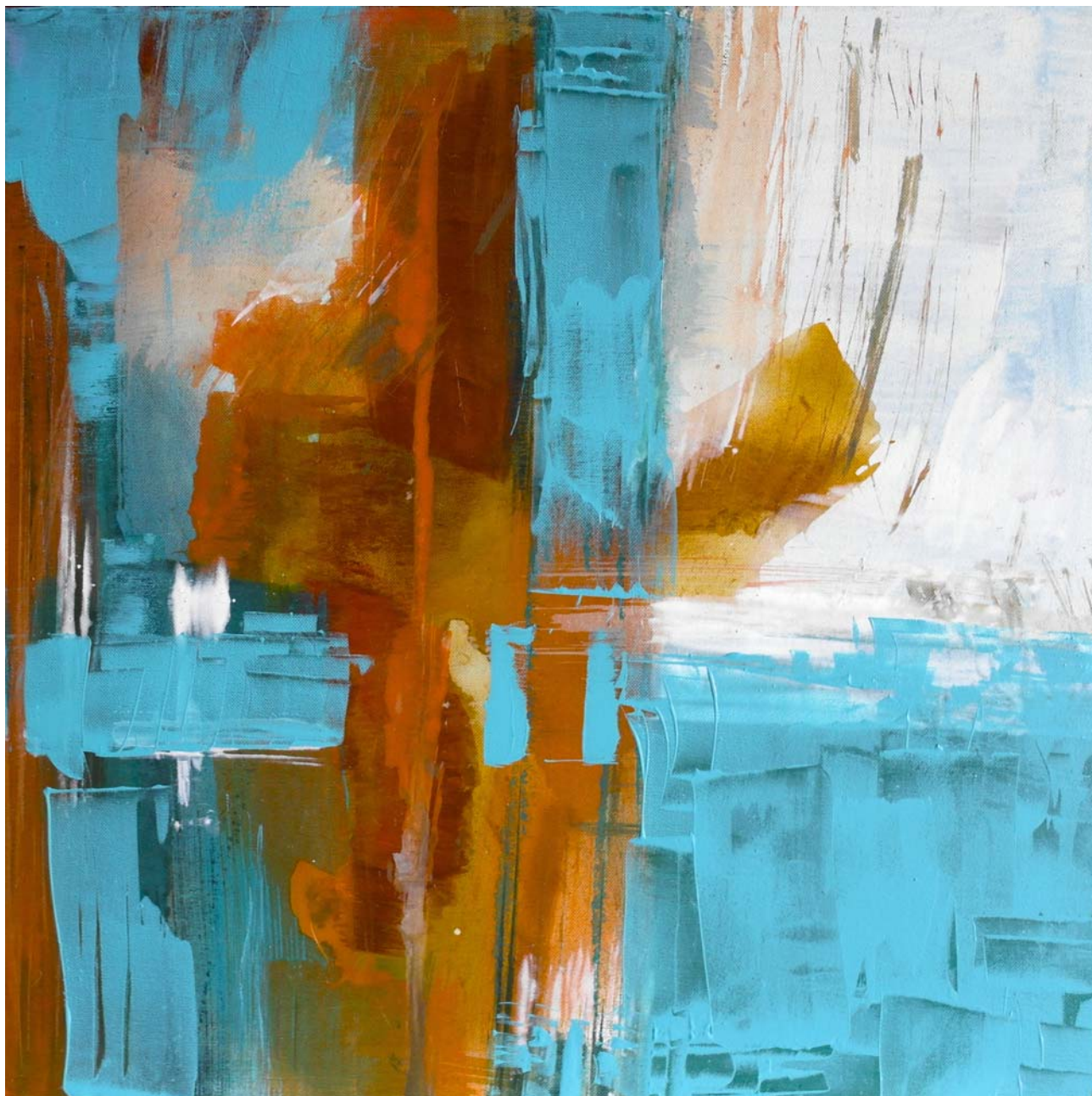
The turning point,
acrilici e pigmenti su tela, cm 130x130, 2017

MICHELLE HOLD



Transparent,
acrilici e pigmenti su tela, cm 120x120, 2016

MICHELLE HOLD



Turquoise memories,
acrilici e pigmenti su tela, cm 60x60, 2016

MICHELLE HOLD



Vital signs,
acrilici e pigmenti su tela, cm 120x120, 2016

MICHELLE HOLD



Changing perspective,
acrilici e pigmenti su tela, cm 150x240, 2016

LA LUCE E L'INQUIETUDINE

APPUNTI SULL'ARTE DI ANTONIO PERILLI

La ricerca pittorica di Antonio Perilli, di cui qui presentiamo una silloge emblematica, si può collocare formalmente nell'ambito dell'astrazione, nel senso propriamente etimologico del termine, e si è andata articolando nel corso degli anni sperimentando differenti strutture compositive, e seguendo di volta in volta differenti «idee dell'arte», con risultati che, al di là della piacevolezza estetica del combinarsi di forme e colori, aprono ad altrettanti differenti e articolati orizzonti di senso.

Tuttavia nella ridda di esperimenti si possono individuare alcune modalità compositive ricorrenti, sulle quali si innescano «variazioni sul tema».

Innanzitutto una serie di opere come *Voglia di volare*, *Evasioni*, *Un nuovo mondo* si strutturano sulla giustapposizione di ampie «tacche» di colore orizzontali o verticali che danno ritmo alla superficie: i colori sono tendenzialmente quelli «fondamentali», ovvero il giallo e il rosso soprattutto, e a tratti tasselli più stretti o più piccoli di azzurro. Si tratta di opere che si reggono sulla contrapposizione: la verticalità contrapposta all'orizzontalità, ad angolo retto; il giallo contrapposto al rosso o al blu. Il richiamo potrebbe essere al cosiddetto «Tachisme», una «branca» dell'Informale francese. E il tipo di sperimentazione in questo caso sembra rivolta ad aspetti chiave della composizione

Il giallo e il rosso dominano anche in opere come la serie intitolata *Oggetti sensibili*, o in opere come *Estate*, *Superficie giallorossa*, ma qui siamo dinnanzi a ampie campiture di colore dalle quali pare diffondersi una sorta di luce endogena e irradiante. Qui è piuttosto evidente una ricerca di essenzialità espressiva, un'indagine sugli elementi base costitutivi della pittura stessa: la pura luce, il colore puro. Con qualche reminiscenza della cosiddetta Pittura Analitica.

E la luce è al centro anche di opere come *Paesaggio*

urbano e *Senza titolo 1* e *Senza titolo 26*. In questi quadri la luce affiora per «sottrazione»: il colore parrebbe essere graffiato via da ampie spatolate che aprono autentiche «finestre» di luce nelle campiture che coprono la superficie.

Un analogo duplice processo, prima di stratificazione e poi di sottrazione di colore, appare nella serie di opere intitolate significativamente *Paesaggi*, in cui a tutti gli effetti l'elemento figurativo, icastico, è del tutto assente o latente. Si tratta di una sorta di sottile paradosso: potremmo definirli «Paesaggi non figurativi».

In un'ultima sequenza di opere simili infine, opere come *Tornando sui miei passi*, *Una luce illumina il cammino* e *Desiderio di primavera* la superficie viene disseminata da uno sciamare di piccole chiazze di colore che ancora una volta scompongono la luce in un caleidoscopio policromatico.

Altre opere poi costituiscono un punto d'incontro tra l'una o l'altra delle «variazioni sul tema» qui sopra rapidamente elencate. In alcuni casi invece sembrerebbero costituire degli autentici *hapax*, degli esperimenti unici.

In generale dunque, nell'opera di Perilli, la sperimentazione di differenti forme è continua e sistematica, ma ad una attenta osservazione sembrano affiorare anche alcuni elementi portanti più o meno sempre presenti: innanzitutto una ricerca di equilibri ed armonia «anti-retorica», che rifugge le soluzioni facili e in generale il «già visto»; e poi un'attenzione assidua alla «luce».

E se questa sorta di «inquietudine» compositiva e la sperimentazione sulla luce sono le caratteristiche ricorrenti allora è evidente che opere come *Struttura luminosa variabile* o *Composizione luminosa variabile* rappresentino al tempo stesso la sintesi e la sublimazione della sua ricerca: opere in cui il cambiamento è intrinseco e necessario nell'opera stessa e la «luce» è presente «letteralmente».

Virgilio Patarini

ANTONIO PERILLI
NOTA BIOGRAFICA

Antonio Perilli è nato nel 1953 nel Comune di Cermignano (TE). E' laureato in Architettura e successivamente ha conseguito il diploma di laurea in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, con il massimo dei voti e lode.

Attualmente insegna Progettazione, Storia dell'Arte, Tecnologie e tecniche di rappresentazione grafica, presso l'Istituto Statale di Istruzione Superiore "Leonardo da Vinci" di Cologno Monzese (MI).

L'Arte è sempre stata la sua passione, dedicandosi sia allo studio e approfondimento teorico che all'attività artistica, iniziata fin da ragazzo, partecipando con i suoi lavori a rassegne d'arte e sperimentando continuamente nuove tecniche, nuovi materiali, nuove forme espressive.

Ma è dal 1992 che le sue presenze in manifestazioni pubbliche si sono fatte più assidue, esponendo in numerose mostre personali, collettive e rassegne di pittura.

Tra le principali mostre collettive a cui ha partecipato ricordiamo: la Rassegna internazionale Europ'Art di Ginevra, nel 2002, e poi Arte Padova, Fiera internazionale d'Arte "Vicenza Arte"; Fiera del Garda, Mostra Mercato Nazionale d'Arte, Montichiari, Brescia; Immagina Arte Fiera, Reggio Emilia; Biennale Internazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Lecce; Rassegna d'Arte Contemporanea a Meda (MB); Collettiva a Madonna di Campiglio (Tn); Collettiva a San Martino di Castrozza (Tn); Collettiva "Fiore all'occhiello" Arte e luce, Centro Culturale e Galleria d'Arte Zerouno, Barletta; 1^ Biennale della Creatività, Verona, inaugurata da Vittorio Sgarbi; Esposizione Triennale di Arti Visive, Roma, ediz. 2014 e 2017, curate rispettivamente da Daniele Radini Tedeschi e Gianni Dunil, inaugurata dal Achille Bonito



