

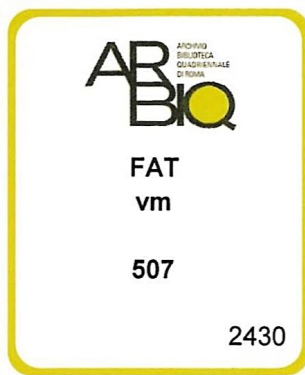
60 • 90

TRENTA ANNI DI AVANGUARDIE ROMANE

TRENTA ANNI DI AVANGUARDIE ROMANE 60 • 90

Arteroma₉₁

Edizioni CARTE SEGRETE



ARBIQ - Fondo Antonello Trombadori

60 • 90

TRENTA ANNI DI AVANGUARDIE ROMANE

*Arteroma*₉₁

Edizioni CARTE SEGRETE

60 - 90

TRENTA ANNI DI AVANGUARDIE ROMANE

Roma, Palazzo dei Congressi, EUR

Patrocini

Ministero dei Beni Culturali e Ambientali
Regione Lazio
Amministrazione Capitolina
Assessorato alla Cultura del Comune di Roma

Allestimento mostra

Arch. Giovanni Profumi

Realizzazione

Studio 5 s.a.s.

Assicurazioni Generali Spa

Ufficio Stampa

Cesare Nissirio

Comitato scientifico

Laura Cherubini
Arnaldo Romani Brizzi

Catalogo

Edizioni CARTE SEGRETE

Direzione Editoriale

Massimo Riposati

Coordinamento

Lia Maria Viscuso

© Marzo 1991

Si ringraziano i collezionisti:

Giampaolo Becherini
Giorgio Biuso
Angelo Boscolo
Pino Casagrande
Elena e Claudio Massimo Cerasi
Nicola Maria De Angelis
Gabriella Fanning
Giorgio Franchetti
Valeria Quaglia
Paola Quesada
Francesco Soligo
Giampaolo Toto
e tutti i collezionisti che preferiscono l'anonimato.

Si ringraziano le gallerie:

Arco di Rab, Roma
Alessandra Bonomo, Roma
Adriana Bucciano e Marcello Silva, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma
Galleria Manuela Boscolo, Busto Arsizio
Galleria Cafiso, Milano
Galleria Mara Coccia, Roma
Giancarlo Iosimi, Galleria Cortina, Roma
Galleria Philippe Daverio, Milano
Galleria l'Isola, Roma
Galleria Oddi Baglioni, Roma
Galleria Planita, Roma
Cleto Polcina, Arte Contemporanea, Roma
Rizziero Arte Contemporanea, Teramo
Fabio Sargentini, L'Attico, Roma
Galleria Gian Enzo Sperone, Roma

Si ringraziano altresì tutti gli artisti che hanno direttamente concesso le loro opere.

Un particolare ringraziamento dei curatori a Marisa Volpi.

Per quanto attiene all'antologia di testi critici ove possibile sono state seguite le indicazioni degli artisti.

60 • 90 TRENTA ANNI DI AVANGUARDIE ROMANE

Questa storia comincia a Piazza del Popolo, e possiamo immaginare come scena il sole che tramonta in una ottobratura romana. C'è stato un tempo, ha detto qualcuno, in cui non si poteva fare a meno di andare da Rosati. Ma c'è stato un tempo, nell'ambiente degli artisti, in cui non si poteva fare a meno di andare alla Tartaruga di Plinio De Martiis o alla Salita di Gian Tomaso Liverani. Per Roma '60-'90 abbiamo scelto questo inizio, anche se molte storie ci sono state prima e dopo. In questa città pigra e cinica sono nate molte cose importanti, Roma sembra quasi una sede naturale per gli artisti. La tradizione delle diverse Accademie nazionali è una testimonianza di questo fatto: le strade degli artisti sono sempre passate da Roma. E Roma accoglie tutti e chiunque vi si ferma, anche solo per un periodo, diventa romano. E mi piace il sottotitolo *una panoramica*, che sembra accompagnarci come in una passeggiata, e come in una passeggiata non si riesce a vedere tutto, a fermarsi su ogni cosa, ma si respira un'atmosfera che è un'idea generale della città. Una città che purtroppo ha visto finora poco riconosciuto il suo ruolo centrale nelle vicende artistiche anche e soprattutto per mancanza di adeguato funzionamento delle istituzioni pubbliche: la Galleria Nazionale d'Arte Moderna soffre di una cronica mancanza di fondi acuita da complicati itinerari burocratici e per alcuni anni non ha più acquistato opere e ha rischiato la chiusura, almeno parziale, la Galleria Comunale esiste finora sulla carta e nei depositi. Abbiamo avuto qualche sintomo di mutamento: il potenziamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, con la realizzazione dell'ampliamento, l'inaugurazione del rinnovato Palazzo delle Esposizioni, e speriamo nell'apertura della Galleria Comunale.

C'è forse una prima mostra collettiva dei "cinque" alla galleria L'Appunto in via Gregoriana con Uncini, Festa, Lo Savio, Angeli e Schifano nel febbraio '59 (artisti già tutti presenti in qualche modo alla galleria Appia Antica diretta da Emilio Villa). La cita Filiberto Menna in una recensione su "Telesera" del dicembre '60 alla successiva mostra presentata da Restany alla Salita. Ne parla Uncini che ricorda anche la presenza di un artista che ebbe anche una personale all'Appunto, De Bernardi. Tuttavia Maria D'Alesio ha ritrovato nella biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna un foglietto dattiloscritto: si tratta di un comunicato stampa della galleria L'Appunto che annuncia una mostra dei "cinque" con

This story begins in Piazza del Popolo, and we can imagine the scene of the sun setting in Rome's October. Someone told there was a time when you mightn't do without going to Rosati Cafe. But there was a time, in the artists' environment, when you mightn't do without going to «La Tartaruga» of Plinio De Martiis or to «La Salita» of Gian Tomaso Liverani. For the exposition called «Roma'60-'90» we have chosen this beginning even if there have been many stories before and after.

Many important things were born in this lazy and cinic city and Rome seems a nearly natural seat for the artists.

The several national Academies' tradition is one testimony of this, as the artists' roads have always gone through Rome. Rome welcomes everybody and whoever stops here, even for one period only, becomes a roman one. And I like the sub-title a panorama shot, that seems to take us as we are walking, and as we are walking we cannot see everything and fix our attention on everything, but we breathe an atmosphere that is a general idea of the city.

Unfortunately, this city's central list has been not very recognized until now in the artistic vicissitudes, especially for lack of an adequate working of public institutions: the National Gallery of Modern Art is suffering from chronic fund's lack, that's sharpened by complex bureaucratic itineraries and for some years it didn't buy art works anymore, risking to be closed, partially at least; the Municipal Gallery is on the paper and in the storehouses until now. But there have been some symptoms of change: the potentiation of the National Gallery of Modern Art, that was amplified, the inauguration of the renewed Palazzo dell Esposizioni, and we hope the Municipal Gallery in going to be opened.

There's probably a first collective exhibition of «the five(s)» at the gallery called «L'Appunto» in Via Gregoriana; it is February 1959 and they are Uncini, Festa, Lo Savio, Angeli and Schifano (all these artists are already at the gallery «Appia Antica» of Emilio Villa). Filiberto Menna has told about it in a review on «Telesera» in December 1960, about the following exhibition presented by Restany at «La Salita». Uncini has told about it as well, and he did remember one artist, De Bernardi, who made a one-man show at «L'Appunto». But Maria D'Alesio has found in the biblioteque of the National Gallery of Modern Art one typed small sheet of paper: it is a press

Sordini però invece di De Bernardi per il 23 marzo (non c'è l'anno, ma siccome il testo parla della Quadriennale e dei pittori americani a Valle Giulia si può supporre che il comunicato sia stato scritto tra il gennaio e il marzo del '60). Inoltre nella stessa biblioteca la D'Alesio ha trovato una biografia di Tano Festa che colloca nel '60 una mostra all'Appunto con Festa, Angeli, Schifano, Lo Savio, Uncini e Sordini. Uncini però non ricorda di aver esposto con Sordini. Un particolare da tenere presente è che il 23 aprile del '60 i cinque artisti espongono alla galleria Il Cancellò di Bologna con testo in catalogo di Emilio Villa (non c'è Sordini). Si potrebbe supporre che la mostra di Roma fosse stata trasferita a Bologna esattamente un mese dopo. In questo caso ci fu una sola mostra all'Appunto o ce ne furono due a distanza di circa un anno? La mostra annunciata nel comunicato del '60 saltò all'ultimo momento o si fece e in questo caso, Sordini partecipò? Questo piccolo mistero che apre gli anni Sessanta è uno dei tanti su cui vari studiosi stanno cercando di fare luce. Ne ho parlato sia per dare un piccolissimo contributo, se pure non risolutivo, sia per dare un'idea delle difficoltà che si incontrano cercando di rintracciare le radici di storie come quella dei primi anni Sessanta, che pur così vicine e per certi versi ancora vitali, sono così lontane da questi ultimi anni, così densi di informazione, così ben incorniciati in quel sistema dell'arte analizzato in vari testi da Achille Bonito Oliva. In quel passato così prossimo e così remoto, le riviste specializzate quasi non esistevano, le mostre non venivano spesso neanche fotografate, erano recensite casualmente, a volte non erano neanche tanto visitate, ma erano fatte soprattutto per incontrarsi tra artisti, magari con la presenza di alcuni critici come i già citati Villa e Menna, Calvesi, Lorenza Trucchi, Vivaldi, Marisa Volpi Orlandini, Fagiolo, Rubiu... Climi molto differenti hanno dunque respirato gli artisti presenti in questa mostra, di cui preme sottolineare l'estrema e salutare diversità e ribadire anche l'estraneità di percorsi, che non danno luogo, tranne alcuni casi, a discendenze e filiazioni. La mostra propone una campionatura, e qui non possiamo nemmeno nominarli tutti.

Anche Roma era molto diversa. Nel ricordo di Toti Scialoja all'inizio degli anni Sessanta era "incantevole". Il fulcro era Piazza del Popolo con il caffè Rosati e soprattutto La Tartaruga, la galleria di De Martini (l'altra galleria significativa era La Salita di Liverani, ma

release of the gallery «L'Appunto», that announces the show of «the five(s)», the 23rd of March, but there is Sordini instead of De Bernardi (there isn't the year told, but as the writing is talking about the Quadrennial and about the american painters at Valle Giulia, so we may say the release has been written between January and March 1960). Moreover, D'Alesio has found in the same bibliteque a kind of biography of Tano Festa, which tells of one art - at «L'Appunto», in 1960, and there were Festa, Angeli, Schifano, Lo Savio, Uncini and Sordini. But Uncini can't remember he did expose with Sordini. It's to keep in mind that in April, the 23rd, 1960, these five artists exposed at the gallery called «Il Cancellò» in Bologna, and their text in the catalogue was written by Emilio Villa (but there isn't Sordini). We may suppose the show has been moved from Rome to Bologna, exactly one month later. In this case, there has been only one show at «L'Appunto» or there have been two about one year later? The art show they gave notice of in the stamp release in 1960, has been skipped at the last moment or it has been made, and in this case, did Sordini take part in? This small mystery in the first Sixty years, is one the many which several studios are trying to make clear about. I've told of this either to give a very little contrution, eve isn't resolutive, or to give an idea of difficulties you meet whe ou try to trofete root of stories like the first Sixty years, one that, even so close and still vital in some way, are so far from these last years, so packed of information, so well framed in that art system analyzed by Achille Bonito Oliva in some tests. During that past so near and so remote, when specialized magazines didn't exist nearly, when the art exhibitions weren't often photographed, but they were reviewed by chance, and sometime people didn't even go to see them so much; these were mostly to make the artists meet, even there were some art critics like the above-mentioned Villa, Menna, Calvesi, Lorenza Trucchi, Vivaldi, Marisa Volpi Orlandini, Fagiolo, Rubiu... Therefore, the artists have seen some very different climates at this exposition, and we would stress their extreme and healthy difference, besides fixing their ways are not related and they haven't any descent or filiation, except some chances.

Rome was very different too. Toti Scialoja remembers it was «charming» in the ending Sixty years. The centre was Piazza del

naturalmente bisogna ricordare l'importanza dell'Obelisco di Gaspero del Corso, dove molti artisti, come Fabio Mauri, vedono le immagini di Burri, e dove si potevano anche vedere le cose di Rauschenberg, a riprova della dimensione non provinciale di Roma). Poco più in là di Piazza del Popolo, all'inizio di via Flaminia, c'era la trattoria Menghi, dove artisti, attori e poeti mangiavano a credito riempiendo di trame astratte le tovaglie di carta. Naturalmente c'erano anche gli artisti degli anni Cinquanta, reduci vittoriosi sul piano culturale, se non su quello commerciale, della battaglia con il realismo socialista, Turcato, Dorazio, Accardi, Perilli, Novelli... "Era un paese, un piccolo paese dove, rispetto a molte altre città d'Europa, si faceva cultura" (Perilli). Era una capitale culturale: "È stata l'unica città in Europa che, a partire dal '56-'57 e sino al '65 circa ha avuto contatti 'seri' con l'America ponendosi per il panorama artistico come città realmente internazionale" (Vivaldi). Nel '58 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, sotto la direzione di Palma Bucarelli, presenta la prima mostra di Pollock in Europa, "Appia Antica", la rivista di Emilio Villa, si propone di interessarsi sempre di più agli artisti statunitensi, Toti Scialoja fa conoscere i lavori di Rauschenberg arrivati dall'America alla Tartaruga ai suoi allievi (fra questi c'era Battaglia, la Fioroni, Kounellis, Pascali... e la tradizione continua, perché molti giovani artisti di oggi sono stati allievi di Scialoja, forse stimolati dal suo metodo di porre direttamente gli studenti a contatto con la nascita dell'opera). C'era, secondo De Martiis, una sorta di rapporto "eroico" con l'America. Gli americani erano felici di venire a Roma, Cy Twombly vi giunge nell'autunno del '57 e grazie alla sua sensibilità europea, trova il clima adatto per fermarsi e realizzare qui la sua affermazione, Franz Kline espone alla Tartaruga nel '58 e l'anno seguente è Rauschenberg a presentare alcuni *combines* di gusto *new dada*. Arriva Leo Castelli e vorrebbe fare una mostra di Capogrossi, arriva Ileana Sonnabend e cerca di aprire una galleria con De Martiis. Sandro Penna, Moravia, Arbasino e poi Pagliarani e Balestrini frequentano le gallerie. A Roma venivano tutti: Dorazio ricorda il concerto di Armstrong nel '50 al Mario's bar di Porta Pinciana; De Martiis ricorda il concerto organizzato da lui per Chet Baker a via Ripetta e il concerto di Gillespie a cui assiste con De Kooning (vari artisti, tra cui Fabio Mauri, lo ricordano a Roma, e come lui altri, in giro per gli studi). Dall'America giungono notizie dettagliate con le

Popolo with the cafe «Rosati» and above all with «La Tartaruga», De Martiis' gallery (the other significant one was «La Salita» of Liverani, but we have of course to remember the importance of «L'Obelisco» of Gaspero del Corso, where many artists like Fabio Mauri may see the Burri's images, or the Rauschenberg's works, as a proof of the Rome not being provincial).

A little further on Piazza del Popolo, in the beginning of Via Flaminia, there was the restaurant called «Menghi», where artists, actors and poets used to eat on credit, and they filled the paper table-clothes with abstract plots. There were of course the Fifty years artists as well, who have been victorious on the cultural level, but on the commercial one too, through the battle with the socialist realism, as Turcato, Dorazio, Accardi, Perilli, Novelli, «It was a country, a small country where, as to many other European cities, they used to do culture» (Perilli). It was a cultural capital: «It has been the only European city that, since 1956-1957 to about 1965, was in »serious« touch with America, and it put itself as a real international city in the artistic outline» (Vivaldi). In 1958 the National Gallery of Modern Art, directed by Palma Bucarelli, presented the first Pollock's exposition in Europe; «Appia Antica» the Emilio Villa's magazine, purposed to take interest in American artists more and more and Toti Scialoja let know the Rauschenberg's works, just came from America to «La Tartaruga», to his students (between them there were Battaglia, Fioroni, Kounellis, Pascali, and the tradition is continued, as today there are many young artists who have been Scialoja's students, maybe incited by his way to put students directly into contact with the work's birth). According to De Martiis, there was a kind of «heroic» relation with America. American people were happy to come to Rome: Cy Twombly came here in the autumn of 1957 and thanks to his European sensibility, he found the right atmosphere to stop himself and carry out his achievement; Franz Kline exposed at «La Tartaruga» in 1958 and the next year was Rauschenberg to present some combines, of new dada style. And Leo Castelli would have liked to do an exposition of Capogrossi; Ileana Sonnabend tried to open a gallery with De Martiis. Sandro Penna, Moravia, Arbasino, then Pagliarani and Balestrini have been visiting the galleries. All the people were reaching Rome: Dorazio remembers the Armstrong's concert in 1950 at Mario's bar in Porta Pinciana;

lettere di Dorazio e Scarpitta (un precursore con Rotella delle nuove esperienze). Del clima parigino riferisce Giosetta Fioroni: conosce Tristan Tzara e rimane colpita dalle antropometrie di Yves Klein, detto "le monochrome". L'aria di Parigi doveva essere veramente frizzante, se le modelle dipingevano con il proprio corpo e durante una inaugurazione Bona de Pisis veniva "servita" in un vassoio da pesce con maionese. Impera il monocromo, schermo in Mauri, teleschermo in Schifano, velo in Angeli, superficie opaca in Festa, mentre nascono anticipazioni "minimal" con Lo Savio e poi Carrino e "povere" con Uncini.

Poi le lettere di Kounellis (che alcuni anni dopo produrrà con i cavalli un ulteriore scarto), il lavoro sulle convenzioni della visione di Lombardo, Mambor e Tacchi, l'allargamento all'ambiente di Ceroli, la vivida presenza di Pino Pascali.

A Roma si crea un altro polo alla galleria L'Attico di Fabio Sargentini che "inventa" il nuovo spazio del garage e apre a manifestazioni di danza, video, performance. In questo nuovo clima si sviluppano i giochi di parole e di cose di Patella, il lavoro sempre in bilico tra fisico e mentale di Mattiacci, lo scarno ed essenziale lavoro di Mochetti sul materiale "luce". Alla fine degli anni Sessanta arrivano a Roma (dove già una mostra di Calvesi e Boatto con Bignardi, Gilardi, Ceroli, Pascali, Kounellis, Pistoletto, Schifano preannuncia alcune situazioni) i torinesi dell'arte povera (la "prima" romana è da Mara Coccia con il *Il percorso*): qualcuno si ferma, come il gallerista Gian Enzo Sperone e Alighiero Boetti, il più libero, il più leggero, il più ironico, che diventa mi sembra sempre meno torinese e contribuisce a determinare una nuova svolta insieme ad altre presenze incisive e solitarie, come ad esempio Vettor Pisani che con nuovi mezzi, come il comportamento, l'installazione, il peep show, si riallaccia alla tradizione attraverso la citazione. Sul versante aniconico un atteggiamento autoriflessivo (teorizzato da Menna) è proposto da artisti che praticano una pittura analitica (ad esempio Verna, Cotani...).

Per quanto riguarda gli ultimi anni, è molto difficile analizzare l'attuale situazione romana: perché una situazione univoca non c'è, anzi da un po' di tempo le situazioni si accavallano, si dividono, si differenziano. L'ultimo fatto artistico "univoco", di risonanza

De Martiis remembers the concert organized by himself of Chet Baker in Via Ripetta and the Gillespie's concerto where watched with De Kooning in (and several artists, as Fabio Mauri, are remembering him in Rome, and some others as well, going around in the studio(s)). The letters of Dorazio and Scarpitta from America let know detailed news and Giosetta Fioroni reported from Paris: she knows Tristan Tzara and the Yves Klein's, called «le monochrome», anthropometries strike her. Paris air had to be really bracing, if the models did paint in their body and during an inauguration, Bona De Pisis has been «served» in a fish-tray and mayonnaise.

The monochrome is ruling: it is like a screen in Mauri, like a telescreen in Schifano, a veil in Angeli, an opaque surface in Festa, while are bearing some «minimal» anticipations with Lo Savio and the «poor» ones with Uncini.

There are the Kounellis letters (who will produce a further scrap with the horses some years later), there's the work on the vision's conventions of Lombardo, Mambor and Tacchi; there is the extending to the Cerolis environment and the vivid presence of Pino Pascali.

Another pole was formed in Rome at «L'Attico», the gallery of Fabio Sargentini, who «invented» the new space in the garage and he started with dance, video, performance manifestations. In this new climate are developing the work of Mattiacci, that's always poised precariously between the phisic and the mental way, and the thin and essential work of Mochetti, about the light materials.

*In the end of Sixty years got to Rome (where there was already an exposition of Calvesi, Boatto, Bignardi, Gilardi, Ceroli, Pascali, Kounellis, Pistoletto, Schifano reannounced some situations) people from Turin, those of the poor art (the «first» roman one was Mara Coccia with *Il Percorso*): someone stopped himself here, as Gian Enzo Sperone and Alighiero Boetti, whohSe freest, the li htest, the more ironical, and he seemed to me becoming from Turin less and lessae contributed to determinated a new turning-point, together with the incisive and lonely presences of Vettor Pisani...*

It's very difficult «to label» the present roman situation: that's because there isn't an univocal situation, indeed, since a few time, situations are overlaping, are separating, are becoming different. The last «univocal» artistic event, born in Rome, has been the

internazionale, nato a Roma, è stato il fenomeno che Achille Bonito Oliva ha battezzato *Transavanguardia* con personalità artistiche come Chia, Clemente, Cucchi. Mi sembra che in qualche modo, con questo fenomeno tutti gli artisti giovani facciano i conti. Ma già la *Transavanguardia* portava con sé il germe della discordia: la riscoperta della soggettività, il recupero del *genius loci*, la riconquistata libertà di spaziare ovunque alla ricerca dei propri punti di riferimento. Tutti tratti caratteristici che aprivano la strada all'evidenziarsi delle differenze personali. La situazione dunque appare complessa, ma interessante e viva. Un filone artistico che si è sviluppato quasi parallelamente alla *Transavanguardia* è quello che è stato chiamato *Pittura colta* (Italo Mussa), *Anacronismo* (Maurizio Calvesi), *Ipermanierismo* (Italo Tomassoni) e che ha portato alle estreme conseguenze il discorso del ritorno al quadro: quadro "all'antica", pittura che ripercorre la tradizione artistica, immagini antiche e sempre nuove. (Di Stasio, Pimca, Gandolfi...). A monte di questo lavoro va ricordata la figura di Carlo Maria Mariani che arriva al recupero della tradizione pittorica attraverso un atteggiamento concettuale, mentre Luigi Ontani, con un uso ironico della citazione fa da ponte tra il comportamento e le più recenti esperienze sull'oggetto ludicamente assunto (come per certi versi in Levini e Salvatori). Ci sono poi molti artisti che lavorano a partire dalla libertà espressiva ritrovata dalla *Transavanguardia*, ma praticando percorsi personali e originali, tutti però in qualche modo tesi verso un nuovo senso della *forma* e della struttura dell'opera come Messina, Gallo, Tirelli, Bianchi, Dessi, Ceccobelli, Limoni, Pizzi Cannella, Nunzio... C'è infine una situazione artistica che ha assunto come punto di partenza il ritorno al quadro, ma ribaltando i termini della *Transavanguardia*: alla ricchezza del colore ha opposto la povertà del bianco e nero, alla proliferazione di immagini l'essenzialità del segno, al lassismo del "si può citare tutto in tutti i modi" il rigore dell'astrazione (recentemente una linea romana di continuità sotto il segno dell'astrazione è stata proposta da Filiberto Menna, ma questa situazione, qui rappresentata dalla sola Romualdi per cui si è tenuto conto anche del precedente lavoro, insieme ad altre "nouvelles vagues" che ripropongono atteggiamenti "costruttivisti", "minimali", "concettuali"... sarà, speriamo, oggetto di una successiva mostra).

Laura Cherubini

*phenomenon called by Achille Bonito Oliva Transavanguardia, which has had an international resonance. It seems to me that in some way all the young artists make up accounts with this phenomenon. But the Transavanguardia did already take with itself the disagreement germ: the discovery of subjectivity, the *onus locis* recovery, the reconquered freedom to space everywhere, looking for our own landmarks. All these were typical lines that opened the way to make clearer the personal differences. Therefore, the situation appears complex, but it is interesting and alive too. An artistic current has been developing with the Transavanguardia nearly parallelly: it's that one called Pittura colta (Italo Mussa), Anacronismo (Maurizio Calvesi), Ipermanierismo (Italo Tomassoni) and it has led to extreme consequences the speech about the return to picture: this is an «old-fashioned» one, a painting that's going along the artistic tradition again, ancient and still new images. And there are many artists who are working starting from the expressive freedom, that has been found by Transavanguardia; but they're walking on personal and original ways, and all them are in some way going to a new sense of the works form and structure. At last, there is an artistic situation that has chosen as a starting point the return to picture, but it has turned over the Transavanguardia's limits: it opposed the poverty of black and white to the wealth of colours, the mark's essentiality to the images proliferation, and the severity of abstraction (a roman continuous line under the abstraction mark has been lately purposed by Filiberto Menna) to the laxism of «we may say everything in all the ways».*

Laura Cherubini



60-90. ROMA: UNA PANORAMICA

60-90. ROME: A PANORAMA SHOT

Parte prima / First side

INTRODUZIONE

VENTICINQUE E NON TRENT'ANNI

Sessanta-Novanta: il periodo che la presente esposizione intende prendere in esame — sia pure in relazione a una situazione geografica apparentemente circoscritta, Roma, e che in realtà, da un punto di vista puramente censitivo, è tra le più complesse e quantitative esistenti forse al mondo — è molto vasto; e certo il compito affidato ai selezionatori si presenta complesso: impegnativo nei nomi da proporre, simile a un giuoco al massacro per i nomi da escludere.

Agire sui temi dell'estremo contemporaneo non concede la difesa del "filtro" storico che sempre, in qualche misura, "tranquillizza". Si entra, al contrario, nel merito di gusti e opinioni tutti egualmente validi perché vivi, vitali, in corso, difendibili sul tavolo dell'urgenza e dell'attualità. Ognuno avrà, mentalmente e non solo, il suo nome da aggiungere o da escludere, il suo parere da ritenere più valido di qualche altro.

Ma vi sono anche ragioni di obiettività che guidano il selezionatore nella scelta che, effettuata a tavolino, parte però dalla sua esperienza di continuo osservatore nazionale e internazionale del lavoro degli operatori artistici in campo.

SUL CONCETTO DI ESCLUSIONE

Pur avendo sempre considerato di estrema validità il proverbio medievale *Excusatio non petita, fit accusatio manifesta*, qualche indicazione riguardo il sistema seguito nella impostazione della presente mostra va dato. Il tema delle avanguardie — essendo ormai e scopertamente un pretesto per presentare e promuovere sotto etichette unificanti e livellanti individualità creative attive nello stesso momento e nello stesso luogo e con apparenti eguali intenti — va in qualche misura riportato a una più fondamentale verità. Verità che riguarda la forza in virtù degli effetti — positivi o negativi, nel bene e nel male — determinati dalla azione incessante del famoso e famigerato sistema dell'arte.

Sicché, anche se a molti potrà apparire una semplificazione, in una proposta di segno ambizioso come la presente, dovendosi effettuare una inevitabile cernita, ci si è trovati in maggiori facilità nel delineare

INTRODUCTION

TWENTY FIVE, NOT THIRTY YEARS

Sixty-Ninety: This is the period the present writing is going to examine - even if it's in relation with an apparently circumscribed geographic situation. Rome is really, one of the most complex and quantitative in the world, looking from a merely census point of view. It is very wide; and surely they who select have a difficult task: it is binding about the names to be proposed, and it is similar to a massacre play for the names to be left out.

Acting about the contemporary extreme's themes doesn't allow to defend the historical "filter", which is always calming down, in some way. On the contrary, we look at tastes and opinions all equally valid, as they're alive, vital, in progress, and we have to defend them as to the urgency and to the moment.

Mentally and not only, everyone will have his name to be added or to be left out, and his opinions are more valid than someone else. It is also due to the abjectiveness, that he who selects chooses starting from his experience of continuous national and international observer of the job of the artistic operators.

ABOUT THE EXCLUSION

*Even if I've always considered that's very significant the medieval saying *excusatio non petita, fit accusatio manifesta*, I'll give some information about this present exposition's general lines.*

The avantgardes' subject has to be in some way reported to a basic true, as it is now and openly an excuse for showing and promoting, under unifying and levelling labels, some creative individualities at the same time and in the same place, and they're active, with the same and apparent aim. The true is about the works of art's expressive and incisive strenght on the collective memory by virtue of the effects, positive or negative, in good and evil, all determined by the incessant action of the famous and ill-famed art system.

Therefore, even if it'll be a simplification for many people, in this ambitious proposal, as we have to do an inevitable section, it has been easier to delineate a panoramic description about the Sixty and Seventy years, because the already mentioned historical "Filter" has unquestionably begun to improve its own action.

In fact it has given some information not easy to be refused by those

un quadro panoramico sugli anni Sessanta e Settanta, in quanto il già invocato "filtro" storico ha cominciato indiscutibilmente a perfezionare la propria azione, fornendo quelle indicazioni difficilmente confutabili anche dai più ostinati ricercatori di peli nell'uovo (e questo grazie non solo a quel che raccontano i curricula dei singoli artisti, ma anche in virtù di certo territorio stabilito come conquista dalle riviste specializzate e dalle loro copertine, dalle attenzioni degli studiosi e dagli intellettuali di maggior valore, dagli interessi manifestati dai collezionisti che impostano la propria ricerca di acquisto su un progetto culturale che intende creare opinione, dalle acquisizioni di alcuni musei nazionali e internazionali, dalle presenze in mercati più allargati costituiti dalle fiere d'arte e dalle attività di gallerie combattive, non solo italiane ma europee e anche statunitensi, eccetera).

Certamente, al contrario, maggiori difficoltà si sono presentate relativamente agli anni Ottanta a noi più vicini, per i quali il "censimento", in una tale sede, tenderebbe a prevalere sui giudizi di merito puri e semplici, in quanto non ancora intervenuto il momento di decantazione. Vi è da aggiungere inoltre, che se a una lettura di superficie gli anni Sessanta e Settanta a Roma appaiono unificati da una quasi uniforme ricerca che protrae le avventure del primo decennio in esame sino a oltre la metà del secondo, gli anni Ottanta si diversificano profondamente — per le ricerche in atto e per il numero sempre più crescente degli operatori del settore — tanto da potersi considerare il primo periodo di completa sfaccettatura dei movimenti di "avanguardia", al punto che in più di una occasione ho avuto modo di descriverlo, insieme a Italo Mussa, come una vera età del pluralismo.

Si è così pensato di affrontare il tema proposto sui trenta anni di movimenti artistici di punta a Roma, costituendo una sorta di "prima parte" — quella qui presentata — che proponga un giudizio sufficientemente completo e delineato sugli anni Sessanta e Settanta (e questo sempre in riferimento al tema delle "avanguardie"), fermando l'attuale confine sul terreno di indagine al 1985, quale limite ideale di un primo lustro. E, a questa data, si è inteso proporre quelle presenze che avendo avuto esordio entro quei cinque anni degli Ottanta, negli stessi hanno veduto una pressoché compiuta, anche se solo iniziale, affermazione del proprio percorso. Abbiamo così inteso affidare a una "seconda parte", da curarsi il

who split hairs too (this is thanks to the artists' curricula, but to a territory conquered by the magazines and their covers too, by the care of the more important studios and intellectual people, by the collectors' interest, who tries to buy on a cultural project which wants to create opinion, by the purchases made by some national and international museums, by the presence in more extended markets which are the artfairs and the activities of contending art galleries, not only Italian, but European, Americans, ..., too).

On the contrary, there have surely been big difficulties as regards to the closer Eighty years, with the "census" will prevail about pure and simple merit judgements in, because the moment of exalting hasn't come yet. I have to add, moreover, that if you superficially read, the Sixty and the Seventy years appear in Rome unified with a research which protracts the first examined decennium's adventures up to the middle of the second one, and the Eighty years are deeply diversified - due to the actual researches and to the increasing number of this field's operators - so it may be considered the first period of complete faceting of the "avantgarde" movements, to such a pass that together with Italo Mussa, I've often described it as a real pluralism age.

So we thought to face the proposed theme about the thirty years of artistic movements in Rome, making a kind of "first side" - this is that - which gives a sufficiently complete and delineated judgement about the Sixty and Seventy years (and this is always referring to "avantguardies" theme), and we stop the actual research at 1985, as the ideal limit of a first lustrum. And we propose that presences which have made their debut in those five years, when they've seen a nearly, even if only initial, perfect achievement of their own way. So we intend to commit to a "second side", the next year, the research, more detailed and probed about the richest years of controversial presences and tastes, that we have never seen in the late Italian art history.

IN THE SPEECH'S BODY

"ROME, AN ANCIENT CITY"

Looking quickly through the many artist's biographies, who were in

prossimo anno, l'indagine maggiormente dettagliata e approfondita sugli anni più ricchi di presenze e gusti controversi che mai si siano visti nella storia recente dell'arte italiana.

NEL CORPO DEL DISCORSO

"ROMA, ANTICA CITTÀ..."

Nello scorrere velocemente le biografie dei tanti artisti presenti a Roma dal secondo dopoguerra a oggi, ben pochi vi risultano nati. Ma questa, in fondo, è una tradizione di tutta la storia dell'arte legata alla città: il Rinascimento sta a testimoniarlo senza possibilità di dubbi.

Roma è non solo la capitale che, come Parigi per il caso francese, inevitabilmente agisce e funziona da polo di attrazione; è anche un museo all'aperto godibile ogni giorno dell'anno. È la città con le vestigia di tutti i periodi storici, dagli "aulici" sino allo sfacelo perpetrato dai palazzinari e dai geometri, cui è ormai impossibile porre rimedio. E anche, come brillantemente sostiene Giorgio Franchetti (uno dei più consapevoli collezionisti romani), Roma è un "centro di pensiero", luogo dove le idee hanno naturale svolgimento e sciolta briglia, dove le soluzioni più ardite riescono a trovare elaborazione e credibilità successiva; città in cui il dibattito è insito nella natura stessa dell'insediamento, nelle strade e nei palazzi, tra i monumenti che la rendono "concettuale" sopra ogni altra città al mondo.

Ho scritto da qualche parte che Roma è città ideale per chi è ricco e non ha niente da fare, e per gli artisti. I suoi tempi sono lunghi, allentati, confusi, "sciamannati"; deve essere vissuta in controra, per poterla prendere in contropiede e ottenerne più vantaggi che contrarietà. Il "lusso" del fare artistico trova, in una simile città, il terreno fertile per le proprie azioni, per gli incontri e le passeggiate. E, di sicuro, prima o poi, si dovrà disegnare una mappa di quei luoghi, di quei locali, di quei caffè che, al pari dello storico e scomparso *Aragno*, hanno rappresentato e rappresentano il punto di incontro del popolo artistico accolto a Roma.

L'avventura degli anni Sessanta romani comincia da piazza del Popolo, così come sempre a piazza del Popolo, provenienti da via

Rome since the post-war period up to today, only a few indeed a very few of them, were born there. But it is a tradition for all the city's art history and the Renaissance certainly witnesses it. Rome is not only the capital, the attractive pole, as Paris in France, but it's an open museum you may enjoy every day during the year too. It has the traces of all the Historical periods, from the "pompous ones" to the ruins committed by builders and geometers, and now we can't make up for it.

Besides, as brilliantly says Giorgio Franchetti (one the roman collectors), Rome is a "thought centre" where ideas develop naturally and drop the reins, so the more advanced solutions can be elaborated and believed.

It is a city where the debate is in the nature of settling, in roads and buildings, between the monuments that make it more "conceptual" than any other city in the world.

Somewhere I wrote that any Rome is the ideal city for rich people who have nothing to do, and for artists too.

Its times are long, slow, confused and you must catch it off-balance, so you can have more benefits than contrarieties. The "luxury" of artistic doing finds in this city, the fertile soil for its own actions, and for meetings and walks. And sooner or later we'll have to design a map of those places, of those café, like Aragno, that represented and represent now the point of meeting for artists in Rome.

The roman Sixty years adventure began in Piazza del Popolo, where have already been the Fifty years' protagonists, coming from Via Margutta, still very active in the following decennium, and sometimes until the present days (they're all members of Forma 1, for example Carla Accardi, Achille Perilli, Giulio Turcato, etc.).

All of us surely remember, telling about that "fabulous" years, the name of the art gallery "La Tartaruga", together with its "inventor" and animator, Plinio De Martiis. Moreover, telling about roman avanguardes, we may not pass through those private expositive spaces - very bravely - which, as wrote some time ago Augusta Monferini, Soprintendent of Modern Art National Gallery, "they must propose new values, and go into the experimentation in progress, they must offer to artists the space to show in good time every their recent research". (1)

Margutta, si erano visti circolare i protagonisti degli anni Cinquanta ancora attivissimi nel decennio successivo e, in alcuni casi, sino ai giorni nostri (tutti i componenti di *Forma 1*, per esempio: da Carla Accardi ad Achille Perilli a Giulio Turcato, eccetera). E, sicuramente, il nome che a tutti viene in mente parlando di quegli anni che furono definiti "favolosi" è quello della galleria *La Tartaruga*, che subito si accompagna a quello dell'uomo che ne fu l'"inventore" e l'animatore: Plinio De Martiis.

Del resto, per parlare delle avanguardie a Roma non si può non passare per quegli spazi espositivi privati — coraggiosissimi — che, come ha scritto qualche tempo fa Augusta Monferini, Soprintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, diversamente dal museo "debbono proporre nuovi valori, debbono addentrarsi nel vivo della sperimentazione in atto, debbono offrire agli artisti lo spazio per presentare tempestivamente ogni loro più recente ricerca" (1).

GALLERIE CHE PASSIONE

È da tempo assodato che il ruolo del gallerista fa parte a pieno titolo del sistema dell'arte. Accanto al critico e al collezionista, il gallerista, come è già stato ampiamente dimostrato, concorre — con uno stile autonomo che risente, però e spesso, delle influenze sia del primo che del secondo — a formulare proposte di artisti che, al vaglio della storia dell'arte, rimangono protagonisti riconosciuti a livello internazionale.

