



www.visionillusioni.it

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea


Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo



sensi
CONTEMPORANEI



Main Sponsor

Organizzazione generale



Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studiopecsi.it
e.mail: info@studiopecsi.it

VISIONI & ILLUSIONI

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco
30 giugno - 20 settembre 2007

Silvia Pegoraro
Visioni del reale e illusioni della pittura. Per un realismo visionario

Un pittore "visionario" aiuta a vivere perché aiuta a liberare
la fantasia di ognuno di noi che guarda le sue opere....

Ottaviano Del Turco (Alejandro Kokocinski)

Non esiste realtà, ma soltanto interpretazioni.

Friedrich Nietzsche (La gaia scienza)

I visionari formano un ordine a parte, singolare, confuso,
in cui prendono posto artisti di talento molto diverso (...)
Talvolta fanno apparire quanto di più ardito e libero caratterizza la genialità creatrice,
una forza profetica tutta concentrata sui domini più misteriosi dell'umana fantasia,
gli effetti infine di un'ottica speciale che altera profondamente la luce,
le proporzioni e persino la densità del mondo sensibile.
Li si direbbe a disagio nei limiti dello spazio e del tempo .
Interpretano più che imitare, e trasfigurano più che interpretare.
Non si contentano del nostro universo, e mentre lo studio delle forme che vi si trovano
soddisfa la maggior parte degli artisti, per costoro invece lo studio formale
non è che una cornice provvisoria o, se vogliamo, un punto di partenza.

Henri Focillon, Estetica dei visionari

Cos'è mai questa terribile, meravigliosa e oscura vita, questo duro enigma
che l'uomo sempre ha declinato in mito, in racconto favoloso, leggendario...?
Vincenzo Consolo, Retablo

La pittura non può essere moderna, la pittura è eternamente originaria.
Egon Schiele
[frase incisa sulla parete della sua cella in carcere]

Grünewald e Pontormo: le fratture del reale nelle visioni della pittura



www.visionillusioni.it

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo



sensi
CONTEMPORANEI



Main Sponsor

Organizzazione generale



Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it

VISIONI & ILLUSIONI

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

Intorno al 1515 Mathis Grünewald, prima di sparire senza lasciare tracce, dipinse per gli Antoniti di Isenheim un grande altare, oggi conservato a Colmar, nell'ex convento domenicano di Unterlinden. C'è la figura più sconvolgente di Cristo che mai sia stata mostrata: una Crocefissione, con un Cristo scandalosamente realistico, il corpo in disfacimento, spaventosamente livido e tumefatto, così sfigurato da sembrare "esploso", o come crivellato di colpi che hanno quasi eroso i suoi contorni; ma anche una Resurrezione, in cui la carne e i tessuti, in un afflato visionario fino ad ora ignoto all'arte, si fanno pura luce, in un'inspiegabile, stupenda metamorfosi della materia pittorica. Ecco allora evocato quel corpo come oceano di luce di cui Giordano Bruno parlerà nel *De umbris idearum*...