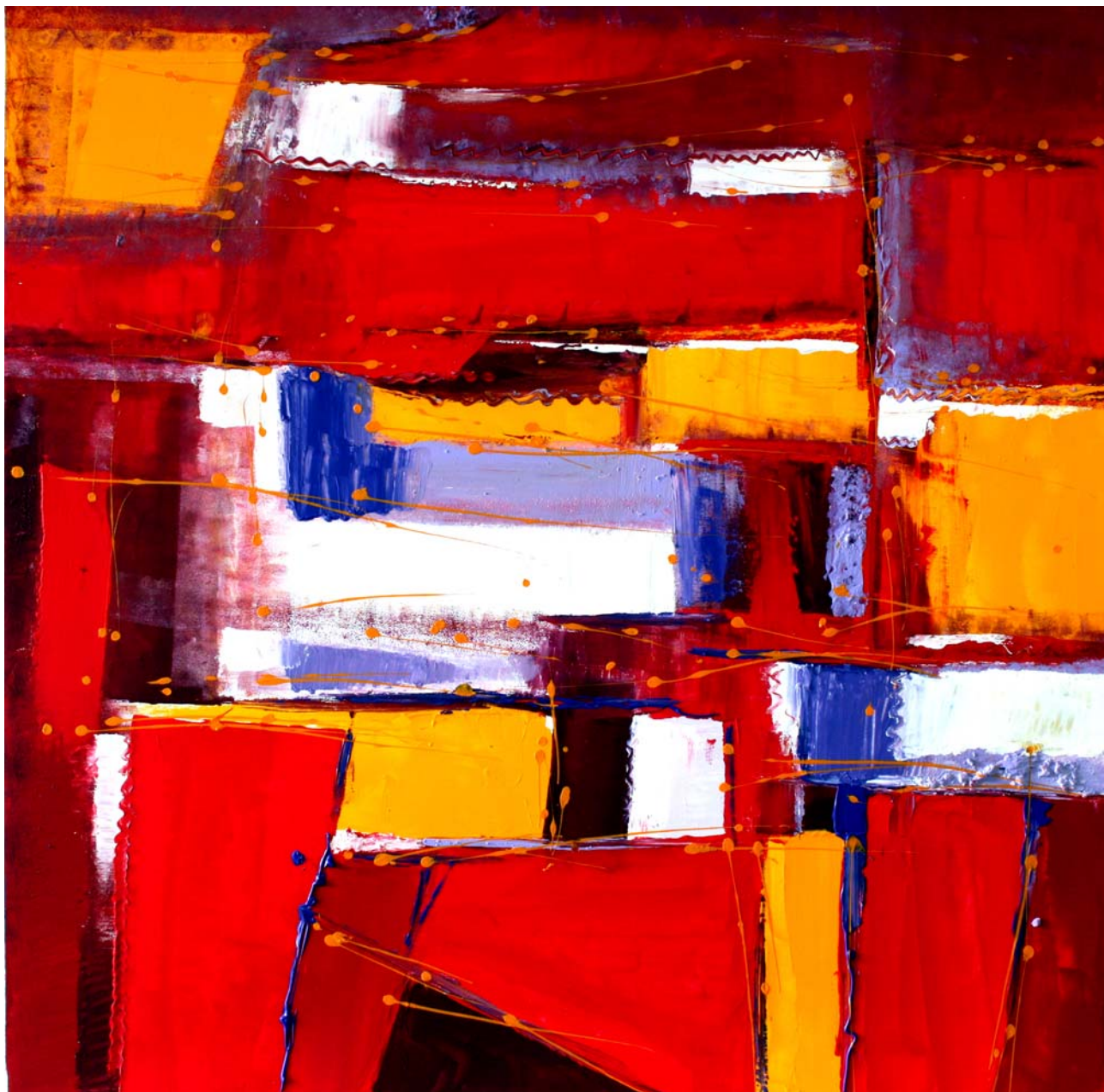
Composizione luminosa variabile,
plexiglass, vetro e led, diametro cm 40, h cm 5

Oliva con presentazione di Vittorio Sgarbi. Altre Collettive a Firenze, Roma, Torino, Piacenza, Ferrara, Palermo, Monreale, Pescara, Venezia, Parigi, Napoli, e altre ancora.

Sue mostre personali in varie città italiane, tra cui Atri (Te), Giulianova (Te); Cagnano Varano (Fg), Sora (Fr), Roseto degli Abruzzi, (Te) Cinisello Balsamo (Mi), Mattinata (Fg) Peschici (Fg) Sesto San Giovanni (Mi), Vico del Gargano (Fg), Carugate (Mi) e altre ancora. Nel 2012 inizia la collaborazione con la Galleria Art&Co di Milano con la collettiva "Influenze" presso la stessa Galleria, a cui fanno seguito varie altre collettive con la stessa Galleria.

Nel 2013 inizia la collaborazione con la Galleria Orler.

ANTONIO PERILLI



Voglia di volare, voglia di sognare,
acrilico su tela, cm 100x100, 2013

ANTONIO PERILLI



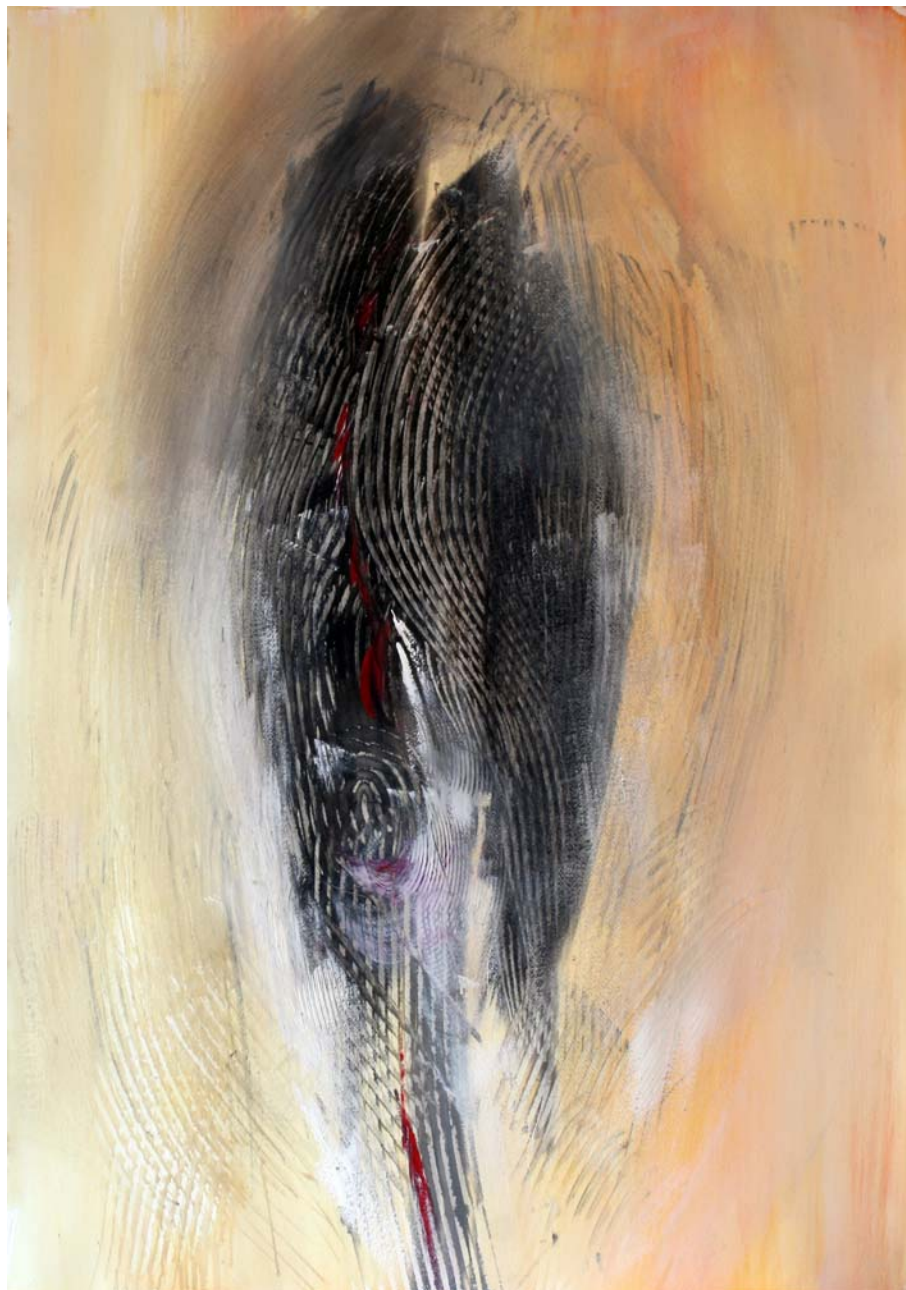
Evasioni,
acrilico su tela, cm 100x100, 2013

ANTONIO PERILLI



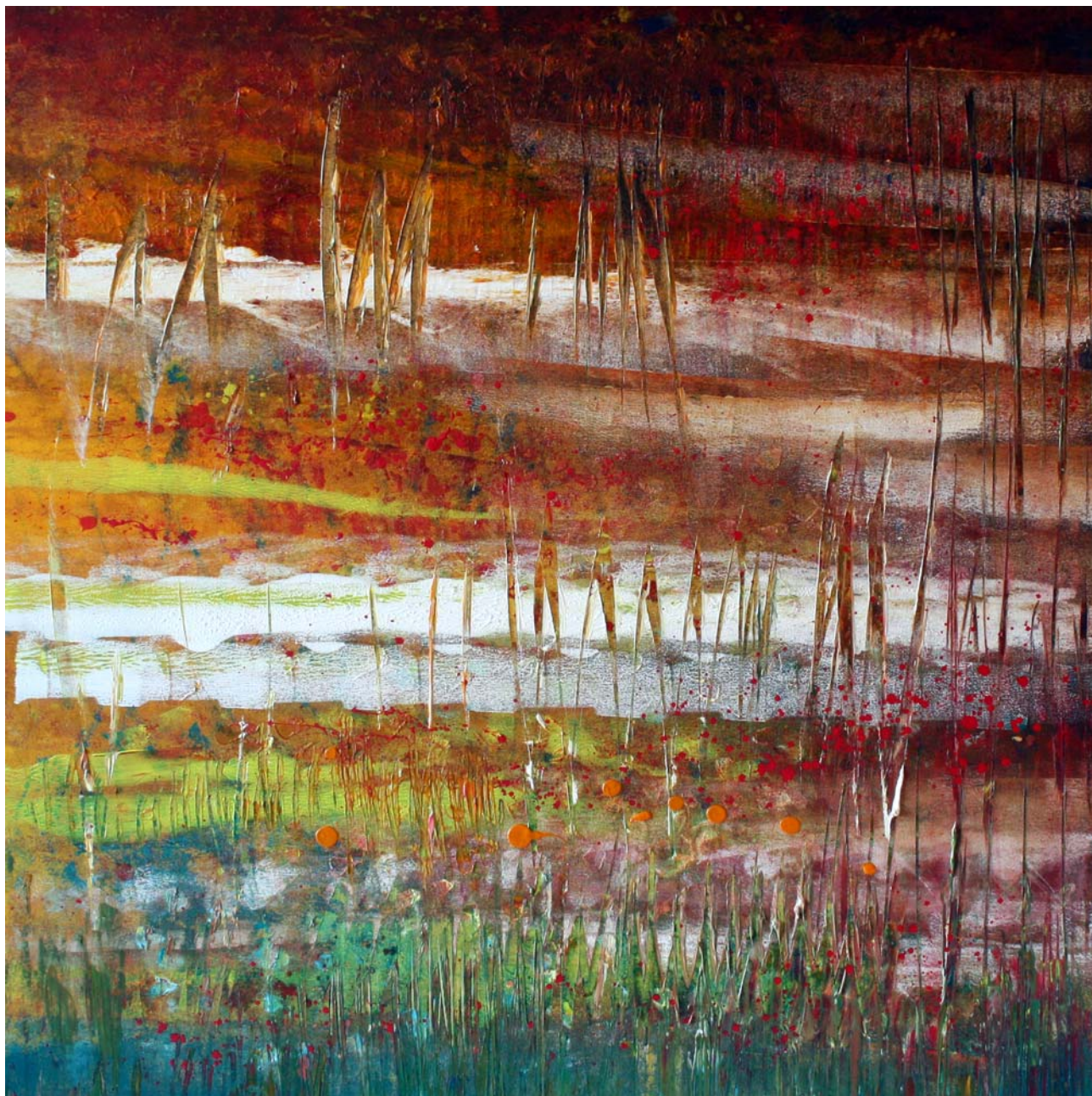
Equilibri precari,
acrilico su tela, cm 100x100, 2013