Le gallerie a Roma, oggi, vanno proliferando, dimostrando così e implicitamente l'estendersi di un pubblico sempre più vasto nei confronti delle azioni artistiche contemporanee. Ma non è sempre stato così: per le tante gallerie prive di programmazione e di intenti che solo si ponevano e si pongono come negozi per vendita di quadri, poche, pochissime, a Roma, intendevano esercitare una azione culturale da porre in flagrante posizione prioritaria rispetto a quella del mercato puro e semplice. E, come in più di un caso si è visto, sono state premiate dal giudizio che, successivamente, se ne è potuto trarre.

In tal senso, la galleria "storica" per eccellenza a Roma è stata *L'Obelisco* di Irene Brin e di Gaspero del Corso che, nell'immediato secondo dopoguerra movimentò il sonnolento panorama romano con mostre che fecero scalpore: i primi sacchi di Alberto Burri furono

GALLERIES, WHAT A PASSION

Since long time we know the art merchant is part of the art system. Near to the art critic and the collector, the art merchant contributes influenced by the first and the second one - to propose some artists that are, according to art history, protagonists recognized on an international level.

Today the art galleries in Rome are increasing, so they show the care of a large public to the contemporary art. But it hasn't always been like that: there were lots of art galleries without any programming and aim, that put themselves as shops to sell pictures and a very few of them in Rome intended to do a cultural action, to put in position of priority as to the pure and simple market one, and they were awarded a judgement that afterwards has been derived.

Therefore, the preeminent "historical" art gallery in Rome has been "L'Obelisco" of Irene Brin and Gaspero del Corso, that after the second post-war period has done an art exhibition that made a great fuss: the first sacks of Alberto Burri have been exposed just here, and Brin with del Corso presented in Italy artists almost unknown like Calder, Rauschenberg, Soto, and between the Italian ones, Gnoli, Marchegiani and Padovan.

Since the end of the Fifty years, "La Tartaruga" of Plinio De Martiis became the centre of the expositive roman programming: De Martiis cared about the big Mafai, his art gallery exposed the more recent works of some Forma 1 protagonists (Accardi, Consagra, Turcato,...), but were nearly exclusively presented the young talents appearing before the curtain in the ending Fifty years and the first Sixty ones, as: Rotella, Schifano, Angeli, Festa, Fioroni, Kounellis, Twombly, Mambor, Lombardo, Tacchi, Pascali, Bignardi, Ceroli, Prini, the first exhibition of Gianfranco Notargiacomo, till the revival figurative painting of Abate, Di Stasio, Piruca, Gandolfi and the first Pizzi Cannella... And these are only some of them.

Another very important art gallery was La Salita di Gian Tomaso Liverani, opened in 1957 at San Sebastianello ascent, that was the first one to show the works of Angeli, Festa, Uncini, but in particular Francesco Lo Savio (Tano Festa's half-brother). Besides, Liverani showed the right interest for following formulas connected for example to Vettor Pisani, to Notargiacomo and the first conceptual Chia.

esposti proprio a *L'Obelisco*, e nel tempo Brin e del Corso presentarono in Italia artisti allora quasi sconosciuti, o del tutto, come Calder, Rauschenberg, Soto e, tra i tanti italiani (e già in periodo Cinquanta-Sessanta), Gnoli, Marchegiani e Padovan. *La Tartaruga* di Plinio De Martiis diviene però, dalla fine degli anni Cinquanta in poi, il faro della programmazione espositiva romana: se le attenzioni di De Martiis continuavano ad andare anche al grande Mafai, se la sua galleria esponeva i lavori più recenti di alcuni dei protagonisti di *Forma 1* (Accardi, Consagra, Turcato...), l'azione appassionata di presentazione dei giovani talenti, che sul finire degli anni Cinquanta e con i primissimi Sessanta venivano alla ribalta, sembra quasi in via esclusiva concentrata sull'attività di questo spazio: Rotella, Schifano, Angeli, Festa, Fioroni, Kounellis, Twombly, Mambor, Lombardo, Tacchi, Pascali, Bignardi, Ceroli, Prini, la prima personale di Gianfranco Notargiacomo, sino alla ripresa di pittura figurativa di Abate, Di Stasio, Piruca, Gandolfi e del primo Pizzi Cannella... E solo per dire di alcuni, a volo di uccello. Altra galleria di fondamentale importanza per le sorti della proposta degli anni Sessanta e Settanta è *La Salita* di Gian Tomaso Liverani, aperta nel 1957 alla Salita di San Sebastianello, e che per prima presenta i lavori di Angeli, Festa, Uncini e, in modo particolare di Francesco Lo Savio (che è il fratellastro di Tano Festa). Molto concentrato sul lavoro di Lo Savio, Liverani non ha poi mancato di manifestare il giusto interesse per formule successive legate, per esempio, al nome di Vettor Pisani, di Notargiacomo e al primo Chia concettuale.

Quel che appare di singolare interesse è la presenza degli stessi artisti nelle due gallerie e c'è da domandarsi quanto l'intercambiabilità tra *La Tartaruga* e *La Salita* avvenisse in maniera indolore. Accanto a gallerie poi scomparse, come la *Appia Antica* (sotto le attenzioni critiche di Emilio Villa che dirigeva anche la rivista omonima) e la *Odyssia*, e altre il cui nome ancor oggi continua, come *L'Arco d'Alibert* fondata nel 1963 da Mara Coccia, quella delle gallerie di De Martiis e di Liverani è dunque l'attività di maggior spicco e, soprattutto, grinta innovativa. Verso la fine degli anni Sessanta, un "figlio d'arte", Fabio Sargentini, dopo l'esperienza condivisa con il padre Bruno, tenta, riuscendo, l'atto più radicale, spostando la sua attività espositiva dall'attico di piazza di Spagna — che aveva determinato il nome

It's interested that the same artists were in both the galleries and we ask ourselves how painless was the exchange between "La Tartaruga" and "La Salita". Together with some galleries today disappeared as Appia Antica (of Emilio Villa, who managed the homonymous magazine as well) and Odyssia, or some still living on as L'Arco D'Alibert, established by Mara Coccia in 1963, the De Martiis's and the Liverani's one is the activity that more stands out. Near the end of the Sixty years, one "art son", Fabio Sargentini, adapting his father's passion to the actual times, tried to move his expositive activity from the attic in Piazza di Spagna, that determinated the name of the art gallery, L'Attico, to a garage in Via Cesare Beccaria, were in 1969 was the most extraordinary exhibition in those times: the Cavalli of Jannis Kounellis, than following with the same kind of proposals, as the Mario Merz's one, who exposed the "Fiat Topolino" used to go from Turin to Rome, or Luca Maria Patella with Sfere per amare, sonore. When Sargentini left the old garage (which became before the theatre Memè Perlini, after La Piramide) and went to the round-dance apartment in Via del Paradiso, in the Eighty years, he made one of the most important expositive points and his activity was connected with Pizzi Cannella, Nunzio, Tirelli, Limoni, Regalzi, Luzzi, and after Palmieri too. Coming to Rome from Turin, before in Palazzo del Drago in Via delle Quattro Fontane, and after in Palazzo Cardelli, in Via di Pallacorda, Gian Enzo Sperone was the roman preemenently landmark art gallery of the Eighty years. Here exposed the Transavantgarde artists of Achille Bonito Oliva: Chia, Clemente, Cucchi, Paladino. And the youngs too, coming from Ugo Ferranti: Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo.

As we can see, the situation is now getting rich and the expositive spaces are proliferating: there are Ugo Ferranti, Mario Pieroni, the art critic Mario Diacono, who is now in Boston, Pio Monti, who helped to diffuse the Pittura Colta of Italo Mussa, Giuliana De Crescenzo, till the recent: Il Ponte, La Nuova Pesa, Banchi Nuovi, Arco di Rab, Planita, Cleto Polcina, Milena Ugolini, Alessandra Bonomo, Stefania Miscetti, Valentina Moncada, Spicchi dell'Est, Eralov, Alice, Studio Durante, Studio Bocchi... There's the Break Club of Ennio Borzi and Mirella Chiesa (whose activity stopped after Borzi died) as well; and the short but very intense activity of the Centro di Cultura Ausoni,

della galleria, appunto *L'Attico* — a un ex autorimessa di via Cesare Beccaria, in cui nel 1969, avverrà la mostra più straordinaria di quei tempi: la ormai mitica esposizione di *Cavalli* di Jannis Kounellis, e continuando poi con proposte di eguale segno, come quella, fra i non romani, di Mario Merz che espose la Fiat Topolino con cui aveva fatto il viaggio da Torino a Roma, o come Luca Maria Patella con l'installazione *Sfere naturali* (*Sfere per amare, sonore*). Ma già prima, nella vecchia sede, Fabio Sargentini aveva fatto di Pino Pascali la sua bandiera. Lasciato poi il vecchio garage (che divenne il teatro di Memè Perlini prima del teatro de *La Piramide*) a favore di una sede più in linea tradizionale per Roma, l'appartamento-girotondo di via del Paradiso, Sargentini, negli anni Ottanta, costituirà uno dei punti espositivi cui verranno rivolte le maggiori attenzioni con la sua attività legata a Pizzi Cannella, Nunzio Tirelli, Limoni, Ragalzi, Luzzi, cui si aggiungerà successivamente Palmieri.

Approdato a Roma da Torino, dapprima a Palazzo Del Drago in via delle Quattro Fontane, poi, in tempi più recenti, nelle antiche rimesse di Palazzo Cardelli in via di Pallacorda, *Gian Enzo Sperone* è "la" galleria romana riferimento per eccellenza degli anni Ottanta. Espongono da lui gli artisti della *Transavanguardia* di Achille Bonito Oliva (la nominazione di maggior successo di quasi tutto il decennio): Chia, Clemente, Cucchi, Paladino. E poi i "giovani" provenienti da *Ugo Ferranti*: Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo.

A questo punto, come si può ben vedere, la situazione va sempre più arricchendosi e gli spazi espositivi proliferano: oltre a *Ugo Ferranti* vanno senza meno ricordate le attività di *Mario Pieroni*, del critico d'arte *Mario Diacono*, da alcuni anni trasferitosi a Boston, di *Pio Monti* che ha contribuito alla diffusione della *Pittura Colta* di Italo Mussa, di *Giuliana De Crescenzo*, le avventure di *Sant'Agata dei Goti*, e de *La Stanza* (che meriterebbero un discorso a parte in quanto luoghi voluti e gestiti da giovani artisti agli esordi) sino alle più recenti e recentissime (citare con velocità, disordinatamente e a memoria): *Il Ponte*, l'attuale *La Nuova Pesa*, *Banchi Nuovi*, *Arco di Rab*, *Planita*, *Cleto Polcina*, *Milena Ugolini*, *Alessandra Bono*, *Stefania Miscetti*, *Valentina Moncada*, *Spicchi dell'Est*, *Eralov*, *Alice*, *Studio Durante*, *Studio Bocchi*... E il *Break Club* di Ennio Borzi e Mirella Chiesa (la cui attività è cessata dopo la scomparsa di Borzi); e la breve, ancorché intensissima attività del *Centro di Cultura*

managed by Italo Mussa and by me, which in 1988 did homage to the high quality of private galleries' proposals, through the exhibition called Galleristi a Palazzo, where each art gallery of the invited 32 presented one artist of its own.

ART PROGRESSES IN CRITIC THOUGHT'S DEVELOPMENT

Rome is a city which made the art ripen, getting stronger the thought, and thirty years of art history witness for it. Since 1960 until today, there were various, numerous and composite trends. It's important that these ones intended to focalize the intensity of a conscious artistic research. It's expected that, if it is a real research, every movement connected to a natural replacement of generation, tries to get over the previous experience, but it doesn't it (even if it wants sometimes the ideological cancellation).

So, in the previous informal art that, as lots of witness told, has come to "painting on itself". The pictorial surface becomes uncontested protagonist in the researches, denying any spacial deepness. Painting, in the last Fifty years and first Sixties, has been becoming writing in some protagonists' works (Accardi, Dorazio, Novelli, Perilli, Sanfilippo,... and in this way it was going on, and radically - and maybe nearer to action painting - with Twombly). In the following adventures it pursues the maximum reduction until zero, this one reached getting ready the monochrome, either like a place sending back to itself, or like a reversal of the pure colour. The monochrome is the first, big signal of an attempt to go further: as in theatre you go to force the "fourth wall", and you get rid of it to down to the stall, using "Living" methods, and you take possession of that place to perform and involve the public, and just so is that operation starting in visual arts, to abolish the boundary lines between painting and writing. This happens beginning with the kind of materials (for example the cement, used before pursuing monochrome's aim, and after with growing consciousness of its "diversity" and its use possibility, as Uncini made, and the first, no repeated experiences of Schifano).

So we get to express something like "further the painting", showed in the latest exhibition attended by Maurizio Calvesi and Rosella Siligato, Palazzo delle Esposizioni. What we are saying is that through the monochrome's example and experience, the artist tries to

Ausoni, diretto da Italo Mussa e da me, che nel 1988 intese rendere omaggio all'alta qualità proposta dalle gallerie private romane, con una mostra dal titolo *Galleristi a Palazzo* in cui ognuna delle trentadue gallerie invitate ebbe modo di presentare un suo artista.

PROGRESSI DELL'ARTE NELLO SVILUPPO DEL PENSIERO CRITICO

Roma, si è detto, è città che rende possibile la maturazione dell'arte, in un rafforzamento esibito del pensiero, e progressivo, e trenta anni di storia dell'arte, così come andata svolgendosi (e come sopra velocemente e lacunosamente raccontata dalla parte delle gallerie), lo testimoniano.

Varie, numerose, composite sono state le tendenze che si sono avvicendate negli anni dal 1960 a oggi. Quel che conta è che dette nominazioni hanno inteso al di sopra di ogni altro tentativo focalizzare l'intensità progettuale di una consapevole ricerca artistica. E appare anche scontato che, se di ricerca si tratta, ogni movimento, legato a rigore di dibattito o anche più semplicemente a naturale ricambio generazionale, tenti di superare l'esperienza precedente, senza per questo annullarla (anche se le intenzioni, in alcuni casi, possono essere state di cancellazione ideologica). Così, agli inizi degli anni Sessanta, ereditato dalla fine dei Cinquanta, il dibattito era incentrato su un superamento della precedente arte informale che, come molti testimoni del periodo sostenevano, era arrivata a "dipingersi addosso". È la superficie pittorica a divenire protagonista incontrastata delle ricerche, nella negazione più che mai voluta di ogni profondità spaziale.

La pittura, che aveva preso a farsi scrittura con la fine dei Cinquanta e i primi dei Sessanta nei lavori di alcuni protagonisti (Accardi, Dorazio, Novelli, Perilli, Sanfilippo... e che in tal senso continuerà, e nei modi più radicali — e forse più vicini all'action painting —, con Twombly), nelle avventure successive insegue la massima riduzione sino all'evidenza dell'azzeramento condotta a segno con la messa a punto del *monocromo*, sia come luogo rimandante a se stesso, sia come ribalta del puro colore. È, il *monocromo*, il primo, grösso segnale di un tentativo di andare oltre: come nel teatro si giunge a forzare la "quarta parete", eliminandola per scendere, con metodi "Living", in platea, appropriandosi anche di quel luogo a fini di

recover more dimensions, out of the surface and, maybe for a planned contradiction, trying to be over the so proclaimed picture's two-dimension, "coming down" from it and taking possession of the places further the surface.

When painting is brought again to take flesh of itself and to rationality which doesn't want to delude itself, when the conventional pretence's mask is dropped, all the territories "others" give themselves to the artists' ability, still unexplored, to be invented and to be defined.

So we can understand more deeply some reconnaissances that aim to an apparent Dada marked appropriation. The urban reality things, that surround the artist deeped in this reality, are "acquired" but remanipulated too, "rebuilt" within a very interested research looking the mass communication's system, but he (the artist) tends to free himself by dint of a crossed ironies play, not to be undervalued. The tears of Rotella that, coming from Burri's lesson take the place of combustion, are not only casual, as they may appear, but they enjoy a meditation that gives to each tear a pictorial nature going back to monochrome's theme, through the industrial and the typographical colour absolute sense's individualization.

So, repeating the pure and simple image, we are included in the current of that art which doesn't hide its own "mechanical" origin. This mechanical origin is connected also with a nearly inexorable approaching to the photographic image, that will be even more consubstantial with the pictorial proposal as we told, from the two painting's dimensions and going further, we come to that three-dimensional size that determinated the creation of icon things, very emblematic, that renomme the well-known elements: we can say they're ideas always expressed with new words. Here are placed the art works of Pascali an Ceroli, and the windows and the squares of Tano Festa.

In the meanwhile, the comparison with the proper space, hoping the spectator will be more involved, leads artists like Lo Savio, Uncini, Magnoni, Carrino, Lorenzetti (but Lombardo too, thanks to art works like 30 aste of 1967), on an area invasion, even more displaced, coming to that spacial structures that will be essential elements for their beeing recognizable, and there is a minimalist play started in some of these cases from the extreme consequences.

As lots of famous art critics and historians observed, some intentions

rappresentazione e con il coinvolgimento del pubblico, egualmente nelle arti visive ha inizio quell'operazione tesa ad abolire i confini tra pittura e scultura, a cominciare dalla natura stessa dei materiali (si consideri il cemento che viene sempre più usato, dapprima perseguendo scopi di monocromia, ma poi con crescente consapevolezza della sua "diversità" e delle sue possibilità di utilizzazione, come nel caso di Uncini e di certe prime e poi più ripetute esperienze di Schifano).

Si arriva dunque a concepire un "al di là della pittura" che la recentissima mostra curata da Maurizio Calvesi e Rosella Siligato al Palazzo delle Esposizioni, ha bene indagato. Si vuol dire che proprio attraverso l'esempio e l'esperienza del *monocromo*, l'artista prende a fondare il tentativo di un recupero di altre dimensioni, fuori della superficie e, forse per contraddizione progettata, in un superamento della bidimensionalità tanto proclamata per quanto concerne la tela, "scendendo" da essa e appropriandosi dei luoghi oltre la superficie. Riportata la pittura alla propria scarnificazione, alla razionalità che non osa farsi illusioni, caduta la maschera della finzione convenzionale, tutti i territori "altri" si concedono inesplorati, e completamente da inventare e definire, alle possibilità degli artefici. In una simile ottica vengono a comprendersi in maniera più approfondita alcune ricognizioni che tendono a un appropriazionismo solo apparentemente di marca Dada. Gli oggetti della realtà urbana, che circondano l'artista fortemente immerso in detta realtà, vengono "acquisiti", ma anche rimanipolati, "ricostruiti", nell'ambito di una ricerca che guarda con interesse insistito ai sistemi della comunicazione di massa, e bensì tende ad affrancarsene attraverso un giuoco di ironie incrociate che non può e non deve essere sottovalutato. Gli *strappi* di Rotella che, partendo dalla lezione burriana si sostituiscono alle combustioni, non sono solo casuali come possono apparire, ma godono di una meditazione che concede a ogni strappo una natura pittorica che ritorna al tema del *monocromo* attraverso l'individuazione del senso assoluto del colore industriale e tipografico. In tal modo e per tali percorsi, nella ripetizione dell'immagine pura e semplice, si giunge a un inserimento nel filone di quell'arte che non intende nascondere la propria origine "meccanica". Origine meccanica che è legata anche a un avvicinamento quasi inesorabile all'immagine fotografica che andrà sempre più consustanzandosi alla proposta pittorica.

in Pascali's and Ceroli's art works (like the used materials) announce that Poor art will be able to move the axis of principal creative activities, in the Seventy years, from Rome to Turin. The same ones give an unequivocal signal of a total freeing, coming from the deputed and steady places to radicalize the project that makes the cogitative action prevail against the proper operative one. One more time art is worried, and it becomes related not only to historic-philosophical meditations, but moreover to scientific and industrial acquisitions too (that will bring to laser miracles of Mochetti), to the "upsetting" experiences of spatial ventures, to the human adventure on the moon.

So, by one side will be in extremis recovered that materials considered as industrial waste, which the artist will try to re-build some mythology with, evocative (like the fire, ancient civilization spark symbolized by the Carboniera of Kounellis in 1968) and in "polemic" opposition to the consumption society's patinated exhibitions (and this is a common devil for those years' artists' ideologies); by the other side there will be some behaviours to exalt the primary corporeity sense, tightly connected with theatrical evolutions, the ones more important in those years' international experiences, and hooked to underground film experimentations. Well, about 1970 and further, were assumed at full title the photographic message, the film one and the behaviour one, tightly connected with the possibility of one art joined to the body's actions. Besides, about the images' "message", we are present to one programmatic attempt for unmasking all the relative language's conventions (as it is plain in those years' art works of Patella and Prini, in some experiences of Mambor's ones, until the Polaroid of Schifano).

Besides, in the years of the opener politic-ideological debate, the artist's care comes to give itself up to an action that would provoke the re-formulation of thought in open comparison with all the social contradictions, in the limits of a dialectic and continuative relation, with the history that's re-read without any pretence (think of Ebrea in 1971 of Mauri), in its evident brutishness, therefore it has a disenchanting conception, shaken by a progressive anxiety that reduces every ambiguity.

Like an island, but a no-lonely one, the pictorial research keeps on in those years as well with all the possible experiences and, thanks to

Come si è detto, dalle due dimensioni della pittura, andando oltre la stessa, si giunge a quella tridimensionalità che determinò la creazione di *oggetti iconici*, di forte impatto emblematico, ma con una rinominazione degli elementi noti: come dire concetti da sempre espressi con nuove parole. In tale ambito si collocano le opere di Pascali e Ceroli, ma anche le finestre e le piazze del Popolo di Tano Festa. Mentre il confronto con lo spazio vero e proprio, nell'aspirazione di un coinvolgimento maggiore dello spettatore, conduce artisti come Lo Savio, Uncini, Magnoni, Carrino, Lorenzetti (ma anche il Lombardo di opere come *30 aste* del 1967), a una invasione di area, di ambientazione sempre più dislocata, giungendo a quelle strutture spaziali che saranno poi elemento fondamentale della loro riconoscibilità, già immersa in un giuoco minimalistico avviato, in alcuni dei casi citati, alle estreme conseguenze. Se, come molti illustri storici e critici hanno osservato, certe intenzionalità nelle opere di Pascali e Ceroli (gli stessi materiali utilizzati) annunciano quell'*Arte povera* che riuscirà a spostare l'asse delle attività creative principali, negli anni Settanta, da Roma a Torino, le stesse forniscono un segnale inequivocabile di svincolamento totale e avvenuto dai luoghi deputati e stabiliti per una radicalizzazione del dato progettuale che fa prevalere l'azione cogitante su quella operativa pura e semplice. L'arte, una volta di più, si fa pensiero, imparentandosi, però e ora, non più solamente a meditazioni di natura storico-filosofica, ma anche e in special modo alle acquisizioni del mondo scientifico e industriale (che porteranno ai miracoli laser di Mochetti), alle esperienze "sconvolgenti" delle imprese nello spazio, all'avventura dell'uomo sulla luna... Così da una parte si avranno i recuperi *in extremis* di quei materiali considerati cascame industriale, con i quali gli artisti cercheranno una ricostruzione di certe mitologie in suggestione e in evocazione (si pensi al *fuoco* antica scintilla di civiltà simboleggiato dalla *Carboniera* del 1968 di Kounellis), in una contrapposizione "polemica" alle esibizioni patinate della società dei consumi (diavolo comune per le ideologie degli artisti di quegli anni): dall'altra interverranno azioni comportamentali per esaltare il senso primario della corporeità, a stretto contatto con le evoluzioni teatrali di maggior spicco nelle esperienze internazionali di quegli anni, e in un aggancio con sperimentazioni filmiche underground. Intorno al 1970, e oltre, dunque, vengono assunti a pieno titolo il

the theoretical formulation of Filiberto Menna too, it distinguishes itself by an evident analytical aspiration, We think of a new picture's definition, beginning with its basic elements, as the picture (that's often without the loom), at the colour in its primary nature, as the sign and maybe its quintessence, and the outcome is refined and suspended (Battaglia, Cotani, Montessori, Verna...).

In 1982 Achille Bonito Oliva rightly observed: "The Sixty years art has passed through many tests, in connection with phenomena jointed and relating to politics as well, to juvenile movement fight and to feminism. Taking part in elaborating one alternative and different mentality. The relation with nature and culture has found in artistic work the possibility to articulate in some new ways of thinking, seeing and hearing. The unstructuralization's wish, that presides at the Sixty years transformations, is clearly in many artists' works". And going on: "The Seventy years art starts an healthy process of unideology, it is over the euphoric idea of the new, through the engagement of a less spontaneous and more meditated tone. Not at random the art works start again to have a title, they aren't afraid of being in communication with the world anymore, do much to adapt a linguistic pattern trending to figurative". (2)

The intervention of strong ironical and self-ironical esteems has given life to the actions and the works of artists working during the Seventy years. More and more are appearing individual event's practices, ready to be represented as symbols and allegories that show a "worldly" grimace (Il coniglio non ama Joseph Beuys in 1975 (and following years) of Vettor Pisani, lo che prendo il sole a Torino il 29 gennaio 1969, of Alighiero Boetti; or the art history "quotations", in self-photography, by Luigi Ontani), an object sometime well achieved of "épater les bourgeois".

The Eighty years were like a clean cut with all the experiences until the end of Seventy years. As we have seen, in the beginning of Sixty years if the creative intemperance's wish was that one to go over the informal - but the wish to go over the picture was understood-, in the ending Seventy years there has been a visual and affective saturation towards exaggerations and epigonism of the Poor art. Now the artist is trying to finish an individual research, in spite of the same nominations that will identify - or they'll try to - their placement; and he aims to take himself back to the painting's itineraries that's able to show a taste out of time and against the stream as well, recovering

messaggio fotografico, quello filmico e il comportamentale, strettamente connessi alle possibilità di un'arte legata alle azioni del corpo. Inoltre, circa il "messaggio" delle immagini, si assiste a un tentativo programmato di ulteriore smascheramento di tutte le convenzioni del relativo linguaggio (come appare evidente nell'opera di quegli anni di Patella, di Prini, in certe esperienze di Mambor, e sino alle *Polaroid* di Schifano).

Anche, negli anni del più acceso dibattito politico-ideologico, la puntuale attenzione dell'artista arriva a immergersi in una azione tesa a provocare una riformazione del pensiero nel confronto aperto con tutte le contraddizioni sociali, nell'ambito di un rapporto dialettico e continuativo con la storia che viene riletta senza fingimenti (si pensi a *Ebrea* del 1971 di Mauri) nella sua evidente brutalità, quindi con una disincantata concezione agita da un'ansia progressista che rifiuta ogni ambiguità.

Come un'isola, ma non isolata, la ricerca pittorica continua anche in quegli anni di tutte le esperienze possibili e, grazie anche alla formulazione teorica di Filiberto Menna, si connota per una evidente aspirazione analitica. Si pensa a una nuova definizione del quadro, quasi cominciando dai suoi elementi di base: la tela (che spesso è priva del telaio), il colore nella sua natura primaria, il segno e, forse, la sua quintessenza, in un risultato raffinato e sospeso (Battaglia, Cotani, Montessori, Verna...).

Osservava giustamente Achille Bonito Oliva, in un suo testo del 1982: "L'arte degli anni Sessanta ha attraversato molte prove, anche in rapporto a fenomeni legati ed attinenti alla politica, alle lotte del movimento giovanile e del femminismo, partecipando ad elaborare una mentalità diversa ed alternativa. Il rapporto con la natura e la cultura ha trovato nel lavoro artistico, la possibilità di articolarsi secondo nuovi modi di pensare, di vedere e di sentire. Il desiderio di destrutturazione, che presiede le trasformazioni degli anni Sessanta, è presente chiaramente nelle opere di molti artisti". E più avanti: "L'arte degli anni Settanta avvia un processo salutare di de-ideologizzazione, supera l'idea euforica dell'esperienza creativa come eterno processo sperimentale e coazione al nuovo, mediante l'assunzione di un tono meno spontaneista e più meditato. Non a caso le opere tornano ad avere un titolo, non hanno più paura di trovare un rapporto di comunicazione col mondo, tanto da adottare appunto un modulo linguistico che tende verso il figurativo". (2)

languages and techniques that during the last years, have been appeared ad remote past's subjects.

There's a strong fall in illusions: art mayn't change society, and its ruin can't be salvaged. Therefore, the artist seems to retire into Turris eburnea, but another kind of "dispute" through his own out of time function and exaggerating the artistic outcome that, recovering the anciet techniques, wants paradoxically be demonstrated to world that being creative is going on as there would be in front of it an infinite time, uncontaminated by fear of imminent global disaster, but penetrated through the painting's luxury, through the declared cultural crossing and through the "waste" against the "saving" in that austere last times.

This is the triumph of Transavantgarde of Achille Bonito Oliva "who thinks language is a transition tool, passing from one work to another, from one style to another". (3)

It's the international succes of the famous "nomad attitude of all the past languages' reversibility". (4)

This is also the affirmation of one painting more and more connected to art history as source of project and conceptual; this is one operation starting with the neoclassic world that's the attitude of Mariani's "pictor philosophus", to come to formulations packed with conversations which have introversion's contemporary feeling, that often needs oneiric "naturalnesses" or intimate dimensions, and close confrontations with psicoanalytic themes that are directed to focalize either archetype moments of psyche or the evidence of the uncomfortableness itself (Abate, Di Stasio, Gandolfi, Piruca).

In the same years when all the possible nominations, with a very roman style and in the ex pasta-factory Cerere (a building of "industrial archeology" where they found the place for their studies), in the popular San Lorenzo neighbourhood, a dense artists' group started to privilege a research about the meanings, more than the final effects of the past styles into the art work. They are an heterogenous group out of any nomination and their thought and works. What seems to denote the works of some of them is action, is doing, is the exasperated manual way that takes total possession of artisan techniques, wishing to carry out one "art's industry", entrusted to utopia (Ceccobelli), nearly as a possible theorazing. Other times, one more secluted idea's refining intervenes through the more diversified chromatic researches (Dessi, Giuseppe Gallo, Tirelli);

È l'intervento di forti considerazioni ironiche e autoironiche a vivificare le azioni e le opere degli artisti che operano nel corso degli anni Settanta. Sempre più compaiono esercitazioni su avvenimenti di spicco individuale, pronti a essere rappresentati in simboli e allegorie connotanti uno sberleffo "mondano" (*Il coniglio non ama Joseph Beuys* del 1975 (e anni seguenti) di Vettor Pisani, *Io che prendo il sole a Torino il 29 gennaio 1969* del 1969 di Alighiero Boetti; o le "citazioni" tratte dalla storia dell'arte, in autotografia, di Luigi Ontani), un intento a volte molto riuscito di "épater les bourgeois". Gli anni Ottanta si pongono come un taglio netto con tutte le esperienze che si erano consumate sino al finire dei Settanta. Se, con l'inizio dei Sessanta, come si è visto, il desiderio che si agitava nelle intemperanze creative del periodo era quello di un superamento dell'informale — ma sotteso era il desiderio di superamento della pittura — al tramonto degli anni Settanta è avvenuta una saturazione visiva e affettiva nei confronti di tutte le esasperazioni e gli epigonismi dell'Arte povera. L'artista cerca ora di portare a compimento una ricerca individuale, a dispetto delle nominazioni stesse che ne identificheranno — o cercheranno di farlo — l'ambito di collocazione; tende a ricondursi negli itinerari della pittura che sappia esibire anche un gusto controcorrente e inattuale, attraverso il recupero di linguaggi e tecniche che, nel corso degli anni precedenti, erano apparsi argomenti del passato remoto.

Vi è, forte, una caduta di illusioni: l'arte non può cambiare la società, il suo sfacelo non è rimediabile. L'artista, dunque, sembra ritirarsi nella *Turris eburnea*, compiendo, però un'altra forma di "contestazione": attraverso l'inattualità della propria funzione, nell'esagerazione del risultato artistico che, recuperando le antiche tecniche, vuole paradossalmente dimostrare al mondo che la creatività procede come se avesse avanti a sé tempo infinito, non contaminato da paure di disastri globali imminenti, ma compenetrato nel lusso della pittura, del dichiarato attraversamento culturale, dello "spreco" contrapposto al "risparmio" degli austeri anni precedenti. È il trionfo della *Transavanguardia* di Achille Bonito Oliva, "che considera il linguaggio come uno strumento di transizione, di passaggio da un'opera all'altra, da uno stile all'altro" (3). È il successo internazionale del famoso "atteggiamento nomade di reversibilità di tutti i linguaggi del passato" (4).

Ed è anche l'affermazione di una pittura che si lega sempre più alla

it even intervenes in the very legible ascending line from Lo Savio, across Lorenzetti, to Nunzio and from a kind of "roman school", across Festa, to Pizzi Cannella. Or it intervenes in the aesthetical xiligrafic severity, in the austerity of materials coming from previous researches (the Kounelli's wax), but after smooth without any falsified elegance (Bianchi).

Well, we are in the limits of those years we spoke about in incipit (and completing the panoramic shot, while we remember many peculiarly pictorial experiences, as in the case of Giancarlo Limoni, Sabina Mirri, Roberto Pace, there is to tell about the "differences" of Lucia Romualdi vicissitudes, who is moving on purist and analytic lines of black and white - but she is coming from experimentations in the end of Seventy years between the conceptual way and the installing one - ; there's to tell about the structural research now in progress in the "cold" care of Renzo Gallo; about the union between painting and installation, took on the irony's lines by Felice Levini; there's to tell about the resolute care for an "architecture's painting" project, in one "purism" careful to the narrative essentiality connected with graphics concepts, of Pino Salvatori). Now we should go to preannounce that dense "pluralism age", which since 1985 has been taking shape until the beginning Ninety years ... But this will be the subject of another review.

Arnaldo Romani Brizzi

Notes:

(1) - Augusta Monferini. Esperienze artistiche in atto in Galleristi a Palazzo a cura di Italo Mussa e Arnaldo Romani Brizzi, Roma 1988 (Edizioni De Luca/Centro di Cultura Ausoni).

(2) - Achille Bonito Oliva, *Avanguardia Transavanguardia*, Roma 1982 (Gruppo Editoriale Electa, Milano).

(3) - Idem

(4) - Idem

storia dell'arte come fonte di progetto e concettualità, operazione che si inizia con il mondo neoclassico riversato nell'atteggiamento autoriflessivo da "pictor philosophus" di Mariani, per giungere poi a formulazioni più dense di colloqui con il sentimento contemporaneo dell'introversione, che spesso necessita di "naturalzze" oniriche o di dimensioni intimistiche, e anche confronti serrati con temi psicoanalitici che puntano a mettere a fuoco — e a nudo — o momenti archetipali della psiche o l'evidenza del disagio stesso (Abate, Di Stasio, Gandolfi, Piruca).

Negli stessi anni di azione di tutte le nominazioni possibili (*Transavanguardia*, *Pittura Colta*, *Anacronismo*, *Ipermanierismo*, *Nuovi-nuovi*, ecc.), con uno stile molto romano e nell'ambito dell'ex pastificio *Cerere* (edificio di "archeologia industriale" dove hanno trovato spazio per i loro studi), nel popolarissimo quartiere di San Lorenzo, un denso gruppo di artisti ha cominciato a privilegiare una ricerca sui significati, più che sugli effetti finali degli stili passati all'interno dell'opera. Sono un gruppo eterogeneo che si presenta al di fuori di qualsiasi nominazione e che solo si riuniscono sotto il tetto "protettivo" delle attività galleristiche che promuovono il loro pensiero e le loro opere. Quello che sembra connotare i lavori di alcuni è l'azione, il fare, la manualità esasperata al limite di un'appropriazione totale di tecniche artigianali, nel desiderio realizzativo di una "industria dell'arte" affidata all'utopia (Ceccobelli), quasi in un possibile assunto teorico. In altri casi una più appartata raffinazione delle idee interviene, attraverso le ricerche cromatiche di natura più diversificata (Dessi, Giuseppe Gallo, Tirelli); ma anche nella leggibilissima linea di ascendenza che da Lo Savio, attraverso Lorenzetti, conduce a Nunzio, e che da certa "scuola romana", attraverso Festa, conduce a Pizzi Cannella. O nel rigore estetico di segno xilografico, nell'austerità di materiali desunti da ricerche precedenti (la cera di Kounellis), ma condotti a levigatezza non esente da altera eleganza (Bianchi).

Giunti dunque, al limite di quegli anni di cui si è detto in incipit (e, nel completamento della panoramica, ricordando molte esperienze di natura peculiarmente pittorica, come nel caso di Giancarlo Limoni, di Sabina Mirri, di Roberto Pace, vanno dette le "differenze" delle vicende di Lucia Romualdi, che si muove su linee puristiche e analitiche del bianco e nero — ma che proviene da sperimentazioni di fine anni Settanta tra il concettuale e l'installativo —; la ricerca

strutturale attualmente in atto nell'attenzione "fredda" di Renzogallo; il connubio tra pittura e installazione condotto sui binari dell'ironia da Felice Levini; la decisa attenzione al progetto di una "pittura d'architettura", in un "purismo" attento all'essenzialità narrativa in stretto rapporto con concezioni grafiche, di Pino Salvatori) si dovrebbe passare a preannunciare quella densa "Età del Pluralismo" che dal 1985 è andata prendendo corpo sino a giungere alle soglie degli anni Novanta... Ma questo è già argomento per un'altra rassegna.

Arnaldo Romani Brizzi

Note

(1) Augusta Monferini, *Esperienze artistiche in atto in Galleristi a Palazzo* a cura di Italo Mussa e Arnaldo Romani Brizzi, Roma, 1988 (Edizioni De Luca/Centro di Cultura Ausoni).

(2) Achille Bonito Oliva, *Avanguardia Transavanguardia*, Roma 1982 (Gruppo Editoriale Electa, Milano).

(3) Idem.

(4) Idem.