Forse proprio queste immagini, dipinte da Grünewald alle soglie della Riforma protestante, per un Ordine di monaci medici e farmacisti, ma anche custodi di lazzaretti, continuamente a contatto con il mistero della vita e della morte, della carne e del sangue, possono essere elette a simbolo della più profonda frattura nella tradizione dell'arte occidentale. O forse ce ne sono altre, che si avvicinano a queste, degne di ricoprire questo ruolo, anche se cancellate, riconsegnate per sempre ai dominî dell'invisibile. Quelle degli affreschi a cui Jacopo Pontormo dedicò gli ultimi dieci anni della sua vita, a partire dal 1546, un anno dopo l'apertura del Concilio di Trento, dunque all'alba della Controriforma: il ciclo di affreschi in San Lorenzo, a Firenze. Un lavoro complesso, incentrato sull'immagine del Cristo Giudice in gloria, con scene dall'Antico Testamento, un lavoro che l'artista non riuscì a concludere. Naturalmente i dipinti, visionari e malinconici, crudi e allucinati, eccessivamente realistici ed "espressionistici" nei dettagli, e "fantastici" nell'insieme, non piacquero al misurato e decoroso Vasari, così pieno di buon senso, che non li capiva: "Non rispettano ordine di storia, né misura, né tempo, né varietà di teste, non cangiamento di colori di carni, et insomma non alcuna regola, né proporzione, né alcun ordine di prospettiva". Parlavano in realtà un linguaggio nuovo, modernissimo. Mancava addirittura "l'ottima imitazione", la tanto invocata "maniera". Così, quando dal 1738 ebbero luogo alcuni lavori di ristrutturazione nel coro, nessuno si diede pena del fatto che gli affreschi andassero perduti. Di essi, restano solo una trentina di disegni preparatori, conservati in vari musei, e alcuni schizzi di Pontormo a margine del suo terribile Diario, faticosamente redatto sciorinando i malesseri e gli squallori quotidiani, il freddo e l'umidità, il cibo scarso e stantio, le spese sempre più minute, la solitudine, e i dolori al ventre. Mai prima d'ora, prima di Grünewald e di Pontormo, il concetto di realismo si era associato in modo tanto forte e incisivo a quello di visionarietà, a quello di rapporto con un'altra realtà, filtrato attraverso l'immaginazione - e l'ossessione - individuale: i fantasmi dell'inconscio, i sogni e gli incubi dell'artista. Questo violento accostamento riaffiorerà raramente nel corso della storia dell'arte occidentale, in microcosmi espressivi contrassegnati dai nomi di Goya, Turner o Füssli, per poi costruirsi una roccaforte nel più razionale ed irrazionale dei secoli, il secolo XX.

Il concetto di "realismo" e il cammino della pittura

Per molti secoli, lo sguardo della pittura ha perlopiù osservato il mondo, la natura, le cose, la realtà. Esso ha descritto, rappresentato, raffigurato, ricordato, immaginato, stabilendo col mondo un rapporto che voleva essere di specularità, per quanto la poetica di ogni artista imprimeva sull'immagine del reale il segno (e il sogno) indelebile dell'immaginario individuale. In ciò consisteva il compito, conferito all'arte, di "imitazione" della natura. Per molto tempo, l'arte ha guardato il mondo esattamente nel modo stesso in cui ci si aspettava che esso fosse: così, ad esempio, la staticità figurale della pittura del Duecento, che rifletteva senza dubbio la concezione tardomedievale del mondo, è stata sostituita dalla plasticità, dalla concretezza della pittura del Quattrocento, secolo nel quale non solo le arti, ma tutta la cultura si è aperta a una dimensione terrena, mondana, fisica, immanente: la dimensione che qualifica la Modernità.

Ormai siamo da molto tempo nell'età detta della "riproducibilità tecnica" (Benjamin) o dell'immagine del mondo (Heidegger). L'età in cui strumenti ottici sempre più perfezionati consentono di riprodurre il reale in minor tempo, a costi minori e con risultati maggiori. Chi ha più bisogno, allora, dello sguardo della pittura? In realtà, pittura e scultura avevano cominciato a gettare il loro sguardo altrove molto tempo prima. Hegel parla, nelle sue lezioni ad Heidelberg, di un'arte che assume il proprio passato come oggetto di applicazione, consentendo l'emergere delle nozioni moderne di estetica come filosofia dell'arte e di storia dell'arte. Fenomeni ottocenteschi come il Revival



www.visionillusioni.it

VISIONI & ILLUSIONI

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

Gotico, il Preraffaellismo, il movimento dei Nazareni, ci dicono come le tesi hegeliane fossero giuste nella pratica, oltre che nella teoria. L'arte comincia a volgersi a se stessa, a guardarsi dentro, a diventare meta-arte

E' proprio a questo punto che ritorna, forte e prepotente, la capacità di sguardo dell'arte, che tuttavia non si applica più alle infinite pieghe del mondo e dell'uomo, bensì alle pieghe più riposte del proprio essere, del proprio darsi, del proprio linguaggio. Bandito dal mondo fenomenico, lo sguardo dell'arte moderna guarda l'opera come un mondo in sé concluso, la cui prima ed unica modalità di esistenza è l'autodesignazione e non la referenzialità. Che ne è allora delle arti visive dopo la fine della referenzialità, dopo l'esilio dal mondo? Cosa guarda oggi la pittura, la pittura cosiddetta "figurativa"? Si potrebbe dire che essa oggi guardi perlopiù le immagini del mondo, e che le guardi con modalità di volta in volta stranianti, trasfiguranti, parodistiche, allusive, rivelatorie, analogiche, critiche. Si potrebbe insomma dire che essa continua sì a vedere il mondo, ma attraverso le sue (del mondo) immagini, attraverso il filtro o la lente delle sue ridondanti icone, dal punto di vista della rigogliosa foresta dei suoi segni. E' tornata insomma ad applicarsi non al mondo, ma alle sue immagini, che però costituiscono da se stesse un altro mondo, un ambiente artificiale nel quale tutti siamo calati. Una seconda natura. Forse è il caso di dire che lo sguardo della pittura può poco davanti alla proliferazione dell'immagine mediale, né del resto potrebbe - o gli converrebbe - competere con l'ipertrofia visuale odierna.