ANTONIO PERILLI



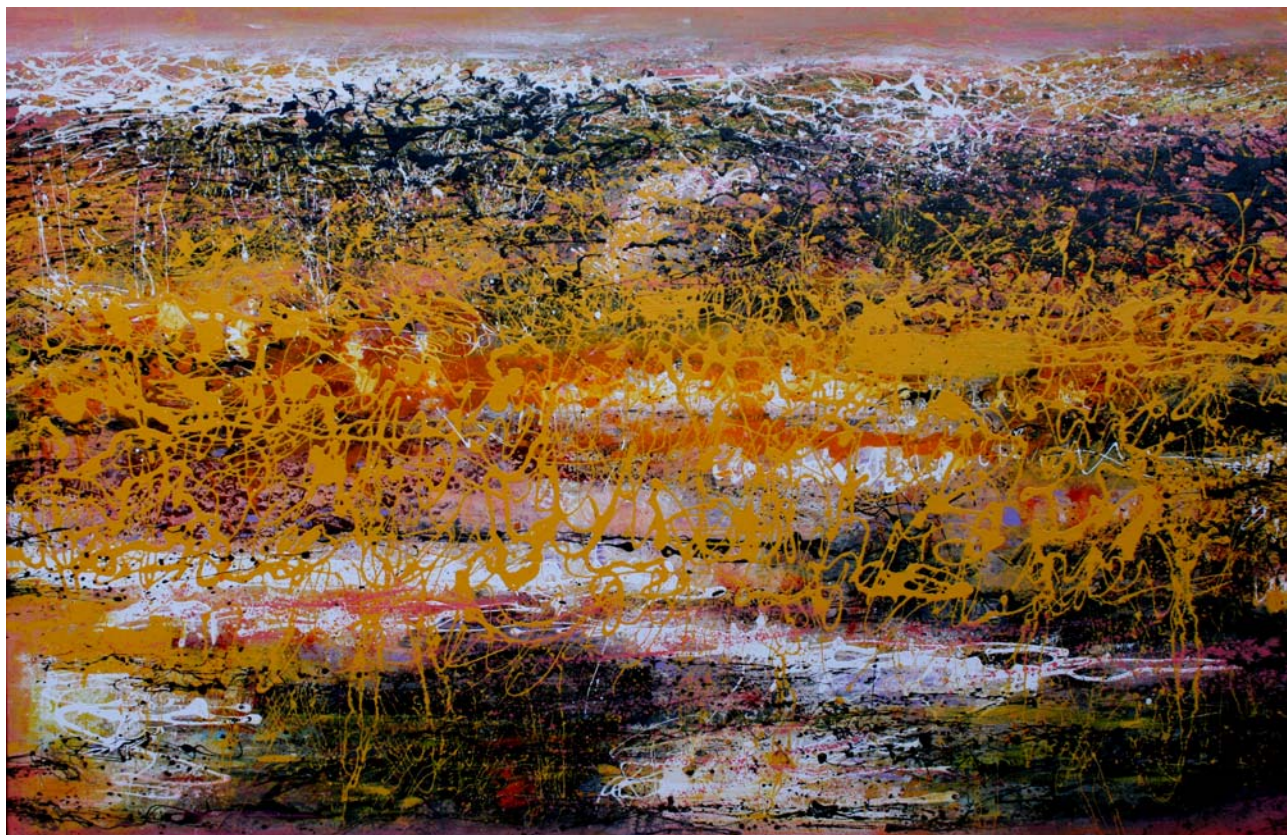
Senza titolo 22,
olio su carta, cm 100x70, 2009

ANTONIO PERILLI



I colori della memoria 1,
acrilico su tela, cm 100x100, 2014

ANTONIO PERILLI



Paesaggio 23,
acrilico e smalto su tela, cm 130x200, 2014

ANTONIO PERILLI



Una luce illumina il cammino,
acrilico e smalto su tela, cm 100x100, 2015

ANTONIO PERILLI



Desiderio di primavera,
acrilico su tela, cm 100x100, 2013

ANTONIO PERILLI



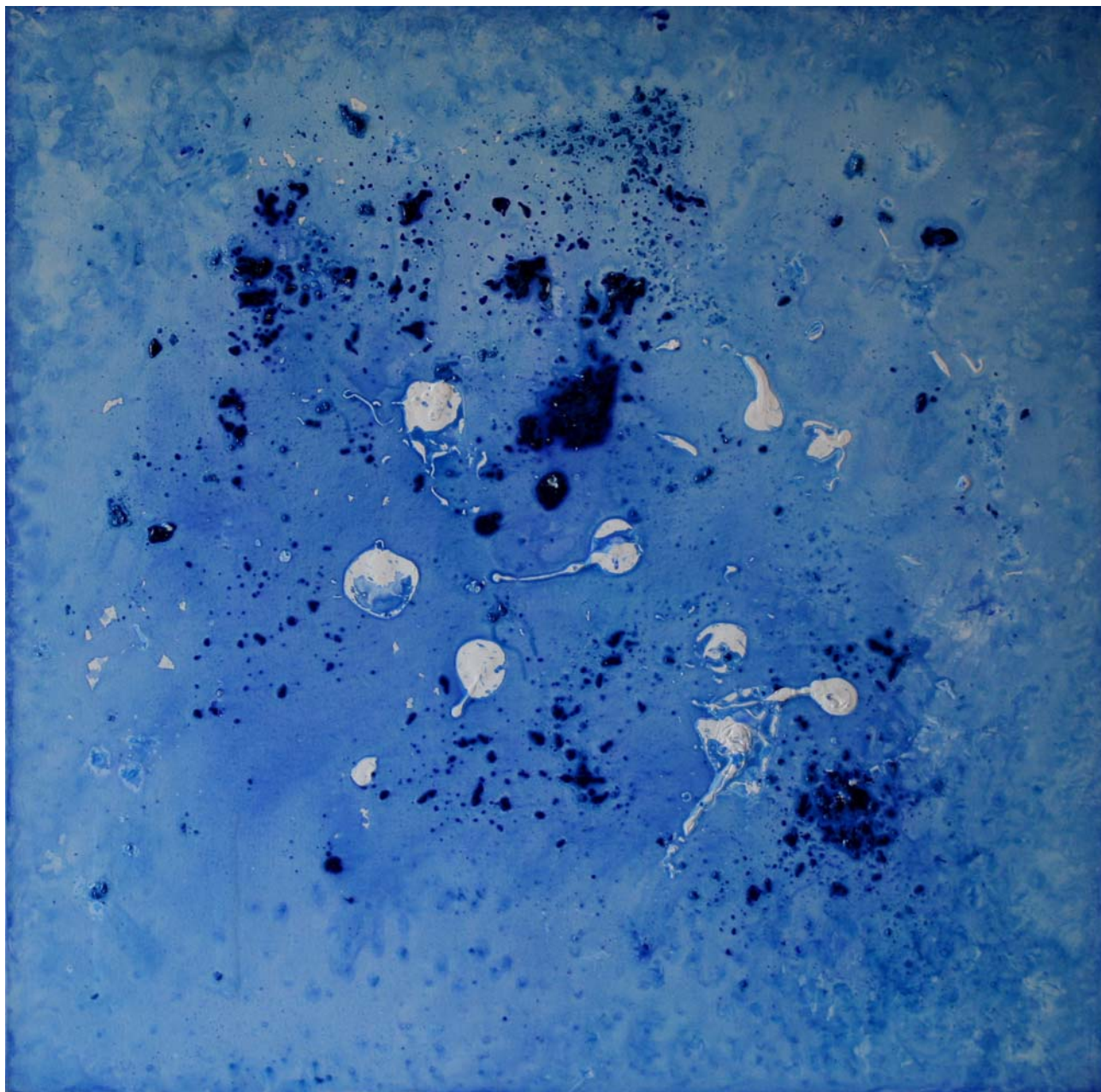
Tornando sui miei passi,
t.m. su tela, cm 80x80, 2013

ANTONIO PERILLI



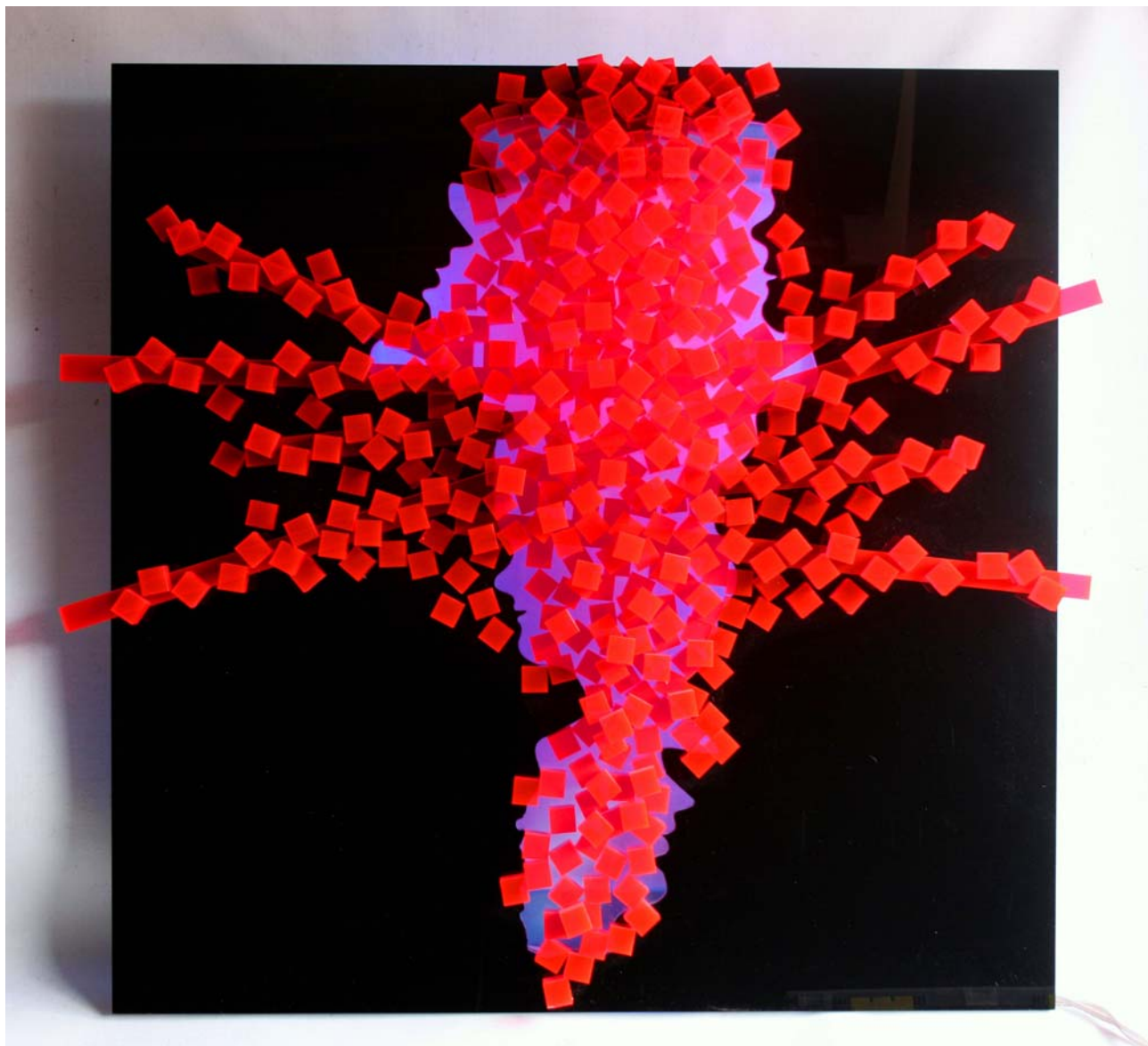
Senza titolo 20,
olio su carta, cm 100x70, 2009

ANTONIO PERILLI



Water,
acrilico su tela, cm 80x80, 2011

ANTONIO PERILLI



Crocifissione - struttura luminosa variabile,
plexiglass e led, cm 75x75x15, 2012

FORME E STRUTTURE RICORRENTI
APPUNTI SULL'ARTE DI RITA VITALONI

L'intero ciclo pittorico di Rita Vitaloni denominato «Il colore degli sfrattati» si colloca formalmente nell'ambito dell'astrazione e si è andato strutturando nel corso degli anni secondo alcune differenti e articolate strutture compositive ricorrenti, le quali, al di là della gradevolezza estetica del combinarsi armonioso di forme e colori, aprono ad altrettanti differenti e articolati orizzonti di senso.