ABATE
ANGELI
BARUCHELLO
BATTAGLIA
BIANCHI
BIGNARDI
BOETTI
BUSANEL
CARRINO
CECCOBELLI
CEROLI
CHIA
CLEMENTE
COTANI
CUCCHI
DESSÌ
DI STASIO
FESTA
FIORONI
GALLO
GANDOLFI
KOUNELLIS
LEVINI
LIMONI
LOMBARDO
LORENZETTI
LO SAVIO

MAGNONI
MAMBOR
MARCHEGIANI
MARIANI
MAURI
MESSINA
MIRRI
MOCHETTI
MONTESSORI
NOTARGIACOMO
NUNZIO
ONTANI
PACE
PADOVAN
PASCALI
PATELLA
PIRUCA
PISANI
PIZZI-CANNELLA
RENZOGALLO
ROMUALDI
ROTELLA
SALVATORI
SCHIFANO
TACCHI
TIRELLI
UNCINI
VERNA

ALBERTO ABATE

Roma, 1946



Acephale
o il trionfo della morte
1986
olio su tela
cm. 145x125

Alberto Abate, fin dai tempi dell'“*Hermite*”, dipinge di “maniera”, perché considera moderno l'involucro sognante della pittura manierista. Ciò spiega la particolare “durezza” del disegno e dei colori, come se la sua mano sapiente disubbidisse alle regole del “finito” classico. La sua maniera si accosta anche alla tenebrosa pittura simbolista. Ma l'artista non è uno storico (Giorgio De Chirico insegna), è soltanto un pittore che sogna la pittura e se ne impossessa seguendo i labirinti iconici tracciati dalla fantasia dell'arte. Desiderio puro, ombroso e ineffabile, ogni occasione emotiva è valida per conquistare le astratte decisioni dell'immaginazione, senza la quale tuttavia non ci sarebbe il cominciamento creativo. L'arte, per Alberto Abate, è un mistero da violare, anche a costo di cadere nell'ombra delle contraddizioni. Ha scritto nel catalogo della mostra “*Taormina Fin de Siècle*” (Taormina, Biblioteca Comunale, settembre 1981): “L'itinerario onirico è l'itinerario che l'artista, il pittore, è chiamato a compiere: per estrarre la luce dall'ombra, esso è come uno sguardo profondo lanciato come un dardo

all'interno del regno dei morti, è un percorso vertiginoso verso l'intimità abissale della materia, per ricondurre questa intimità, questa profondità alla superficie”. Nessun artista della sua generazione dà prova di così profonda chiarezza poetica e creativa; la sua rappresentazione di “racconti gotici” è attraversata dal notturno diurno simbolista, con venature orientali.

La natura della pittura, lo sguardo intimo e profondo dentro le “*Stanze*” dell'arte formano la poetica di Alberto Abate, aperta al ragionamento volteggiante, al nascondimento speculare, all'orrore che produce una misteriosa bellezza. “Un giorno la nostra epoca si chiamerà l'epoca del mistero”, ha scritto Cocteau a proposito della pittura di Giorgio De Chirico, definita con intuizione sottile “mistero laico”. Ormai l'artista costruisce la propria leggenda, quella di essere silenziosamente inattuale. La presenza dell'autoritratto, nelle opere di Alberto Abate, indica che la leggenda dell'artista comincia dal virtuosismo della pittura, dai simboli che essa porta alla luce attraverso la trama invisibile delle tenebre (...)

Italo Mussa
da “*La Pittura Colta*”



FRANCO ANGELI

Roma 1935, Roma 1989

Half dollar - dittico con velo
1969, 71
Coll. Francesco Soligo



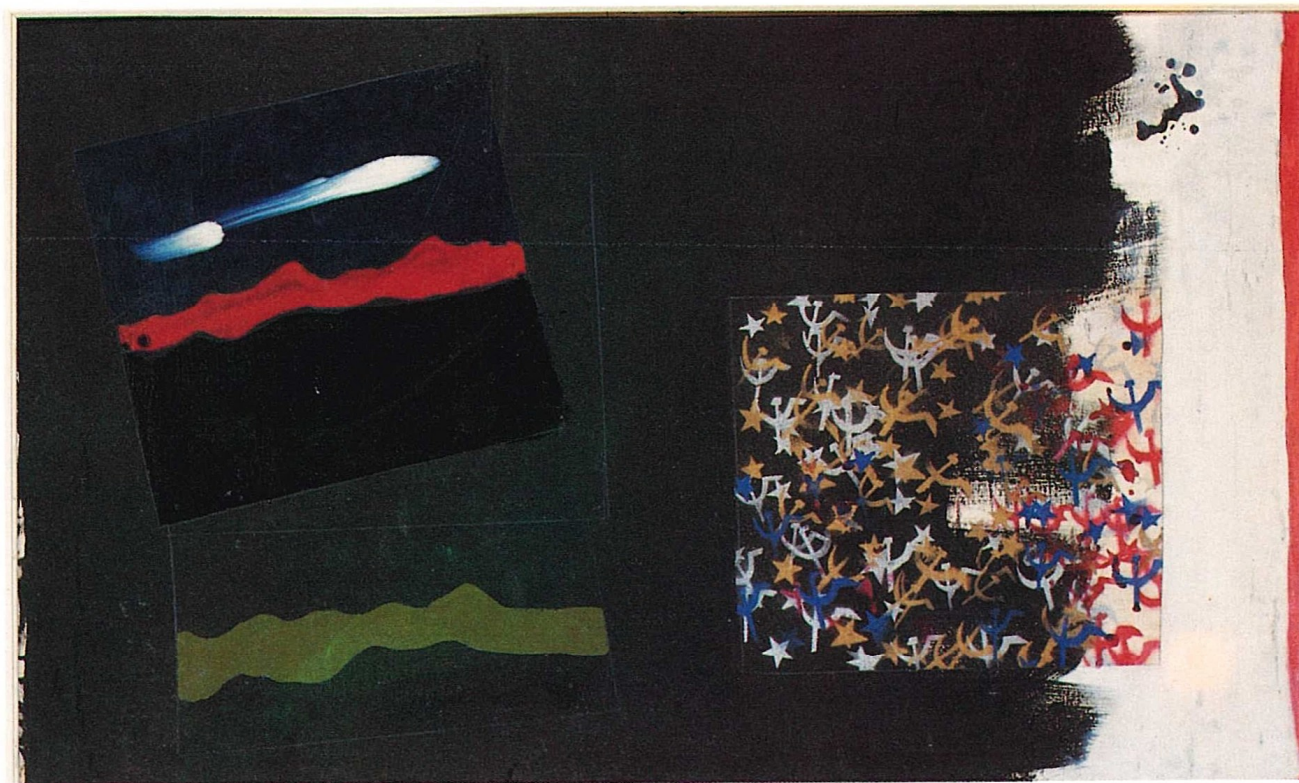
"Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer". Così Baudelaire nel suo Salon del 1859. Oggi molti altri simboli si sono aggiunti a quell'universo, altre immagini disadattate dalla diversa destinazione della loro funzione. Il loro posto e il loro valore sono diventati sempre più relativi, l'immaginazione è costretta ad assumerli perfino al di là della loro contingenza. "Viviamo in un ambiente di oggetti costruiti dagli uomini — ha detto Merleau-Ponty — tra utensili, entro case e strade e per la maggior parte del tempo vediamo tutte queste cose soltanto attraverso azioni umane di cui esse possono essere i punti di applicazione. Ci abituiamo a pensare che tutto ciò esista necessariamente e che sia indistruttibile". Ed in effetti nemmeno il rapido consumo distrugge il simbolo. Esso resta nella nostra vita comune anche quando ha perduto la sua funzionalità comunicativa, quando è sbiadito, annullato, superato dalla prepotenza di altri simboli. Permane radicato nei nostri moti inconsci, con quel significato di immagine con il quale ci è stato proposto e che il più delle volte non coincide affatto con la realtà da cui è partito. Così, per esempio, una figura di donna è cinema, televisione, profumo e solo dopo, con la riflessione, potrebbe tornare al suo significato primo. Ma chi ha il tempo per una riflessione? Tuttavia, proprio per la sua indistruttibilità, il simbolo può essere destinato ad un altro scopo, al

di là della successione dei significati che è venuto via via assumendo. L'artista se ne impadronisce, lo adopera in un modo al quale non era stato destinato, lo riscatta. Simboli scaduti, significati divenuti troppo consueti per mantenere la loro validità di comunicazione, e simboli perfino di tragedia, di orrore, di liberazione, di odio, che non hanno più tragedia, orrore, liberazione e odio, acquistano una diversa dimensione figurale, si offrono ad una percezione che stabilisce una presenza. Tutto questo mi sembra esistere alla base della problematica pittorica di Franco Angeli. In lui si avverte la coscienza della possibilità di proposta di immagini in una dimensione che ne recupera la condizione e in una coincidenza di fare pittorico e di percezione.

(...) Si è parlato, a proposito di Angeli e di altri pittori, di una nuova metafisica. Ma la metafisica può essere contemplazione, rinuncia, involuzione. Angeli aderisce invece totalmente alla sua realtà. Resta in contatto dialettico con i simboli e con le immagini, li sottrae all'abitudine e al conformismo. Una falce e martello, la mezza luna e la stella della libera Algeria, il lutto delle croci uncinete, la banale e ridicola inutilità dello S.P.Q.R., non vogliono più essere manifesti, forme di condizionamento, emblemi da guardare con la coda dell'occhio. Sono restituiti ai loro significati originari o, a dir meglio, ai loro valori, che sono soprattutto valori morali. La sovrapposizione di una tela trasparente, variamente colorata a seconda dei quadri, non è un alleggerimento della presenza di questi simboli, ma un mezzo per accostarsi ad essi con più attenzione, una pausa che induce alla riflessione, lo sfocamento dell'immagine abusata per tornare, nel passaggio temporale, a quella vera e pienamente significante. La carica ideologica che anima l'artista ha così la possibilità di realizzarsi nella precisione del linguaggio pittorico. Senza mezzi termini o tentativi inutili di descrizioni. È un'ideologia che può farsi ammonimento, ma non propaganda, volontà di lotta e di partecipazione e mai, mai, assuefazione a principi canonici.

Nello Ponente
Testo mostra 1963,
Galleria La Tartaruga

La cometa solca il cielo sull'oceano rosso, annunciando l'avvento del Socialismo,
1965, Smalto su tela cm. 60x100
Coll. prof. Giancarlo Losimi Galleria Cortina - Roma



GIANFRANCO BARUCHELLO

Livorno, 1924



Être in, avec, mentre,
1963,
cm. 231 x 140

Tecnica mista su carta intelata

La critica d'arte avrà sempre molte difficoltà a ridurre entro i propri schemi Baruchello. Così, come a posteriori si è chiarita quella che fu per anni l'oscurità labirintica di Marcel Duchamp o di Roussel, si scopre ora che gli individui più indipendenti sono coloro che rendono impossibile il compito degli analisti (e quello degli annalisti). In mano a questi personaggi l'opera d'arte ritorna ad essere quel "sasso gettato nello stagno" che vanifica in un sol colpo le pretese dei detentori del sapere. Non credo che nei prossimi tempi si andrà più lontano di così, ma un giorno o l'altro succederà: l'interpretazione dovrà capitolare. Si ricomincerà così a pensare la complessità del mondo come per la prima volta.

Alain Jouffroy

Baruchello, navigateur en solitaire

I monogrammi fissano nel visuale — che non è

il visibile, ma è il visibile e l'invisibile insieme — un istante etico. Non sono segni di significato, ma d'intensità. Questa è l'indefinito, ma qualitativo.

Jean-François Lyotard

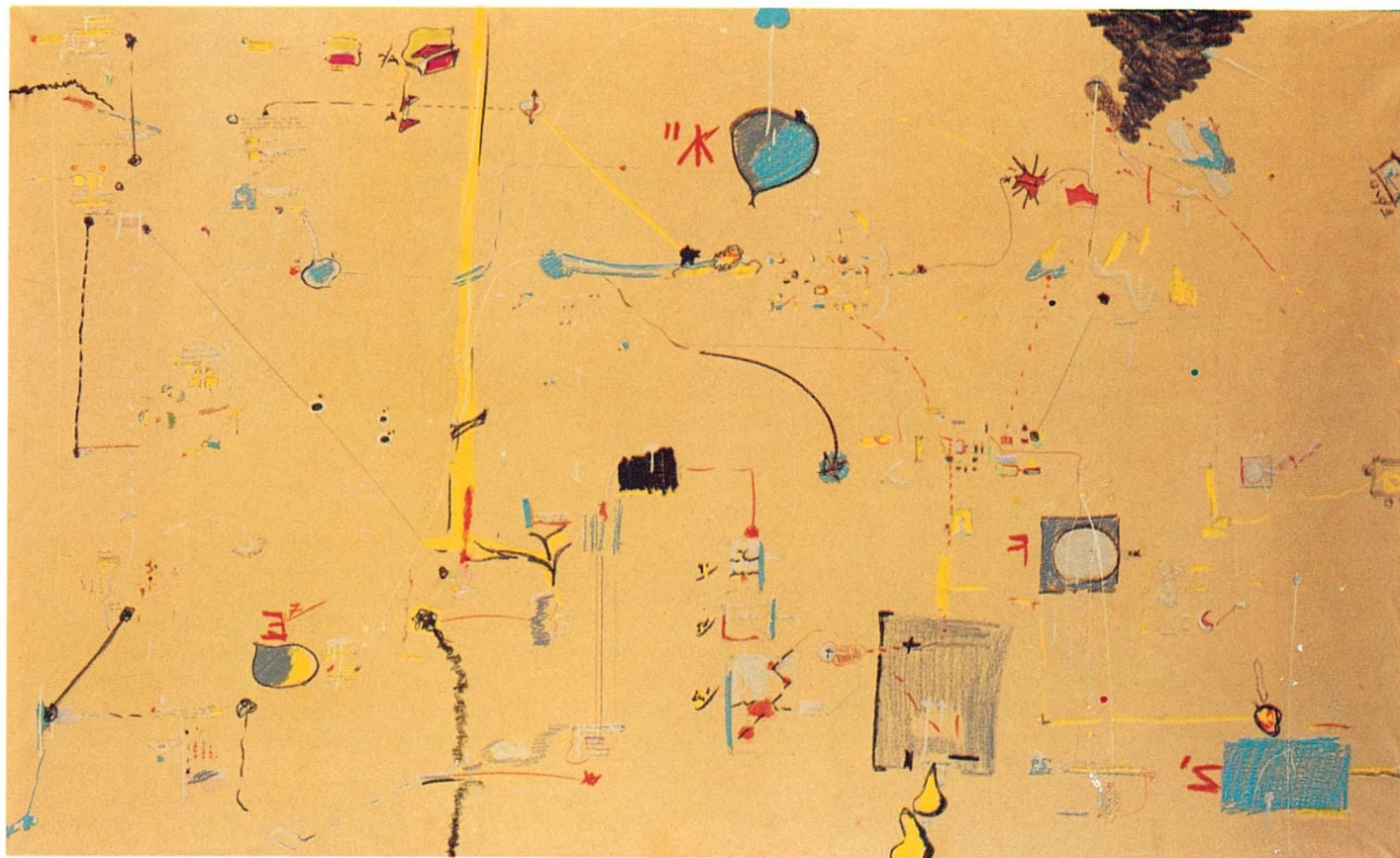
La peinture du secret... Baruchello

Sul versante del racconto, la pittura cerca il suo punto di partenza, da cui proverrà poi il seguito. Il tempo primo dell'inizio è pittura del tempo preliminare, l'uno e l'altro al confine della memoria dell'amore. La rappresentazione pittorica degli inizi, — poiché come è possibile dipingere la cosa stessa? — si appoggia su una sostituzione per contiguità, per restituire alla memoria quello di cui essa continuamente si dimentica: il punto più alto del piacere.

Laurence Kahn

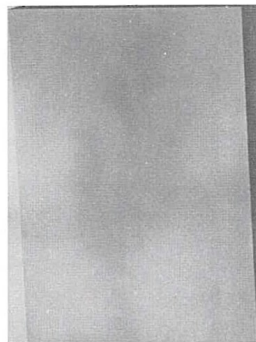
Les jeux fragmentés

Il lusso d'armonia,
1990
cm. 200x190
tecnica mista su tela



CARLO BATTAGLIA

La Maddalena (Sassari), 1933



Visionario 7,
1969,
Tempera e olio su tela
cm. 190x140

Marginalia

E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando"
Dante: *Purgatorio XXIV, 52-54*

"Aspiro a colpire l'attenzione di tutti, anche di quelli che ignorano la pittura. Il pensiero del paesaggio, che in questo momento mi ossessiona, potrebbe anche essere questo: l'intuizione confusa di un comune bisogno di contemplazione. Contemplare è un atto fondamentalmente irrazionale. Voglio seguire questo impulso gratuito fino a raggiungere la visionarietà mutevole del paesaggio, che elude il controllo della logica, ma è trasmissibile per la sua stessa ovvietà. Vedo i rischi a cui vado incontro: l'idolatria per le nebbie dell'emozione, o la resa incondizionata alla banalità popolare. Due vicoli ciechi per chi è tentato di vanificare l'enigma dell'espressione. Solo che la scelta l'ho già fatta, al punto di non poter tornare indietro. Lo dico senza esitare".

È il frammento di uno scritto di Gabriella Drudi sul mio lavoro del 1972, intitolato "Pittura come paesaggio", scritto che, mimando una serie di nostre conversazioni, mi attribuiva parole ben più precise di quanto allora fossi in grado di formulare. Il risultato di quel lontano e ancora confuso movente sono questi quadri.

Non so se ho superato quei rischi, il dubbio è sempre l'unica certezza; però mi è di sollievo sapere di aver realizzato quello che mi sentivo in obbligo di fare; è l'unica vanità che mi concedo.

L'osservazione e l'amore sono all'origine di questi dipinti. Identità tra pittura e paesaggio, paesaggio come luogo della memoria, distanza trasognata, pittura senza tempo.

I riflessi in perpetuo movimento nella luce limpida e pura dell'arcipelago, le ombre, astratti ritagli misteriosi, richiamano ricordi, frammenti, quadri amati fino a diventare parte di me stesso, presenze, coscienza. La "Madonna in trono con Bambino e Santi" di S. Zaccaria, il gioco vertiginoso di plurime fonti di luce, sfida sublime del "Martirio di S. Lorenzo" ai Gesuiti, il fondo oro non più lastra emblematica ma radiosa atmosfera di spazio-luce del polittico della Misericordia di Sansepolcro, l'apparizione della città di Delft a Den Haag, come il profilarsi improvviso e inatteso di quelle isole sospese tra cobalto e oltremare, fosche di verde, aureolate di rosa e viola. Un paesaggio antico, la presenza del sacro poiché l'uomo è assente, un paesaggio che è già di per se stesso struttura; archetipo.

Non ho quindi dipinto cespugli e rocce come tali. Sono segni, tratti essenziali modellati dall'erosione millenaria del vento e del mare, tracce preziose per reinventare una struttura pittorica libera da imitazione o raffigurazione, un "codice parallelo". Ho cercato di dipingere l'aria tra oggetto e oggetto, isola e isola, primo piano e lontananze in uno spazio sferico. Il mare, anamorfosi impazzita di una scacchiera. Fissare l'eterno negli elementi primari terra, acqua, aria.

Non un paesaggio particolare ma il luogo del paesaggio universale. Non mi sento, né voglio dare giustificazioni teoriche al mio lavoro. Sono anche consapevole della probabile inattualità così come della sua ineluttabilità.

Quello che posso dire è che ho cercato di fare qualcosa che esista una volta per tutte.

Dei sentimenti, della passione, dell'attesa e del dramma non voglio parlare. Se sono stato capace di esprimerli sono contenuti nei quadri, quindi visibili a tutti.

Carlo Battaglia
1985

Arcipelago canto I,
1987,
Tempera all'uovo e olio su tela
cm. 130x175



DOMENICO BIANCHI

Roma, 1955

Domenico Bianchi attua un'enfasi materiale del concetto di superficie, elemento fondamentale della pittura moderna, attraverso l'esaltazione della politura. Alla bidimensionalità formale l'artista oppone un piano consistente privo di scabrosità; una superficie effettiva, da toccare con mano. Liscio è un apprezzamento solitamente rivolto ad un qualcosa di solido o che, quantomeno sollecita una forte idea di corposità. Ed infatti il valore immediatamente comunicato dall'opera di Bianchi è quello di una compattezza materiale, di una saldezza quasi architettonica. Il luogo metaforico del quadro viene infatti ampliato ed integrato nella dimensione più mondana della parete. È il caso delle xilografie, in cui la sottigliezza dei fogli di carta è assimilata al duro intonaco. Un dato che fornisce delle indicazioni molto precise su due nodi della pittura: luce e centralità. Lo sviluppo del primo è strettamente connesso a questa esegesi del piano per luce in modo uniforme; un piano piatto non ha ombre proprie, riflette omogeneamente il suo patrimonio luminoso dando anche l'illusione di brillare per luce interiore. Bianchi tende quindi i suoi sforzi nell'estrarre l'intima e virtuale lucentezza dei materiali, a sigillare il bagliore nella trasparente capacità della cera. Per logica conseguenza si dovrebbe arrivare ad una santificazione, ad un'elevazione alchemica

della sostanza usata, o quantomeno a marchiarla di un segno dalle inequivocabili qualità simboliche. Ma non è il caso di Bianchi. Il suo immaginario non lascia identificare il proprio argomento, forme e colori, pur vestiti di una fissità dalle proporzioni monumentali sembrano avvolte in un'ottusa reticenza.

Qui entra in ballo il secondo punto: la centralità. Questo luogo morale della pittura non è previsto per Bianchi, nonostante il fatto che le poche forme abitino proprio il centro dell'opera, spesso sottolineato da una struttura a croce. È ancora una volta la piattezza a traslare un concetto morale in una giustizia del reale. La liscia parete, nella sua fiera verticalità, è dotata di un centro più paritario di quello geometrico: la frontalità. Ed è sulla base di questo valore che Bianchi restituisce dignità fisica all'arte. Questa idea viene resa tanto nella dimensione installatoria di più opere incastonate in ampie strutture modulari, che penalizzano i vari centri a beneficio dell'impatto frontale e dell'estensione spaziale dell'immagine, quanto nel modo di realizzare il segno attraverso l'intarsio, una tecnica che fa diventare il segno parte integrante della superficie ed elimina la dicotomia figura/fondo. Il segno viene così depurato del vizio del commento morale e della sua astratta supremazia sul corpo dell'opera.

Marco Colapietro

Domenico Bianchi
Senza titolo,
1990,
cera e gesso su fibra di vetro
cm. 140x110
Coll. Giampaolo Toto, Roma



UMBERTO BIGNARDI

Bologna, 1935

Uomo che si siede,
1966,
disegno
cm. 70x100



Si legge nei quadri di Bignardi un processo di meditazione propedeutica che cerca di esplorare le varie potenzialità delle immagini prese dal mondo delle «mass media» e dall'iconografia della scienza. Il problema creativo è allora quello di stabilire una relazione fra queste potenzialità che si riferiscono in diversi modi al nostro mondo e quelle del linguaggio pittorico usuale. La soluzione è un particolare dialogo attivo fra i due ordini, mosso da un'emozione sostenuta e intensamente lirica. Dovremmo notare che le fotografie e i diagrammi che funzionano in questi quadri giocano nella nostra esperienza quotidiana un ruolo tanto vasto e determinante; essi diventano infatti più reali degli oggetti rappresentati. Per esempio, le illustrazioni pubblicitarie, non molto tempo fa, indicavano di solito cose che esistevano altrove, cioè in completa indipendenza dalle loro immagini. Oggi sarebbe più vero affermare che queste immagini delle «mass media» più che copiare o indicare il loro oggetto, lo creano. La macchina che noi oggi guidiamo è forse più il simbolo stampato in migliaia di copie sui rotocalchi che non un meccanismo a quattro ruote. Le macchine consumano benzina, ma noi, se volete, consumiamo non macchine, ma immagini di macchine. Infatti quando l'immagine sembra così contenere l'oggetto, regge quel tipo di pensiero che Ernst Cassirer chiamava «coscienza

mitica». E contrariamente a precedenti teorie troppo razionalistiche, viene ora riconosciuto che il pensiero mito-logizzante costituisce una delle forme ineluttabili della organizzazione dell'esperienza che ha nella cultura umana manifestazioni sia valide che patologiche.

La maniera con la quale Bignardi si mette in relazione con le immagini usate implica decisamente che questi simboli sono gli ingredienti di un mondo mitico che sta configurandosi intorno a noi nella nostra società tecnologica.

Dato che queste immagini non sono nella nostra cultura meri segni fissi di cose o fatti, ma piuttosto agenti dinamici che aprono un discorso fra noi e la realtà, vi è nel lavoro di Bignardi il tentativo di rivedere, di riscoprire in un nuovo contesto gli elementi costanti della pittura iconografica. Queste icone sono allo stesso tempo prosaiche e fantastiche, invadenti e distaccate, esplicative ed opache.

L'arte di Bignardi è in continuità con questa struttura di immagini generatrici che ci chiamano, ci attirano, ci minacciano, ci seducono, ci educano e ci mistificano. Questi quadri sembrano dire: viviamo ed agiamo in una «seconda natura mitica», dobbiamo affrontarla quindi prendendone coscienza, armonizzandola alla nostra sensibilità e alle nostre esigenze umane.

Forrest Williams
Testo mostra 1963
Galleria La Tartaruga

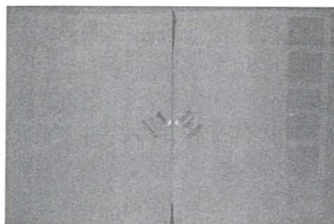
Galattica
1963
Tecnica mista su tela
cm. 160x200
"particolare"



ALIGHIERO BOETTI

Torino, 1940

Sale e zucchero,
1973,
cm. 83 x 123



Tecnica e intensità dello sbaglio

(...) Boetti ha sempre pensato all'artista come a un *terminal organizzativo* che progetta e poi delega l'esecuzione ad altri, allargando verso il sociale il momento di produzione materiale dell'arte. Egli pratica lucidamente l'idea della *disonestà* e della *scissione* tra progetto e fattura, considerando il processo creativo come una catena di montaggio, a cui partecipano più mani, quelle dell'artista e quelle di altri. Perché la mano destra è quella dell'esecutore che riproduce fedelmente il progetto, la sinistra è la parte maledetta, la mano mancina dell'artista che pratica la differenza e lo sbaglio: un'opera presenta l'artista che scrive con etrambe le mani contemporaneamente verso destra e verso sinistra, producendo nella scrittura una trazione strabica. Quando progetta lavori con la biro oppure gli arazzi in Afghanistan, gli aeroplani, le copertine di settimanali rifatte a mano, egli sviluppa una forma impersonale di lavoro, come pratica anonima e partecipativa che opera sul frazionamento. Il frazionamento significa *frantumazione bilanciata*, esecuzione che parte da un campo di concentrazione individuale, il progetto, per poi allargarsi nella *divisione* della

produzione materiale, nella *distrazione* di un momento iniziale che sviluppa successivi momenti di applicazione.

La pratica dello sbaglio avviene perché non esiste l'esecuzione pura, ma c'è l'introduzione al progetto di altri soggetti, seppure esecutori che esercitano inevitabilmente la *variazione*. Avviene specialmente perché Boetti realizza opere che sono affermazioni concrete di contraddizione, proposizioni vive che rompono lo schema logocentrico del pensiero tradizionale per introdurre la *intensità dello sbaglio*, perseguita mediante procedure estremamente materiali e controllate, la tecnica. L'intensità, propria dell'arte, è l'applicazione costante della *tecnica dello sbaglio*, perseguita mediante una durata sistematica e una dimostrazione lampante. La durata è direttamente proporzionale allo sviluppo del lavoro lungo un percorso lineare e materiale, dal progetto alla fattura, dall'ideatore agli anonimi esecutori, dalla mano sinistra alla destra. La dimostrazione nasce e si produce mediante l'evidenza dell'affermazione visiva che diventa quasi la postilla, il commento dell'assunto iniziale: l'opera diventa la postilla del titolo.

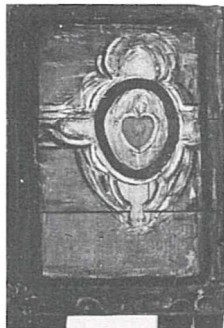
Achille Bonito Oliva
da "Passo dello strabismo", 1977

Zig Zag, 1967, stoffa e alluminio cm. 50x50x50



MARISA BUSANEL

Venezia, 1933 - Roma, 1990



Cuore
1963
tecnica mista su legno
cm. 88x58
Collezione privata

E allora è proprio vero che nell'arte, come nella genetica, c'è una storia di caratteri dominanti e una storia di caratteri recessivi? Ma c'è anche una differenza, tutta a favore della genetica, che è assolutamente imparziale, mentre la storia dell'arte ha da sempre identificato la dominanza con il maschile e la recessività con il femminile.

La storia di Marisa Busanel non si può spiegare altrimenti se non con questa sfacciata partigianeria della storia, della storia dell'arte: come potremmo spiegarci altrimenti l'oblio che le è toccato e la sua scomparsa come una pietra caduta in uno stagno profondo? Chi avrà il fiato per immergersi e riportare alle superficie questo segreto? Dobbiamo ringraziare tre giovani sommozzatori — Patrizia, Maurizio e Giancarlo — di averci pensato? Per la verità qualche scandaglio era già stato tentato in precedenza, a cominciare da Emilio Villa, autentico critico — raddomante che ci ha fatto vedere e capire "le palizzate di Marisa" le "tuniche: parures da Dormitio, Sacra Dormitio, Dormitio Virginis, Dormitio Magnae Matris, Dormitio Meretricis (con orrifico terroso sabbioso; cartavetrata); Vestalia da Vestales, concentriche, orbate della polpa, cotte e crude, come io vi dico nella dolce lingua della mia nascita...".

Emilio Villa ci ha aiutato a capire che Marisa Busanel osserva, rappresenta e giudica il mondo da un punto di vista femminile, da una angolazione marginale, che diventa spietata nel momento stesso in cui acquista la coscienza dei propri diritti. Questi assemblaggi, costruiti con tavole grezze, di una povertà assoluta, veramente

senza rimedio perché senza contropartite formali, e di indumenti femminili, nascono in un contesto nutrito di umori neo-dada, soprattutto di origine americana. Ma vi si respira un'aria talmente rarefatta che si resta con il fiato sospeso in attesa di chi sa quale evento misterioso e tremendo. Gli stessi oggetti perdono la loro concretezza materiale e assumono una presenza fantasmatica, inquietanti come immagini oniriche, per cui rinviano, alla fine, non tanto alla estroversione vitalistica del new-dada (penso in particolare ai combine-paintings di Rauschenberg), quanto allo spiazzamento delle immagini magrittiane o, forse meglio, a una fantasia mafaiana. In definitiva, questi abiti incollati sul supporto di legno, imbrattati di materie e di colori, dicono, per via di segni contigui, di una umanità priva di vita, scomparsa, risucchiata in un cono d'ombra, in quella sorta di non-luogo da cui Marisa Busanel proviene prendendo la parola anche in nome di tutte le altre che sono rimaste mute, raccogliendo amorosamente questi abiti e facendoli parlare in prima persona. Di qui l'ambiguità di queste immagini, tremende e tenere, inquietanti come presenze familiari che riappaiono nel nostro orizzonte provenendo da una grande lontananza.

La mappa dell'arte di prelievo e ricognizione della prima metà degli anni sessanta, in Italia, deve essere quindi ridisegnata e in esse occorre trovare un posto ben definito per l'opera di Marisa Busanel anche a costo di sconvolgere gli assetti già consolidati.

È nei primi anni sessanta, del resto, che l'artista mette a punto i fondamenti del proprio procedimento operativo e a questi resterà sostanzialmente fedele pur nella continua variazione tematica che caratterizza la sua opera; dagli assemblaggi, appunto, alla serie delle "lapidi", dai nudi femminili alle simbologie astratto-geometriche fino ai "ritratti" degli ultimi anni. Marisa Busanel rimane fedele, cioè, a un'arte del "figurare", ma la formulazione dell'immagine è condotta con un processo di riduzione che tende a chiudere il dato di realtà in figure sintetiche, in schemi o sagome che mettono in questione i modi tradizionalmente impiegati dalla pittura e dalla scultura nella loro accanita rincorsa della continuità naturale.

Filiberto Menna

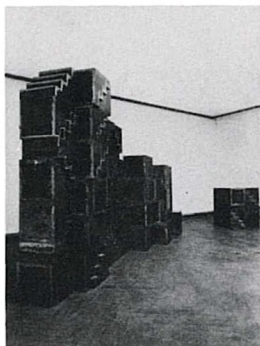
*Dal catalogo della mostra personale
"I nudi e i vestiti"
galleria "Ex Libris" Roma, 1987*

Piccola Betty, 1965, tecnica mista su legno, cm. 118x82. Collezione privata



NICOLA CARRINO

Taranto, 1942



Costruttivo 1/69

1969

parete 80 moduli scalari,
ferro, cm. 50x50x50 cad.
proprietà dell'Artista

Gli aspetti più interessanti delle recenti ricerche plastico-costruttive di Nicola Carrino mi sembrano essere: 1) l'individuazione di un modulo-oggetto; 2) la parificazione in termini di valore dei due processi di composizione e scomposizione di un insieme formale; 3) la deduzione, che ne consegue, di un nuovo principio, risolutivo della loro antitesi, la disponibilità; 4) la continuità ciclica dell'iter progettuale. Relativamente al primo punto, è da notare che il modulo-oggetto risulta da uno sviluppo rigoroso dalla linea al piano e dal piano al volume, senza che si sia una cesura, o un salto di valore, tra progetto ed oggetto; l'oggetto stesso, infatti non è altro che una somma di virtualità progettuali praticamente infinite. Il secondo punto è importante perché risolve l'antitesi tra un momento positivo (il comporre) ed un momento negativo (lo scomporre) del fare: la fase della scomposizione non è più la condizione di un successivo ricomporre, ma un'azione determinante di spazi altrettanto concreti e positivi che quelli risultanti dal comporre. Il principio che si deduce da questa

continuità progettuale-operativa, la disponibilità, propone una nuova dimensione, dell'impossibilità della casualità o del disordine. Le infinite possibili situazioni relative dei moduli-oggetti, infatti, non saranno mai aleatorie perché tutte contenute, allo stato di virtualità, nella struttura progettata del modulo oggetto: tra situazioni calcolate, e situazioni occasionali vi sarà una relazione analoga a quella che passa, in una serie aritmetica, tra numeri razionali e irrazionali. Il modulo oggetto, dunque, non vale come forma organizzata, ma come principio di organizzazione formale.

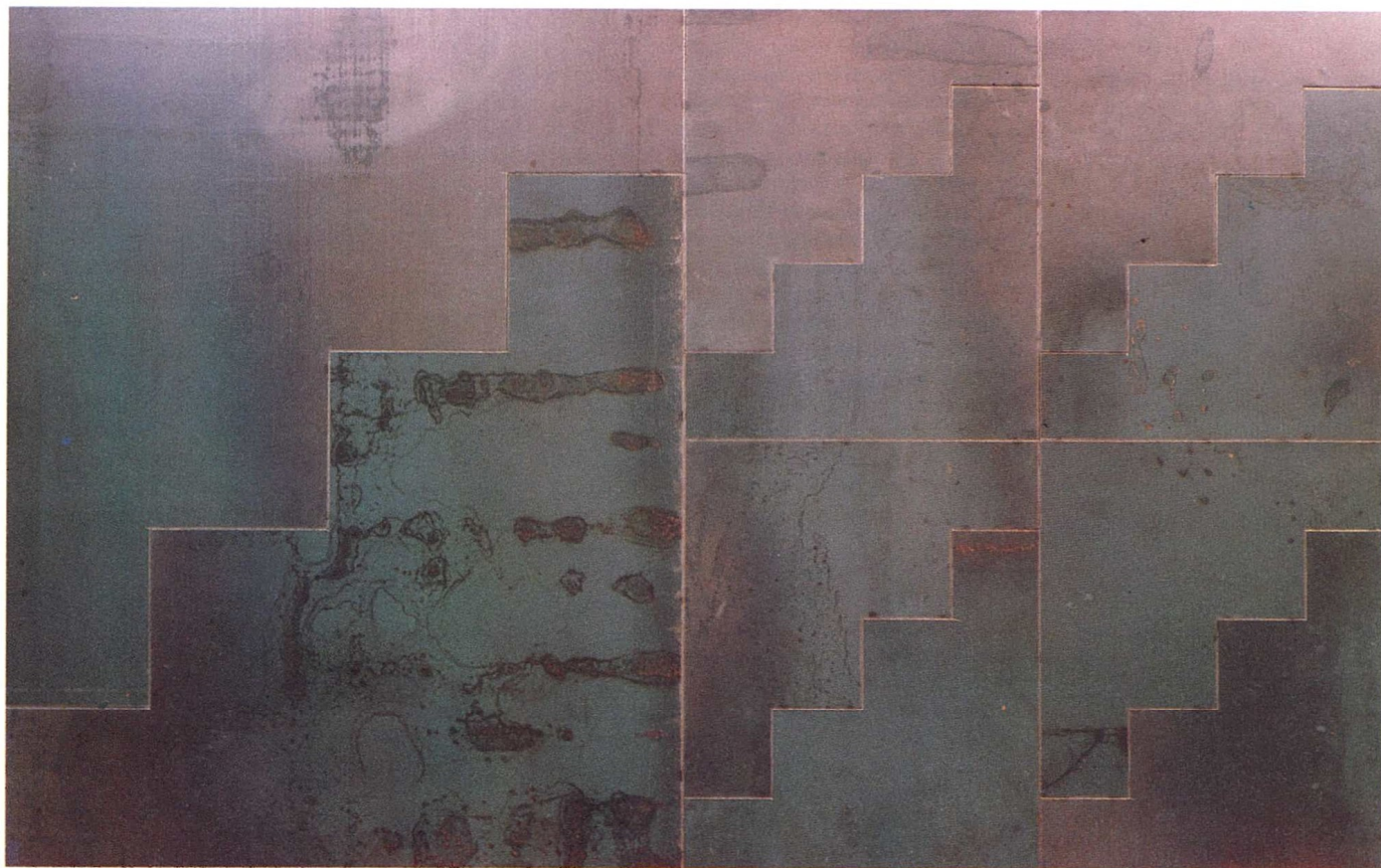
La ricerca di Carrino, perciò, non deve essere valutata nei suoi risultati plastici, che possono essere infiniti e tutti dello stesso valore, ma come metodologicamente avanzata non solo nel campo della progettazione formale e della relazione tra prefigurazione ed aleatorietà ma anche e soprattutto in quello della correlazione, a parità di livello, tra il momento operativo ed il momento fruitivo dell'operazione estetica.