Ma in modi intriganti e obliqui, oggi le arti visive tornano ad applicarsi alla "natura" e al reale, a gettare il loro sguardo sul mondo. E' un mondo ormai sul punto di essere consegnato all'artificialità, alla simulazione, all'esistenza vicaria, all'inautenticità dell'esperienza mediatica, ma che mantiene ancora delle "pieghe", o plaghe nascoste, territori del mistero individuale che nessuna cultura di massa è in grado di colonizzare, omologare e cancellare. Preso in questo senso, allora, lo sguardo dell'arte può avere ancora molto da vedere. E il suo vedere è in fondo anche uno svelare. Svelare una rinnovata sensibilità capace di forgiare forme linguistiche e simboliche: immagini, ombre, simulacri, che affiorano dalla tela come fantasmi della nostra coscienza più profonda. E sanno farci arrivare a quel giusto grado di inquietudine che ancora oggi, nonostante i due secoli che ci separano dall'insorgere del romanticismo e il secolo abbondante che ci divide dalla scoperta dell'inconscio, noi tutti proviamo di fronte all'impossibilità - malgré tout - di penetrare a fondo la natura umana.

La pittura persiste e resiste ad ogni sorta di contraffazione mediatica del visibile, non tanto per difendere ottusamente il respiro della tradizione, quanto per necessità di essere linguaggio rispondente agli impulsi primari del colore e della materia. Proprio questa sfera del sentire viene oggi sacrificata sull'altare delle simulazioni e degli artifici della comunicazione, funzionali ad una prospettiva di valori che riguarda la costruzione di una realtà potenziale come sdoppiamento della realtà medesima. Si tratta di un universo globale parallelo che si stacca sempre più dal corpo della materia, esprime il predominio dell'immateriale, l'elogio del corpo assente, mentre è proprio il piacere della materia a cui la volontà di pittura, invece, continua a riferirsi. Di fronte allo strapotere tecnologico, i pittori esprimono la coscienza della propria biologicità, l'indissolubile unità corpo-mente come valore da cui non si recede. Mentre le recenti tecnologie visuali sono spesso soggette a rapidi effetti di obsolescenza, a perdere efficacia per riemergere continuamente sotto altra veste, la pittura lavora sulla memoria del suo passato come spazio che si rafforza nel profondo, libero dai vincoli del nuovo a tutti i costi. Fare pittura è vivere nella dimensione del tempo ulteriore, sostenere lo sguardo in attesa di visioni, di apparizioni, filtrare la coscienza collettiva con la forza del proprio mondo interiore, onirico e poetico.

Realtà, visione, immagine, immaginazione

La famosa affermazione di Cézanne: «Io vi devo la verità in pittura, e ve la darò», fu ripresa per la prima volta dallo storico dell'arte francese Hubert Damisch nel suo testo *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, del 1978, e nello stesso anno divenne occasione di una più ampia discussione nell'opera di Jacques Derrida *La verità in pittura*. Qui, Derrida rifiutava la distinzione tra il dipinto e la cornice, l'ergon e il parergon, che aveva permesso a

Ministero per i beni e le attività culturali
DARCO Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo

la Biennale di Venezia
Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico

sensi
CONTEMPORANEI

REGIONE
ABRUZZO

BNL
Gruppo BNP PARIBAS

Main Sponsor

Organizzazione generale

ENTE MORALE
ACCADEMIA
DELL'IMMAGINE

Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it



www.visionillusioni.it

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo



sensi
CONTEMPORANEI



Main Sponsor

Organizzazione generale



Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it

Visioni & Illusioni

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

filosofi come Kant di individuare un regno dell'arte autonomo e inattaccabile. Derrida, al contrario, insisteva sul fatto che la cornice è sempre permeabile, e permette al mondo esterno di invadere l'opera d'arte. Arte e vita, dunque, come vasi comunicanti. Sta forse in questa simbiosi "la verità in pittura" di cui parlava Cézanne?