Come si arguisce dall'impostazione generale data alla sperimentazione artistica seguita nell'ultimo decennio dall'artista savonese, facilmente decifrabile fin dal titolo dell'intera ricerca intrapresa dal 2008, quella della Vitaloni è un'arte astratta alla quale viene assegnata una valenza metaforica, allusiva. In questo senso si va «oltre» la consueta concezione dell'arte astratta, che sorge agli albori del Novecento proprio con lo scopo di liberare l'espressione artistica da ogni rapporto di raffigurazione della realtà, per dar vita ad un'espressione estetica autonoma. Ora quello che fa Rita Vitaloni è cercare di recuperare una significazione, una narrazione, nell'ambito dell'arte formalmente astratta, passando dalla «raffigurazione» alla «rappresentazione»: quelli che vediamo dipinti o stampati sulle tele sono scorci di Universi Paralleli che rispondono a leggi compositive autonome, ma che potrebbero avere un rapporto con la realtà di tipo «metaforico». Con la realtà «sub specie aeternitatis» ma anche e soprattutto con gli stati d'animo, le idee, i modelli sociali e comportamentali dell'essere umano.

Anche da questo punto di vista acquista rilevanza un'indagine di come queste differenti composizioni si strutturino formalmente (e cromaticamente), poichè tali «strutture» costituiscono una sorta di «correlativo oggettivo» a quelle idee, sentimenti, comportamenti

umani a cui si faceva riferimento e di cui assurgono a metafora.

Ad una disanima complessiva quattro mi pare risultino essere le strutture compositive ricorrenti.

Innanzitutto in opere come *Tempesta neuronale*, *Percorsi della memoria* o *Pace*, *Purezza* e *Enter* la minuta parcellizzazione delle forme e dei segni crea una sorta di tappeto-mosaico uniforme e quasi monocromatico che richiama le campiture di certa astrazione americana che risponde al nome del Color Field Painting. Tuttavia qui diversa è l'intenzione: nella scelta della gamma cromatica e delle vibrazioni del colore c'è una volontà espressiva, la ricerca di un «tono» emotivo capace di rievocare analoghe sensazioni nel fruitore.

Il valore quasi «musicale» della scelta dei colori, così come delle forme geometriche appare anche in un'altra serie di opere come *Geometria astrale*, *Equilibri interni*, *Gioco apparente*, *Rainbow Glass*, in cui appare più evidente il debito nei confronti di Kandinsky e delle sue prime teorizzazioni. In queste opere figure geometriche come il cerchio e il triangolo suggeriscono la rappresentazione di un Iperuranio apollineo essenziale, un mondo ideale e razionale sospeso sul bianco, in cui le emozioni, rappresentate dalla gamma dei colori, si articolano in complesse strutture e galleggiano su di un mare calmo.

C'è poi un'altra serie di quadri in cui anzichè triangoli e cerchi domina l'ellissi, quadri come *Geometrie non convenzionali*, *Sensazioni*, *Il segno e la forza dell'anima*, *Emotions*, *Vento di idee* in cui l'estatica armonia si va animando: la stesura del colore è sempre piatta e uniforme, à plat, ma le superfici si scompongono in forme sempre più irregolari, allungate e soprattutto mosse, dinamiche. Talvolta la tavolozza resta ricca e variegata, altre volte invece si riduce drasticamente: una nuova armonia si impone al fruitore, costruita o ancora una volta in un gioco di pesi e contrappesi, ma

più dinamica e fluida.

Una quarta ed ultima struttura portante ricorrente si fonda su cerchi concentrici che ricordano dei Mandala e dei Mandala parrebbero avere analogo afflato. Opere come *Supersonico*, *Meraviglia delle meraviglie*, il trittico *Endless Time* sembrerebbero rimandare a mondi e visioni spirituali e trascendentali.

E le opere che non corrispondono a questi quattro schemi sono a tutti gli effetti una combinazione tra due o più di questi: in alcuni casi l'attenzione si focalizza su di un centro da cui promana l'intera costruzione dell'opera (*Semplicità apparente*, *La Creazione della vita*), oppure sono esse stesse un cerchio (*Universo*); in altre come *Incontri*, o *Dalla perfezione alla libertà mentale* le strutture si articolano in composizioni policentriche dinamiche e articolate. Nel primo caso abbiamo la sensazione di trovarci dinnanzi alla una rappresentazione di un Mondo Iperuranico pacificato, in perfetta armonia. Nel secondo invece abbiamo davanti una serie di epifanie dell'eterna incessabile, inquieta trasformazione della natura o dell'anima umana: un «panta rei» che ha tuttavia una sua insita armonia. Ora quello che balza all'occhio del fruitore è la spiccata vivacità e il dinamismo di tutto ciò: quello che queste opere ci raccontano è un universo vivo, poliedrico, in movimento, una realtà complessa e in divenire di cui si colgono, sia pure in astratto, gli aspetti fenomenici, ma che anela ad un punto di equilibrio, ad un centro di gravità.

È come se Rita Vitaloni ci narrasse la vita della natura, la forza degli elementi, o dell'animo umano... il tutto però senza alcun riferimento "icastico" ma solo attraverso il gioco e la combinazione tra le forme e i colori che ci suggeriscono l'essenza delle cose, in un gioco di metafore e correlativi oggettivi in cui il ruolo dei titoli di ciascun quadro è quello di suggerire di volta in volta una possibile chiave di lettura.

Virgilio Patarini

RITA VITALONI

NOTA BIOGRAFICA

Rita Vitaloni, nata nel 1962, cittadina savonese si è diplomata nel 1981 all'Istituto Tecnico Commerciale Paolo Boselli di Savona e nonostante il lavoro in un Istituto di Credito, si diploma al Liceo Artistico "Arturo Martini" di Savona nel 1993. Si iscrive, se pur lavorando ormai da anni, in altro settore, all'Accademia di Belle Arti di Cuneo. Nel 2004 ottiene il Diploma Accademico (vecchio ordinamento) in Pittura e nel 2006 il Diploma Accademico di II livello specializzazione in Grafica con il massimo dei voti. L'artista dal 2008 avvia il progetto "Il colore degli sfrattati", come denuncia di una grave situazione di sopraffazione subita da tre generazioni di una famiglia italiana. Tra le mostre personali prima del progetto "Il colore degli sfrattati" ricordiamo nel 1997 "Ex-Acqua", al Circolo Culturale Brandale Laboratorio di Savona, nel 1998 "Incontrarsi nell'arte", a Villa Gropallo, Vado Ligure, nel 1998 "L'arte nel femminile", Comune di Celle Ligure. Nel 2012 le prime personali intitolate proprio "Il colore degli sfrattati" a Villa Cambiaso, Savona, e nell'Atrio del Comune di Savona, anche nel 2013. Sempre nel 2013 la personale "Fiore di Luce" a Satura Art Gallery, Palazzo Stella, Genova. Nel 2014 "Guardando oltre" allo Spazio Rocco Scotellaro di Vigevano e ancora "Il colore degli sfrattati" alla Fortezza del Priamar di Savona e alla fiera di Forlì. Nel 2015 "A mia madre Rosa", allo IAT di Albisola Superiore; nel 2016 "Il Colore degli Sfrattati", Il segno – Arte Paolo Maffei, Padova, con presentazione di Manlio Gaddi.

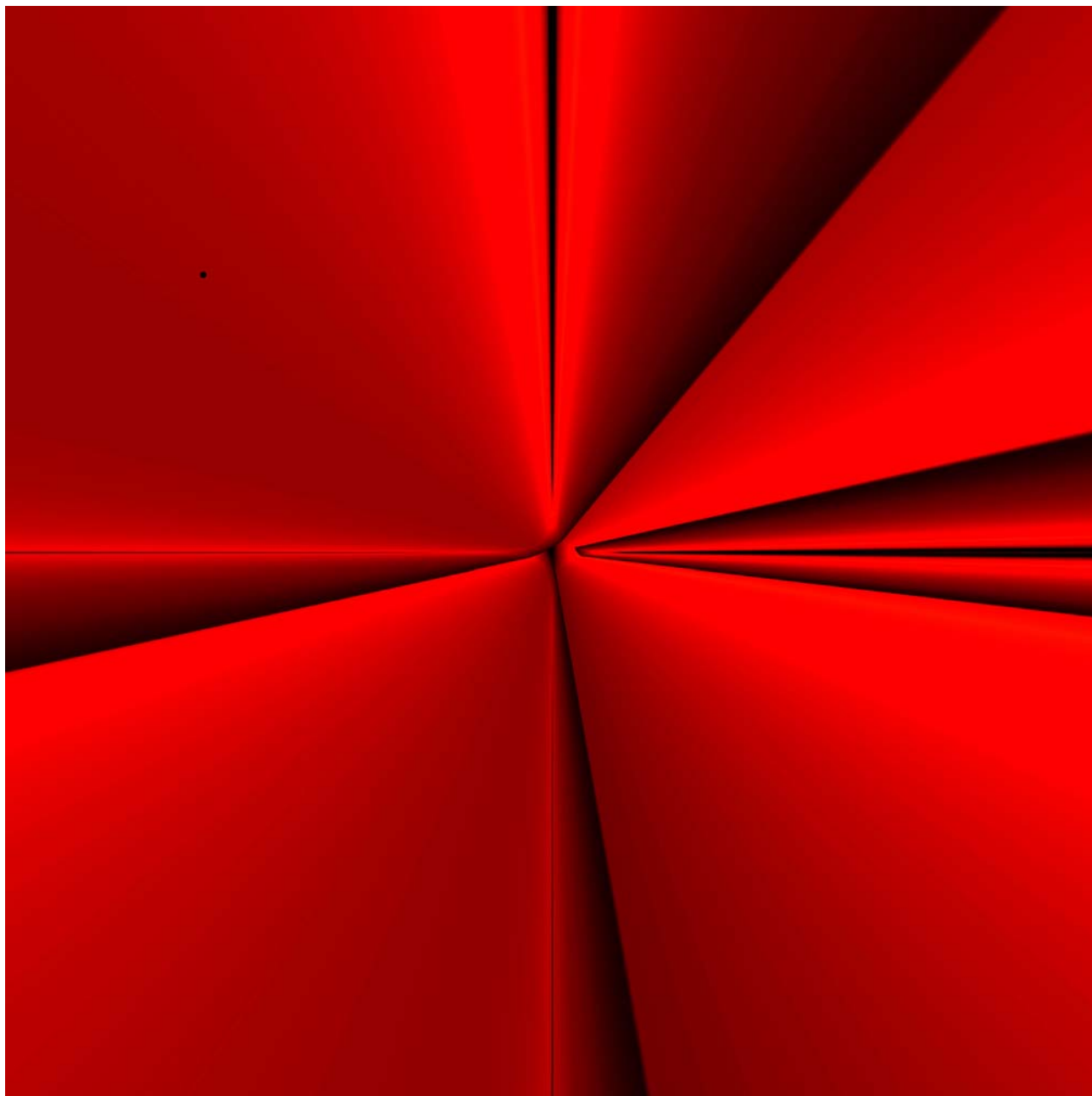
Tra le moltissime partecipazioni a mostre collettive negli ultimi ricordiamo nel 2012 quello alla 6° Biennale Internazionale d'Arte Contemporanea di Ferrara e a The way of Art- Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea a New York; nel 2013 "Firenze