G.C. Argan

Testimonianza

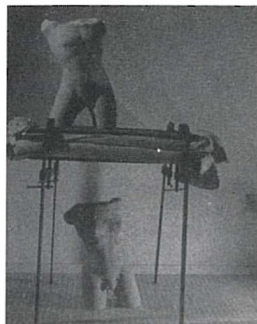
Roma, maggio 1970

Costruttivo P. 17/73 B
1973
2+8 moduli scalari,
ferro, cm. 62,5x100



BRUNO CECCOBELLI

Montecastello di Vibio (Perugia), 1952



Artemisia
1980
cm. 110x80

È dal secondo decennio del nostro secolo che un largo settore dell'arte moderna lavora sui resti del mondo, sugli scarti della metropoli ancora più, di preferenza, che sui residui di una natura in via di accelerata liquidazione. Alle prese con questi resti tangibilmente oggettuali incontriamo Bruno Ceccobelli, ma guidato da un intento che da solo è sufficiente a caratterizzarlo: quello di consacrarli. Non si tratta più di integrare i ritagli dei quotidiani e i pacchetti di *gitanes* al chiaro dominio dell'intelligenza e della pittura; e neanche d'imprimere l'accento leggero e ironico della propria biografia sopra i minuti oggetti finiti inspiegabilmente nel fondo delle tasche e nei cassetti della scrivania; ma non si tratta nemmeno di dar vita, con qualsiasi cosa capitata dentro il cerchio della propria vitalità, ad un'epica eccessiva, visionaria ed impura. È urgente affrontare ed arginare diversamente il logoramento sempre più in aumento nel mondo. Per Ceccobelli si tratta appunto di questo: di lavorare alla sua conservazione.

(...) Il lavoro preliminare, come sempre in questa tradizione, è ancora un lavoro di raccolta. Da tempo, non già la fame corporale, sulle nostre mense troppo prontamente appagata, ma quella dello spirito trasforma il civilissimo artista in uno scaltro e umile raccoglitore; lo obbliga a chinarsi e a raccattare. L'accatto è esattamente l'opposto dell'*usa e getta*. Chinarsi e raccogliere equivalgono, per Ceccobelli, già a salvare e a mettersi in salvo. Ma c'è del manicheismo o, per lo meno, dell'indubbio partito preso nei confronti

dell'universo tecnologico, i cui resti vengono sistematicamente esclusi dalla raccolta. Poiché solo alle cose superstiti della natura e dell'attività artigiana si apre, agli occhi esigenti dell'artista-raccoglitore, la possibilità di un nuovo ciclo, di avviarsi lungo la via ascendente della *renovatio* e della rigenerazione. Esclusivamente per ciò che proviene dalla polvere, ha conosciuto il sudore ed è destinato alla morte, esiste consacrazione. (...) È indispensabile seguire la crescita di una tavola di Ceccobelli, dalla raccolta alla segnatura conclusiva, poiché ci troviamo di fronte ad un'arte che è meno un'opera e più un *opus*. Lo schema alchemico, quale è stato esplicitato da Jung, si presta altrettanto bene a spiegare la genesi di una creazione che segue docilmente le pulsioni di un inconscio attivo e ribollente. La sua *figurazione* non ha niente a che vedere con la rappresentazione, poco con l'espressione e moltissimo invece con il fatto che diviene figurativa, incontra il suo culmine nella figura per coazione e vocazione interna. La segnatura figurativa oltrepassa, col suo aspetto e col suo mistero, la piccola cronaca del nostro presente; e tuttavia non sappiamo neppure se appartenga ad un passato o ad un tempo futuro. Se lo spettacolo e la tecnica, separati oppure congiunti, restano i due grandi contrassegni del nostro presente, il primo come ossessionante contrassegno di superficie, il secondo come contrassegno costitutivo e fondante, l'assenza dell'uno e dell'altro da questa opera ci colpisce fino ad inquietarci. Unicamente una possibile profondità nascosta nel rovescio oscuro della nostra vita arriva a specchiarsi nella profondità barbarica, magica, se non superstiziosa, di questa opera; riesce ad instaurare con essa una continuità, come l'*assemblage new dada* col disordine della strada, o il disegno *selvaggio* con la nevrosi dell'artista di oggi. L'opera si presenta dunque con un accento di estraneità, che possiamo sormontare solo a patto di lasciarci macchiare, contaminare da essa, oppure a patto di trovarvi una affinità con la vita di ciò che, un tempo, si chiamava l'*anima*.

Alberto Boatto
Roma, 1987

Il segreto del "re"-te-
1990
tecnica mista sul legno
cm. 170x180



MARIO CEROLI

Castel Frentano (Chieti), 1938

(...) Mario Ceroli ha sempre pensato alla scultura in termini di immaginazione e dunque di forma sottoposta al giudizio dello sguardo. Favorire lo sguardo in questo caso implica naturalmente la possibilità di considerare la materia staccata dal suolo, isolata da altri contatti e sospesa dentro un confine visibile per il bersaglio della vista. Come per la pittura, Ceroli ha realizzato un processo di assottigliamento della profondità, ha compiuto un processo di riduzione dalla tridimensionalità alla bidimensionalità della sagoma. Un processo che appartiene a tutta l'arte contemporanea, tesa a superare le barriere della rappresentazione naturalistica. Lo scultore ha stabilito con i materiali, in prevalenza il legno, un rapporto appartenente maggiormente alla preferenza del "pittore" colui che agisce protetto dalla superficie bidimensionale del quadro dentro la vertigine della profondità prospettica. La scultura monocromatica di Ceroli evidenzia, nella costanza del materiale ligneo, la possibilità di un genere capace di rigenerare la propria specificità, fino al punto di assumere su di sé la definizione di Leonardo la pittura come "cosa mentale". La sagomatura della figura tende a cogliere la sostanza metafisica dell'immagine che adempie il volo verso il nucleo oscuro della materia per approdare nella sospensione delle forme. (...) Le figure di Ceroli tendono sempre a presentarsi come bersaglio di uno sguardo che le coglie nel loro perimetro isolato dal contesto. Una sorta di riduzione assiste la vista che ne coglie l'essenzialità lineare e nello stesso tempo una diversa dimensione che solo l'arte può svelare

e formulare.

In qualche modo la scultura diventa un genere di evidenziamento di una doppia condizione che riguarda l'opera e il suo contemplatore. La prima si dispone all'attenzione, ad essere oggetto di sguardo, "natura morta" estrapolata dal mondo sagomato della figurazione. Il secondo viene indietreggiato nella condizione di chi non è protagonista e può soltanto assistere all'"epifania" dell'arte, all'apparizione delle figure.

(...) In definitiva Ceroli dalle prime lettere dell'alfabeto alla cassa Sistina, dalla squadra all'uccelliera, dall'oggetto all'ambiente ha sempre evidenziato un aspetto etico dell'arte, quello del fare "Stregone manuale", continua nella fondazione di un suo universo che vive sotto la cifra essenziale di una figurazione che nomina uomini e esce e li porta nella condizione particolare del bassorilievo, uno "schiacciato" che sembra voler indicare la presenza costante non di uno spazio tridimensionale, quanto piuttosto quello bidimensionale di una parete, forse proprio quello della parete di Platone.

Anche la scultura diventa "cosa mentale", un'ulteriorità organizzata sulla pelle delle forme codificate e standardizzate che vengono capovolte e riequilibrate mediante l'introduzione di "retrorealtà" inaspettate e amplificanti.

Scolpire è ritagliare oltre le sagome anche le ombre sottostanti, misurate col "groma", nella sua geometrica capacità gravitazionale, il campo magnetico dell'immagine che attira attorno a sé anche la sua ombra paralizzandola nella condizione di un evidente presente.

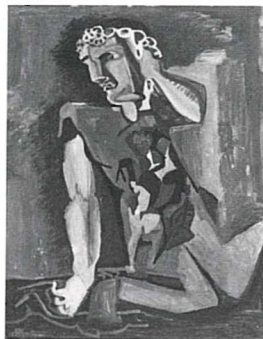
Achille Bonito Oliva
*Catalogo mostra 1991,
Galleria Cleto Polcina*

Corradino di Svevia,
scultura in legno
cm. 200x54,5x57
Collezione privata, Roma



SANDRO CHIA

Firenze, 1946



L'aristocratico
1990
olio su tela
cm. 91 x 120

(...) Chia mira a riabilitare l'*hic et nunc* dell'opera, mentre negli ultimi anni gli artisti hanno soprattutto cercato, o almeno dichiarato, di distruggere l'aura, di negare l'*unicità* dell'opera, quell'indefinibile carattere di *apparizione miracolosa* che poneva lo spettatore in stato di contemplazione. Chia tende a fare in modo che l'opera eserciti ancora un potere di seduzione, sprigionato da arti segrete. Arte segreta del pittore è la maestria nel maneggiare i pennelli, nell'inventare forme e figure, nel dosare sapientemente i colori.

Nella galleria di Gian Enzo Sperone le opere di Sandro Chia costellano due pareti ad angolo. L'attenzione è subito attirata dalla parete di fronte a chi entra su cui campeggia un grande quadro luminoso. Figurette riempite da colori tenui pattinano sullo sfondo della tela che è lasciata bianca e allude a una superficie di ghiaccio solcata dalle scie dei pattini, colorate e sinuose come stelle filanti dall'andamento obliquo. Il quadro può richiamare alla mente le opere di Kandinski, e spesso il lavoro di Chia ci farà tornare in mente gli artisti di Blaue Reiter o Chagall o la pittura metafisica.

Si tratta così di andare a fondo nella pratica della pittura, ritrovando così gli elementi pittorici classici, ristabilendo di fatto anche senza un progetto un filo con la storia della pittura. Tutte le forme che appaiono su questa parete sono disposte secondo linee oblique. Due opere sono opposte diametralmente secondo la diagonale del grande quadro: il quadro in alto è attraversato materialmente da una spada, quello piccolo in

basso rappresenta la storia di Guglielmo Tell, ma variata in modo che alla massima attenzione e precisione del tiratore si sostituisca un tragico errore. Il bambino è colpito in fronte e non da una freccia, ma da una spada posta sulla direttrice della vera, come se le figure, attraverso spostamenti progressivi si trasformassero in pitture. Una incisione rappresenta un uomo elegantemente vestito inclinato, anche in questo caso il criterio formale è quello dell'obliquità. È come se le forme si orientassero per necessità, secondo una forza magnetica nel medesimo senso. Anche per i "motivi" esiste un legame di questo genere: il motivo dell'*incidente* si trasferisce a un piccolo lavoro collocato sullo stipite della porta dove un fantino è colpito da un chiodo e ciò provoca la caduta del cavallo.

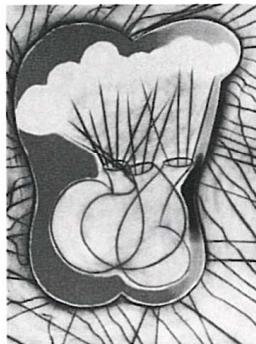
A New York Chia presenta grandi quadri sempre attraversati da una vena d'ironia: alcuni hanno per protagonista una sorta di *miles gloriosus*, un piccolo tavolino poggia su lunghe esili gambe, alcuni cacciatori mirano a una preda che appare in un altro quadro più piccolo, ma non possiedono il fucile. Un quadro costruito secondo un'ottica dall'alto ci presenta il salto di una rana seguito come in una sequenza di fotogrammi. È come se l'artista seguisse l'immagine in viaggio, in una serie di spostamenti continui. Quello che accade per le forme e per i temi avviene anche per l'immagine: si dispongono e si organizzano secondo la propria interna inclinazione. Il fatto che di nuovo l'immagine sia protagonista non vuol dire che si tratti di una immagine simbolica, metaforica, che manifesta per traslato un significato diverso da quello apparente. Qui l'immagine vive nello spazio della continuità all'interno della pittura e non in quello dell'analogia concettuale. Da immagine nasce immagine, da forma forma, in una serie progressiva di contaminazioni.

Laura Cherubini



FRANCESCO CLEMENTE

Napoli, 1952



The door of formality
pastello su cartoncino
cm. 66x48

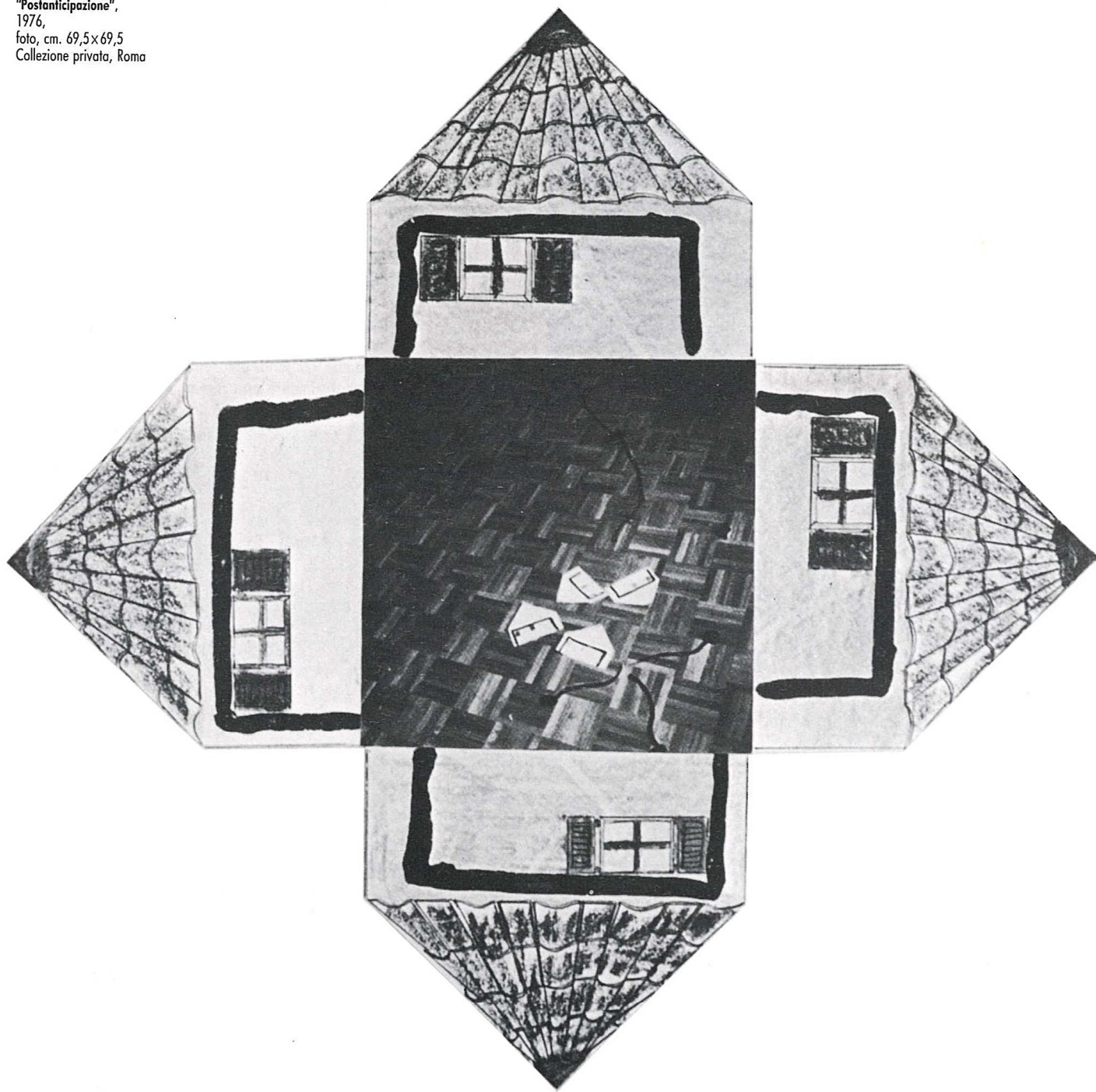
Francesco Clemente opera sullo spostamento progressivo dello stile, sull'uso indifferenziato di molte tecniche. Il lavoro è accompagnato e sostenuto da un'idea dell'arte per niente drammatica che riesce a trovare nel nomadismo della leggerezza la possibilità di un'immagine in cui si incrociano ripetizione e differenza. La ripetizione nasce dall'uso intenzionale di stereotipi, di riferimenti e stilizzazioni che permettono di portare nell'arte anche l'idea della convenzionalità. Ma tale convenzionalità è soltanto apparente, in quanto la riproduzione dell'immagine non avviene mai in maniera meccanica e pedissequa. Anzi tende a realizzare sempre delle variazioni sottili ed imprevedibili che creano nella immagine riprodotta uno spostamento. Lo spostamento, l'idea di una sospensione temporale, che nasce da uno stato di

allentamento, portano ad un risultato che punta su impercettibili differenze. Tale possibilità è data dal fatto che Clemente lavora sullo slittamento del significante, su una catena di assonanze, di analogie visive che liberano l'immagine da ogni obbligo e riferimento.

Tutto questo crea un nuovo stato contemplativo dell'immagine, una sorta di quiete, in quanto essa è stata sottratta al rumore dei suoi tradizionali riferimenti e portata nella posizione di un diverso orientamento, esplicito e falsamente convenzionale. L'estrema esplicitazione tende a produrre un'immagine che non dichiara alcuno sforzo e nessuno impaccio per gli accostamenti entro cui si trova a vivere. Come imbevuta in una disciplina orientale, la nuova immagine non tradisce emozioni ma un naturale stato di calma.

Achille Bonito Oliva
da "La Transavanguardia Italiana"

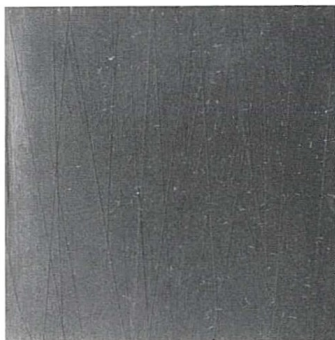
"Postanticipazione",
1976,
foto, cm. 69,5×69,5
Collezione privata, Roma



PAOLO COTANI

Roma, 1940

Bande elastiche più colore
1976
cm. 60x60



La mostra antologica di Paolo Cotani alla casa del Mantegna di Mantova, presentata al catalogo da Ida Panicelli e Giovanna dalla Chiesa, ripropone il lavoro di uno degli artisti più significativi della situazione italiana così come si è configurata negli anni Settanta. La mostra segue il percorso dell'artista, da quadri acrilici del 1970-72 alla serie delle bande elastiche del '75, dal ciclo delle nuvole del '77 fino alla serie delle cartografie che segna il lavoro più recente di Cotani.

Fin dall'inizio l'artista appare concentrato sui problemi specifici della pittura ricondotta ai suoi dati elementari quali la superficie-supporto e il colore assunto nella sua fisicità materiale. Questo carattere analitico della pittura di Cotani assume un accento ancora più radicale nella serie delle bande elastiche, come osserva giustamente la Panicelli: "La banda elastica avvolge il telaio con progressione ritmica e il gesto ora non è più solo quello del rendere visibile una contemplazione, ma è l'atto, tutto in positivo, tutto in divenire, del costruire: non operando sulla superficie, ma creando la superficie, dandole corpo e sostanza". Cotani costruisce così la superficie del quadro come l'orditura di una tela, unita e compatta, che rinvia solo a se stessa e ai procedimenti che l'hanno costituita, rifiutando anche quel minimo di illusionismo percettivo che si poteva sospettare nelle precedenti stesure cromatiche. La componente analitica gioca sempre un ruolo determinante nell'opera di Cotani, guidando l'operazione in senso autoriflessivo, in direzione cioè di una indagine dei procedimenti e degli strumenti

linguistici: anche nella serie delle nuvole ciò che conta, in prima istanza, non è il riferimento al dato naturale ma i segni elementari e la loro organizzazione sulla superficie del quadro. E un ragionamento analogo può essere posto per il ciclo delle architetture, "Sugli ordini" del 1980, e per quello delle "Piramidi".

Le opere più recenti ci danno una ulteriore conferma di una pratica artistica profondamente radicata in una continuità di esperienza. Anche nelle "Cartografie" ritroviamo infatti la stessa consapevolezza critica, mentale, delle ragioni della pittura intesa come organizzazione di segni indipendente dalle richieste della rappresentazione. Non che i rimandi alla realtà esterna siano sistematicamente programmaticamente eliminati: Cotani non ha di queste preoccupazioni puriste e può passare, con apparente indifferenza, da una pittura completamente priva di immagini a una pittura in cui appaiono più che evidenti i richiami ai dati del reale: ma può farlo senza cadere in una posizione eclettica proprio perchè il suo interesse dominante è concentrato sulla costruzione della superficie mediante un sistema di segni dotati di una forte coerenza interna.

Le cartografie sono costruite sulla base di due serie di segni, ciascuna dotata di proprie regole di organizzazione e individuati due diversi livelli spaziali: il primo, è definito da un intreccio di tracce gestuali, a linee andamentali libere e imprevedute; il secondo, è costituito da un reticolo puntiforme, da una trama fitta e continua che si distende sulla superficie lasciando trasparire, qua e là, lo strato sottostante attraverso una serie di buchi, varchi, finestre.

Ne risulta una sorta di mappa di terre o di cieli in cui il doppio livello spaziale individua i profili dei continenti e dei mari, delle nuvole e dei cieli. Lo spirito di "sistema" è rispettato, ma viene in qualche modo alleggerito per l'ambiguità percettiva che si stabilisce tra "figura" e "sfondo" e che determina un effetto di galleggiamento delle masse pittoriche, imprimendo all'insieme un movimento lento, quasi impercettibile, di una misteriosa e inquietante sospensione.

Filiberto Menna

*Nuvole, Terre e Cieli
di Paolo Cotani "Paese Sera", 1982*

Isola nera
1979
pastello e carta su alluminio curvato
cm. 57x90
collezione dell'Artista



ENZO CUCCHI

Morro d'Alba (Ancona), 1950

Enzo Cucchi radicalizza la pratica pittorica, assumendo il quadro come uno strumento e non come un fine. La pittura diventa un processo di aggregazione di vari elementi, figurativi ed astratti, mentali ed organici, espliciti ed allusivi, combinati tra loro senza soluzione di continuità. Materia pittorica ed extrapittorica si incrociano sulla superficie del quadro. Tutto risponde ad una dinamica, ad un movimento inarrestabile che trascina figure dipinte e linee di colore fuori da ogni legge di gravità. Il quadro è un deposito provvisorio di energie che suscitano immagini, spessori di materia pittorica ed estensioni di ceramica fuori dal tradizionale supporto di tela. La radice di tale lavoro trova le sue ascendenze nel tessuto di una pittura volutamente minore, legata

ad un territorio antropologico e culturale strettamente italiano. Sul piano del linguaggio visivo Scipione e Licini sembrano i punti di riferimento della pittura di Cucchi. Del primo il giovane artista riprende l'uso del colore come sbavatura.

Di Licini ritroviamo il senso dinamico dello spazio, la libertà di collocare gli elementi figurali fuori da qualsiasi riferimento naturalistico. Lo spazio del quadro o del foglio non è sfondo dell'immagine, ma un'emanazione ed esso stesso sorgente di energia. L'idea è quella di un'arte che aderisce alle cose e nello stesso tempo instaura una catena di contatti e di relazioni mobili tra loro, fino al punto di trasfigurarle in segni di un'altra posizione, quella di un approdo dinamico, in cui alto e basso coincidono.

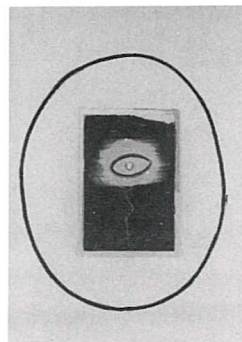
Achille Bonito Oliva
da "La Transavanguardia Italiana"

Bozzetto per Tosca
1990
Gesso e gomma arabica su carta
cm. 71 x 100



GIANNI DESSÌ

Roma, 1955



Fatto e compiuto,
1990
tecnica mista
cm. 148x110

Gianni Dessì è un artista che non cerca formule precostituite ad alibi ideologici che legittimino la presunta inanità del fare artistico, perché ciò che conta veramente è dare alla luce un'opera nuova, intendendo per nuova non la sterile originalità del mai-visto, bensì una forma d'indipendenza, autonomia e soprattutto di dignità nei confronti di quanto è estraneo all'arte. Il quadro non è prodotto da revival, un eremo contemplativo dal quale rifiutare il cambiamento del mondo. La pittura è la possibilità di affermare e riconoscere la qualità umana, è quasi la forma artigiana del pensiero fatto visibile in un ambito più ampio della mera funzionalità degli oggetti.

Non hanno senso le dispute per cui il semplice dipingere dovrebbe essere relegato nell'attualità e surclassato da un frigidò dirottamento dei nostri arredi urbani verso i luoghi dell'arte. La grande sfida di Dessì consiste nel dimostrare che è tutt'ora possibile dipingere senza essere in difetto e che non c'è bisogno di fare un'arte mutata e mutilata. Perciò egli non accetta gerarchie precostituite all'interno del linguaggio: supporti sostanze coloranti ed intrusioni materiali vengono spogliati dei loro presunti titoli, messi sullo stesso piano per essere ricomposti, in un corpo unitario che dia un'impressione di sanità e non di schizofrenia. Molto semplicemente possiamo dire che Gianni Dessì non crede alla post-moderna mitologia del

linguaggio gracile e infiacchito e propone quella alternativa di una pittura che riesca ancora a parlare e dichiararsi.

Il lavoro di Gianni Dessì tiene presente la possibilità autoreferenziale della pittura, senza però sfruttarla quale stilizzazione formale del visibile o simulacro di un progetto superiore; allo stesso modo la brutalità di certe pennellate non è mai lasciata all'incontinenza della pura gestualità.

Il modo in cui l'artista realizza la sua grezza commistione di pennellate ed impasti, tele e telai lascia la pittura in una forma di compiuta apertura che la esime dal ruolo formale d'ambasciatore di vanità assolute per spingerla, invece, verso un limite dove l'immagine si compie sull'orlo di un baratro d'oscurità. È quel limite in cui il linguaggio, spezzate le catene che lo legano al pronunciamento delle cose, oscilla fra l'opzione di trasformarsi in un mostro incomprensibile e quello d'illuminare di una luce nuova il mondo. In questo punto magico il linguaggio sembra non parlare più, raccolto nel mutismo di ciò che ha raggiunto la perfetta visibilità; perché l'esistenza di una parola sonora prova che le cose non ci appaiono ancora in quel modo chiaro e luminoso che non necessita di discorsi ulteriori. Il dipingere, la materiale produzione d'immagini e di luce, è la volontà di raggiungere tanto sublime silenzio: lo stato di grazia del pensiero.

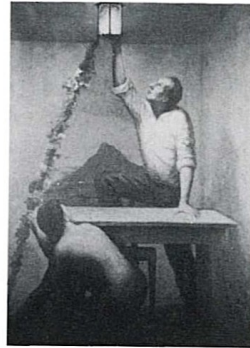
Marco Colapietro

Corona
1986
Olio e legno su tela ovale
cm. 270x170



STEFANO DI STASIO

Napoli, 1948



Miracolo in un interno,
1989,
olio su tela
cm. 130x110
Collezione privata, Busto Arsizio

Stefano Di Stasio ha un istinto della pittura che fa a meno di ogni mediazione mentale, e persino della memoria, intesa come paziente esercizio, per immergersi nella voluttà della visione. Sarà da intendere "visione" nel senso, storico appunto, della sensitiva visionarietà dei grandi mistici; di quell'epoca che seguì allo sfaldarsi delle ragionate certezze, anche figurative, del Rinascimento, per incarnarsi nel manierismo e straripare nel barocco. E Di Stasio è un visionario di visioni, ha visioni laiche e attuali, soggettive e pulsionali, di visioni mistiche e storiche: con identificazione e, insieme, nostalgia impotente della distanza e della differenza.

La percezione interna, che Di Stasio ha, del "valore" non è riflessa da un lucido specchio come quello di Mariani; né è distillata attraverso un filtro dalle fitte maglie, dunque d'interminabile filtraggio, come quello di Piruca, bensì un filtro dalle maglie assai più larghe e passionatamente slabbate, dove la pittura - o meglio, le immagini della pittura - entrano a fiotti. A folate, come d'un vento sconvolgente, che amalgama autobiografia e storia in un moto d'identificazione urgente e riconfusa. Qui il momento più intenso d'incontro tra

immaginazione e memoria (impaziente) è colto come all'apice di un parossismo, il parossismo della visione: che è un altro modo di ardere "lentamente" (con intensità temporale) di quella fiamma d'athanor, situata non più nel cranio, sede della meditazione contemplativa, ma in quella sede dell'eroismo che è il petto. Santi e martiri, tasseschi crociati, militanti d'Amore sotto vessilli e stendardi utopici, bibliche lotte, caraveggeschi impatti di tenebra che fanno risuonare i bianchi o balenare incendi, contenute sontuosità veronesiane che arredano il reduce trionfo dei colori, magistrali bisbiglii di tonalità cangianti e serotine, serpentine allungamenti che saldano Lelio Orsi e l'Allori, Tintoretto e la Cappella Paolina.

Tutto questo può rievocare, dalle pieghe di un inconscio stranamente infantile, desiderio d'eroismo, bisogno altrettanto inattuale e dunque folle di "santità", sussulti erotici ai limiti del perverso e pentimenti da confessionale, in un rimescolamento che presuppone, soprattutto, un'autentica foga e libertà immaginativa; e tutto questo caratterizza e diversifica l'eccezionale personalità espressiva di Stefano Di Stasio.

Maurizio Calvesi

*Dal catalogo: "Gli anacronisti
o pittori della memoria", 1983*

Autoritratto,
1978,
olio su tela
cm. 230x180



TANO FESTA

Roma, 1938 - Roma, 1988



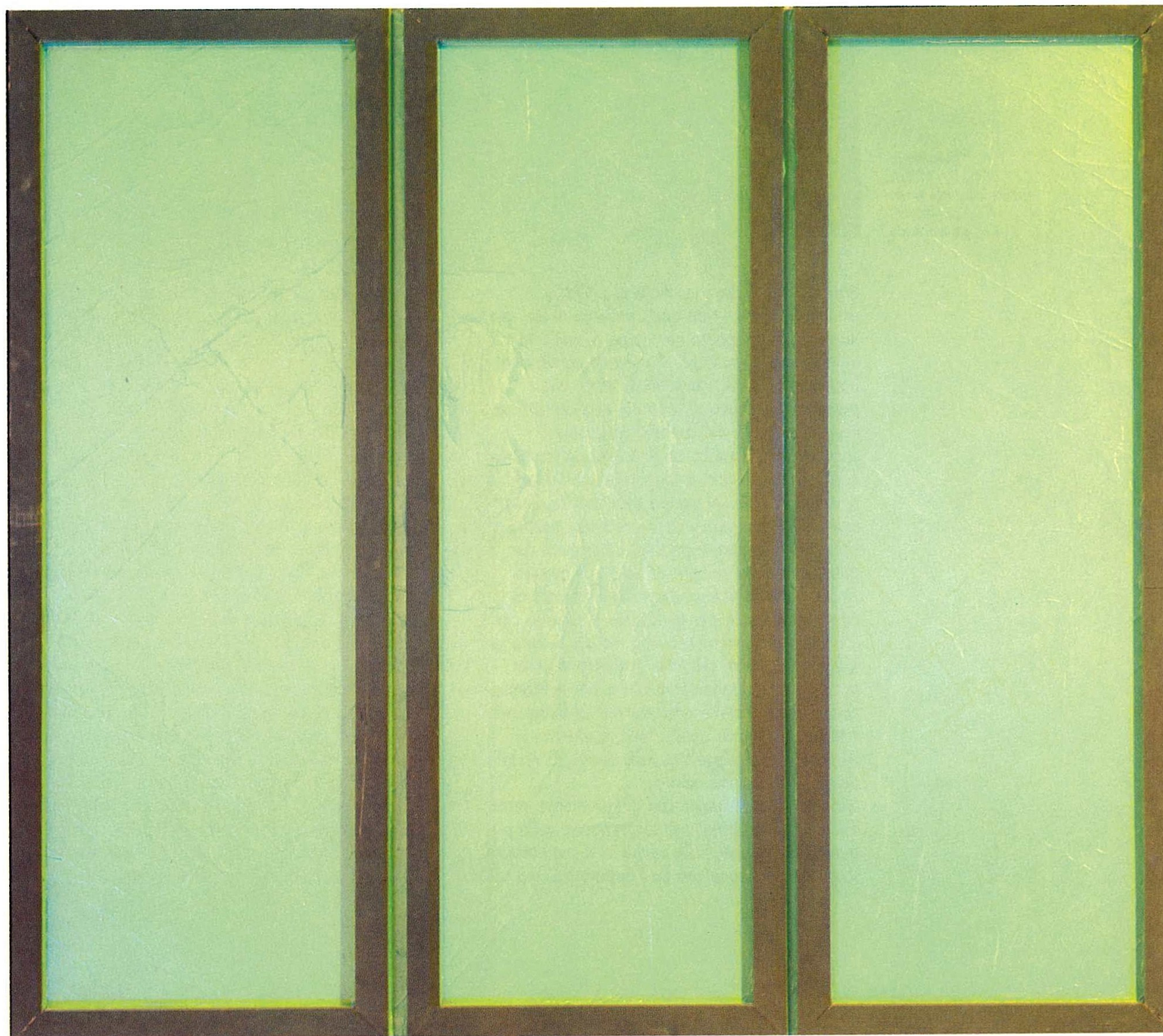
Prelato,
1984,
olio su tela
cm. 120 x 100
Coll. Francesco Soligo

Con una disinvoltura ed un'autorità davvero sorprendenti per un giovane alla sua prima mostra personale, Tano Festa viene ad inserirsi in quella ristretta pattuglia di punta della pittura italiana ed internazionale che opera nella zona d'intersezione tra istanze neodadaiste, neo-geometriche e novorealiste. Di suo, già fin d'ora Festa immette nel coro una nota particolare, una stralunata fissità di sguardo, un senso ritmico esasperato e insieme una sorta di innocente stupore: la meraviglia delle proprie capacità manuali, della perfezione del prodotto che gli è riuscito di costruire, della felice realizzazione della sua idea pittorica. Tano Festa dipinge nel modo caparbio e ostinatamente condito con cui un bimbo si delizia nel correre strisciando un bastone lungo un'interminabile cancellata: le ineguaglianze di ritmo sono percepite «dal di fuori», e sono indipendenti dalla velocità fissa della corsa. Quel che conta in questa pittura, vogliamo dire, è la realizzazione di un'idea di

spazi continuamente aperti ed interrotti su di una superficie; per continuare nella metafora, quel che conta è proprio la fissità della corsa, anche volendo dare per accidentale e intercambiabile il distribuirsi di tali spazi, il modo con cui essi sono scanditi (operazione di fatto condotta con un rigore estremo), aperti e interrotti e chiusi. Lontanissima la geometria euclidea di Kandinsky o Malevic dalla geometria puramente pretestuosa di Festa e di altri giovani; l'azione oggi può espandersi anche in formule geometriche o geometrizzanti, ma senza rinunciare ad essere anzitutto azione. E gli schemi esteriori, nel caso di Festa, sono così semplici ed elementari da porre decisamente l'azione in primo piano. Niente altro che un ritmo orizzontale di elementi verticali, interrotto e ripreso senza come, senza quando, senza perché. Il significato sta nell'azione di interrompere, la poesia nel gesto non utilitario calato in un manufatto di esecuzione impeccabile.

Cesare Vivaldi
*Testo mostra 1961,
Galleria La Salita*

Dublino
1961
Acrilico su carta intelata e legno
cm. 150x170



GIOSETTA FIORONI

Roma, 1932



Obbedienza,
1969,
vernice industriale su tela
cm. 180x60
Coll. privata, Roma

Bruciando qualche tonnellata di pellicola cinematografica - cioè quel centinaio di film che ci hanno accompagnato nel tempo di una vita, cioè quei milioni di immagini che hanno condizionato la nostra visione - si ricaverebbe, pare, una percentuale minima di argento, qualche grammo, residuo prezioso dell'ipotetica colossale combustione. Sarebbe un processo antieconomico, e in pratica nessuno si sognerebbe di tentarlo. L'ha tentato Giosetta nel campo della pittura, dove operazioni del genere sono ammesse, perché qui lo spreco non sempre è perdita, e l'esiguità del guadagno quasi sempre un segno di qualità. Anche i quadri di Giosetta sono il risultato di una combustione, non per quel tanto d'argento che v'affiora, ma perché provengono dal mondo *già tutto immaginato*, già tutto trasformato nelle immagini che quotidianamente e inavvertitamente consumiamo; perché operano non direttamente sulla realtà, ma su questa folla di ombre - le immagini - più suggestive della realtà, diventate ormai una seconda natura.

Giosetta fa esperimenti con queste ombre come il fisico con la materia, per sorprenderla nella sua genesi, all'origine. Isola anche lei il suo atomo: e scopre un im-segno che ha l'apparenza, ma solo

l'apparenza, di un fotogramma. Lo ingrandisce in modo intollerabile, per costringerci a guardarlo come lo ha guardato lei con le pupille dilatate da una furiosa attenzione. Vuole estorcerne il segreto, per sapere, né più né meno, di che cosa è fatta la suggestione che nascerà da questa immagine primaria: per saperlo ora, quando è ancora virtuale, isolata, e al di fuori di ogni contesto. Forse perciò l'argentea sinopia di Giosetta, programmaticamente neutra ed incolore, fotogramma-emblema del mondo già immaginato in cui viviamo, sembra immota e in moto. La danza dell'automa, l'immobilità della molla compressa: se scattasse rivelerebbe tutta la sua potenza distruttiva, la potenza distruttiva che è nella seduzione dell'immagine. A volte penso che Giosetta giri intorno al suo traslucido, esorbitante, fragile, embrionale, fuggevole, perituro, ipnotico Negativo, come una farfallina intorno alla fiamma di una candela, lei per prima esposta alla seduzione-distruzione che vorrebbe esorcizzare. Cerca di difendersene raggelando il suo naturale sentimentalismo, filtrandolo attraverso eleganze liberty (connotato dal nascente mondo della celluloid), ma finisce per soggiacervi e darcene una incenerita-intenerita testimonianza.