Gilbert Durand, nel suo libro *Le strutture antropologiche dell'immaginario*³, afferma che le immagini, anche quelle "originarie" e archetipiche, adottano la dimensione del visivo come atlante sensoriale prediletto. Tutto accade come se l'oggetto ci raggiungesse mediante quella che Durand definisce una mescolanza naturale: allo stesso modo in cui la mescolanza trasforma l'atlante auditivo in atlante visivo, la nostra attitudine naturale traduce ogni sensazione e ogni traccia percettiva in termini visivi. Inoltre le immagini hanno la facoltà intrinseca di mutare continuamente dimensione.

Questo libero scorrimento dimensionale delle immagini compare anche in un altro testo fondamentale per la descrizione del processo di formazione delle immagini stesse: lo studio sugli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, di Roland Barthes⁴. Barthes mette in luce il moto desiderante che spinge l'immagine ad essere intensamente "concreta", tanto da rappresentare gli oggetti in tutta la loro materialità, e insieme "visionaria", alterando i rapporti dimensionali tra gli stessi, e tra gli oggetti e il soggetto percipiente. Persino le cose più astratte - quelle che Ignazio chiama «invisibili» - trovano qualche oggetto materiale in cui rispecchiarsi per risplendere di sostanza viva e densa. La forza della materia ha per Barthes la propria matrice nel corpo umano - «cifra immediata del desiderio» - incessantemente impegnato a costruire immagini nel gioco mimetico che esso intrattiene con la realtà fisico-topografica in cui si colloca. L'immagine di Barthes è per natura deittica, cioè designa, non definisce: «in essa c'è sempre un residuo di contingenza, che può solo essere segnato a dito». L'immagine porta sempre oltre il linguaggio, al di là del significato, «verso la pura materialità del referente»⁵. Il discorso di Barthes sposta così l'attenzione sulla referenzialità dell'immagine, referenzialità dotata di una connotazione positiva tratta dalla viva forza della materia desiderante che informa il corpo.

Il corpo e il desiderio, di cui esso è la fonte e il risultato - il corpo e il desiderio in cui si radica la pittura - sono in grado di conferire concretezza e oggettività visiva anche al pensiero più astratto, e al sogno.

Di fatto il problema della referenzialità dell'immagine nella cultura occidentale è stato correntemente impostato, da Platone in poi, nei termini di un'opposizione copia-modello - in cui il termine copia assumeva perlopiù una connotazione negativa - secondo una forma mentis che rinvia all'idea di riproduzione quale relazione di dipendenza da un modello. Ciò implica la convinzione di una profonda differenza tra la realtà, repertorio di modelli a cui attingere, e l'interpretazione, consistente nel copiare tali modelli. L'immagine e il suo modello sono, secondo uno schema logico, isomorfi, in quanto sono caratterizzati da gruppi di equivalenze operanti in uno spazio.

In un suo libro⁶ lo studioso Karl Fedelmann distingue tra due forme di mimesi: quella rappresentativa e quella costitutiva di senso. L'aspetto rappresentativo della mimesi resta legato a una "realtà" data, che essa riproduce, ma che viene modificata nella "trasformazione artistica". In ragione di ciò il rappresentare proprio dell'opera d'arte non è mai raddoppiamento della realtà, ma unicamente la sua rappresentazione. Il lato costitutivo di senso della mimesi dà vita a una nuova realtà. Qui si palesa la capacità della mimesi di portare alla luce un mondo immaginario che è indipendente dalla realtà data. Ciò rinvia a un dibattito filosofico fondamentale del Novecento: quello intorno al problema dell'iconismo, che ha trovato in Ch.S. Peirce uno dei suoi principali teorici. Secondo Peirce qualsiasi cosa è un segno iconico di qualsiasi altra cosa in virtù della sua somiglianza con questa, e del fatto di essere usata come segno di essa. Peirce sviluppa comunque il concetto di icona anche in modo diverso: l'icona è una rappresentazione in virtù dei caratteri che essa possiede come oggetto sensibile, caratteri indipendenti dall'esistenza di alcun oggetto in natura. E' possibile che questo ci rimandi al simulacro platonico? Nel Sofista, infatti, Platone distingue le immagini in copie icone e simulacri fantasmi (Sofista, 236 b; 264 c). Mentre la copia è immagine dotata di somiglianza, il simulacro è un'immagine senza somiglianza, anzi, fondata su un'essenziale dissimiglianza, implicante in qualche modo una perversione, uno sviamento essenziale rispetto all'Idea, un'ambigua, inquietante indipendenza. Platone stesso mostra nei confronti del simulacro un'inquietudine ansiosa, un'insofferenza che ce lo fa apparire tutto teso a braccare proprio il simulacro, nel Sofista, come «falso pretendente», che mina le stesse nozioni di copia e di modello, e ad assicurare il trionfo delle copie ben fondate, vale a dire fondate sulla similitudine, senza complicazioni. Nella cultura giudaico cristiana la distinzione platonica tra copia «buona» e simulacro «cattivo» si è proiettata sul