contemporanea” Soc. Prom. Delle Belle Arti Circolo degli Artisti, Casa di Dante, Firenze; al MIIT di Torino, al Künstlerforum di Bonn, “Mimos Art” al Centro Arte e Cultura Games di Napoli, “I.B.C.A.” International Biennial of Contemporary Art, Zhou Brothers Art Center, Chicago, “Arte e legalità” a Palazzo S.Elia, Palermo. Nel 2014 partecipa alla Biennale della Liguria, Fondazione Oddi, Palazzo Oddo di Albenga, alla Biennale Exposition d’art contemporain, Art Expo Gallery, Hotel de Paris, Monte Carlo; alla Prima Biennale della Creatività in Italia, a Verona; “ Vele d’Arte a Capri”, Yacht Club Porticciolo Turistico, Capri; alla Triennale d’Arti Visive all’Università La Sapienza di Roma; “Leonardo incontra Canova”, Galleria L’Agostiniana, Roma; Genova Art Expo 2014, Satura, Palazzo Stella; Premio Il Segno, Ferrara Art Festival, Palazzo della Racchetta, Ferrara; Prima Biennale Européenne, Hotel Banque, Parigi; nel 2015 “Arte a Palazzo”, Galleria Farini Concept, Bologna; “4 elementi - Acqua- Aria- Terra- Fuoco”, Domus Romana, Roma; Biennale di Barcellona; Spoleto Meeting Art, Assisi, e Villa Simoneschi, Chianciano Terme; «L’Arte e il Tempo”, Palazzo dei Giureconsulti, Milano; “Grazie Italia”, Padiglioni Nazionali Grenada e Guatemala 56a Esposizione Internazionale d’Arte Biennale di Venezia, Officina delle Zattere, Venezia; VII Edizione del Present Art Festival - Meeting in Shanghai; “Spoleto Arte”, a cura di Vittorio Sgarbi, Palazzo Leti Sansi, Spoleto. Nel 2016 “ L’Italia degli Artisti dalla 56° Biennale di Venezia al Giubileo della Misericordia”, Museo Fondazione Venanzo Crocetti, Roma; “London Calling”, a cura di Vittorio Sgarbi, Londra; VIII Biennale Internazionale di Ferrara; “Arte Jubilaum”, Sale del Bramante, Piazza del Popolo, Roma; “Il Metaformismo, L’Arte Contemporanea nei civici Musei”, Galata Museo del Mare, Museo teatro della Commenda di Pré, Museo Navale di Villa Doria, Pegli, Genova; “Tra Ragione e Sentimento. Dall’Astratto Geometrico all’Informale”, Ferrara, Grotte Boldini e Venezia, Galleria Intinerarte; “Arte Firenze 2016”, Fortezza da basso



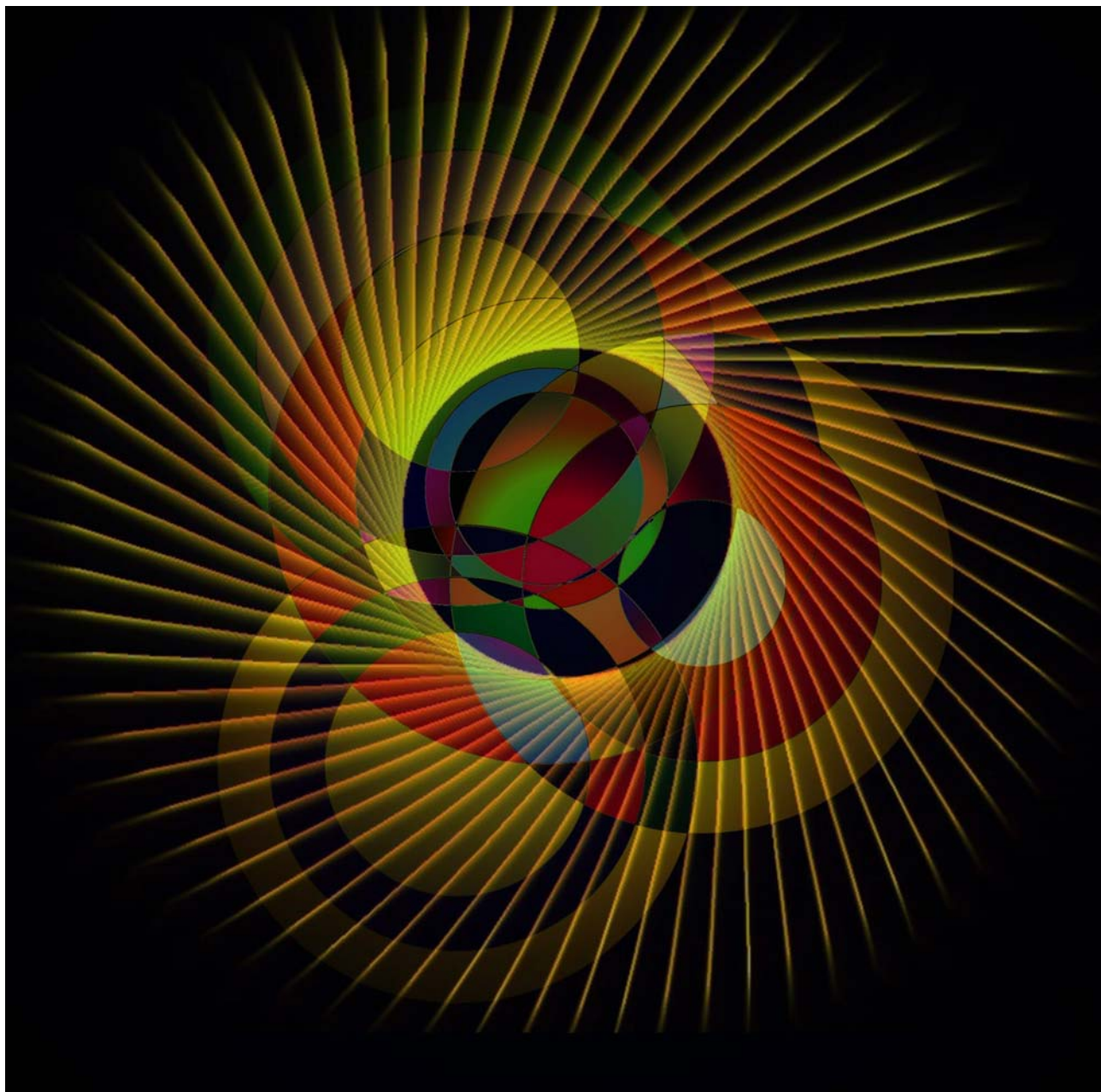
Tempesta spazio-temporale,
acrilico su vetro, lato b (quadro fronte/retro), cm 50x70, 2012

RITA VITALONI



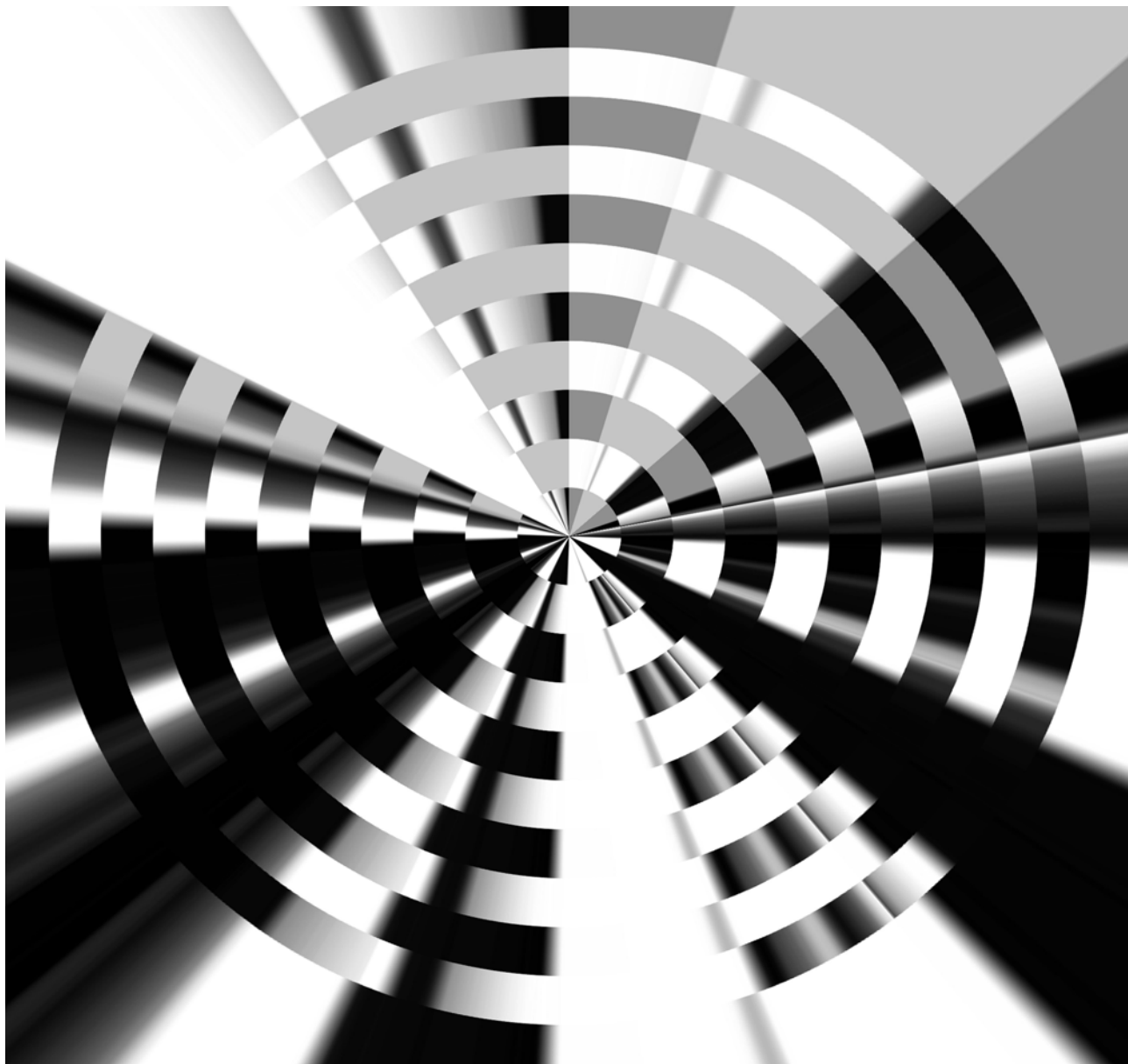
Semplicità apparente,
digital art e acrilico su tela, cm 80x80, 2016