Raffaele La Capria
marzo 1967

Comunicanda,
1969,
vernice industriale su tela
cm. 180x80
Coll. privata, Roma



GIUSEPPE GALLO

Rogliano, Cosenza, 1954



Senza titolo
(mestola)
1990
bronzo (edizione di tre)
cm. 147,5×94,5×27

È un grande quadro rosso a dare il titolo alla mostra che Giuseppe Gallo presenta nella galleria di Gian Enzo Sperone a Roma: *Tu*. Parola piccola e perentoria, parola che sembra stabilire una funzione comunicativa con lo spettatore, rivolgersi a qualcuno, pronunciare un invito imperativo. È l'artista che si rivolge alla propria opera, che una volta esposta diviene altro da sé, chiamandola con un appellativo quasi familiare, confidenzialmente, o è l'opera che si rivolge a noi spettatori, icasticamente, con forza, richiedendoci attenzione? Ma *Tu* è anche un fonema, una unità linguistica minima, un puro significante cui, in attesa di aggregarsi a una catena, non corrisponde un significato. *Tu* è elemento base di un ritmo, puro suono che attende la propria iterazione o la risposta di un altro suono.

Giuseppe Gallo si concentra su quello che è un problema fondamentale della pittura: il

problema della struttura del quadro e del suo equilibrio formale. Il quadro è per eccellenza materia messa in forma, costruzione, anche se nascosta e negata, dello spazio, situazione formale a cui nulla può essere aggiunto o sottratto.

L'artista conosce intuitivamente le leggi dell'equilibrio visivo e sa cosa manca e cosa è di troppo, sa disporre gli elementi pittorici nello spazio sapendo che l'equilibrio di forme e colori dipende non solo dal loro "peso", ma anche dalla loro posizione.

(...) Il lavoro di Gallo oscilla sempre tra dimensioni massime e minime, tra sottile disegno e colore che organizza la struttura spaziale, tra forma e immagine. Forse l'artista vuol suggerire che l'opera è capace di accogliere tutto al suo interno. La ballerina diviene un altro nucleo del quadro: così un'opera che sembrava avere una struttura molto semplice si rivela sempre più complessa.

Laura Cherubini
New Art, 1988

Anima mia, 1990, olio su carta, cm. 47x37



PAOLA GANDOLFI

Roma, 1949



Piazzale Ostiense metropolitana B,
1990,
olio su tela
cm. 125x100

(...) E il sogno, per l'appunto quella incerta soglia dove la realtà rifluisce leggera nell'immaginario della propria interiorità, è l'orizzonte contro cui si stagliano i gesti e le pose delle enigmatiche creature che animano i suoi dipinti.

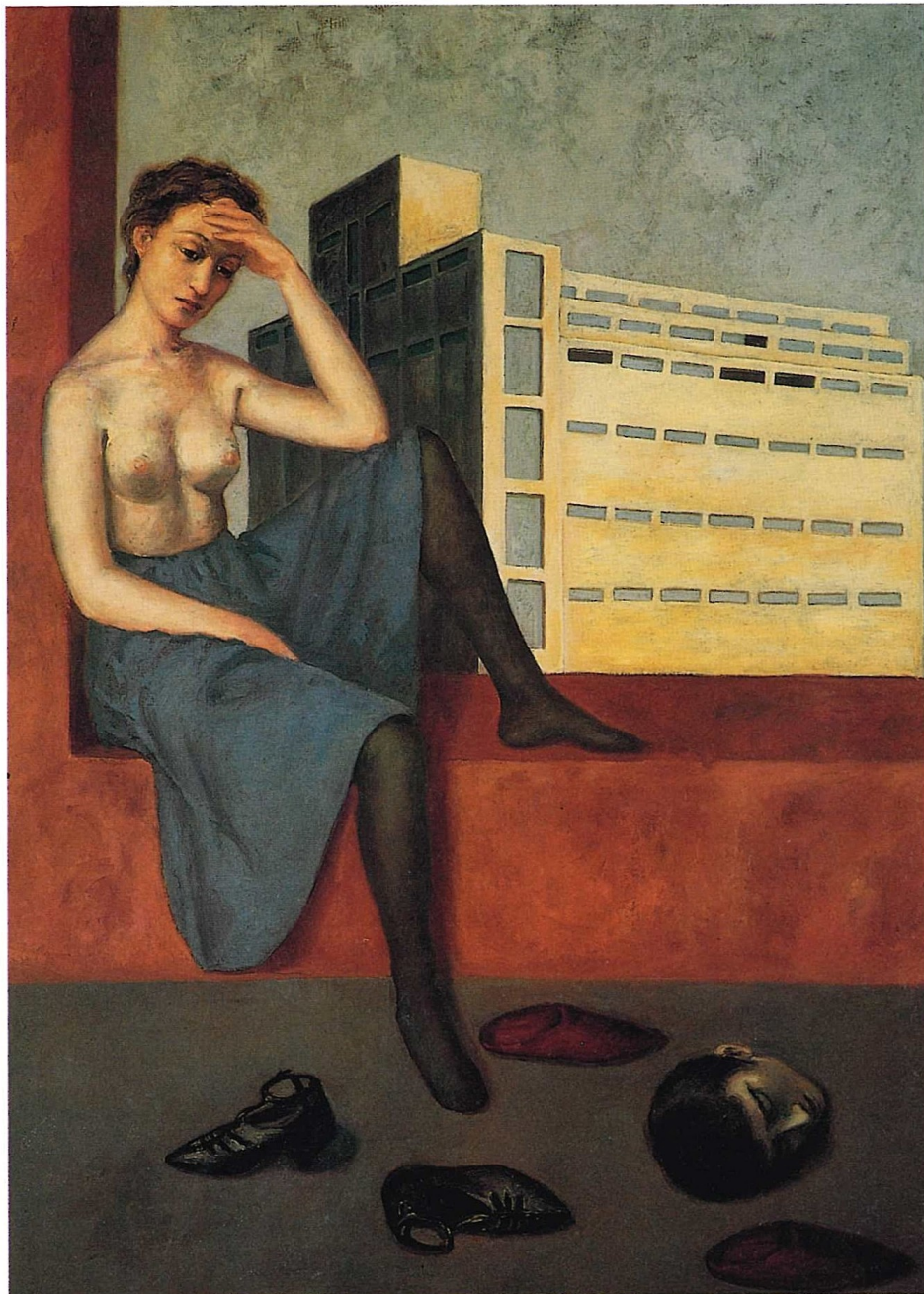
Alla dimensione immobile, passiva del sogno corrispondono anche le scarse e insolite scenografie che fanno da contorno alle figure. Sono tracce, echi di una memoria infantile o di un vissuto doloroso che il filtro del sonno liberatorio fa riemergere trasformato dalle profondità abissali dell'inconscio; altre volte sono i luoghi familiari della sua esistenza quotidiana che l'abbandono onirico trasfigura in spazi rarefatti, desolati dove alberga un silenzio strano, come l'attesa angosciata di una inafferrabile minaccia. Questi scenari 'metafisici' sono tuttavia ben riconoscibili, sono i luoghi di una Roma metropolitana degli anni Trenta e Quaranta e anche successivi, la Roma della nuova

monumentalità novecentesca, funzionale e modernista ma in realtà vuota e spoglia, che Paola ha scelto come ambientazione ideale per il suo personalissimo progetto di stile e di pittura. Sono strutture che denotano anche il desiderio malinconicamente purista di sostituire al mondo attuale quello infantile e familiare, sconfiggendo nel territorio del mito novecentesco, come antidoto all'attualità congestionata e sopraffattrice dell'oggi. E questo riandare inconsciamente o meno verso un luogo storico e ben definito dell'architettura romana, altro non è poi, a mio avviso, che il bisogno di definire in una singolare cifra di stile l'originaria e innovativa tendenza "anacronistica" a spostare l'attenzione dall'oggi al passato, anche se su un passato relativamente recente e collimante con le proprie, più autentiche radici culturali; ovvero anche con il codice di gusto delle proprie tradizioni familiari, del padre architetto.

Augusta Monferini

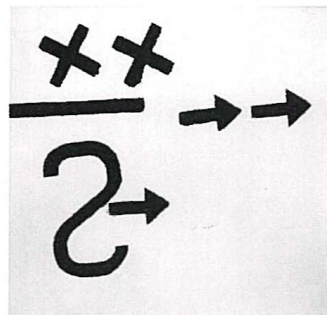
*Testo mostra 1991,
Galleria Philippe Daverio, Milano*

Salomé,
1989,
olio su tela
cm. 140x100



JANNIS KOUNELLIS

Atene, 1935



Senza titolo
1961,
olio su tela
cm. 130x127
Coll. privata, Roma

L'alfabeto di Kounellis

Se Twombly porta la pulsazione psichica dell'indistinto e del coatto, il flusso ero-neurotico della coscienza, ed ora il microcosmo del monologo interiore, ad una identità assoluta di gesto e segno, Kounellis consegue analoga precisione di rapporti risalendo da una originaria esperienza anonima collettiva di ideografia geometrica monumentale ad una impressione tipografica del ritmo e del tempo interno su una superficie fisica irrilevante, ma trasposta a spazialità, di pura funzione: il foglio su cui un ragazzo fa i compiti di scuola, e l'ingegnere i suoi progetti.

La scrittura industriale collettiva segnaletica stradale; simboli direzionali aritmetici culturali (la svastica guerriera di Wotan, mistica di Budda, razziatrice di Hitler); il cerchio, il quadrato, la scacchiera, i divieti e i passi transitabili. Se il piede si muove a Occidente, una freccia mentale invita ad Oriente, ma il segno che moltiplica attesta un divieto e la libertà devia verso il deserto al sud-icio sud.

L'epos grafico d'una città catturata al banale quotidiano riscopertivi gli archetipi del mito, e impiegato come alfabeto nomenclatura dizionario, labirinto penale, oggetto di visione contenuto di

allucinazione, rapporto figurato sullo stato della pittura, risolutore di conflitti: tra l'individuo e la materia, tra superficie-spazio e oggetti significanti. Racconto realistico cioè racconto metafisico, movimento di idee e moto fisico, camminamento psichico, integrazione nervosa, riproduzione del vero visionaria.

C'è un dada volgare, come un marxismo, un surrealismo, una psicanalisi o una interpretazione del "tel quel" di Robe-Grillet volgari. La bivalenza robbegrilletiana (dalla jalousie, del millepiedi) può comprovare da lontano il senso iperale delle "cose" di Kounellis, degli ideogrammi che fanno o presentano vicende decisamente nello spirito: ritrovi di gangsters e tuguri lumpenproletariat spigolosi, filo spinato e temibili cavalli di frisia, spietate nature morte di Auschwitz e Dachau; ma negatrici di illustrazione, fini al se stesso della loro nudità simbolica, vuote di senso magico o sacro ma sempre presenti al colloquio inconscio.

Questo operare esclude le posizioni del gusto, le morbidezze dei sensi, i canti di vittoria, non come inferiori, piuttosto perché scarse d'ideologia, regressive, arrese all'edonismo: il ritorno o l'accomodamento alle certezze della cultura, dell'umanesimo, contro il rischio dell'invenzione, la cessazione dell'arte venale, il ritualizzarsi dell'origine.

Mario Diacono
Testo mostra 1961,
Galleria La Tartaruga

Frammento di vecchia poesia
1960,
cm. 24x18
Collezione Pino Casagrande, Roma



FELICE LEVINI

Roma, 1956

Termopili,

dialogo tra Bruno Corà e Felice Levini.

CORÀ — Ho notato in questi anni il tuo «gran fare», questo figliare attraverso le opere; però il «gran fare», da come ti esprimevi ora, passa attraverso una dimensione di disincanto, di distacco; c'è distanza tra le immagini che tu evochi, mentre le coniughi. Ad esempio, lo stesso metodo operativo del «puntinismo», della tecnica di riempimento delle immagini, sembra essere un viaggio di ritorno anziché di andata, dal divisionismo e da tutta la visione scientifica della pittura di fine / inizio secolo, e pertanto credo che il tuo modo di dipingere eluda quella concezione scientifica, se ne disinteressa, innestandosi in modo nuovo e consapevole sull'epica e sulla coscienza avveniristica dei messaggi video-computerizzati, nonostante ciò sembra che questa tua pittura al contempo faccia anche lo sberleffo a questi sistemi visivi! C'è un grande formicolio sulle tue tele, anzi spesso sui corpi rigidi che adoperei, sui rapporti delle immagini; sulle tavole, c'è una scissione continua entro le molecole degli insiemi che pure si delineano; c'è un bombardamento molecolare della superficie in punta di pennello. Ecco mi piacerebbe che parlassi di questo tuo fare.

LEVINI — È un fare che nasce non soltanto da un assunto come «Né intimo / Né nostalgico» o «Azione a Distanza», ma è un fare anche biologico, chimico: possibilità della

rappresentazione o, meglio, della presentazione. Presentazione non di un messaggio definito, ma esibizione di un presunto codice, di un vocabolario, o almeno della possibilità di inventarne uno nuovo. In questi ultimi quarant'anni, si assiste sempre di più ad uno scollamento tra il dire e il fare: un fare troppo spesso relegato ad un positivismo tecnologico, e un dire come accumulo indiscriminato di intricati linguaggi, una torre di Babele che non regge più. Io parlo di ricostruzione, allora, tenendo presente sia il «pensiero forte», ideologizzato in questo secolo, sia il pensiero cosiddetto «debole», ma altrettanto forte, più praticabile e aperto a nuove combinazioni, tensioni, etc... Si tratta allora di presentare dei «corpi», che non siano prodotti dei mass-media, ma frutti delle proprie idee, delle proprie invenzioni: degli oggetti/soggetti che conosciamo e non, allo stesso tempo, in un tentativo di inventarsi un presente-presente, senza guardare al passato o al futuro.

CORÀ — Quanto di tutta la dimensione odierna dei mass-media riesci a integrare nel tuo lavoro, o comunque riesci a far coesistere senza subirne la soverchia potenza, oppure quanto ti sono indifferenti, riuscendo proprio con la produzione del tuo immaginario ad eluderne la pressione ovunque penetrante? Consideri i media come un universo che distrae e aliena o una benedizione?

LEVINI — Non sono contrario ai mezzi non tradizionali a cui l'arte contemporanea fa ricorso per realizzarsi. Io invece penso di usare una tecnica piuttosto tradizionale; allora è l'immagine che rispecchia forse un tempo, una contemporaneità che può riscontrarsi, anche, nel brulichio luminoso dell'immagine dei video-computers, ma per una coincidenza fortuita, che non mi disturba. Quindi, pur non riferendomi esplicitamente ai mezzi resi disponibili dalle tecnologie più avanzate non posso fingere che questi non esistano proprio perché vivo in un'epoca in cui queste cose già c'erano prima che io nascessi: fotografia, cinema, televisione, addirittura i primi computer. Insomma sia il video che il pennello sono un mezzo e non il fine dell'arte.

Termopili,
1985/86,
riporto fotografico, olio su ceramica.



GIANCARLO LIMONI

Roma, 1947



Fiore,
1990,
pastello olio su tela
cm. 200x100

...perché Limoni ha una sicurezza di pennello che incanta, dipinge bene e veloce: ed anche di questo bisogna dargli atto, ora che la pittura sembra tornata di moda. Il gusto dei sottili arabeschi, prodotti dalle sgocciolature, e impreziositi dalle velature, difficilmente potrebbe essere più controllato, e al tempo stesso, aereo, movimentato: il risultato che ottiene, è di una freschezza, una spontaneità, una sicurezza, ripeto, che è di per sé un pregio, e non dei minori. Ma Limoni ha altre corde al suo arco, più umbratili e sottilmente elegiache. C'è alla mostra un quadro tutto rosso, di un rosso cupo, drammatico, e come chiuso in se stesso, memore forse di certa scuola o pittura romana, da Mafai a Burri. Ed altri ve ne sono in cui predominano i verdi, e che verrebbe fatto di definire più stagionali, autunnali quasi, come se fossero dipinti con l'acqua di una pozzanghera. Intendiamoci, per quanto grande sia la varietà della gamma cromatica, quella di Limoni non è una pittura versicolore. La diversità dei colori di base tende a fondersi, ad acquistare un denominatore comune, che sia inteso come luce, come trasparenza, come dosaggio di timbri, anche se opposti, come nel caso dei colori complementari, di cui Limoni fa un larghissimo uso, ma proprio per questo legati internamente l'uno

all'altro, in una sorta di equilibrio instabile. Eppure, tanto fa il mestiere quando lo si possiede in pieno; e ci si sforzi di restituire un valore a procedimenti formali trascurati o caduti in disuso. Donde, in Limoni, quell'andamento veloce, per rapidi accenni, della pennellata, quella sfilacciatura del tocco che si serve della luce per provocare delle sfaldature di colore. Ciò che maggiormente colpisce, allora, nella sua pittura, è proprio questa capacità di muoversi in modo capillare sulla superficie del quadro, senza sbavature, senza ansie apparenti, anche se l'ansia c'è, ed è come il segreto, il pregio nascosto dell'artista. Ma quanta storia in quelle pennellate, assorbita e smaltita in un batter d'occhio. Perché anche Limoni, sia chiaro, ha dovuto fare i conti con il cedimento (o la fine?) dell'avanguardia, con la mancanza di un punto di riferimento a cui commisurare il resto. Non potendo andare avanti, è tornato indietro, ha sperimentato per così dire il già fatto, il già visto. E certo (si parva licet...), è più facile accostare una pittura di Limoni ad una di Monet, che ad una tela di un qualsiasi coetaneo. In questo senso, che designa una scelta critica precisa, la lezione dell'Impressionismo, e in particolare, s'è detto, dell'ultimo Monet, ha avuto il suo tempo e il suo peso.

Vittorio Rubiu

Riflesso,
1990,
pastello olio su tela
cm. 200 x 100



SERGIO LOMBARDO

Roma, 1939



J.F. Kennedy
1962
smalto su tela
cm. 190x240

TAN

Avvertenza: la pittura stocastica è una ricerca iniziata da Sergio Lombardo nel 1983, ancora in via di evoluzione. Quindi, per non fare analisi definitive, si procederà per domande e proposte interpretative.

I quadri ottenuti con procedimento stocastico (cioè né analogico né simbolico, bensì casuale) sono immagini bidimensionali in bianco e nero, di complessità variabile, generate da una formula matematica relativamente semplice. Si parla dunque del Caso ma anche della formula matematica: un quadro stocastico può sembrare la simulazione di ritagli caduti a caso su una superficie, ma alla base di questa libertà vi è una sorta di modulazione del caso, cioè l'estrazione a sorte di numeri, vincolata da una legge. Cercare per anni una formula che ingabbi il caso può essere affascinante proprio perché paradossale.

Con quali risultati? Ottenere un'immagine iperambigua, talmente enigmatica ed inquietante per l'osservatore, da provocare in lui uno stato perenne di allucinazione attiva, mobile, mutante.

Ma che genere di allucinazione? Anche se il quadro ha una natura interamente stocastica, non per questo l'immagine risultante sarà costituita da forme senza significato, e ciò per il semplice fatto che ogni forma è tale perché siamo noi ad individuarla, come rapporto tra ciò che è omogeneo e la sua interruzione. La forma stocastica quindi è dinamica, non per se stessa ma in relazione alla visione: guardiamo l'immagine e vi riconosciamo delle figure, volti, animali, oggetti strani, e costruiamo delle "storie".

Ma dove prendiamo le informazioni? Sugli spigoli, sulle curve, guardando il bianco o il nero?

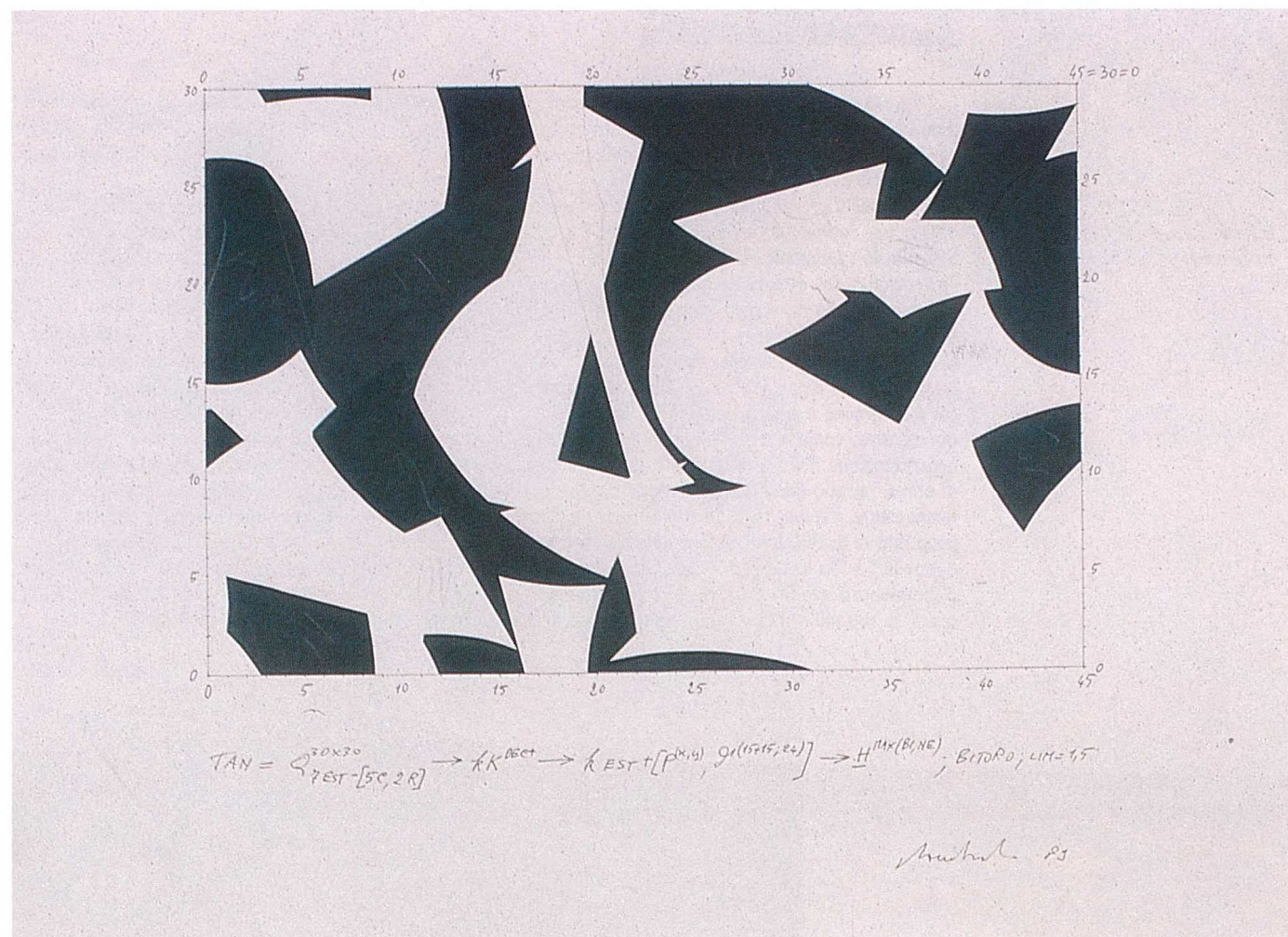
Evidentemente procediamo per "nuclei attenzionali", mettendo a fuoco alcune zone del quadro. Ma come identificarle?

Se la visione è una sintesi creativa, ogni percezione sembra essere allora una costruzione mentale individuale, finalizzata alla ricerca di informazioni rilevanti; cercare informazioni fa tutt'uno con l'attribuire significati: lo scopo è quello di eliminare l'enigmaticità e quindi la "pericolosità" di ciò che è irricognoscibile.

La bellezza di cui Lombardo va a caccia sembra proprio avere a che fare con l'istinto di conservazione.

Miriam Mirolla

Pittura scolastica, metodo TAN
1989
carta e matita su legno



CARLO LORENZETTI

Roma, 1934

Scultura orizzontale,
1963,
Ferro grafitato
cm. 69x82x29



(...) Fin dalla prima sua maturazione, tra i finali anni Cinquanta e gli iniziali Sessanta, l'artista ha infatti coniugato insieme il bisogno di definizione della forma e quello della sua apertura, l'intenzionalità progettuale e il gusto della diretta operazione fabbrile sui materiali, il rigore e la fantasia, la sperimentazione conseguente e l'invenzione, con attenzione qualificante all'interrelazione tra spazio interno alla struttura e spazio ad essa esterno.

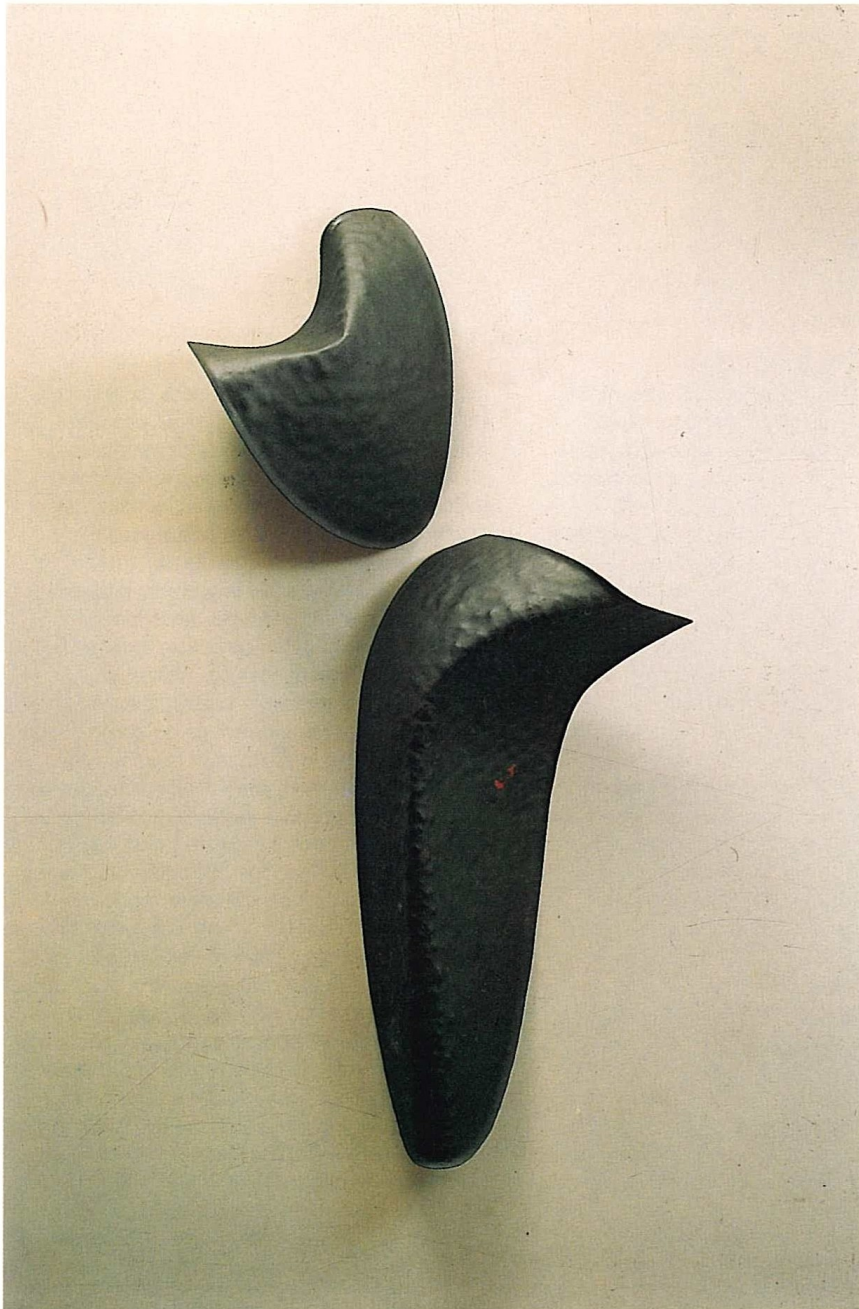
(...) Significativa, in tale quadro, l'insistenza qualificante sul piano, sulla superficie, attraverso cui si determina il volume: non come ingombro quantitativo, come massa; piuttosto come cattura e organizzazione dello spazio, offerto come qualcosa di attivo, nel suo darsi scivolante eppure non evanescente. Perché, nota ancora D'Amico a proposito di quelle opere forti e sensibili, "leggera e mobile" è "la lastra ferrosa, per quel suo abbandonarsi alla luce, e nella luce disperdere, quasi, la sua più antica e grave natura"; ma anche

"ferma e possente, per quel suo spoglio consistere di essenzialissimo evento plastico, allargato con pochi gesti formatori nello spazio compresso e teso che l'opera s'è aperto".

(...) Certo è però nel lavoro degli anni ultimi che Lorenzetti ha più puntualmente ripreso, e con nuova maturità, quel comprensivo esaltare la materia e la forma, la struttura e lo spazio, il piano e il volume, il pieno e il vuoto, tutto risolvendo in immagine, che era il sigillo della sua singolarità attorno al '60. Forme non fenomeni, ma forme reali, non solo pensate, e di una realtà tanto dominata quanto perentoria nel suo esserci: costruita, insomma, dalla mano e dalla mente, secondo un progetto e con diretto intervento fisico; non solo concettuale, e neppure unicamente naturale. In queste nuove creazioni Lorenzetti riutilizza anche le valenze assorbenti e, diciamo così, pittoriche della grafite, che allontana viepiù il rischio d'una rarefazione in un primario incontaminato, fuori del tempo e quindi dello spazio medesimo.

Luciano Caramel

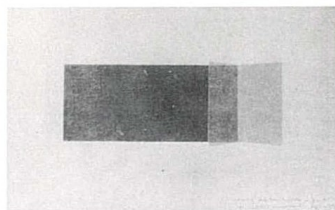
Aquilante,
1985,
Alluminio sbalzato grafitato
cm. 150x75x28.



FRANCESCO LO SAVIO

Roma, 1935 - Marsiglia, 1963

Visione prospettica
frontale per progetto
di metallo manocromatico nero
1960
cm. 31,5x56

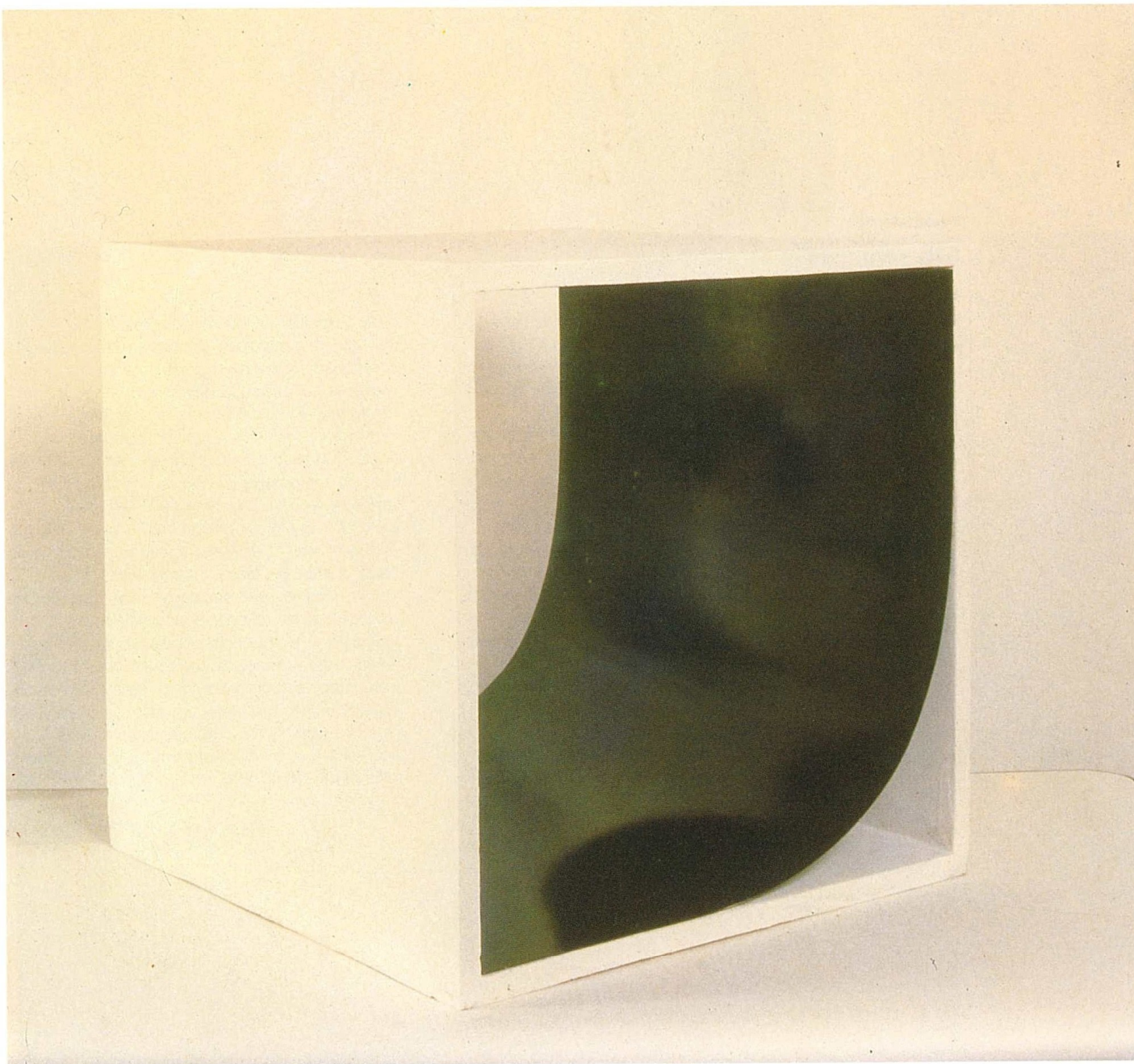


Ha una grossa, cruda grinta, in testa. Prima i soli, quei soli ignari (soli? cosmopatia? non so), mai abbastanza affogati, mai bene spenti nel proprio partorirsi, nel proprio affanno quasi uranomachico, uranomachie impulsive dell'ulna, tuffati nelle correnti dello spettro materno, silenzioso e erratico, come immemorale e ultimo, nella propria manifestazione, non già coloristica, ma quasi come dermatologica, ora escatologismi corrosi pulviscolari virali atomizzati, nella omelia, in punta in punta, della friabilità della fragilità della intoccabilità, della delusione opaca discentende diffratta, infinitamente deflagrata e paziente. Ho scritto, nel numero precedente di questa rivista, di lui la parola: *operarius*, parola fredda, lontana, intima, per definire il freddo rapidissimo strettissimo della sua concitazione staccata, lontanissima, segreta, del suo allarme penante che si misura e specchia nel senso attratto dalla liberissima evocatività, chiamata di forme organizzate come nuclei di una regressione nel mondo, come proclami di solitudine severissima. *Operarius*: rimandato e sottoposto a un estro accorato di parenesi, perfino muta, ma di trattenuta avvinghiata eloquenza; penso che Franco anima le sue opere con la sua stessa purezza fisiologica; e che riuscirà a far scendere una traccia diagonale, di delusione e di deliquio, in seno a una piramide spirituvata di matrici illimitate. Un insieme sì,

numerabile e irreal, un pericoloso avvertimento (subvertimento) prospettivo su scala periodica deflessoria; una specie speciale di contrazione, alfabetica: successione e sovrimpressioni di reti metalliche, nuclei cellulari trasferiti in notazioni di numeri-vuoto, con indice temporale zero e posizione occulta, non reperibile, forse inconcepibile, ovvia come una parole dissennata, che sia scritta e distrutta nello stesso tempo, tendente a zero: l'aggancio critico, e dispresivo, ultimo, è una serie di intervalli espressi da intensificazioni perimetrali, urgenze luminose incerte e anche grezze, come risuscitate da quella tomba semi-illimita che è lo spazio non coerente, non ospitato, inevitabile inganno della natura. Settica, evanescente, trepidante geometria, colore fango fumo asma color polvere cenere tessissima; proprietà di una efflazione fisiologica, aderente a uno slancio a un impeto ultraico o arcaico, certo non del secolo ventesimo, certo non secolo, ma dell'eone: scattante e insolubile alterco-alternanza, in onde irripetute alla sorgente contro la sorgente: la sua sorgente come incolore, di ambiziosissima tensione analitica espansiva aggressiva, fluttuando in un campo orbitato che si avvale di pur minime imprese, ma libere, per rivelarsi e celarsi, in sistole e apostole, in unanime accettazione dell'emergenza e del trasalimento chiuso, nella articolazione a spola del non discernibile.

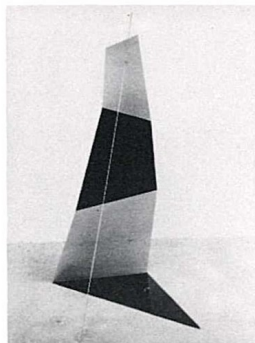
Emilio Villa

Articolazione totale
1962
cemento bianco opaco e metallo nero opaco
cm. 60,2x60,3x59,7



TEODOSIO MAGNONI

Ottanengo (Cremona), 1934



Piramide interrotta
1989
alluminio e acciaio

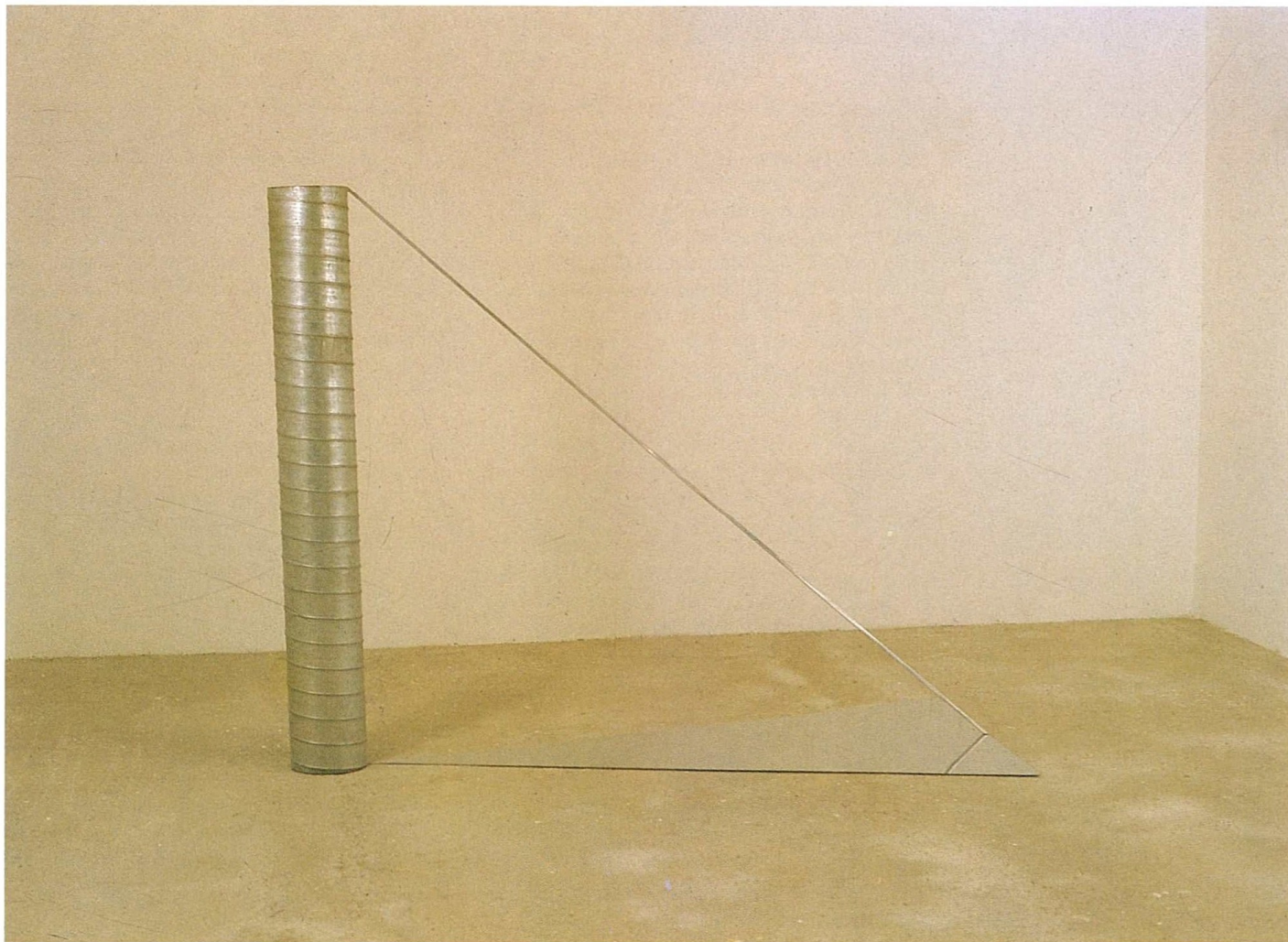
Inserendosi nelle strutture convenzionali della lingua l'opera crea degli "spaesamenti" (T. Magnoni), che si pongono nella ricerca di questo scultore, l'obiettivo esplicito di *far uscire la verità, di rilevare lo spazio sperimentandolo*.

L'apparente discontinuità allora della sua ricerca è il risultato di una tensione creativa che in sostanza salvaguarda il luogo dell'arte quale unico dominio possibile rimastoci dell'immaginario. Verità e spazio dell'arte appartengono all'intuizione, al non razionale, che pertanto non può né deve ritrovarsi in una "formalizzazione teorica, in una forma compiuta". L'arte, come la filosofia, si è posta da sempre, il problema della ricerca e della manifestazione della Verità, sebbene, per quanto riguarda l'arte contemporanea, essa sembra disperdersi ora nel tentativo di enunciare verità particolari, ora nella ricerca di fondamenti linguistici, tuttavia proprio sul problema della verità va interrogata l'arte, soprattutto perché essa, a differenza della filosofia, non ha la sua dimora

nella proposizione, ma nella "fenomenicità" dell'ente. In particolare, se osserviamo le opere di T. Magnoni, a partire dagli anni '60 fino ad oggi assistiamo ad un progressivo passaggio da forme "astratte", e dunque soggettive, a forme "concrete", oggettive. In questo passaggio il mondo diviene il regno dell'accidentalità, nel quale tutto ciò che accade, per il solo fatto che accade, è razionale e necessario, cosa ed intelletto si saldano, non più *aedeguatio intellectus ad rem*, ma *aedeguatio rei et intellectus*. Il luogo originario della verità non è più il logos, il giudizio, ma si ritrova nel fenomeno, anzi il linguaggio viene radicalmente contestato per il carattere fondamentale e fondativo. A partire dalle avanguardie storiche, infatti, tutta la ricerca artistica contemporanea è impegnata nel tentativo di uscire dal logos, non di rifondarlo, per recuperare con ciò il carattere misterico della verità, quella complessità, non interamente afferrabile dal giudizio, che si ritrova nella realtà del mondo.

Francesco Moschini

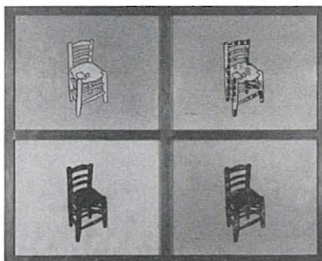
870/71
1971
acciaio inox, alluminio, lamiera zincata
cm. 215x171x100



RENATO MAMBOR

Roma, 1936

La sedia di Vang Gogh,
1966,
Tecnica mista su tela
cm. 160x200



Sembra insomma che Mambor abbia voluto attraversare e rileggere nei propri lavori i più svariati stadi del simbolo, allo scopo finale di liberare l'energia vitale che lo informa, cioè il simbolico, che «attraversa» il simbolo ma non gli appartiene, così come il dipingere, lo scolpire, la memorizzazione ottica attraverso la pittura, la scultura e la fotografia senza appartenere loro. Senza questo concetto di liberazione (che da qualche tempo tengo a riproporre) si rischierebbe di rimanere all'interno di ricorrenti strutture: cos'è infatti il simbolo se non la temporanea prigionia del simbolico? E cosa la pittura, se non la «cattività» del dipingere?

Per rimanere al simbolo, è noto che esso è stato privilegiato di diversi, rinnovati fronti di lettura. Susanne K. Langer, ad esempio, ritiene che qualsiasi significato letterale stabilito dalla convenzione (che viene accettato da Cecil Day Lewis come simbolo «tout-court») non sia altro che una sua sottospecie. Da parte sua Collingwood definisce il simbolo nella sfera dei segni deliberatamente prescelti, così da divenire simboli della logica simbolica. Cook parla di un'infinita «suggestività del simbolo» e Daiches afferma che «simbolo significa semplicemente un'espressione che suggerisce più di quanto non dica», servendosi entrambi di una strategia estensiva, che però è pari alla crescita del vago e dell'imprecisabile. E più «scientifica» la Langer, quando sostiene che il simbolo è «ogni artificio che ci permette di adoperare un'astrazione».

Ma, in tale contesto, è forse più preciso affermare

che il simbolo è il punto d'incontro, l'ago della bilancia di quel continuo processo di addizione e sottrazione che caratterizza qualsiasi metodo espressivo, tenendo però presente che per sottrarre è necessario aggiungere e per aggiungere sottrarre.

Pensate ad una membrana capace di restringersi in se stessa e di allargare contemporaneamente il proprio raggio d'intervento e di comunicazione. Pensate, se ne volete, appunto, un esempio ancor più simbolico, alle antenne rice-trasmettenti.

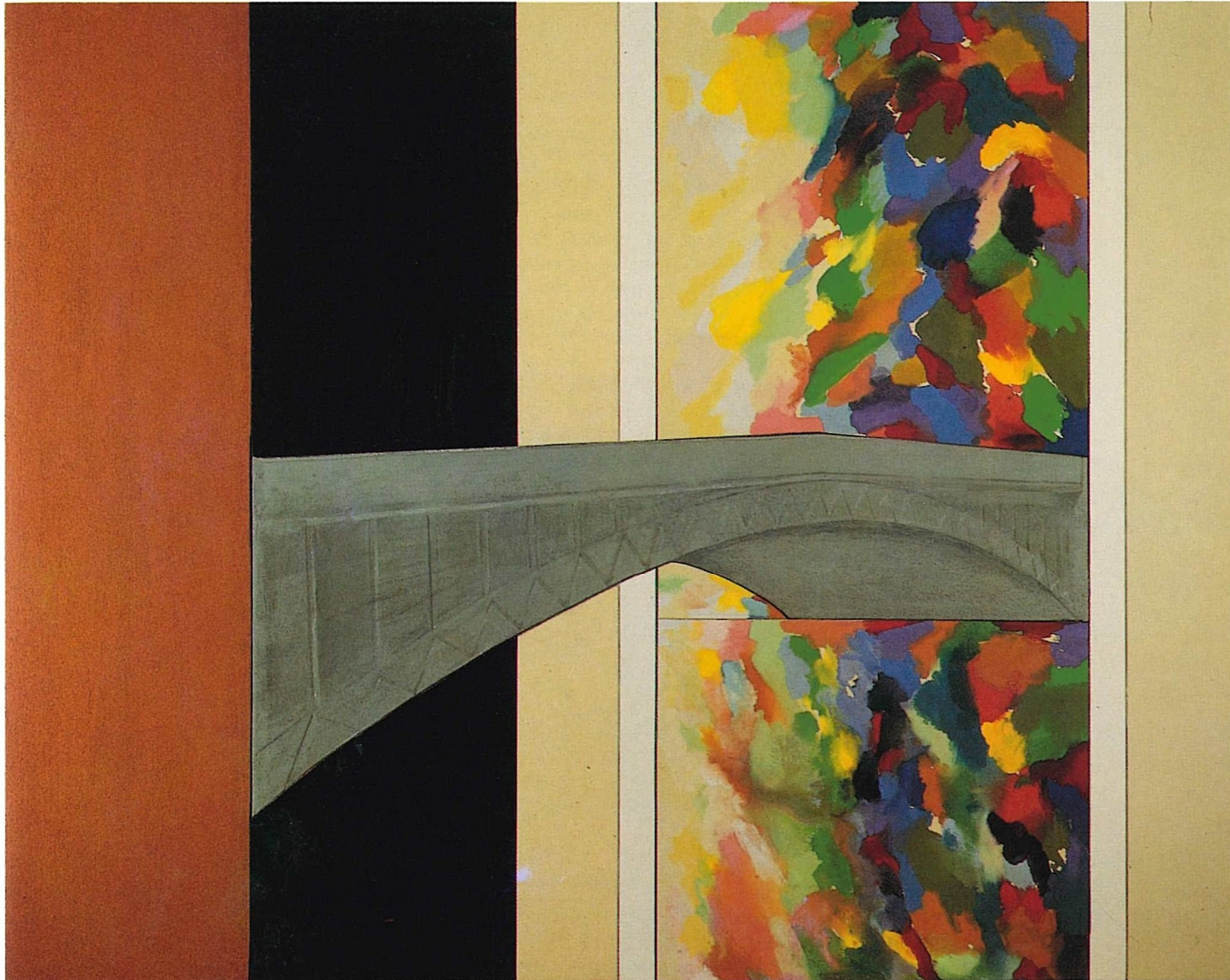
E tuttavia il simbolico combacia solo apparentemente con il simbolo, liberandosene di volta in volta e rifiutando di cedere le armi ad una qualsivoglia forma concordata. Esso rappresenta la continua espansione della coscienza, non evoca forme visibili e precisabili, ma solo la propria intatta energia e l'impulso inebriante dell'interezza. Questa prospettiva di lettura può senz'altro rivelarsi utile nell'analisi del lavoro di Mambor, che sembra svilupparsi lungo un freddo e cosciente percorso attraverso i livelli del simbolo per sfociare nell'accensione del simbolico.

Ed è questo mi sembra uno dei compiti dell'«evidenziatore»: un oggetto-freccia, segnale, impulso, indicatore di traiettoria. Mambor scrive di aver pensato in precedenza al ruolo di una freccia tracciata su un'immagine. Chi conosce l'oggetto in questione penserà di conseguenza ad un grosso insetto, a una navicella spaziale, a un granchio, ad un veicolo extraterreno, a qualcosa di familiare e insieme d'ignoto, in realtà, quell'erosione e l'azione di stimolo e di fredda analisi dei simboli si trasforma, qui, in una vera e propria miccia richiama l'attenzione sulle immagini e sulla realtà non tanto per richiamare il nostro sguardo, ma per liberare quell'energia nascosta, imprigionata dentro il tessuto dei rapporti codificati, siano essi ottici o reali.

Come a dire che l'«evidenziatore» libera il simbolico racchiuso nel simbolo: anch'esso, evidentemente, è un oggetto-simbolo, ma solo del simbolico.

Giorgio Cortenova

Il sorriso è un ponte,
1990,
Tecnica mista su tela tamburata
cm. 160x200

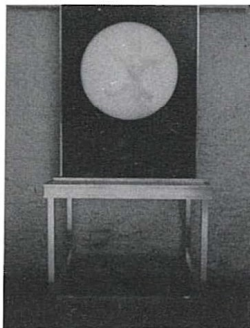


ELIO MARCHEGIANI

Siracusa, 1929

**Progetto Mercury,
1965-66,**

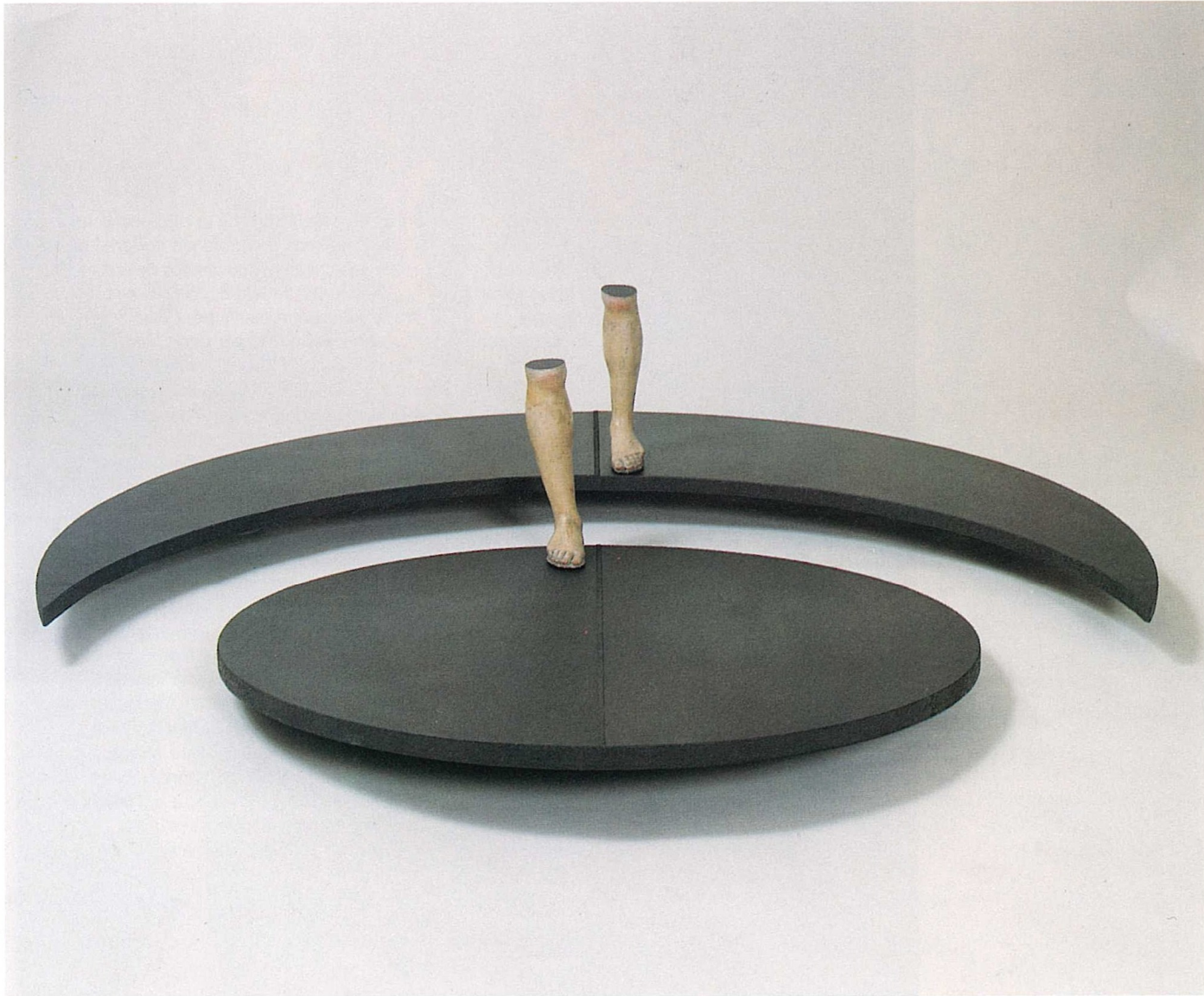
Opera sonoro - cinetica con
programmazione automatica e tastiera
per la sovrapposizione delle immagini.



(...) C'è infine, sul piano tecnologico, il problema di Marchegiani. Io ritengo che non si possa assolutamente parlare di gioco per l'opera di Marchegiani. Indubbiamente Marchegiani presenta delle opere che non si costituiscono in sé come oggetto artistico, ma come stimolo, come emittenti di stimoli per lo spettatore: apre pertanto il discorso ad una integrazione di fatti visivi, cinetici e sonori. La predisposizione di una serialità di immagini non tecnologica, realizzata invece attraverso l'impiego di procedimenti tecnologici, è assolutamente positiva proprio perché porta ad una possibilità di rettifica in quella che è la obbligatoria irrepressibilità dei processi tecnologici. Imponendo all'uomo un modello di comportamento tecnologico, gli si vuole sottrarre la coscienza della colpa. Il procedimento tecnologico è irrepressibile, non fa errori, non li permette; il comportamento tecnologico non solo persuade l'uomo a scegliere in un determinato modo invece che in un altro, ma elimina a priori la possibilità della scelta. Ecco perché l'intervento entro questa tecnologia, il portare in questa tecnologia la possibilità di essere veicolo non più di un'ipotesi di irrepressibilità, ma di un'ipotesi di esistenza reale con le sue possibilità di peccato e di colpa è evidentemente un fatto di piena positività (...)

Giulio Carlo Argan

Anticamera, particolare "Luna",
1989/1990,
Lavagna, intonaco nero, legno e oggetti
cm. 148x148.



CARLO MARIA MARIANI

Roma, 1931

(...) Nella sua specchiante intimità, Carlo Maria Mariani è un artista al di fuori del "fluxus" della neo-avanguardia, iniziata nel '60. Insensibilmente allontana, come Giorgio De Chirico in pieno sprint futurista, il quotidiano con la sua galleggiante profondità. Affascinato dall'irrealtà, rifiuta i principi seriali della sperimentazione puramente tecnica: non è più possibile oggi sperimentare l'arte all'infinito, alla ricerca di una patetica originalità inesistente. Infine, respinge sdegnosamente le etichette che "qualificano" il valore delle opere: quei diabolici timbri speculativi ideati dal sistema del mercato.

Il salto, intimo e sconvolgente, nell'inattualità di un presente metastorico porta Carlo Maria Mariani sulla soglia misteriosa dell'impersonalità: un ignoto che trapassa magneticamente l'immaginario, illuminando la parte nascosta dell'io.

L'impersonalità, come la morte, è un momento limite, irripetibile ma trasparente. Superandosi, l'artista non è soltanto pittore, diventa paradossalmente l'Opus (*Affinità Elettive*).

Interiorizzandosi nell'artista, l'Opera mostra la sua veridicità iconica, che tuttavia volatizza nell'imprendibile verosimile cui l'arte come sorgente profonda nell'arte medesima è soggetta.

L'inaspettato desiderio (impersonale) di sognare vegliando l'irrealizzabile, unisce in un unico destino

artista e opera, tanto che la citazione iconografica (l'arte come sorgente profonda dell'arte) può anche non costituire una identità determinante.

Così è stato per Arnold Böcklin, Giorgio De Chirico classicista e recentemente per Giulio Paolini, Jannis Kounellis e Salvo. Ma per Carlo Maria Mariani la citazione iconografica, nonostante la chiarezza del suo stile, rimane un enigma inaccessibile. A rigore essa non è più tale, tanto gli sembra infinitamente lontana persino dalla sua origine (neoclassica).

Così non fa neppure parte di una esperienza tautologica. "All'improvviso un'immagine si mette al centro del nostro essere immaginante. Ci trattiene, ci fissa. Ci infonde dell'essere" (Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris 1960). Nella sua esistenza aperta, l'Opera citata di Carlo Maria Mariani penetra in noi silenziosamente, sconvolgendo con la sua bellezza innocente la nozione di spazio-tempo. Ma in che epoca siamo? "Gioia inebriante ed oblio di se medesimi, mi parve un giorno il mondo" (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*).

L'innocente bellezza dell'Opera sospende il nostro giudizio critico (quello inquisitorio), così che la composizione allegorica in essa raffigurata appare al nostro sguardo incantato come una "magnifica apparenza" un'"intima immensità" del sogno sognante.

Italo Mussa



FABIO MAURI

Roma, 1926

Una tasca di cinema o film,
1960,
Legno, metallo, tela e olio
cm. 74x45



Mauri o dell'inventario

Ridurre l'arte a discorso significa gestirla come comunicazione pura: questa intuizione è già negli schermi vuoti di molti anni fa, quadri come piccoli schermi cinematografici dove campiva soltanto la parola fine, o invece l'immagine fotografica, tra ironica e malinconica, di un divo. Vi era metaforizzata, nel passaggio dal quadro allo schermo, la morte della pittura come genere e l'evoluzione dell'immagine nel mezzo di comunicazione di massa.

Questo schermo vuoto, questa coscienza sospesa, andavano abitati da nuove proiezioni, intro- ed estro-verse. Introvertire nella coscienza l'immagine filmica, che è proiezione estroversa: Mauri proietterà ovunque le immagini filmiche, su oggetti e persone; anche e di preferenza sul petto, come dire "dentro". Dentro, di dove nasce il ricordo e dove il ricordo deve tornare a depositarsi chiarificato e nebbiato, attraverso la presa di coscienza e il confronto delle ideologie.

Lo spazio del ricordo ha per confini quello della propria esistenza, ha come concreto termine di riferimento e confronto le esperienze vissute, la propria biografia iscritta nella biografia di una generazione, la propria storia iscritta nella storia: ecco *Che cos'è il fascismo* ed *Ebrea*. Mauri non vuole nemmeno verificare, esaltare certe costanti o tensioni metastoriche dell'ideologia, la luce, la ribellione, l'amore, ma ne vuole zommare il volto (o il vuoto) storico.

Al mito, in quanto archetipo, si contrappone la storia come succedersi di fatti sempre nuovamente e diversamente coinvolgenti. Il connubio storia-ideologia, che Mauri privilegia, esclude il connubio ideologia-mito. Punta sull'*inventario* più che sull'*invenzione*, sull'immagine come testimonianza più che sull'immaginazione distraente.

Ed ecco la funzione diversa che le "azioni" di Mauri si ripromettono di assolvere. Per alcuni artisti, il "trauma" estetico deve aprire (anche all'ideologia) le vie del profondo, dove abitano i ricordi remoti e remotissimi. Per Mauri, deve piuttosto ravvivare un ricordo recente; anche Mauri allora verifica, con l'arte, il passato, ma verifica un passato prossimo e storico. *Che cos'è il fascismo*, *Ebrea*, ci fanno rivisitare un tempo che abbiamo vissuto come persone, non come specie. Ci parlano di cose che conosciamo bene, anche se tendiamo a dimenticare; anche qui troviamo dei "simboli", che non vanno tuttavia penetrati, sviscerati; ma ancora scontati, spuntati una volta di più nell'inventario della coscienza.

Ebrea è appunto un inventario, di oggetti anche strani, di cimeli, di assenze che parlano, come a chi passeggia nel viale di un cimitero, un linguaggio involontariamente metafisico, di immagini che compongono nella mente una forzosa e allarmante tarsia. È la singolare sospensione delle icone sopravvissute alle persone fisiche, degli oggetti sopravvissuti all'uso. È un inventario di silenzi, o di tragici ultrasuoni.

(...) Fabio Mauri, che ama il suo tempo come la propria casa, ne vorrebbe tenere la soglia pulita.

Maurizio Calvesi
da "Avanguardia di massa"
Ed. Feltrinelli, 1973.

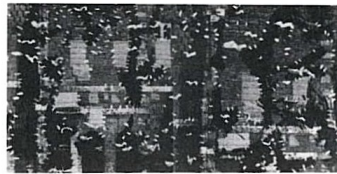
Saponi da "Ebrea",
1971,
cm. 32x70x7



VITTORIO MESSINA

Zafferana Etnea, 1946

Rovine
1975
pittura su supporto fotografico
cm. 50x30



RES, RES, SUBORDINE DELLA ZOLLA
ARTE COLD AP PICCO TENEO TENES
TENUI TENTUM TÈNÈRE
ETTO CASA LUNGO DORSO
DIRITTO (LE DROIT) FINE THE END
ALLA ULTIMA PAROLA
MURO A TE DOMINE

Cinque Nicchie, 1990
gesso (pannelli prefabbricati), ferro
cm 275 x 100 x 130 cad.
Courtesy Tucci Russo



SABINA MIRRI

Roma, 1957



Senza titolo,
1991,
pastello su carta intelata
cm. 180x150

“Esprimere il passato storicamente significa afferrare un ricorso come esso balena nell’istante del pericolo” (W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*). Le immagini di Sabina Mirri portano dentro di sé polarità differenziate, quali il distacco e l’imminenza. Attraverso il primo la rappresentazione si configura mediante un linguaggio oggettivo e nello stesso tempo descrittivo. Con la seconda l’evento sembra caricarsi di una sottile minaccia derivante da piccole stramberie che accompagnano le figure.

“L’istante del pericolo” in questo caso consiste nel guizzo del ricordo che si muove tra la possibilità della scomparsa e quella di coagularsi come immagine. La Mirri riesce a tenere il dato della memoria in questa felice instabilità, nel movimento alterno tra la distanza e l’appropriazione.

(...) Ma la memoria riesce a diventare emergenza visiva soltanto quando acquista le sembianze

determinate dal linguaggio che la mettono in scena.

(...) Non c’è dramma della memoria, soltanto quel corto circuito tra passato e presente che costituisce la scintilla che determina l’apparizione.

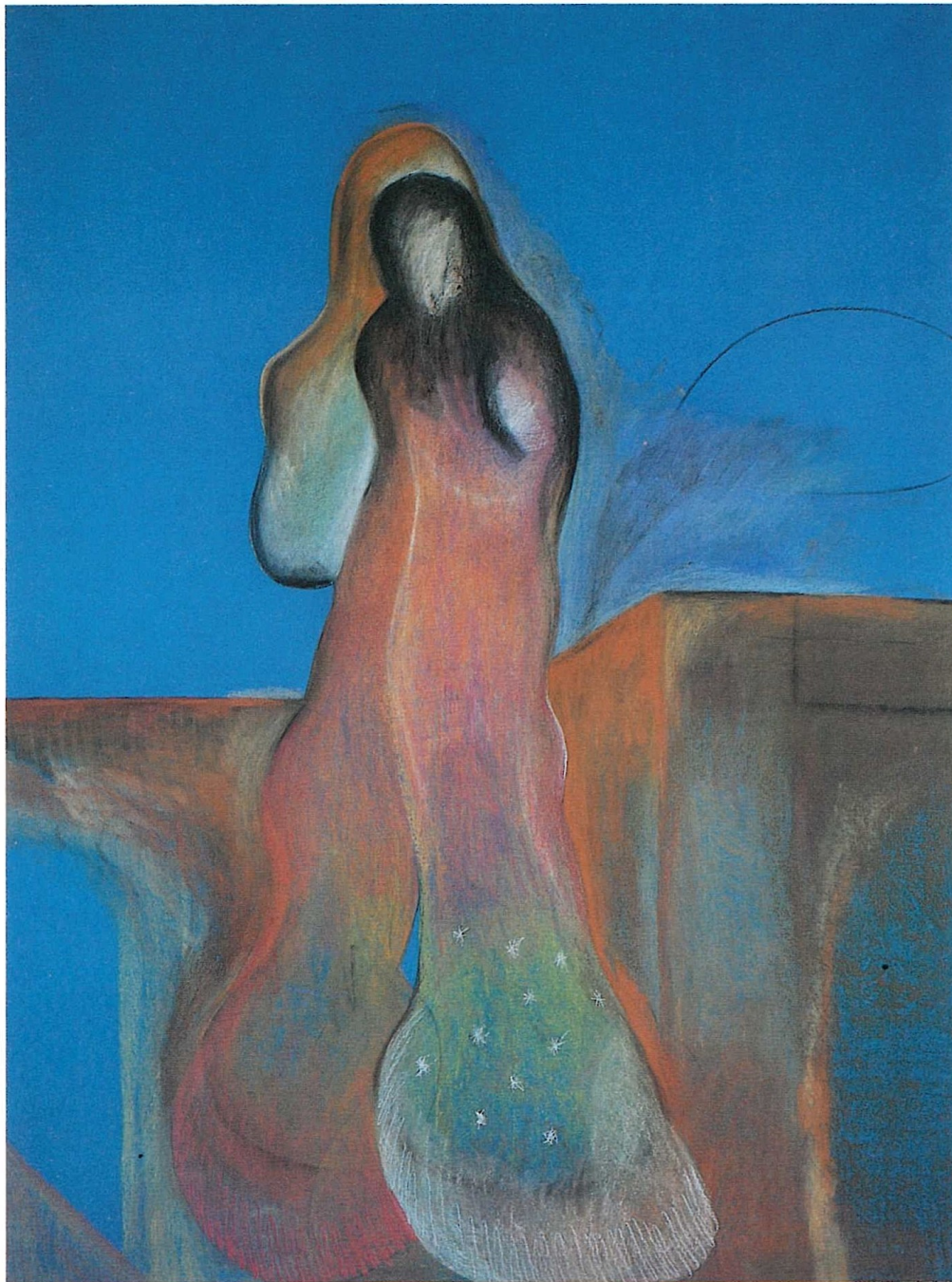
Una volta avvenuta, prende il sopravvento la precisione della descrizione che fissa il sembiante attraverso uno spostamento dalla dimensione temporale a quella spaziale, dandogli in tal modo durata ed un’allarmante immobilità.

(...) Un’allusione concettuale accompagna sempre la costruzione e rimanda ad un’ironia, quella di una memoria aperta, che riesce a compiere quel lavoro di distanziamento necessario per fondare un’immagine. Una sottile introspezione aleggia dietro la consistente descrizione degli oggetti e delle figure.

(...) In definitiva la Mirri crede nella capacità dell’arte di sbarrare il tempo e di dare durata allo spazio.

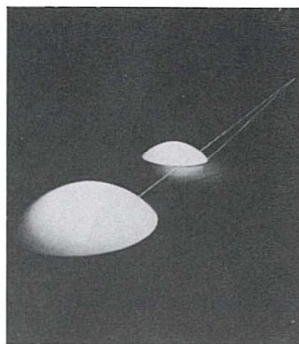
Achille Bonito Oliva

Senza titolo,
1989,
pastello su carta intelata
cm. 200x150



MAURIZIO MOCHETTI

Roma, 1940



Oggetto polimerico
1967-1968

Superficialmente i progetti e le opere di Mochetti sembrano basati sulla geometria, i mezzi e le forme nella loro essenzialità appaiono come diagrammi di spazi da realizzare. In realtà egli adopera non solo la geometria analitica, ma leggi fisiche, leggi dell'ottica, leggi della percezione per condurre lo spettatore nella zona rarefatta dove tali leggi creano la possibilità (o l'impossibilità) del visibile, del praticabile, dell'esistente.

Mochetti ha comunicato analizzando le incidenze spaziali della luce e dell'ombra, giocando sulle risposdenze tra vuoto e pieno, opaco e trasparente, concavo e convesso, sulla reversibilità tra misure reali e misure percepite, effetti ottici e realtà tattili, ma nell'ultimo periodo la sua ricerca ha messo a fuoco altri mezzi proponendosi di uscire dal tema dell'illusività, e da una certa statica della visione che essa implica. Ora egli cerca di coinvolgere nel dinamismo dei rapporti non solo l'occhio ma il pensiero, utilizzando anche effetti di sconcerto e di saggezza.

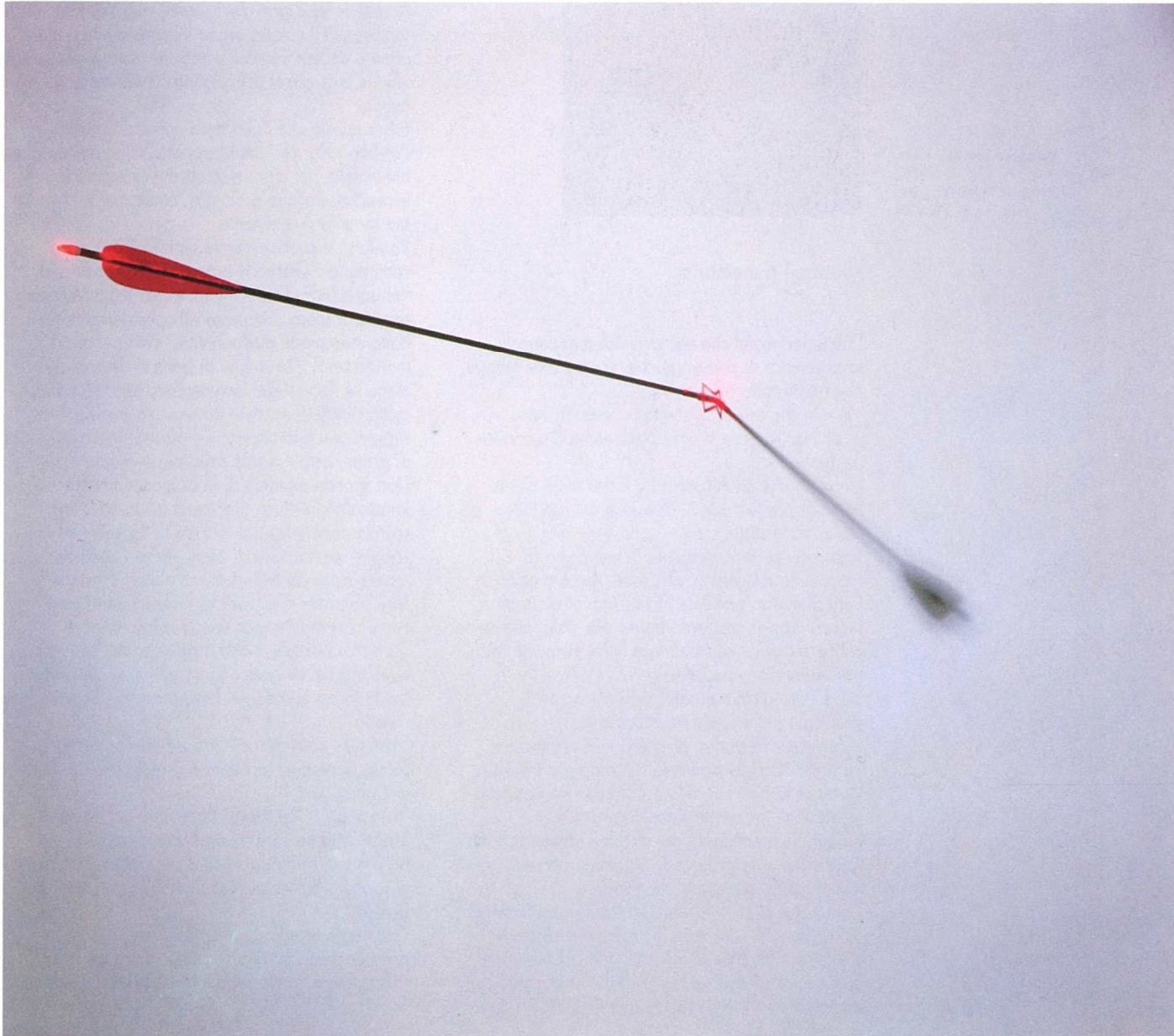
Pur lavorando con elementi apparentemente geometrici egli non è un artista formale, neppure nel senso della analisi della forma come struttura integrale (Albers). Non solo la forma risultante non

va intesa come rarefazione lirica dell'emozione, ma la sua indagine sui processi e sulle relazioni, materiali — traiettorie — spazi, conduce a situazioni contrassegnate dall'ermetismo e dall'assurdo (alcuni progetti sono anche materialmente irrealizzabili e ipotizzano condizioni impossibili).

L'analisi cioè finisce col dare un'indicazione di interrogazione o di perplessità. Quando abbiamo comprese le condizioni e il processo che portano a queste composizioni (idee, materiali, relazioni), rimaniamo incastrati in una direzione di pensiero chiusa in sé (che non conduce in alcun luogo). È l'azione indiretta della metafisica duchampiana (tipo "Temoins oculistes") che ha ridotto per sempre il margine significativo del pensiero occidentale riportando l'accento sul suo formalismo asfittico.

Mochetti si lascia un settore originale di ricerca, usando in questo ambito i materiali più diversi: la geometria analitica, l'ombra meridiana, la luce solare, la potenzialità espansiva dell'elastico, la luce riflessa e così via, nella preoccupazione di definire, spazi paradossali per qualche carenza, o qualche presenza, inconsuete.

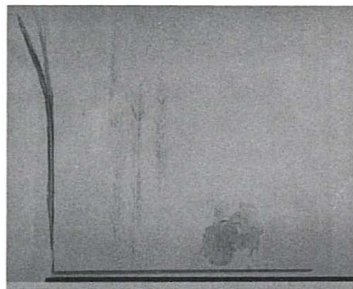
Marisa Volpi



ELISA MONTESSORI

Genova, 1931

Omggio a Saint-John Perse,
1988,
Tecnica mista su tela con palma
cm. 200x200



Paesaggi a memoria

(...) Le immagini che nascono dai suoi pennelli sono sempre di paesaggi, che, cercati sulle mappe, non troverebbero riscontro.

I luoghi che essi rappresentano sono di certo veri, poiché appartiene alla vita dell'uomo il suo stare nei luoghi.

La mano che ad Altamira ha inciso nella pietra l'ambita preda parlava di essa e del suo luogo, sia reale, sia virtuale.

Tutto ciò che si rappresenta in immagine fa riferimento a qualcosa che esiste e che proprio in virtù di questa presenza, della sua introiezione e successiva elaborazione ritorna alla vista, immagine carica e densa, manipolata e ricca, stravolta, ma pur sempre riconoscibile.

Depositata all'interno dell'artista, ciò che è, riemerge, più o meno esplicitamente.