RITA VITALONI



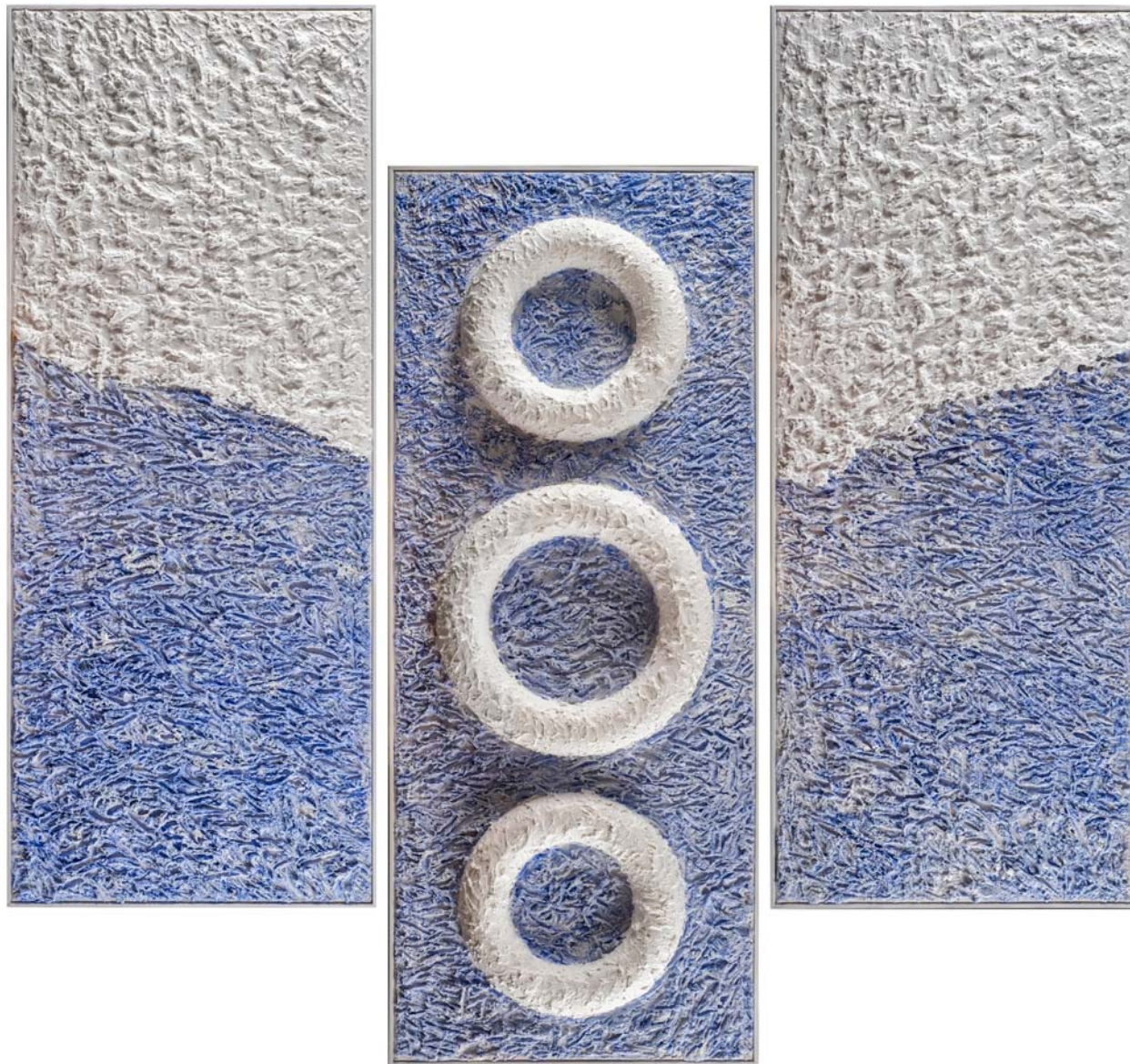
Meraviglia delle meraviglie,
digital art su acrilico, cm 80x80, 2016

RITA VITALONI



Supersonico,
digital art e tecnica mista su tela, cm 60x60, 2016

RITA VITALONI



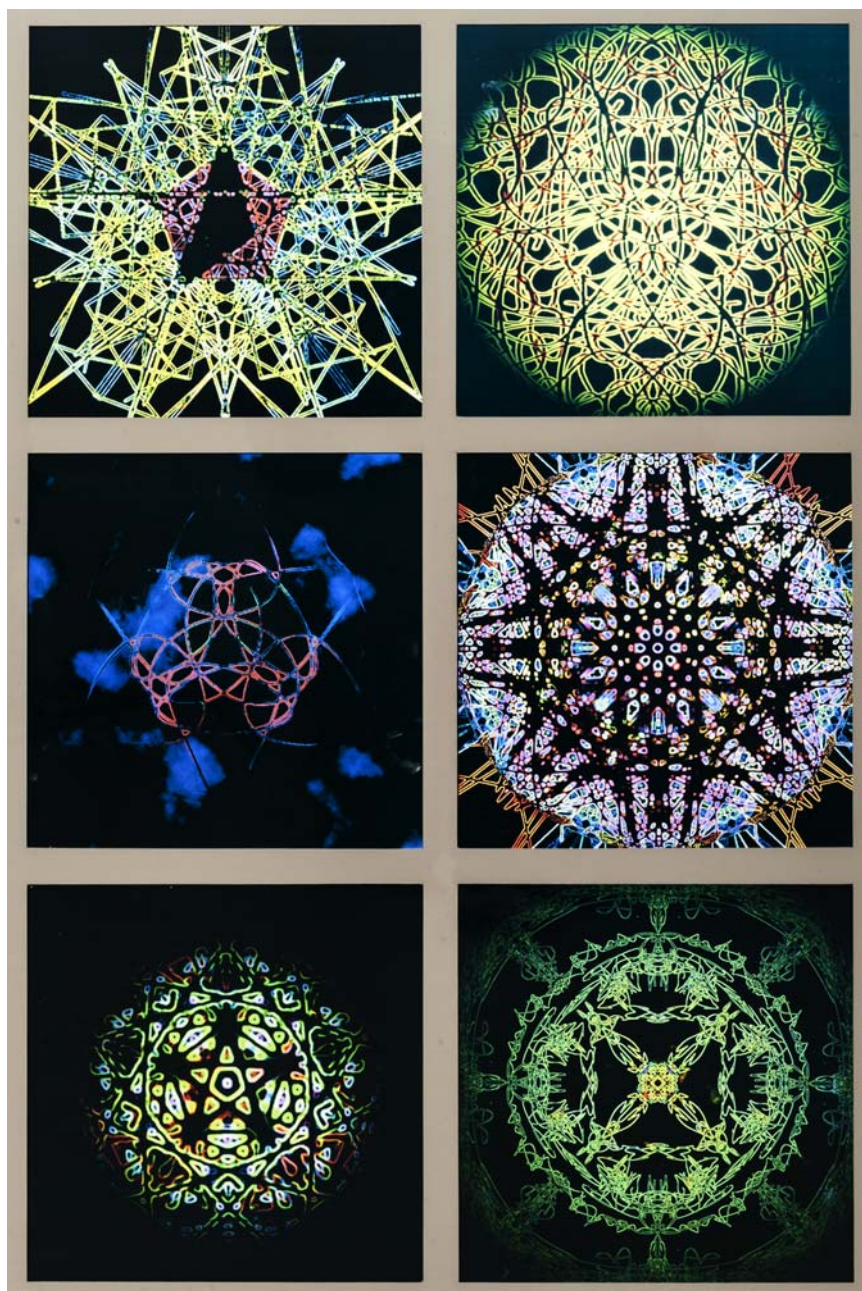
Salviamo le acque, fonti di vita,
t.m. su tela, cm 120x100, 2016

RITA VITALONI



Triptych Endless Time (Trilogia digitale),
digital art su acetato e vetro, cm 120x70, 2016

RITA VITALONI



Triptych Endless Time (part.),
digital art su acetato e vetro, cm 120x70, 2016

RITA VITALONI



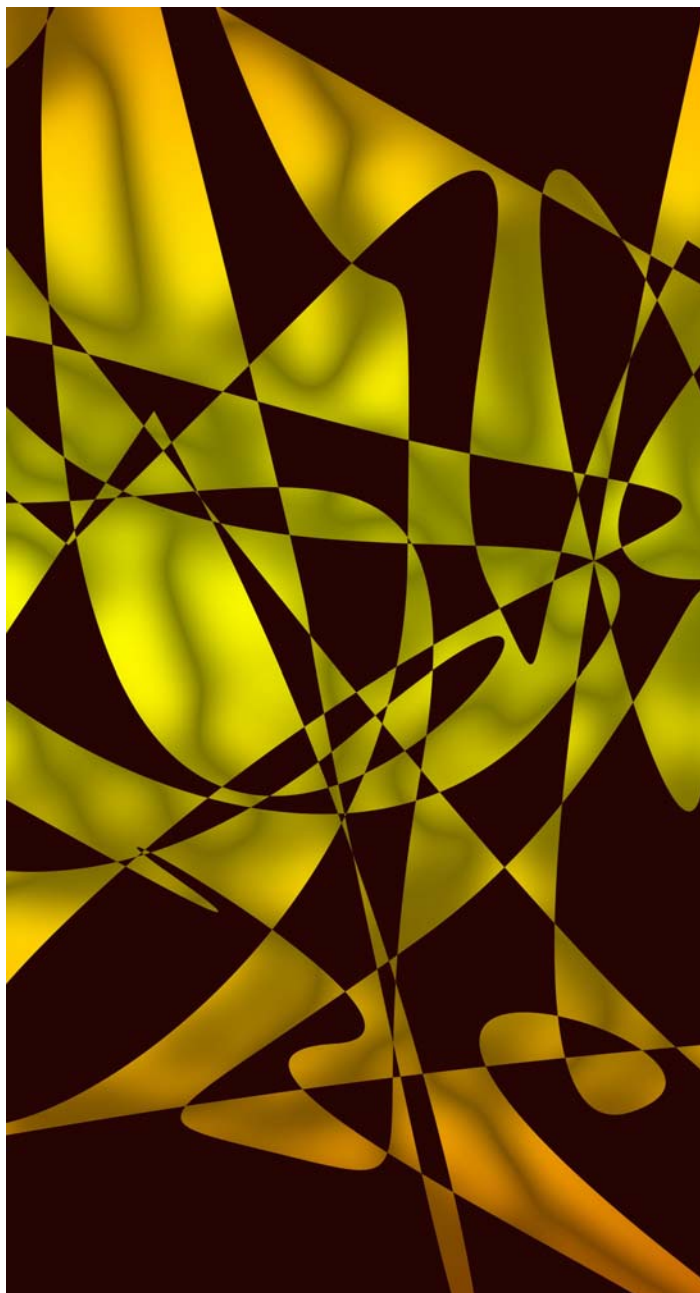
Universo femminile,
acrilico su compensato, cm 50x50, 2016

RITA VITALONI



Universo maschile,
acrilico su compensato, cm 50x50, 2016

RITA VITALONI



Geometrie non convenzionali,
digital art su superficie retro-illuminata, cm 50x30, 2012

RITA VITALONI



Il segno e la forza dell'anima,
digital art su tela, cm 40x40, 2016

RITA VITALONI



Sensazioni,
digital art su tela, cm 80x65, 2016

APPENDICE:

PRIMO PIANO SU

VIRGILIO PATARINI

NOTA BIOGRAFICA

Virgilio Patarini (Breno, 1967) è un autore eclettico: pittore, scrittore, regista teatrale, critico e curatore di mostre d'arte contemporanea... Altrettanto articolata e variegata è stata la sua formazione: dopo il Liceo Classico e Lettere Classiche a Milano, è passato al DAMS di Bologna. Contemporaneamente è stato allievo di Kuniaki Ida a Milano (Teatro), e poi di Arnaldo Picchi (Istituzioni di Regia) e Renato Barilli (Arte Contemporanea) a Bologna. Come autore teatrale tra il 1992 e il 1993 suoi testi (Ivan e il maestro, Tutta colpa di Ponzio Pilato, Vuoti di scena) sono stati premiati al Premio Ugo Betti, al Premio Vallecorsi e al Premio IDI Autori Nuovi.

Come regista teatrale ha al suo attivo la messa in scena di numerosi spettacoli. Tra le molte regie ricordiamo: "Il diario di un pazzo", da Gogol, Milano, Teatro Libero, 2000 e Teatro della Memoria, 2001; "Variazioni su Antigone", Milano, Umanitaria, 2003; "Il fantasma dell'opera buffa", Pavia, Teatro Volta, 2003; "Hamlet alone", Milano, Teatro Asteria, 2004 e 2005). Più recentemente "Come la neve di primavera" (Ferrara e Piacenza, 2014) e "Variazioni su Saffo" (Ferrara, 2015) e una ripresa del "Diario di un pazzo" a Ferrara nel 2015 e Roma nel 2016.

Ha inoltre ideato, organizzato e diretto festivals (Russkij Festival I, II e III, a Milano, luoghi vari, 2000, 2001 e 2003; Ferrara Art Festival, luoghi vari, 2014 e 2015; Piacenza Art Festival, Complesso Ricci Oddi, 2014) e rassegne teatrali e/o multidisciplinari ("Le donne, i cavalieri...", Milano, Basilica di S. Celso, 1999; "Primavera a S. Celso", idem, 2000; "La musica delle parole", Pavia, Teatro Volta, 2003; "Soggetti smarriti", Como, studio E.S.P., 2005, Racket Festival, Ferrara, Palazzo Racchetta, 2014 e 2015)

Ha all'attivo la curatela di oltre trecento mostre d'arte contemporanea (per lo più artisti giovani e emergenti), di oltre cinquanta cataloghi d'arte contemporanea (idem) e, come autore, la pubblicazione di alcune opere letterarie di poesia, narrativa e teatro.

Come curatore tra i suoi ultimi impegni ricordiamo la curatela di "Sélection Comparaisons. 88 artisti dal Grand Palais di Parigi", nell'estate del 2012, alla Galleria Zamenhof, al Castello di Carlo V di Lecce e a Palazzo Zenobio a Venezia; "Riccardo Licata: opere recentissime", sempre a Palazzo Zenobio. "La via italiana all'Informale: Ultime tendenze" a Ferrara, Palazzo della Racchetta, nella primavera del 2013. Nel 2014 a Ferrara e a Torino porta "Sélection Comparaisons 2. 44 artisti dal Grand Palais". Sempre a Palazzo della Racchetta e in altri luoghi a Ferrara cura tutte le mostre (o quasi) della rassegna internazionale "Ferrara Art Festival", dal 25 maggio al 5 ottobre 2014 (prima edizione) e dal 5 giugno al 30 agosto 2015 (seconda edizione). Nel 2016 la terza edizione del Festival, sempre sotto la direzione di Patarini si svolge nel mese di luglio alle Grotte del Boldini col consueto programma di mostre, concerti e presentazioni di libri.

Ha fondato e diretto, insieme a Valentina Carrera, tre gallerie milanesi: l'Atelier Chagall (dal 2003 al 2013), la Galleria Mirò stagione 2005-2006 e la Galleria Zamenhof (dal 2008 al 2013). Ha fondato e diretto nella stagione 2013-2014 la Galleria 20 di Torino.

Dal 2011 al 2015 è consulente del C.A.M., catalogo d'arte moderna dell'Editoriale Giorgio Mondadori.

Per questo editore ha curato dal maggio 2010 ben nove volumi: innanzitutto i cataloghi tematici "Post-Avanguardia", "La materia è il colore" e "Terza Dimensione", tutti e tre con Paolo Levi, e quindi i volumi monografici dedicati a Valentina Carrera, Paolo Facchinetti e Drago Cerchiari. Inoltre nel 2012 l'Editoriale Giorgio Mondadori ha pubblicato il Catalogo della 5ª. Biennale Internazionale d'Arte di Ferrara, di cui Patarini è stato uno dei 4 curatori. Nel gennaio 2013 esce il volume "La via italiana all'Informale. Da Afro, Vedova, Burri alle ultime tendenze", interamente curato da Patarini. Dal maggio 2013 dirige la Collana "Nuovi orizzonti - Artisti in Prospettiva", sempre dell'Editoriale Giorgio Mondadori. Il primo volume della collana è "Dramatis Personae: il volto e la figura nell'arte italiana contemporanea", libro rieditato in una seconda versione aggiornata nel 2016 in

VIRGILIO PATARINI

occasione di una grande mostra sul tema a Castel dell'Ovo, Napoli. Secondo volume della collana diretta da Patarini è il catalogo del "Ferrara Art Festival 2014". In uscita nel mese di aprile 2017 il terzo catalogo della collana

Tra i luoghi dove ha esposto come pittore, scultore e autore di installazioni ricordiamo: la Basilica di S.Celso a Milano (personale "Frammenti di una Passione" nel 2000) e la libreria Rizzoli in Corso Vittorio Emanuele a Milano (progetto "Voci del nostro tempo"); il Museo di Arte Moderna di Mombercelli (CN); gli Archivi del '900 di Milano (doppia personale con V. Carrera "In principio era la Parola" nel 2007 e personale del ciclo "Arcaico contemporaneo" nel 2008); la Rocca Viscontea di Lacchiarella (MI), la Galleria Leonart di Conegliano (TV), il Palazzo Beato Jacopo di Varazze (SV), la Sala del '400 di Pontremoli (MS, mostra "Scripta manent" nel 2007, in concomitanza col Premio Bancarella, catalogo Apollo e Dioniso Edizioni), la Villa Marrazzi di Cesano Boscone, la Galleria Ariele di Torino (collettiva "Memorie con vista" nel 2008 e personale "Fiori di cemento" nel 2009), lo Studio E.S.P. di Como (personale "Verba volant" nel 2005, catalogo Apollo e Dioniso Edizioni); la galleria Mirò (personale "A rebours" nel 2005, catalogo Apollo e Dioniso Edizioni), la Galleria Zamenhof, la Galleria del Barcon e l'Atelier Chagall di Milano (personali nel 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008 e 2009); il Castello Estense di Ferrara, mostra 'Post-Avanguardia', a cura di Paolo Levi e Patarini stesso, catalogo Editoriale Mondadori.

Nell'ambito del Progetto Post-Avanguardia ha presentato otto installazioni "site specific" (e due quadri) al Castello Malaspina di Massa nel settembre 2010 e una installazione al Castello di Carlo V a Lecce (30 ottobre-4 dicembre 2010).

Sempre nel 2010 una sua installazione dedicata a Ofelia è stata esposta a maggio al Castello Estense di Ferrara, a luglio alla Pinacoteca Civica di Imperia, a settembre al Castello Malaspina di Massa e a novembre al Grand Palais di Parigi nell'ambito del Salon Comparaisons 2010, nella sezione "Installazioni libere" curata da Ewa Nowak, Catalogo Ed. Casta Diva.

Nell'ottobre 2010 ha presentato quadri, sculture e installazioni al Chiostro di S.Anna a Ferrara, nella sezione "Arcaico Contemporaneo" della Biennale di Ferrara, biennale di cui è stato uno dei quattro curatori.

Nel gennaio 2011 ha allestito una sua grande personale antologica, curata da Rosamaria Desiderio e Cristina Stashkevich e intitolata "Ex-po(st) 2011", con oltre cento opere alla Galleria Zamenhof di Milano.

Nel settembre 2011 la sua nuova mostra personale denominata "Nuovi orizzonti", curata da Valentina Carrera, alla Galleria Zamenhof di Milano

Nell'agosto 2012 una sua mostra personale a cura di Izabella Lubiniecka, a Venezia, Palazzo Zenobio, nel prestigioso Padiglione Isola, sede abituale della Biennale.

Nel marzo 2013 una doppia personale con Andrea Boldrini intitolata "Orizzonti" alla Galleria Vista di Roma. Nel maggio una tripla personale con Andrea Boldrini e Paolo Facchinetti intitolata "Orizzonti di luce" all'Atelier Chagall di Milano. Dal 30 novembre al 12 dicembre 2013 la sua personale "la ruggine e la luce" alla Rocca Viscontea di Lacchiarella (MI).

Nel 2014 mostre personali a Milano, Spazio E, Torino, Galleria 20 e Ferrara, Galleria del Rivellino.

Nel 2015 mostre personali allo Spazio Libero 8 di Milano, nel Complesso Museale Ricci Oddi di Piacenza e a Palazzo della Racchetta a Ferrara.

Nel 2016 mostra personale a Castel dell'Ovo, Napoli, nell'ambito del Progetto Dramatis Personae.

Ha esposto per cinque anni consecutivi a Parigi, al Grand Palais, al Salon Comparaisons, nella sezione "Installazioni libere" (dal 2010 al 2014), i primi due anni sotto la curatela dell'artista polacca Ewa Novak, negli ultimi tre con l'artista e curatrice coreana Kim Sang Lan.

Sue opere sono trattate in permanenza da Zamenhof Art di Milano (Spazio E), dalla Galleria del Cammello di Ferrara e alla Galleria GrecoArte di Fucecchio (Firenze). E' presente sul C.A.M. Catalogo d'Arte Moderna della Mondadori dal 2010 e sui volumi, sempre Mondadori, "Le allusioni del colore" (2009), "Post-Avanguardia" (2010) e "Terza dimensione" (2011)

HANNO SCRITTO DI LUI

FIORI DI CEMENTO

Quando si guarda un quadro la lettura non è mai unica. La verità di un quadro è poliedrica, come siamo poliedrici noi. Così, se prendiamo un quadro di Patarini, abbiamo la chiave di lettura informale, poi ci accorgiamo che ci siamo ingannati e vediamo che c'è l'elemento figurale, poi scopriamo che abbiamo trascurato l'aspetto buio, oscuro, misterico, assolutamente non infero, della sua tipologia di pittura... (...) Patarini è chiaramente un pittore che non ha equivoci. Ha un sua nobiltà di espressione, una sua voluta equivocità, perché questi fiori sono come delle ombre, ma sono allo stesso tempo anche tangibili. Il pretesto dell'Informale serve a cancellare l'apparenza, a cancellare il visibile, a cancellare il riconoscibile, per mettere in risalto un fiore. E se allora si cancella tutto e si mette in risalto un fiore, vuol dire che per Patarini c'è ancora qualcosa da salvare. Forse l'ombra di un fiore.

Paolo Levi

(presentazione dell'omonima mostra, Torino, 2009)

LE ALLUSIONI DEL COLORE

Le tecniche miste di Virgilio Patarini si rapportano spesso alla parola scritta, sia attraverso il filo sottile dell'analogia visiva, sia tramite la citazione diretta del graffito, fino all'uso di carte vergate a mano o stampate, immesse sulle superfici cromatiche. Si tratta di impaginati solo apparentemente criptici, di grande suggestione visiva, dove solitamente le variabili tonali di un solo colore prendono spazio e corpo su superfici corrugate dai materiali di diversa natura. Il superamento dell'immagine del reale si risolve qui in una complessità segnica preordinata, dove l'intenzione narrativa trova un riscontro visibile in un rapporto intenso fra la titolazione e l'esecuzione. Non c'è nulla di fortuito quindi nelle scelte formali dell'artista, che segue un percorso



L'ombra di un fiore,

t.m. e cemento su tela grezza, cm 60x80, 2009

intellettuale nutrito di cultura letteraria, di cui traspone l'espressione e i significati in colore e materia. Il ricorso al graffito o al collage non persegue quindi uno scopo estetico, bensì attua una riflessione approfondita sul rapporto fra rappresentazione iconica e contenuto simbolico del dire poetico, dove l'astrazione non appartiene tanto alla forma visibile, quanto all'assordante silenzio della parola scritta. (...)