"L'artista vive stati di pienezza e di restituzione" ha detto Picasso, parlando del rapporto tra il suo lavoro e la Natura; ma così dicendo non parlava solo per sé, bensì per voce degli artisti.

I luoghi ci circondano, ma anche li abitiamo; essi suggeriscono, impongono, regalano, negano, impediscono, aiutano e viceversa.

I paesaggi di Elisa Montessori sono la restituzione di chissà quali visioni; la filologia in questo caso e momento non ci necessita alla lettura delle opere. È in questo modo che l'esile confine tra astrazione e figurazione non ha più motivo d'esistere; l'opera è, ha vita in sé.

Queste immagini di paesaggio sono in bilico, sospese tra la vista e il cuore, la memoria e la visione, l'anima e la mente.

A volte in essa prevale il segno, ma, ultimamente, sempre più il colore, segno inconfondibile di un affluire del sentire, dell'emozione; sulla vista, la visione e la mente prevalgono cuore, memoria e anima.

È per questo che "Giorno d'autunno" (deponi l'ombra sulla meridiana) appare 'allagato' da quel blu-violetto del mare d'ottobre: l'orizzonte è impreciso, obliquo e sinuoso, come mai lo si vede ma forse lo si rammenta.

Rarefatto e probabilmente abitato è il quadro compagno "Giorno d'autunno" (dove nell'aria fluttuano le foglie), come un passo leggero che si arresta sospeso, l'ingresso all'opera è fermato dalla macchia di giallo intenso, viva nel quasi monocromo. "Le spighe di Cerere" illuminano molto al di fuori del loro confine, espandono luce, ma facendosi prendere da una piacevole suggestione può darsi che emanino anche un odore di grano, estate e sole nello stesso momento.

Una grande quantità di cielo bianco prevale sulla lontana architettura d'acquedotto romano in scorcio prospettico, al di sotto della quale si scioglie una cascata di segni, come acqua dal monte, tutto ciò nella tela intitolata "Presagio". Nei "Giardini di Sicilia" di lussureggiante così come ci si aspetta non sono i colori, sempre garbati e pastello, bensì quell'inseguirsi di segni, quell'affluire cromatico l'uno sull'altro allo stesso modo in cui accade nel luminosissimo "Segno - luce - vento".

"Hai-Ku" è un dittico, oltre ad una particolare forma di poesia, raffronto e proseguimento l'uno dell'altro.

"Istanbul", "Cieli delle terre alte" e "Terre dei Masai" hanno carattere più evocativo di questi altri, ma la differenza non è percepibile in termini di forme o colori, ovvero di dicibile, ma solo di visibile.

Esiste un paesaggio a memoria, un paesaggio della memoria ne esistono tanti quanti gli esseri umani, ma solo alcuni di loro ce lo possono far vedere.

Barbara Tosi

Giorno d'autunno,
"Concedi ancora un giorno di tepore"
1987,
Acrilico su tela
cm. 180x180



GIANFRANCO NOTARGIACOMO

Roma, 1945



Come in Italia 2
1989
olio su tela e cartone
cm. 35x25

L'eleganza trasandata e la vis di Notargiacomo possono far pensare a una matrice culturale di comoda identificazione.

Il Futurismo, certo. Quando negli anni Cinquanta e Sessanta richiama questo *imprinting* per alcune delle espressioni più provocanti della nuova pittura italiana, gli artisti si sentivano incollati un'etichetta infamante e se la staccavano di dosso con il solvente di qualche sorrisetto di compatimento per questa mia fissazione. Ma era vero, e anzi una genealogia futurista sia pure larga e quasi ribaltata, è oggi un titolo di merito e di originalità, nel giusto sforzo di distinguersi dal calderone cosmopolitano.

Poi, per l'eleganza trasandata, si potrebbe richiamare quel modo "alla romanella" di usare il pennello un po' come viene, da Mafai e Turcato a Tano Festa e a Schifano. Persino Twombly, quel suo chic aristocratico e anglosassone, oxfordiano, non si sarebbe però liberato e decomplessato senza il bagno nell'atmosfera rilassata e struggente di Roma.

Ma l'origine è ben più remota, come remote sono le origini della grandezza tutta naturale e nonchalante di questa città.

Nella Domus Aurea di Nerone, ad esempio, il modo di riquadrare le decorazioni è di una irregolarità senza riscontro in tutta la pittura antica. C'è una nicchia che simula una finestra, con un paesaggino schizzato in modo così rapido che non si distinguono gli alberi dalle persone, e intorno dei segnacci a terra rossa, incrociati per diritto e in diagonale, grossi e tracciati a mano

libera senza preoccupazione di rispettare gli allineamenti e l'omogeneità degli spessori. Un vero quadro astratto dipinto già "alla romana", un vero gioiello di energia guizzante e di franca libertà espressiva.

È inutile dire che Notargiacomo non lo conosce; o non lo ricorda, perché in una delle precedenti vite potrebbe anche averlo dipinto lui.

Cosa vogliamo allora che c'entri Franz Kline, benché resti un passaggio obbligato nell'evoluzione internazionale del linguaggio, e benché forse, Notargiacomo, possa aver messo qualche intenzione nel "citarlo"?

"Fin dagli inizi la città è il tema prevalente della sua pittura. New York soprattutto, con il suo traffico e le scene di vita metropolitana; anche nell'opera astratta della maturità, i grandi montanti neri e larghi gesti che compongono i suoi quadri esprimono i vasti spazi, le tensioni, le contraddizioni, ma anche la bellezza dell'immensa metropoli". Così si legge, di Kline, persino nella Garzantina.

Ma qui non c'è New York, c'è Roma che è il suo perfetto contrario; non c'è la disperazione dell'immenso pieno-vuoto e la brutale contraddizione del segno che cozza, non c'è un flusso liberato; non c'è l'anti-pittura, c'è la pittura; non c'è il nero come negazione del colore, c'è il nero come stimolante di rossi, blu nutriti, stratificati, pastosi anche se livellati per far da feltro scorrevole alla traiettoria dei canali; c'è una grande intensità di luce, ruvida ma dolce e saporita come la carezza scottante del sole, o tutta rientrata come nelle notti d'estate che brulicano di traffici erotici, di inciampi muschiosi, di fiori che bevono una torbida rugiada.

C'è questa vitalità, alle cui soglie l'ansia affiora ma è sempre ricacciata, per cui la pittura di Notargiacomo somiglia così tanto a Gianfranco. (...)

Maurizio Calvesi
Catalogo mostra 1990
Centro di Cultura Ausoni, Roma

1991,
1991,
acrilico su tela
con inserti di lamiera
cm. 200x600
dittico



NUNZIO

Abruzzo, 1954

Nunzio non cammina, corre. Corre anche quando sembra che cammini accanto a te, con la tua stessa andatura. Come sia possibile non so; ma lui corre. Corre con un passo breve e leggero, molleggiato, saltellante, rapido, come penso fosse il passo del selvaggio che attraversava a piedi nudi la savana ritrovando il ritmo che gli era stato trasmesso da un'età immemorabile, il ritmo che è il giusto equilibrio fra tempo e distanza, fra energia da impiegare e spazio da percorrere. Credi che, una volta, corressero così i battistrada che precedevano i convogli, che corressero così i messaggeri; così avrà corso il soldato di Maratona. Forse quel suo correre, antico e costante, può fornirci un primo indizio per conoscere Nunzio, una traccia per avvicinarci al ritmo del suo cammino mentale, al procedere della sua immaginazione creativa, anche. O almeno così io mi figuro che sia, sovrapponendo alla sua immagine, che è immagine di giovinezza e di grazia, quella di un battistrada e di un messaggero. Per accorgermi, poi, che anche il suo nome, Nunzio, racchiude in sé quell'immagine. Un battistrada che non si guarda troppo indietro, né intorno, un messaggero, un nunzio, che porta un suo personale messaggio, e quindi sa perché corre, anche se non gli importa molto (ancora) sapere dove va. Ieri, nella vecchia fabbrica abbandonata di San Lorenzo, dove lavora, mi ha mostrato le sue ultime sculture dipinte. E correva dall'uno all'altro dei suoi due studi, sparendo e riapparendo inafferrabile come il mercurio e portando fra le braccia le pesanti superfici di gesso per appenderle al muro ad appositi

chiodi, avvicinandole una all'altra (le composizioni sono sempre di due elementi, raramente di tre, concepiti in una reciproca relazione) secondo un ordine prestabilito. Un ordine molto preciso e studiato, naturalmente.

Con quel suo ritmo costante e affrettato, i vari pezzi Nunzio li andava a prendere in un angolo remoto e poco illuminato di uno dei due grandi studi dove erano appoggiati al muro, uno accanto all'altro, verticalmente. A vederli così, in riposo, allineati in quell'angolo, quei grandi e lunghi frammenti frastagliati di superfici di gesso dipinte, rinforzate da un'armatura metallica interna, sembravano esattamente quello che dovevano o potevano sembrare a prima vista: si rivelavano cioè nella primaria e rozza funzione mimetica. Che è poi la stessa esercitata dalle vaghe forme lasciate dal nero-fumo sulla parete interna del camino (alle quali si ispirava Bresdin), dalle nuvole, dalle macchie d'umidità sul muro. Una storia visiva vecchia come il mondo. Sembravano cioè cortecce d'alberi giganteschi, gusci di grandi testuggini marine trovati su una spiaggia deserta, corrosi dal vento e dalla salsedine, scudi di popoli primitivi ricavati da un tronco concavo, sigari di un colosso, rilievi e plastici di isole sconosciute, oppure, molto più semplicemente, frammenti di qualche vecchia costruzione distrutta. Nella penombra e nella promiscuità non si rivelava nemmeno la qualità sottile, estremamente elaborata del colore che li distingue uno dall'altro coprendo, in variazioni quasi monocrome, le superfici ondulate, lievemente concave o convesse, levigate e bianche come la preparazione delle antiche tavole fiamminghe.

Giuliano Briganti

Vertigine
1985/86
pece e carbone su legno
cm. 156 x 204 x 25



LUIGI ONTANI

Vergato (Bologna), 1943



Le quattro stagioni,
1974

Fotografie a colori, cornice oro
cm. 170x100

(...) Ecco quindi il nostro Ontani intento a insinuarsi nelle pose ben note di qualche Bacchino caravaggesco, o San Sebastiano "alla maniera di Guido Reni", o eroe caraccesco, davidiano e via dicendo: in ogni caso, occorre che i dipinti siano molto celebri, al punto quasi da essere divenuti stucchevoli, da aver valicato il limite del kitsch, declinando nelle condizioni di veri e propri "santini" di un culto laico e museale, oggi così esteso per effetto dei mass media; e dunque, anche qui si profila il solito corto circuito tra il ricco e il povero, come del resto già avveniva nella Pop Art, di Lichtenstein per esempio, intento a rivisitare tutti i capolavori di un museo recente, ma "abbassandoli", sterilizzandoli rispetto all'insopportabile "aura" sacrale, con l'aiuto del banalissimo retino tipografico.

Proprio sulla scorta di questi audacissimi *tableaux vivants* di Ontani, imbalsamati a loro volta nella staticità della foto, o proposti in un'azione reale, "in carne e ossa", attraverso il rito della *performance*, io ebbi modo di teorizzare, allora, la "ripetizione differente", ovvero il fenomeno generale della "citazione", avventura estrema del concettualismo, intento a rivoltare il suo corso, come un missile impazzito, e a non drizzarlo solo verso il futuro, verso l'aperto degli spazi e dei tempi, ma a ritornare sulle orme del passato e della storia. In quei primissimi anni Settanta, in effetti, solo alcuni dei nostri "concettuali" più ingegnosi, sul tipo di Paolini, Fabro, Kounellis, riuscirono a imprimere quella svolta, ai loro strumenti intellettuali, ai loro recuperi nell'ambito

del "già fatto". Ma dopo di loro, i più pronti a cogliere l'asticciola del passaggio furono appunto Ontani, e Salvo, come non mi stancai di sottolineare anche in seguito. Solo un momento dopo sarebbe venuta la "citazione" neoaccademica di Carlo Maria Mariani e degli altri Anacronisti (...).

(...) Ma non si può certo parlare di una conversione totale e univoca di Ontani alla pittura, anche nel corso dei primi anni Ottanta, che pure sembravano esigere una tale devozione esclusiva. L'attenzione degli spettatori non deve andare soltanto ai volteggi degli amorini acquarellati; ancora prima, essa è inevitabilmente catturata dalla vista più consistente di un sistema di cornici, lobate, ovali, spezzate come quelle di favolosi polittici o reliquiari medievali; e riesce difficile stabilire chi, in quel rapporto, conduca il gioco: se cioè al centro di tutto ci sia l'estroso, strepitoso oggetto artigianale, commissionato ad abili esecutori, o invece la scenetta dipinta all'interno, che però appare stinta, volatile. La cornice, in sostanza, diviene più importante, più imponente e decisiva rispetto al dipinto, che a sua volta, si trova degradato a un ruolo di mero riempitivo. Del resto, fu quello un tratto comune a tutti i migliori protagonisti degli anni Settanta, da Francesco Clemente a Mimmo Paladino a Aldo Spoldi (ancora una volta, Nuovi-nuovi e Transavanguardisti uniti in pratiche comuni, e delle migliori, delle più rispondenti alle esigenze che ancor oggi sono alla ribalta). I tagli che già da qualche tempo prima Ontani infliggeva con sicura agilità, con sorprendente memoria di ritmi arcaici, al tenero spessore del cartone da imballo, e della gommapiuma, ritornano ora nella preziosità lignea, con relative dorature, degli splendidi apparati di cornici entro cui fioriscono le tenere figurette dipinte.

Renato Barilli

Pedofilone,
1982,
legno dipinto
cm. 32x22



ROBERTO PACE

Frascati (Roma), 1956



Senza titolo
1986,
olio su carta montata su lino
cm. 195x146
Coll. privata, Roma

Rapporto confidenziale / 1986-1991

Ogni mio quadro va guardato nel suo percorso, compensando con l'usura del proprio tempo il vantaggio di godere di un punto di vista privilegiato (*Milano 1986*).

Il cerchio è un vuoto che occupa il buco della serratura senza usurpare il titolo di chiave, ma rispettandone la funzione e missione: farci percepire il centro come porta aperta sul contorno. (*Sottotraccia n. 6 - 1988*).

Binario: L'opera è un percorso che segue una via ferrata, unica ma binaria. La profondità tra un davanti e un dietro individua il minimo spazio dove attuare il dominio spaziale e un possibile ribaltamento; una ambiguità infinita.

D.O.C.: La denominazione di origine è controllata attraverso la ripetizione di tutte le varianti. L'incertezza rende sicuri.

Strip-tease: Spogliarsi con fare provocante è arte ritmica. Si tratta il nudo, che è vuoto, come se fosse pieno. Un denudamento del senso si ottiene con i ritmati occultamenti; quello che si aggiunge, in questo caso, denuda. (*da Titoli - 1989*).

La croce si riflette, tesa come un ventre gravido. Segna il piano annullandosi nel taglio, in quattro feritoie attraversate dal chiarore pallido della primigenia incarnazione. Tra queste astratte coordinate il volume prende il calco di un corpo; vive la passione nello spazio. (200x90x170 - 88/90').

Svuotare il campo origina, a posteriori, un proliferare di immagini. Evacuazione condotta con mezzi geometrici. Le linee che si incrociano, anche fittamente, nel centro, conducono fuori il centro stesso. La palla passa all'osservatore, che la gonfia dentro di sé. Le immagini nuove si creano davanti al quadro improvvisamente come i ricordi. (17-1-91).

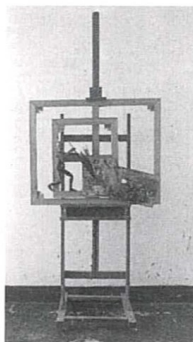
Roberto Pace

Senza titolo
1990,
tempera all'uovo su tavola
cm. 125x90



MARIO PADOVAN

Trieste, 1927



L'atelier,
1963,

Manichino, telai e cavalletto,
cm. 80x110 altezza tot. 210

... Mario Padovan dopo alcuni soggiorni negli U.S.A. sceglie la via della sperimentazione ad oltranza; protagoniste e folli sono le mani, l'Artista diventa artificiere che usa gli arti, non solo le ultime appendici del corpo, le raffinate dita, ma le mani, strumenti plastici anch'esse.

E questo bric-à-brac formale, innesto di oggetti svariati e devianti, colorati, incollati, celebra il quotidiano: qui si vive e ora, è inutile fuggire o dimenticare. Ogni cosa si consuma nell'hic et nunc (...). E così, tra segnali e palloncini, tavolozze e policromie, nuovi e frementi compare la tautologia: per ricordarci anche che il mondo è vero, oltre che ingannevole, e la realtà può essere miraggio (...). Nel 1964 Mario Padovan libera l'esperienza della Pop-Art, tappa raggiunta "Con Ostinazione" (G. Caradente). Ostinazione non significa incomprensione: Padovan non intese prolungare l'impatto con l'imagerie popolare, ma volle prima collaudare il suo "Travaglio Ideologico": anche se è - come scrive C. Vivaldi - formato di "Una sorta di cordiale, sorridente simpatia" ironica. Con l'esperienza della Pop Art egli ha così compiuto una totale immersione nella realtà preorganizzata (...) Una geometria che esalta la superficie, facendola vibrare di luce e colore. Una serie di

quadrati "sfonda" l'estensione Monocroma, imponendosi come elementi primari. Qui Padovan mette a fuoco il suo "esprit de géometrie", nel momento in cui la pittura "Analitica" determinava in modo categorico il fare arte sotto il segno dell'Anacronismo. I quadrati luminescenti ai quali Padovan dà grande rilievo, si inscrivono nello spazio della pittura, favorendo così la nascita di geometrismo scientifico. I quadrati in movimento sono dipinti come fossero stati ritagliati da qualcosa di preesistente, forse una prosecuzione ideale del gioco dell'infanzia. Del resto la geometria, intesa in senso lato, è stata sempre per Padovan un leitmotiv, che compare e scompare (sotto traccia) in tutte le sue opere (...). Ma la tecnica, ad opera di una persona che ne è padrona, non è mai dimenticata né dileggiata. E compare la tecnica del finto marmo, lucido e insieme antico: perché queste cose ormai si sono fissate nel tempo senza l'ingannevole giovinezza. L'artista ha solo rimosso quell'antica perizia, non la ha dimenticata. Per questo e per altri motivi Padovan si rappresenta in "Atelier" (opera del 63): È il suo autoritratto in chiave storica, macchina robotica e animista del fare arte: pennello, tavolozza, cavalletto...

Italo Mussa

"Mario Padovan - Poiesis e/o Pictura", 1989

00331,
1978,
Collage e smalti su tela,
cm. 150x180



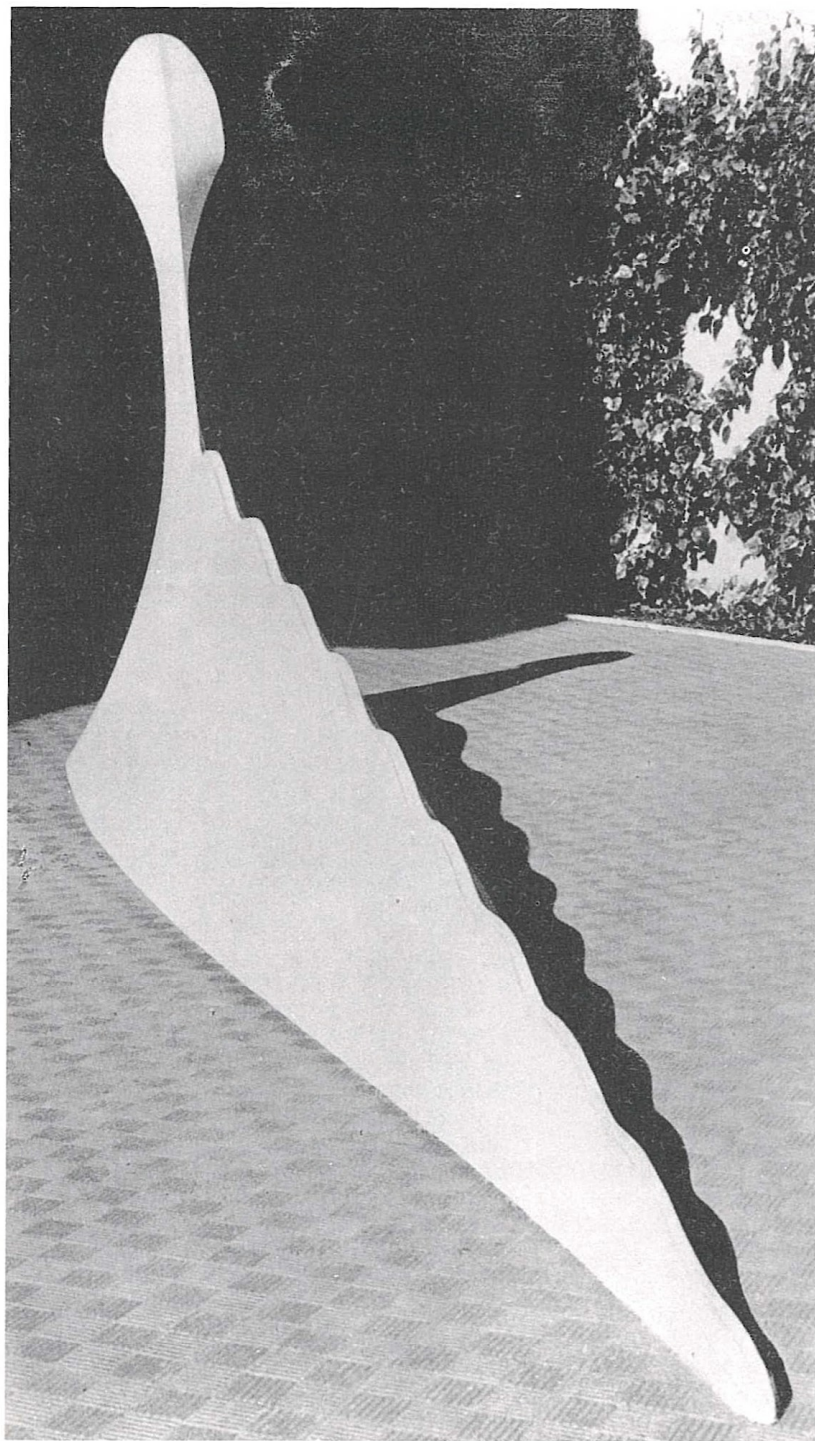
PINO PASCALI

Bari, 1935 - Roma, 1968

"Gli anni dell'infanzia.. Avete mai giocato alla guerra? Ebbene, Pascali ha giocato a fare dei cannoni. È vero, a differenza delle bambole che sono in grado di urinare, questi cannoni non sparano. Ma non sono giocattoli. Oppure, se lo sono, diciamo che lo sono in modo diverso dal momento che forniscono il catalogo di tutto ciò che resta di un giocattolo, quando invece di farsi agire, sia messo di farsi contemplare. Ma prima di arrivare a questo, che è poi il punto di vista dello spettatore, che mani precise e abilissime, quanta dedizione artigianale, da parte di chi il giocattolo l'ha costruito con le sue mani. E che fantasia, in fondo, nel fare l'inventario di ogni singolo pezzo di recupero, un tubo idraulico, un carburatore Fiat, un terminale di pala da campeggio, un portabagagli, tre manopole da tornio... ogni cosa al suo posto, e da ultimo la vernice giusta, perché

non ci siano dubbi che ci troviamo di fronte a un cannone, un vero cannone. Qui si scopre l'acutezza dell'analisi sul bricolage compiuta da Lévi-Strauss: "La poesia del bricolage nasce anche e soprattutto dal fatto che questo non si limita a portare a termine, o ad eseguire, ma parla, non soltanto con le cose, ma anche mediante le cose, raccontando attraverso le scelte che opera tra un numero limitato di possibili, il carattere e la vita del suo autore". I cannoni di Pascali sono dunque qualcosa di più di ciò che sembrano. Sono l'ambientazione scenica di una passione infantile, una qualità latente di tempo ritrovato, un mito vissuto invece che passivamente accettato. S'è già detto che questi cannoni non sparano. Sono fatti per figurare in una mostra. Ma se proprio si mettessero a sparare, ricordiamoci i versi di Apollinaire: "Ah, Dieu! Que la guerre est jolie...".

Vittorio Rubiu



LUCA MARIA PATELLA

Roma, 1934

Terra animata (misurazione delle terre)
estate 1967,
Tela fotografica colorata
con performance e film
cm. 180x130



...L'arte di Patella: un'attività straordinariamente complessa, che viene anche a proporre la magia, l'enigma e la sorpresa dell'opera...

"Den & Duch dis-enameled": mostra di L.M. Patella,
presso il "MUHKA Museum",
Antwerpen, 1990.

(...) Da una parte bisogna riconoscere che l'attrazione di Patella per Duchamp e Diderot, e principalmente per le "analogie e corrispondenze" (Baudelaire) tra i due, non può essere localizzato nel dominio delle arti plastiche. Il metodo cui Patella ricorre nel momento di un primo avvicinamento è risolutamente psicanalitico, e in modo particolare collocato sotto il segno di Jung. Due testi: "Jacques le Fataliste di Denis Diderot come "Autoencyclopédie" e "Duchamp Dis-Enameled: cromo-stereo-grammi psichici profondi, from Duch", propongono una analisi circostanziata di (l'opera di) questi artisti. (...)

Ciò che è nondimeno importante è che Patella intende e tratta il "riferimento" in maniera tutta diversa dalla maggior parte degli artisti.

(...) La manifestazione e lo sviluppo di questa opera sono quasi esclusivamente determinati da

fattori interni, ciò che contribuisce evidentemente alla grande coerenza che li caratterizza, nonostante Patella mobiliti numerose strategie non estetiche (psicanalitiche e altre) e che presenti la sua opera come una "sverniciatura" (dis-enameling) di altre due figure: Duchamp e Diderot. È questo un paradosso? (...)

(...) Patella ha (...) realizzato il piccolo letto che si trova su "Apolinère enameled", e in più di una versione. Il fatto curioso che il lato più lontano del fusto del letto non è unito alla base sulla targa smaltata, ma appare raccordato per errore e in maniera illusionistica al montante della spalliera, ha fornito all'artista un punto di partenza per la realizzazione dei due letti, un "Lettino Wrong" - con il collegamento erroneo del lato e della base che è suggerito dal ready-made e in cui questo "errore" passa inavvertito se ci si colloca da un determinato punto di osservazione, ma che salta agli occhi nel momento in cui lo spettatore si sposta - e una versione corretta del letto in questione: il "Lettino Right". Esistono differenti versioni di questi due letti che variano quanto alla composizione dei colori sulla spalliera (a tal proposito si consideri l'interpretazione psicanalitica che Patella dà circa la simbologia dei colori) (...).

Jan Foncé

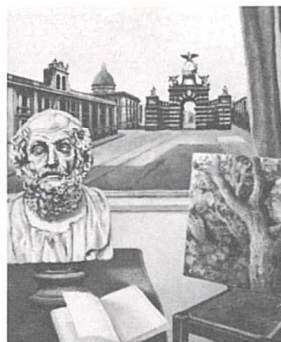
da: "Introductory remarks on Patella's referential
artistic approach",
nel catalogo della mostra.

The wrong bed & the right bed
(1983) - 1986,
ferro laccato
ognuno cm. 95x144x110
Courtesy Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen.



FRANCO PIRUCA

Catania, 1947



Ulisse
1990
olio su tela
cm. 90x75
prima stesura

Memoria e sguardo

*"La poesia degli antichi era quella del possesso,
la nostra è quella della nostalgia"*

A. W. Schlegel

All'occhio disincantato che si volge, da questa sommità del tempo, al paesaggio dell'attualità dell'arte, si presenta una visione affine a quella di certi quadri di battaglie in cui gli opposti contendenti sembrano indifferenziarsi in un unico brulichio di forme e di colori: ogni novità si è perduta in un'altra inghiottita dal crescere dell'uguale ed è come se si accalcassero tutte insieme in una "valle di Giosèfat".

Indifferenziare e neutralizzare, se manifesta da un lato il dolore e l'ironia connessi col sentimento del declinare del tempo, con la caduta di necessità e quindi di verità nel presente dell'*avanguardia* - distanziamento repentino dalla sua logica, come dalla fiducia nel progresso, nella religione della storia - dall'altra consente il protrarsi dell'ideologia come continuità del linguaggio, barriera su cui si attesta il pensabene progressista, il tessitore del vuoto.

Le gesticolazioni, le acrobazie dell'*avanguardia* che succede a se stessa tendono ad accogliere, neutralizzandole, le istanze dirompenti: il bisogno del cambiamento, dell'altro, viene assunto con la tipica dicotomia fra il dire e il fare: si confezionano i consueti prodotti, rivestendoli con slogans e parole d'ordine "nuove"; oppure si aggiornano e

rilanciano tutti i luoghi comuni, i detriti dell'icona moderna in un'ennesima riedizione del ciclo. Così l'epoca, come l'individuo, rivive nell'arco della sua fine tutta la parabola, come nell'abbreviazione di un'acceleratissima comica finale.

Ma intrecciando il vuoto, subordinando l'azione dello spirito al controllo dell'azione, l'ideologia dissolve la violenza storica di quei linguaggi; soffocando in sé le forze distruttrici, si nega la possibilità di rigenerare la vita, di ricreare il linguaggio dalla sua dissoluzione, da un arresto nullificante: la continuità è la vita che avvizzisce all'ombra dell'assoluto. I linguaggi dell'*"avanguardia"* che erano nati come svuotamento e apertura totale, si svuotano del loro stesso vuoto: il fertile vuoto della rottura originaria è diventato un grembo sterile.

Per la logica storicistica la pittura è regresso linguistico. Ma il pensiero, gravato dalla coscienza storica, non riesce più a dare propulsione al suo corso rettilineo.

Alimentare la tensione creativa vuol dire cogliere il duplice movimento di progressione dall'origine, nella dimensione verticale. Questo avviene nella trasparenza della percezione simbolica; essa opera una trasmutazione dei dati immediati, sensibili che rende possibile il passaggio da un piano all'altro sino al simboleggiato. L'arte moderna ha eternato il passato pietrificandolo alle proprie spalle con l'atto della sua nascita, l'unico rapporto che ha ritenuto possibile con la pittura è stato quello del riferimento concettuale, della citazione. Per il pittore che si allontana dalle rovine dei linguaggi moderni il passato torna invece a premere sotto i piedi come pienezza e integrità di espressione, come esuberanza creativa.

L'oltraggio iniziale dell'*avanguardia* all'arte classica era ancora impregnato della sua violenza metafisica; in essa si sprigionava la totalità che, liberata dall'involucro formale, tornava a penetrare la vita. In suo nome veniva smontato il meccanismo dell'arte, dissacrandone il mistero e constatando la sua morte nella storia. Ma ormai lo sguardo si meccanizzava, disintegrando dal suo centro nascosto, era pronto per essere "specializzato". (...)

Franco Piruca
dal n. 1 de "La Tartaruga"
Aprile 1981



Vettor Pisani

Architetto e maestro muratore, Rosacroce: diciottesimo grado dello scozzesismo è nato nell'Isola d'Ischia (Napoli) nel 1934. Dopo lunghi viaggi in Europa: Germania, Austria, Polonia ecc. nel 1970 si stabilisce definitivamente a Roma dove fonda R.C. Theatrum il Teatrino della Vergine (La loggia Tre Puntine), Teatrino chimico e comico dedicato alle Tre Puntine della Vergine e ai diecimila errori dell'uomo occidentale.

A partire dal 1970 ha partecipato a numerose mostre, personali e collettive, in Italia e all'estero: Documenta 5, Kassel, Due Edizioni della Biennale di Parigi e a Cinque Edizioni della Biennale di Venezia, eccetera...

Germanella show

Virginia Celante show: strip-tease, il teatrino di Virginia la signorina tre puntine. I Germani illuminati di Dresda: Teatrino chimico e comico dei Germani, dei Fratelli erranti e celanti muratori, artisti rosacroce.

Storia e leggenda di Germano Celante, l'ebreo errante (Framassone), il fratello tre puntini (:.), e di sua sorella Virginia, la signorina tre puntine (:.), strepitosamente bella, mozzafiato. Liberamente ispirata alla "Leggenda dell'Ebreo errante" e ai "Diecimila errori dell'Uomo occidentale", Fraternella o Germanella Show è la storia iniziatica rosacroce e massonica (chimica e comica) di Virginia, la signorina tre puntine (La Poupée Machine dei celibi Fratelli o dei celebri Fratelli erranti), la sorella bellissima, strepitosamente bella, di Germano Celante l'ebreo errante, l'Apprendista muratore (framassone), il Fratello tre Puntini.

È la storia sentimentale (Turba Philosophorum, ludus ludibrium) di un fidanzamento iniziatico (ermetico-didattico), di un amore impossibile, morboso edipico incestuoso, di un Viaggio... sperimentale, eroico erotico eretico estetico statico estatico geometrico musicale danzante - mistico sentimentale - fra due fratelli giudei erranti e danzanti: erranti e ruotanti, cosmici e cosmologici: l'azzurra danza cosmica di Virginia e Germano,

Fratello Sole e sorella Luna, Iside e Osiride, il Fratello Tre Puntini e la Sorella Tre Puntine. Narra le vicissitudini, le avventure e le disavventure, l'"Erranza", i diecimila errori di Virginia, la Signorina Turbo, la Vergine di Amburgo, la sorella tre puntine, con suo fratello Germano celante, l'ebreo errante, in un viaggio iniziatico, turistico alchimistico, attraverso i boschi e le foreste incantate della Germania, alla ricerca delle "Tre Puntine della Vergine", la Coppa di azzurro cristallo della Vergine (il Graal), la Conoscenza Totale della sorella tre puntine. Conoscenza Totale nella quale il suo fratello fidanzato, l'Apprendista muratore, il Fratello tre puntini, Germano framassone, vuol conoscere, vedere ed ammirare le tre puntine della Vergine e la Sorella tre puntine non vuole fargliele vedere, specialmente la terza ed ultima puntina, la più bella (fragolina), Virginia dice che le dispiace ma che purtroppo proprio non si può.

Dottor Hermes

NOTA DELL'AUTORE

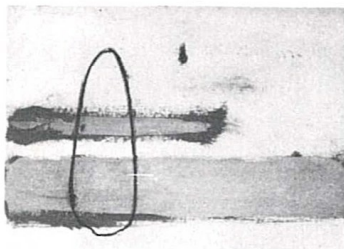
I Fratelli Tre Puntini (:.) - Definizione un po' buffa che a suo tempo si diedero in Germania i Framassoni: i fratelli erranti e celanti muratori, artisti rosacroce. Questa definizione è stata da allora motivo di ironia, di gioco e di divertimento, da parte dei loro avversari, i nemici irriducibili e i profani in genere. Per coloro che non sanno, per coloro che sono inesperti di esoterismo e di simbologia massonica, i Tre Puntini rappresentano i tre punti o vertici o angoli del triangolo massonico, pitagorico, Delta luminoso o occhio di Dio.

Virginia Celante la signorina turbo
(La vergine di Amburgo),
collage su vetro,
1985,
cm. 180x120



PIERO PIZZI CANNELLA

Roma, 1955



Senza titolo
1990,
Tecnica mista su cartone
cm. 51x73

Pizzi Cannella utilizza la generosità del mezzo pittorico per piegarlo sul versante della rappresentazione figurativa, di una immagine capace di superare l'opulenza fenomenica dell'universo quotidiano e di puntare invece, come un verso di Trakl, allo *scheletro delle cose*. Qui la pittura abbandona l'edonismo mondano della bella forma carnosa per accedere alla concretezza essenziale dei propri elementi fondamentali: la luce e l'ombra, il segno e la materia. La rappresentazione mette sempre in scena il duello tra questi momenti grammaticali della pittura, con una forza arcaica che debella ogni artificio ed ogni retorica dell'immagine.

Come nella pittura di Rembrandt, l'immagine mostra il suo tessuto di pura pittura, dimostra esplicitamente la sostanza del proprio apparire fatto appunto di segno e colore, materia piena e di vuoto, di luce e di ombra. Il quadro è uno spazio di gravitazione in cui tutto si pareggia e tutto diventa occasione di scansione e di ritmo, secondo un movimento ascensionale verso l'alto che percorre la superficie. Perché il massimo di profondità è la superficie su cui trascorre l'intreccio tra figurazione ed astrazione, tra decorazione ed ornamentazione, che è giustamente il massimo dell'opulenza della pittura.

L'intreccio è il sintomo di una pittura che piega ogni elemento ai suoi motivi interni, che trasforma la figura ed il dettaglio a occasione di un escavo dentro la materia di un linguaggio strettamente legato al problema della visione. Questo escavo tende verso una scarnificazione che depura

l'immagine di ogni riverbero mondano. Pizzi Cannella utilizza la pittura come eliminazione del superfluo, come possibilità di fare il vuoto intorno agli oggetti e alle figure dipinti. L'occhio del pittore è una sorta di depuratore che lentamente, attraverso il processo dell'opera, arriva a produrre un'immagine vicina alla propria essenza, alla forma migliore per apparire.

La forza di apparire è la potente latenza della pittura, la possibilità di portare sulla superficie splendente un'immagine che ha attraversato vari stadi per approdare alla fine alla sua forma definitiva, fatta di trasparenza e di essenzialità evocante. Una *metafisica materiale* presiede l'opera di Pizzi Cannella, fatta di stratificazione e cancellazione della materia pittorica, che si accumula e poi man mano stempera il proprio spessore sotto la paziente ed ossessiva esecuzione dell'artista. L'apparizione, la capacità dell'immagine di farsi diretta ed immediata, è il frutto di una lenta maturazione e di un corteggiamento manuale della materia pittorica affinché approdi allo stadio della forma definitiva. Durante il tempo esecutivo è come se la figura invecchi e deperisca sotto i colpi del processo formativo che richiede una costruzione scarnificante e tesa verso la possibilità di fare il vuoto intorno a sé. Lo spazio infatti è ciò che resta da questa continua sottrazione, è il resto di un pieno costituito dalle relazioni iniziali che sicuramente l'oggetto o la figura evocata avevano nella vita. Dunque la pittura realizza una eliminazione del superfluo ed il tempo esecutivo è anche il tempo mentale per arrivare alla epifania dell'immagine finale.

Dell'accanito tempo esecutivo l'immagine conserva una granulosità materica, che non interdice la superficie bidimensionale, e nello stesso tempo una cifra esecutiva che ne fonda un contemporaneo carattere arcaico e moderno. Arcaica è la temperatura del colore che ricorda la precarietà compatta dei vecchi muri di Roma. Moderna è la scarnificante efficacia del segno fatta di continui ritorni della mano sullo stesso punto.

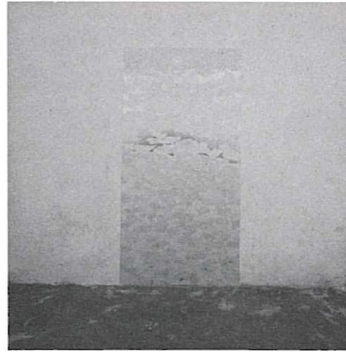
Achille Bonito Oliva
Minori maniere

Senza titolo
1990,
tecnica mista su tavola
cm. 71 x 59



RENZO GALLO

Roma, 1943



Le porte del paradiso, la porta di ghiaccio,
1979,
Carte, the, acquarello, resine, alluminio
cm. 200x100
Coll. Gabriella Fanning - New York

L'opera di Renzo Gallo (giovane artista romano che respinge le ondate del nuovo-nuovo) ha sviluppato segretamente la propria crescita pittorica, marcata di volta in volta dal valore dello spazio e della luce (Gallo utilizza anche supporti di materiale speculare, come l'ottone). Il gesto, riflessivo e poetico, è alla base della sua avventura creativa. Esso aggredisce la superficie, rendendola ampia solenne sontuosa, ricca di pieni/vuoti, di voragini e sfumature.

Lo sguardo sembra perdersi, tanto la sua profondità sorprendente appare incandescente. I frammenti dei colori sembrano polverizzarsi, in ogni direzione spaziale e luminosa. Tutto è dunque in movimento, ascendente e discendente. Renzo Gallo dipinge sovrapponendo ai colori anche delle carte bianche, per ottenere una materia trasparente e persino corporea.

Non c'è però il trucco del "trompe-l'oeil", ma la densità fragrante della pittura che schiude la propria bellezza simulando mediante i riflessi altri spazi, insieme cromatici e luminosi.

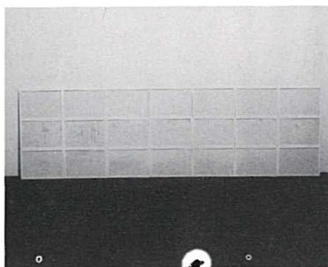
La purezza della pittura attraverso la luce sembra essere l'obiettivo di Renzo Gallo, che del resto non occulta il suo amore verso ciò che è prezioso e imprevedibile. Infatti "La porta d'oro" s'intitola una sua opera realizzata tra il '79-80, dove il riflesso opaco dell'ottone, la trasparenza della carte riso e dell'acquerello rendono la superficie quasi impalpabile. La stessa preziosa bellezza la troviamo anche nel trittico "i guardiani" eseguito nell'ottantuno. Qui in più troviamo una sorprendente fattura cromatica, con diverse fughe e aperture luminose. La superficie è qualcosa che non si arresta mai, come il desiderio dell'artista di mutare l'opaco in preziosità è sempre in agitazione.

Italo Mussa
"Segno" n. 25 - 1982

Odisseus,
1989,
Argilla, ferro, vetro, oro, legno
cm. 200 x 155 x 7



LUCIA ROMUALDI



Oasi
1979
21 fogli, fotocopia, matita
cm. 230x70

B. Cominciamo sotto di noi, dalla terra, il pavimento su cui muoviamo i nostri passi a stretto giro di *gravità*.

O. Cominciamo da lì, sotto di noi c'è il mosaico ed intorno a noi l'opera di Lucia Romualdi.

B. Uno spazio abitato dal rigore. In basso quello dei mosaici romani di Piazza Armerina in Sicilia. In alto quello volutamente quaresimale di Malevic e Reinhardt.

O. Ma non è solo un problema di referenza. Piuttosto di rispetto del titolo della mostra (un intreccio di immagine e musica): *Intermezzo*.

B. Infatti *intermezzo* segnala lo spazio franco tra due polarità. Oserei dire tra due sonorità: il bianco e il nero.

O. La Romualdi tutto sommato non drammatizza il problema della pittura. Semmai segnala l'intervallo occultato del fare, il processo che porta alla stesura progressiva del bianco e del nero. Un processo soffuso, teso al chiaroscuro, al collocamento dei tasselli cromatici, fuori comunque da ogni contraffazione manichea.

B. Questa non è opera di conflitti. Semmai di nobilitazione di due colori ritenuti anche semanticamente semplici.

O. Il bianco l'infinito, il nero la morte?

B. Ma anche l'infinito del nero...

O. Pure l'agonia permanente del bianco...

B. Qui coabitano entrambi i colori.

O. Intrecciati col grigio.

B. Ecco l'interstizio, l'intervallo pudico in cui la creazione si svolge, in cui combattono manualità e progetto, disciplina e patema d'animo.

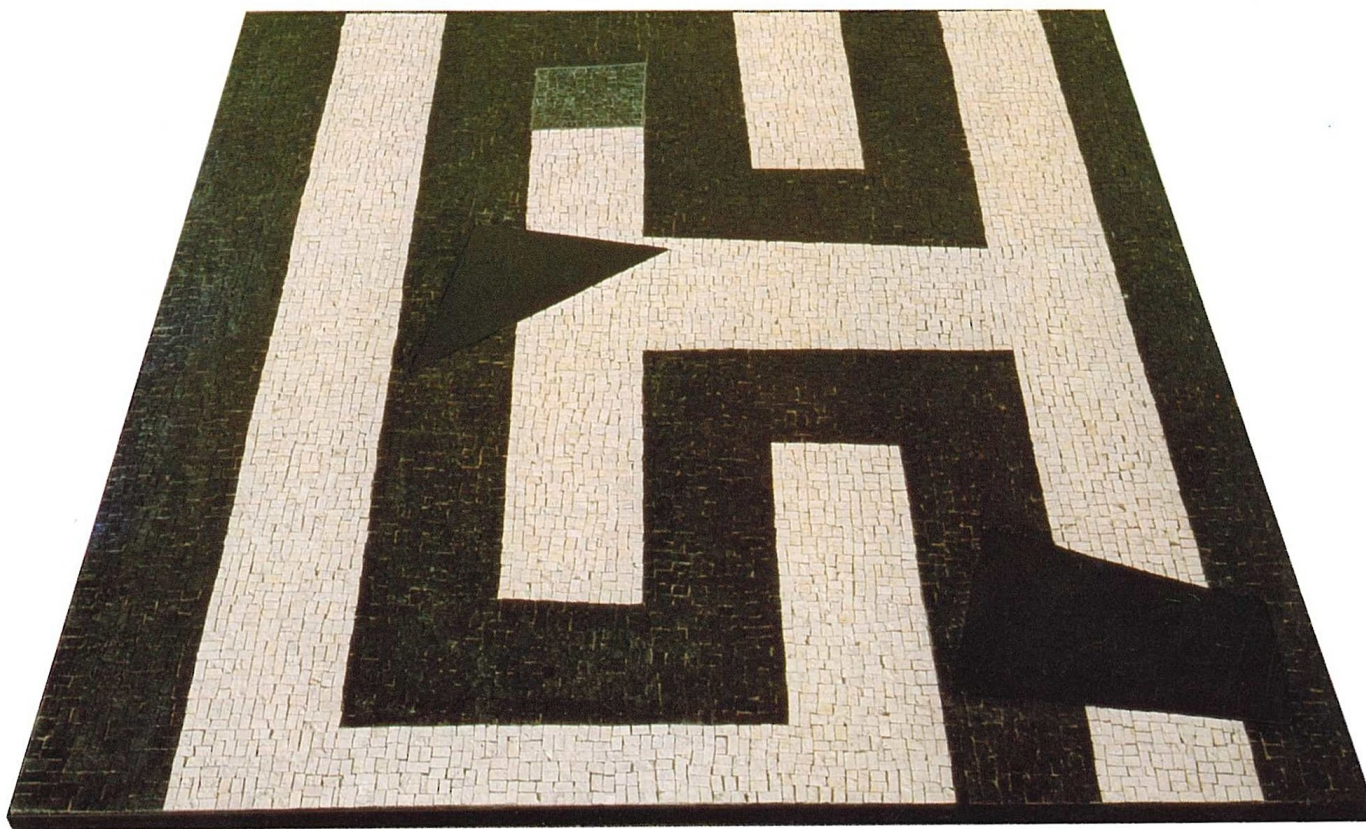
O. Qui abita anche il tempo. Perché la Romualdi ha voluto la musica?

B. Certamente non per insufficienza. Semmai per segnalare la temperatura calda del processo creativo che si svolge in una temporalità senza rumore eppure pulsante.

O. Se dovessi pensare ad uno standard temporale, ad un attimo che diventa il battito di un solfeggio, opterei per un gesto lineare.

B. Come lineare è la stesura, tremebonda, non geometrica ma decisa, come un sentimento pieno. Pieno di questa pittura, che crede al valore del fare. Non per affermare ma per *confermare*. Riconoscere il senso dell'architettura bidimensionale del quadro che parte dalla parete e arriva al suolo, col mosaico.

Achille Bonito Oliva
da "Intermezzo (tra Bonito e Oliva)"
Galleria dei Banchi Nuovi
Roma, ottobre 1990



MIMMO ROTELLA

Catanzaro, 1918



Prima o poi,
1958
décollage su tela
cm. 180x83
Coll. privata, Roma

ROTELLA DAL DÉCOLLAGE AL RÉPORTAGE

Rotella si è posto da sempre il problema della tecnica, che poi è il problema del linguaggio: prima di pensare a che cosa dire si è chiesto *come* bisogna dire. Dopo un periodo "astratto", ecco il *décollage* di manifesti stradali, una reinvenzione del *collage* cubista ("Avrei voluto inventarlo io il collage"); poi l'adozione del manifesto incollato al contrario, dove la materia diventa un filtro per l'immagine; poi il manifesto scattante con le immagini colorate; infine il riporto fotografico su tela battezzato da Rotella, con un doppio gioco di parole, *réportage*. Il suo rapporto col mondo ha sempre una mediazione oggettiva (Rotella parla di "documentazione" perché "questo deve essere l'arte").

All'inizio degli anni Cinquanta, Rotella strappa i manifesti dalla strada: quei pezzi di carta colorata, di materia brillante o fuliginosa, aggressiva sempre (quanto al termine "*décollage*" ricordiamo l'opera omonima di Man Ray degli anni Venti, in collezione Arensberg). Il processo è multiplo: "Io strappo i manifesti, prima dai muri, poi dalla base del quadro: quanto gusto, quanta fantasia, quanti interessi si accumulano, si urtano e si avvicinano dal primo all'ultimo strappo". Li orchestra all'inizio secondo ritmi costruttivisti, arriva poi alla totale rottura degli schemi. Il manifesto vale come colore, cioè l'immagine vulgata torna al livello di "segno", la costruzione agguerritissima viene scomposta nei suoi atomi. Rotella torna all'origine: condensa sul

piano rugoso dell'opera l'inizio e la fine del processo: in senso iconografico (il manifesto intero e poi stracciato) e in senso strutturale (l'immagine tipografica scomposta negli elementi). Opera una sorta di fissione-scissione a catena dell'immagine vulgata: dimostra per absurdum che il momento di massimo avvilito dell'immagine non è diverso dal momento di inizio del processo di stampa quando colori e linee sono ancora allo stato embrionale).

Poi, per un certo periodo, incolla i manifesti al contrario, facendo scomparire ogni ricordo di immagine e di colore, ricercando piuttosto gli effetti di materia (i frammenti di muro cittadino, i grumi di colla essiccata). È la poetica del "muro" di una vasta area dell'Informale, ma senza inclinazioni naturaliste o surreali: Rotella ancora una volta dimostra che l'immagine è tutto, aggressiva o annullata che sia. Se la sua operazione precedente corrispondeva a filtrare l'immagine, ora, incollando i manifesti al contrario, inventa il *filtro di un filtro*. Arriva a strutturare un Informale "oggettivo". Infine, negli anni Sessanta, ecco l'immagine alla ribalta, inquietante: nel 1962 una mostra si intitola "Cinecittà": il muro cittadino come "recita a soggetto". Il manifesto significa "strada" significa "città". Afferma Rotella che se potesse incollerebbe piazza di Spagna sul suo quadro: quindi la volontà di appropriazione va oltre il fatto del manifesto, e il manifesto diventa così un "piccolo mondo simbolico" più semplice da rubare, una immagine "ridotta" del mondo. In questo falso-vero carnevale del paesaggio urbano, Rotella comincia a ricompilare le prime lettere d'una nuova sintassi (è lo stesso processo dei suoi "poemi epistaltici"). È il "conservatore dell'immenso museo vivente della strada" (Restany): nuovo mito di questo mondo senza fantasia, tutto quel che tocca diventa quadro.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco

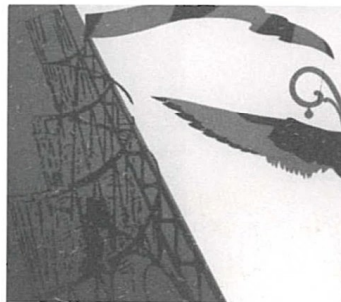
La Benedizione,
1963,
decollage su tela
cm. 65x126
Coll. G. Franchetti, Roma



GIUSEPPE SALVATORI

Roma, 1955

Senza titolo,
1990,
tempera e smalto su tela
cm. 170x150



(...) E siamo così all'arte di Salvatori, che a questo modo risulta confortata da un "albo d'oro" di progenitori, giustificata nelle sue doti ieratiche, di immobilismo perfetto, di quietismo mistico. Comprendiamo cioè le ragioni che muovono l'artista ad affidarsi a questa serena progettazione, quasi alleata al computer, da cui la perfezione di contorni assegnata ad alberelli, nature morte, edifici ed architetture: con una sorta di scambio reciproco di codici, per cui anche le cose della natura (appunto alberi e frutti) ne ricevono uno artificiale, risultante da calcoli sapienti, da equazioni complesse. Mentre a loro volta le architetture ritrovano una intattezza e uno splendore degni di frutti naturali: come fossero concrezioni calcaree, valve di molluschi, corazze di testuggini.

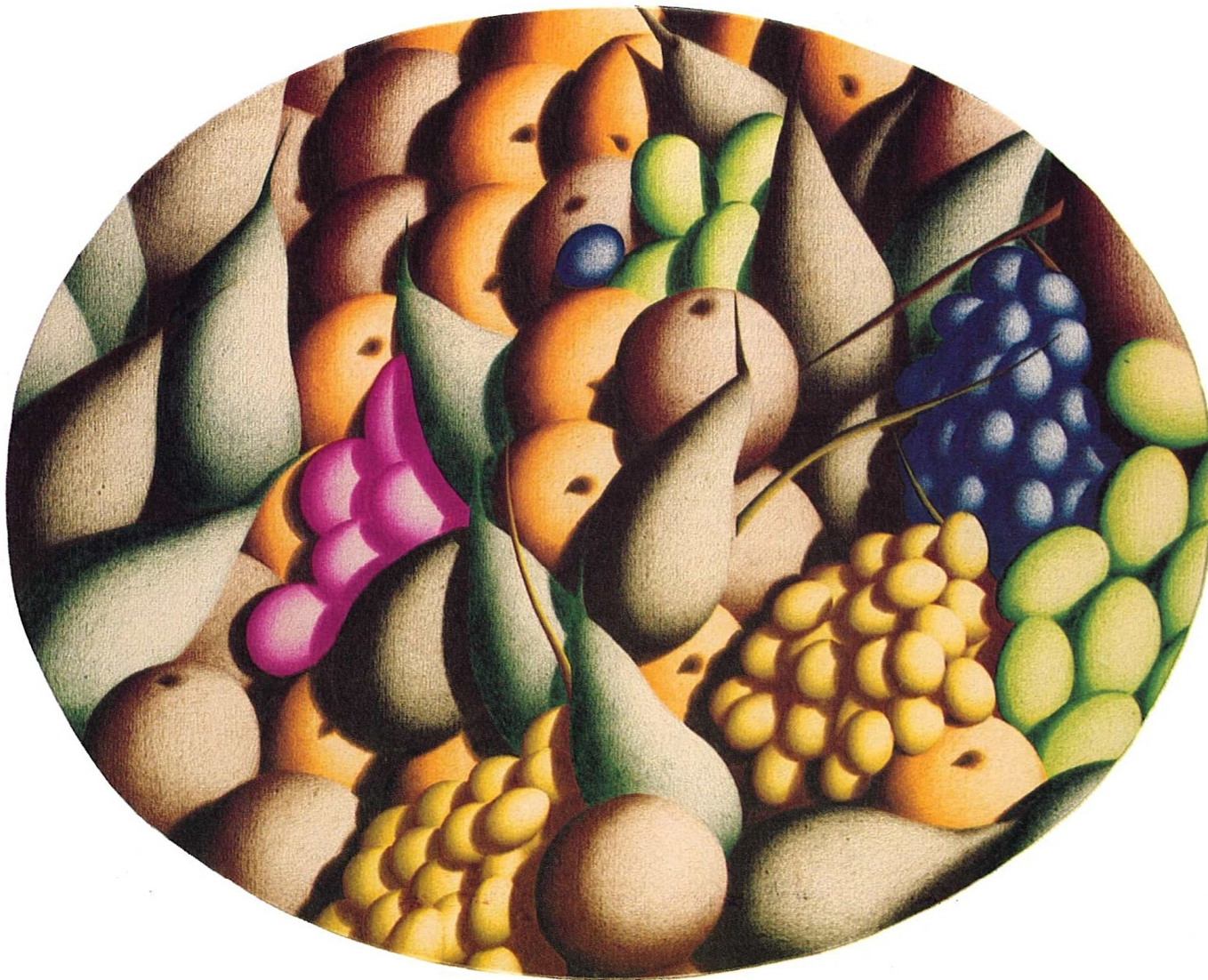
Inutile tentare di ridire, con lo strumento imperfetto della parola, l'eleganza, l'inesorabilità di questi schemi grafici, di queste profilature che "tentano" lo spazio, alla ricerca delle posizioni di miglior equilibrio, benché non privo di un pizzico di rischio, e anche di squilibrio, dato che la bellezza non è mai esattamente figlia della perfezione, ma richiede sempre qualche quoziente di irregolarità. E forse proprio per questa legge mai smentita Salvatori accetta di rimettersi in gioco. Per un verso, egli è autore di dipinti di formato assai ridotto, con una tendenza a diminuire via via le dimensioni, e magari a concentrarle ancor più assumendo la misura del tondo o dell'ovale. E abbiamo allora quelle vere e proprie gemme, nell'ambito dell'immobilità contemplativa, della

calma entropica raggiunta come nell'occhio del tifone, che sono "Giardino religioso", "Le attese", "Stombolicchio", "Virgilio".

Ma per altro verso egli riapre il processo, non lasciandosi chiudere definitivamente in un *hortus conclusus*. Penso in questo momento a "Trittico di novembre", dove, semmai, di questi giardini incantati, come dice anche il titolo, ce ne sono almeno tre, ma senza che dall'uno agli altri si passi per vie fisiche, "verosimili"; gli alberelli che fanno da confine a ciascuna visione sono anche come i moduli di conversione da uno spazio all'altro, quasi effettuando una specie di missaggio elettronico; o come, appunto sul video, basta azionare un comando per ottenere un salto di dimensione. Oppure si consideri anche "Il sogno dell'architetto", che si presenta come una scatola delle combinazioni, un repertorio di quadretti, di "idilli" accuratamente elencati uno in fila all'altro (come se l'artista avesse compilato un archivio della sua produzione). Ma intanto ciascuno di questi quadretti si propone anche come una voragine sprofondante, come un buco nella parete, attraverso cui si accede a nuove dimensioni, che certo risulteranno ugualmente incantate e magiche, ma intanto movimentano la contemplazione, la obbligano a salti, a scatti. Lo spazio e il tempo non appaiono soltanto nel segno di una continuità tranquillizzante, ma anche di una discontinuità foriera di avventure piacevoli.

Del resto, il titolo di quell'opera ricordata sopra è indicativo anche perché evoca il nome, e la funzione, dell'architetto: di quell'architetto che si cela pur sempre in Salvatori: ovvero, di quell'utopista che vuole appunto rimodellare l'intero cosmo conformandolo a eutritmia, a ordine non scevro di punte di disordine e di imprevisto. In alcuni dipinti recenti l'artista evidenzia questo proposito neocostruttivista, lancia progetti su vasta scala, disegna la città, la natura del futuro, che saranno sempre più reciprocamente imbrogiate, e che ritroveranno anche le forme, le tipologie del passato, in una ibridazione di tutti i codici, del tempo, della storia come dei regni organico e inorganico, vegetale e geologico.

Renato Barilli
Gennaio 1987



MARIO SCHIFANO

Homs (Libia), 1934

Campi profughi,
1991,
smalto su tela
cm. 160x300
stato incompleto



...A Mario Schifano debbo l'idea di una raddomantica eleganza dalle intuizioni misteriose e dalla felicità invariabile. Schifano è simile ad un gatto che cada dall'alto di un settimo piano e faccia in modo di cascare sempre su quattro zampe. Nei suoi quadri allusivi e pieni di omissioni, dai colori sbavati e turbinosi la realtà diventa cifra e la cifra realtà. Il suo attaccamento a certe citazioni diciamo così storiche (per esempio il futurismo) ha un carattere svagato e distaccato, più che altro poetico. Schifano trapassa con delicatezza, continuamente, in un mondo che non è il nostro e, forse, neppure il suo. Da questi viaggi inconsci nell'immaginario i dipinti di Schifano ricevono una grazia assente dai quadri dei pittori che, loro, l'immaginario pretendono di visitare assiduamente...

Alberto Moravia
*«Artisti e Scrittori»,
ed. Allemandi, 1984*

Campi profughi,
1991,
smalto su tela
cm. 160x300



CESARE TACCHI

Roma, 1940

Poltrone appese

Nei quadri di Cesare Tacchi, lo choc del mondo fisico che ci aggredisce venendoci incontro dal muro, viene da ultimo riconvertito a immagine contemplativa con l'immissione d'una serie di "segni" umani che appaiono soprattutto nascere da una meditazione "storica", anzi meta-o fantastorica. L'oggetto-immagine, la proiezione piatta d'una ossessiva presenza mondana, ha dichiarato oggi la sua incapacità a costituire una valida alterità metaforica dei contenuti esistenziali. Ecco allora Tacchi dare alle immagini uno spessore fisico di "cose", farle uscire dal loro *apartheid* mitico; ecco esse mettono piede in uno spazio che non è più solo loro ma partecipa in qualche modo del nostro, e iniziano con noi una conversazione, portando a un limite di *enorme* evidenza il loro carattere di collaboranti ri-creature nel mondo. Al centro di questo *logos* intensificato che dal quadro si dirige verso di noi, stanno i due elementi fondamentali d'una conversazione: l'uomo in poltrona che parla, e la poltrona che parla otticamente di più forse, certo oltre l'uomo stesso. La poltrona che dilaga nello spazio, costituendo arredamento, insieme, nel quadro e nell'ambiente esterno al quadro, abolendo il muro del silenzio

fra noi e le cose-metafora, scandalizzandoci con la sua risolutezza nel porsi simbolico *alter-ego* del mondo.

Tacchi ha cominciato col mettersi dal punto di vista di un divano; dopo averne disegnato la sagoma esterna, ne ha eccitato ed esasperato, con la giusta morbosità, le imbottiture, le rientranze e i rigonfiamenti, spingendo fuori dai suoi limiti tradizionali la tela e la forma, dando volume al volume, dicendo forma alla forma. I chiodi, gli stracci e la lana da imbottire, i colori e la stoffa, li ha adoperati come mezzi di artigiano e come strumenti di pittore, non dimenticando Mondrian e la fotografia, l'inquadratura cinematografica e Burri, la *pop* e naturalmente De Chirico. Perché questi colleghi di esistenza, Kruscev e Kennedy/Jacqueline, Abebe Bikila, Oswald e Johnson, Paola, Mambor e Ceroli, questi personaggi inquietati e inquietanti nelle loro fattezze deformi e iperformi, emergenti da un Grévin di pezza e d'inopinata, forse crepuscolare ironia, sono anzitutto gli eroi sordomuti di questa epoca, i prodotti in scatola della storia reclamizzati dal nostro tempo, i detersivi dell'ideologia in cui sciacquiamo le nostre emozioni. Ognuno d'essi è il superOMO che per un giorno ha contato di più perché il pittore potesse riempire il vuoto ossessivo della tela, che ogni giorno rinasce daccapo.

Mario Diacono
1965

Parola,
1989,
olio su tela
cm. 70x260 circa



Ninfea in due parti
1964
tessuto stampato
imbottito a rilievo
montato su legno con coloritura
cm. 120x160



MARCO TIRELLI

Roma, 1956



Senza titolo,
1990,
tecnica mista
cm. 200x150

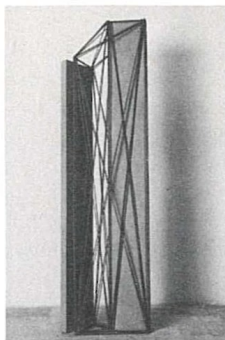
- Vera è l'illusione.
Come vera è l'infinita profondità del buio senza
durata né misura.
- E dunque vero è il dramma di chi percorre la
notte.
- Vera è la luce che segna i confini.
- Vero è l'enigma, padre e figlio di ogni risposta.
- Vero è il mistero della geometria capace di
tracciare la strada.
- Vera è la bellezza, là dove manifesta la forza.
- Vera è la superficie, ineluttabile manifestazione di
ogni profondità.
- Veri sono i quadri.
Come, veri sono gli altari, trampolini sull'assoluto.

Marco Tirelli



GIUSEPPE UNCINI

Fabiano, 1929



Spazi di ferro n. 76,
1990,
cemento e ferro
cm. 230x64x31

(...) Uncini non si è mai sottratto agli appuntamenti e ai nodi problematici, alle questioni che via via si sono presentate agli artisti, nel corso di una così lunga stagione. A partire proprio dall'inizio, da quella svolta risolutiva, punto di origine di una intera generazione, che condiziona tutte le successive svolte. È quanto è accaduto a cavallo degli anni sessanta e che circola ormai sotto l'etichetta di «superamento dell'informale». Uncini è persino presente — e lo sarà per la prima ma anche per l'ultima volta — ad una manifestazione che acquisterà il peso di un fatto storico: partecipa alla mostra romana del 1960, alla Salita, assieme ad Angeli, Festa, Lo Savio e Schifano.

I «Cementi armati» che vi espone restano tra i documenti più importanti di questa stagione creativa e rappresentano le sue opere più note ed unanimemente riconosciute. Ma sono proprio queste opere così determinanti per lo stesso futuro dell'artista che vanno lette, servendoci oggi anche di quanto è venuto dopo, nell'intera loro complessità. E dunque: forme rudemente strutturate, dove l'ossatura metallica spartisce ed ordina allo scoperto, con la funzione di un segno vigoroso, i pannelli di cemento; modelli di base di ogni positivo gesto del costruire ma, al tempo stesso, oggetti di grande pregnanza realistica, frammenti di muro e pure suggestiva evocazione di esso.

In questi «cementi armati», il gesto costruttivo incrocia il gesto della duplicazione, del calco di uno scorcio del panorama urbano. Duplicità o, meglio, complessità, chiusa e restituita in una

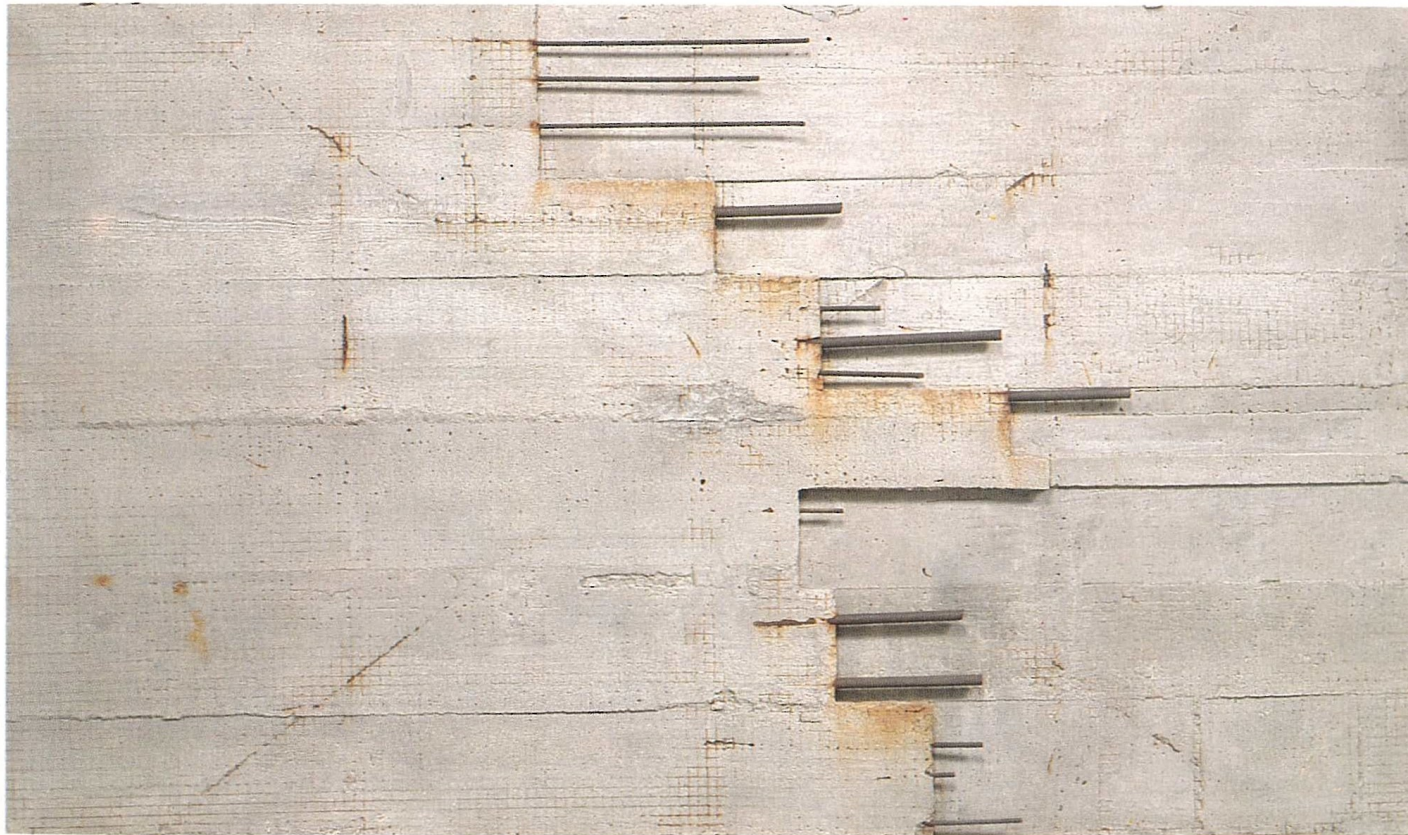
rigorosa sintassi plastica, alla cui edificazione si pone l'attività artigianale, la pratica materiale ed intelligente della mano.

Dopo un inizio così autorevole, Uncini non applica una sistematica indagine percettiva, bensì lavora a mettere in luce le strutture essenziali, primarie, sottese ai suoi «cementi armati» e, dato il collegamento esistente fra questi e il gesto manuale — ma non l'industria — del costruire, l'artista così facendo mette anche in chiaro le strutture fondanti di ogni positivo gesto del costruire. Coincidenza ancora una volta rispetto ad un secondo appuntamento storico, oppure anticipo, seppure minimo, com'è stato già rivendicato dalla critica, ma che vale la pena di ribadire una volta di più? Resta che la conversione al primario, al minimal affiorerà in America nel 1964, con un ritardo almeno di un paio di anni nei confronti delle prove di Uncini. Tuttavia all'abbassamento della materia presso i minimalisti americani a favore di una componente asceticamente, puritaneamente mentale corrisponde, in Uncini, il pareggiamento, l'eguale valore conferito sia all'idea strutturante che alla materia dove la prima ha preso corpo. L'idea costruttiva e la forma corrispondente esistono solo perché vengono misurate dal gesto fisico del fare e agganciate, ancorate alla materia. Insomma, se c'è problema degli «universali» in Uncini, essi stanno in «re», abitano le cose.

Esiste uno sguardo acuto, mentalmente semplificatore ed ordinatore, che muove il lavoro di Uncini, ma che si esercita e diventa consapevole di sé solo confrontandosi con la materia, impegnandosi a lavorarla, a delimitarla e a costruirla. Non c'è né ideologia né utopia costruttivista, bensì, per la forza del dato naturale e per i tramandi di una civiltà popolare e «povera», più ancora che aulica, è in atto un atteggiamento inevitabilmente costruttivo. E come l'eredità culturale avrà modo di manifestarsi allo scoperto nelle tappe successive del suo percorso, l'aggettivo «povero» da me impiegato, viene ancora una volta ripreso e rilanciato, adesso con una intenzionale allusione ad un preciso momento della vicenda artistica: non erano forse già documenti «poveri», sobriamente «poveri», i «cementi armati» del primo Uncini?

Alberto Boatto

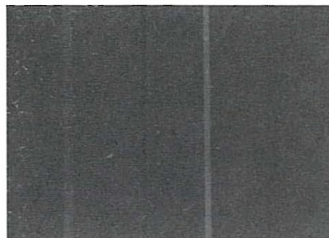
Cementarmato,
1961,
cm. 113x191



CLAUDIO VERNA

Guardiagrele (Chieti), 1937

Pittura,
1973,
olio su tela
cm. 100x140
Proprietà dell'Autore



Dopo i primi anni Settanta, dove la superficie della tela veniva puntigliosamente misurata e soppesati i suoi minimi effetti, lo spazio si è andato dilatando ed è il senso di questa estensione che oggi prevale, un sommovimento incrociato che a tempi alterni porta alla superficie o trascina al fondo. Il senso di un dilatarsi che rifiuta il finito, il compiuto e procede sulla scorta dello sguardo. Procede con un'intensità che si direbbe senza pause, ma è solo perché anche le pause sanno essere intense, pronte a superarsi e a riprodursi.

Verna è ora, anche storicamente, tra quegli artisti che meglio rappresentano la pittura italiana dopo la generazione emersa negli anni Cinquanta. La sua pittura è espressione di una cultura contemporanea a lungo impegnata a rivedere i propri stessi sistemi e confini. (...) Se l'attuale

situazione, come si è visto, è più libera e felicemente articolata, non significa che tutto si è risolto, ma che a premere sono altri problemi. Gli artisti come Verna non forniscono risposte immediate ai continui mutamenti di indirizzo voluti dalle mode, ma rispondono a trasformazioni reali, che avvengono a livelli profondi e con tempi adeguati. Rispondono nella forma interrogante della complessità che distingue il mondo di questa fine di secolo e di millennio.

Con Verna abbiamo un modo possibile di intendere la pittura e arricchirla ancora. Il percorso sempre limpido, ma appassionato delle sue opere, rivela l'esigenza profonda di affermare la centralità del colore, sentita come l'identità stessa della pittura, raggiunta e rivelata non come rappresentazione, ma come pura esistenza.

Giovanni M. Accame

Replay,
1989,
olio su tela
cm. 100x140
Courtesy Galleria Mara Coccia, Roma.



ELENCO ARTISTI

ABATE ALBERTO	pag. 30
ANGELI FRANCO	pag. 32
BARUCHELLO GIANFRANCO	pag. 34
BATTAGLIA CARLO	pag. 36
BIANCHI DOMENICO	pag. 38
BIGNARDI UMBERTO	pag. 40
BOETTI ALIGHIERO	pag. 42
BUSANEL MARISA	pag. 44
CARRINO NICOLA	pag. 46
CECCOBELLI BRUNO	pag. 48
CEROLI MARIO	pag. 50
CHIA SANDRO	pag. 52
CLEMENTE FRANCESCO	pag. 54
COTANI PAOLO	pag. 56
CUCCHI ENZO	pag. 58
DESSÌ GIANNI	pag. 60
DI STASIO STEFANO	pag. 62
FESTA TANO	pag. 64
FIORONI GIOSETTA	pag. 66
GALLO GIUSEPPE	pag. 68
GANDOLFI PAOLA	pag. 70
KOUNELLIS JANNIS	pag. 72
LEVINI FELICE	pag. 74
LIMONI GIANCARLO	pag. 76
LOMBARDO SERGIO	pag. 78
LORENZETTI CARLO	pag. 80
LO SAVIO FRANCESCO	pag. 82

MAGNONI TEODOSIO	pag. 84
MAMBOR RENATO	pag. 86
MARCHEGIANI ELIO	pag. 88
MARIANI CARLO MARIA	pag. 90
MAURI FABIO	pag. 92
MESSINA VITTORIO	pag. 94
MIRRI SABINA	pag. 96
MOCHETTI MAURIZIO	pag. 98
MONTESSORI ELISA	pag. 100
NOTARGIACOMO GIANFRANCO	pag. 102
NUNZIO	pag. 104
ONTANI LUIGI	pag. 106
PACE ROBERTO	pag. 108
PADOVAN MARIO	pag. 110
PASCALI PINO	pag. 112
PATELLA LUCA MARIA	pag. 114
PIRUCIA FRANCO	pag. 116
PISANI VETTOR	pag. 118
PIZZI-CANNELLA PIERO	pag. 120
RENZOGALLO	pag. 122
ROMUALDI LUCIA	pag. 124
ROTELLA MIMMO	pag. 126
SALVATORI GIUSEPPE	pag. 128
SCHIFANO MARIO	pag. 130
TACCHI CESARE	pag. 132
TIRELLI MARCO	pag. 134
UNCINI GIUSEPPE	pag. 136
VERNA CLAUDIO	pag. 138

Edizioni CARTE SEGRETE

DATA ARTE s.r.l.
Via Garibaldi, 53
00153 Roma - Italy
tel. 5899707 - fax 5896229

Direzione Editoriale
Massimo Riposati

Coordinamento
Lia Maria Viscuso

Progetto grafico e impaginazione
Monica Di Folco - Sandro D'Alessandro

BUE0374539

ARCHIVIO
BIBLIOTECA
QUADRIENNALE
DI ROMA

AR
BIO

N.D.

n. inv. 2430