Paolo Levi

(Da 'Le allusioni del colore', a cura di Paolo Levi, Editoriale Giorgio Mondadori, 2009)

DI RUGGINE E DI LUCE

(...) L'artista lombardo, non certo nuovo ad operazioni di questo tipo, ama ricercare negli oggetti del passato una valenza per vivere e rappresentare il presente. Nulla avviene per puro caso, sembra volerci dire Patarini; tutto, nella storia, segue un suo corso avvalorato dalle azioni degli uomini. I quali, però, decadono lasciando spazio ad altri uomini ed azioni. Come gli uomini, anche gli oggetti vivono una loro vita, fatta di nascita e decadimento. Patarini ne raccoglie le vestigia cercando nel loro essere decadute ed ormai inutili una valenza nuova, consolidata da una progettualità solida ma condita del giusto valore di casualità. Così fa con i libri, con i metalli ossidati, con antichi ed ormai inutilizzabili strumenti di lavoro. Ma così fa anche con la materia che, tralasciando spesso il ruolo e le composizioni della pittura tradizionale, assume nelle opere un potere nuovo non solo evocatore di un passato, ma anche imitatore di uno o più aspetti del presente. Il ciclo qui presentato sembra poter essere considerato, così, come una naturale diramazione che prende vita dai cicli precedenti dell'artista, muovendosi su terreni nuovi pur senza tralasciare quanto dichiarato in precedenza. Aspetti della realtà, istanti, epifanie (per dirla alla Montale), proiezioni mentali di fenomeni naturali, vengono plasmati nella materia e lì fissati. La materia viene accarezzata dalle mani e dal tempo, per originare avvallamenti, punti di magma cromatico, calme piatte simili a rena modellata dal mare. (...) "Di ruggine e di luce" diviene così un metodo di ragionamento, uno spazio dedicato ad un intimismo della visione, in cui ambiente, luce e spazio interiore si confrontano per dare vita ad una poetica sottrazione di peso alle situazioni dell'esistenza.

Michele Govoni

L'ARCHEOLOGIA DEL LINGUAGGIO

(...) Il comune denominatore di molti soggetti trattati da Patarini è la ricerca assidua, a volte ossessiva, delle radici profonde del linguaggio, inteso come sistema di segni – parole, codici, simboli e disegni – che l'uomo utilizza per comunicare. Il mistero del linguaggio, la fabula – della sua nascita, dei suoi antichi significati – è nei papiri di Saffo, appena fatti emergere dal Patarini archeologo dalle polveri della Storia, nei Codici Vinciani oppure nelle pagine visionarie e poetiche dei Proverbs of Hell di William Blake. Ma l'arcano del linguaggio appare e scompare anche in testi più vicini a noi, negli ex libris quali la serie dedicata a Dostoevskij -Memorie dal sottosuolo - oppure quella rivolta a Beckett – 3x3 oppure Waiting for Beckett - o in opere singole come La Notte di Dino Campana. Già altri artisti contemporanei hanno sviluppato il tema del linguaggio e della comunicazione, ma l'impostazione classica e mistica allo stesso tempo di un'archeologia del linguaggio in cui la decifrazione del messaggio è volutamente lasciata aperta, libera di essere interpretata, è novità inventiva che merita plauso. Per Patarini, infatti, l'arte è continuamente scoperta e trasformazione, materiale, ma soprattutto spirituale: ex nihilo nihil, dal nulla non si crea nulla, tutto si trasforma. (...) E così Patarini ha convertito l'intima passione per il linguaggio in una missione pubblica rifiutando l'oblio delle grandi opere del passato e delle grandi personalità nella ferma convinzione che esse nascondano ancora molti segreti degni di essere scoperti. (...) Infine, come capita spesso agli artisti contemporanei, Patarini è in continuo dialogo con la tradizione artistica e non si preoccupa di nascondere i riferimenti consapevole che essi rimangono solo citazioni: all'arte informale di Vedova, al decollage di Rotella, alla Pop Art di Arman, ai combine paintings di Rauschenberg. Il suo manierismo

VIRGILIO PATARINI



Sillabario,
pigmenti, carta e cemento su tela, cm 60x60, 2007

non cede mai all'emulazione e non ricade nella ripetizione. E' solo contaminazione intelligentemente e sapientemente praticata nella certezza che non ci sia bisogno di disconoscere e disprezzare il lavoro di chi ci ha preceduto nella vana speranza di poter essere nuovamente originali ma piuttosto è doveroso rintracciare valori più stabili e senza tempo, nella ricerca continua della bellezza. Il dialogo con la tradizione artistica è anche evidente nella necessità di esprimersi liberamente senza limitazioni di spazio, nella monumentalità di alcune opere, come "Hamlet and the mother" e le installazioni dedicate a Mozart e Salieri da cui emerge sempre di più lo stretto rapporto con il teatro a cui Patarini attribuisce un ruolo di crocevia delle Arti, "esperienza totale e totalizzante". (...)

Stefano Quatrini

DELENDIA CARTA

Non è una novità che scrivere di Virgilio Patarini voglia dire scrivere di libri distrutti, carte lacerate e pagine strappate. E' solo da qualche anno, tuttavia, che, accanto agli ex libris in cui l'intera opera letteraria viene, più o meno fedelmente, riportata, compaiono lavori in cui dominano frammenti e brandelli di scritti. Magari una sola parola. Magari le tracce di una frase accanto ai tratti di un disegno. A volte è palese l'accostamento, molto più spesso il legame che unisce i frammenti è colto ed erudito. La materia densa, il colore ed i diversi trattamenti adottati celano o svelano particolari, quasi fossero reperti di antiche civiltà fatte emergere da scavi archeologici. L'intenzione di Patarini è svelare senza, tuttavia, privare l'osservatore del privilegio di essere lui stesso l'artefice della scoperta. Patarini ci fornisce qualche indizio, poi pretende la nostra complicità, il nostro contributo. Per lui l'arte è scambio, interazione fra artista e spettatore. Il compito dell'artista è sollecitare interesse, curiosità, non certo emettere sentenze o imporre dogmi. (...)

Stefano Quatrini

EROS E THANATOS

(...) Il dialogo con la tradizione artistica è anche evidente nella necessità di esprimersi liberamente senza limitazioni di spazio, nella monumentalità di alcune opere, come nel grande lavoro Eros in cui il colore – il rosso della passione amorosa – emerge con forza dal nero, dalle tenebre della morte – Thanatos – in un'antitesi non solo visuale, ma soprattutto esistenziale. Ed è proprio il tema dell'Amore – Eros – che Patarini sceglie per sviluppare una serie di opere nuove che si distanziano dal filone di ricerca legato agli ex libris. Il termine eros, di origine greca, si riferisce all'amore passionale, motore pulsante della vita, legame inscindibile fra Uomo e Donna, antitesi di morte, Thanatos. Questo amore così forte è stato inteso dai Greci come "pazzia divina" che ha il potere di prevalere sulla ragione e di consentire all'Uomo un'elevazione oltre i limiti dell'esistenza. Una forza, dunque, potentissima in grado di competere con il mistero della morte, incognita oscura a cui da sempre l'umanità ha cercato di dare una spiegazione consolatoria attraverso la religione, la filosofia o la scienza. L'interesse per Eros, il celebre Dio dell'Amore o meglio del desiderio amoroso, è vivo in Virgilio Patarini che si deve confrontare con l'iconografia tradizionale (affreschi, pitture vascolari, sarcofagi, sculture in marmo del periodo ellenico e romanico) e con le molteplici interpretazioni offerte da poeti e filosofi – il "dolceamaro" Eros di Saffo oppure il "demone" del Simposio di Platone o il passionale Amore delle Metamorfosi di Apuleio. Un confronto certamente non privo di rischi che, tuttavia, Patarini accoglie con l'entusiasmo di chi non vuole smitizzare il passato, ma raccoglierne l'eredità ed adeguarla ai tempi per renderla comprensibile ed attuale. E lo fa con i mezzi che più gli sono propri: i testi scritti, i colori e la materia. Insieme. Mescolati in una alchemica atmosfera di raro fascino in grado di offrire emozioni e sensazioni che toccano l'Io interiore.

Stefano Quatrini

GLI ABITI E LA MEMORIA

La memoria è istanza fortemente etica. Gli abiti vuoti di corpo, abbandonati nella loro disfatta desolazione su una piattaforma grigia, sono i testimoni incolpevoli di un'epoca storica di devastante brutalità che arrivò a incenerire individui, lasciandone sulla terra solo le vuote vestigia; e al tempo stesso sono inusuali monumenti alla memoria, tessuti leggeri che la necessità morale di ricordare e tramandare cementa nella terra. La Terra, fecondata da questa necessità morale, genera l'idea che s'innalza verso il cielo, un'idea salvifica e rivoluzionaria in cui ciò che pesa vola (i blocchi di cemento), e ciò che dovrebbe ancorare l'uomo a terra lo vibra invece verso l'alto.

Quest'idea è la speranza.

(...) Virgilio Patarini ripropone, con linguaggio artistico, quello che Merleau-Ponty espresse in concetti ovvero: l'enigma del corpo, l'enigma della visione. Ogni rigida distinzione tra soggetto e oggetto, interiore ed esteriore, vedente e visibile viene scardinata, e ogni elemento si fonde e si confonde col suo doppio e col suo opposto. Il fruitore dell'opera d'arte diviene così attore di una rappresentazione dai molteplici significati, decodificatore di un'emblematicità che racconta la trama dell'Essere nelle sue più sfumate accezioni. In ultima analisi, l'opera di Patarini è un frammento di quello specchio deformante e rivelatore che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose.

Valentina Calzia

DESIDERIO E IMMAGINAZIONE

Il desiderio di ciò che è già arrivato e di ciò che deve arrivare, e forse di ciò che non arriverà mai, mette in moto l'immaginazione avventurosa per fissare questo istante di vita sulle tele o metterlo alla prova nelle installazioni. Questo legame intimo tra il reale e l'irreale che l'opera crea conferma che non esiste che il



La sposa,

pigmenti, carta e cemento su tela, cm 60x60, 2007

desiderio che viene dalla mancanza. Virgilio Patarini traduce sottilmente questa pulsione in qualcosa di nuovo sotto l'aspetto visivo e sotto l'aspetto tattile. Attraverso questa eruzione silenziosa, questo gioco dell'incombere dei colori e dell'esondare delle forme, l'artista rivela il Desiderio, che è essenza originaria della natura e che fa accadere il possibile nella realtà. L'esperienza patariniana conferma che niente di quello che esiste è quieto nella sua esistenza, niente è libero dall'impazienza dell'avvenire. Le sue tele, prova e riflesso di questa inquietudine, ci intrattengono con una leggerezza atmosferica dei colori, sul fondo dell'infinita fragilità delle vibrazioni tecniche. In effetti, lo spettatore cade nella sua trappola amorosa di pericolosa assenza del limite, nella sua nebbia, nella sua polvere. Polvere che potremmo anche dire di stelle.

Izabella Lubiniecka

VIRGILIO PATARINI



Ladri di biciclette 1,
t.m. e cemento su tela, cm 150x100, 2013

VIRGILIO PATARINI



Di che reggimento siete, fratelli?,
t.m. e cemento su tela, cm 150x100, 2011

CROSS OVER

INDICE

Pag. 5: PREMESSA
LA TRINCEA E LE VITE PARALLELE

Pag. 9: PRIMA PARTE
ATTRAVERSAMENTI E
CONTAMINAZIONI

Pag. 31: Primo piano sugli artisti
Siberiana Di Cocco, Giuseppe Orsenigo,
Alessandro Pedrini

Pag. 75: SECONDA PARTE
FIGURAZIONE 2.0

Pag. 95: Primo piano sugli artisti
Vito Carta, Mario D'Amico, Dusap,
Laura Longhitano Ruffilli, Franco Maruotti,
Maria Luisa Ritorno, Ivo Stazio

Pag. 195: TERZA PARTE
TRA RAGIONE E SENTIMENTO:
DALL'ASTRAZIONE GEOMETRICA
ALL'INFORMALE

Pag. 213: Primo piano sugli artisti
Salvatore Alessi, Alberto Besson,
Marco Bozzini, Liana Citerni,
Raffaele De Francesco, Paola Gamba,
Michelle Hold, Antonio Perilli, Rita Vitaloni

Pag. 327: APPENDICE
Primo piano su Virgilio Patarini