www.visionillusioni.it

VISIONI & ILLUSIONI

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

discrimine temporale coincidente con il peccato originale, per cui esiste un «prima», in cui l'uomo viene creato «a immagine e somiglianza» di Dio e un «dopo» in cui l'essere umano, pur restando immagine divina, perde la somiglianza sostanziale, intrinseca, rispetto a Dio: ne diventa un simulacro. E' dunque l'elemento demoniaco a determinare la distinzione, investendo completamente di sé il carattere del simulacro.

Per Platone il simulacro implica la molteplicità dei punti di vista: il variare del punto di vista a seconda della posizione dell'osservatore. Mutando al mutare del suo punto di vista, il simulacro viene a comprendere lo stesso osservatore: una teoria straordinariamente moderna, che sembra apparentare il simulacro platonico addirittura alla fisica relativistica. Secondo Xavier Audouard, interprete del Sofista, i simulacri «sono costruzioni che includono l'angolo dell'osservatore, perché l'illusione si produca dal punto stesso in cui si trova l'osservatore⁷»: e qui entra in gioco il carattere costitutivo dell'elemento mimico in quanto arte, di cui parla H.G. Gadamer⁸, vale a dire la teatralità. Forse la moderna pittura visionaria, per produrre le sue «illusioni» fa perno proprio sul simulacro inteso in questo modo: una figura complessa che comprende lo stesso spettatore, che si muove attorno e dentro l'opera, con le sue ansie, i suoi timori, le sue emozioni.

L'occhio che guarda e le ambivalenze della pittura

La cultura impressionista mirava a risolvere il tema della visività all'interno di un percorso tutto concentrato sulla funzione combinatoria dell'occhio di chi guarda. Come dire: l'oggetto, la cosa, la sua forma, non è un dato «in sé», ma il prodotto dell'azione combinatoria dell'occhio che vede, il prodotto dell'attività percipiente. Questo gioco analitico viene minato dalle pratiche messe in atto dalle avanguardie. Ci si rende conto del fatto che, nell'età della «crisi dei fondamenti» e del dilagare del convenzionalismo, non si dà necessità tra riconoscimento della forma e sensazione. Di fronte alla soggettività si spalanca un abisso che non pare più colmabile. La percezione è in realtà «senza dimora», è pura inquietudine, spaesamento. La condizione imprescindibile affinché l'opera abbia origine viene allora a identificarsi con la possibilità dell'io di diventare altro, con la sua capacità di creare un «atomo di silenzio» in cui la percezione della realtà possa strutturarsi come una sorta di organismo in grado di modificare lo stesso autore, oltre che il suo pubblico. Percepire, vale a dire selezionare e combinare i dati dell'esperienza in forme autonome rispetto alle abitudini imposte dai sensi. Diventare simulacri di se stessi, per creare simulacri del reale. L'origine della poiesis, in altre parole, è sempre legata a un'interruzione degli automatismi della sensorialità. E ormai la pittura si dà come luogo instabile di un intreccio in cui visibile ed invisibile paiono entrare in contatto tra di loro. Il «privilegio» della pittura, della moderna pittura «realistica», «referenziale», simulacrale - potremmo azzardarci a dire - consiste nel fatto che essa è capace di mostrare, più di ogni altra arte, come l'idea sia inscritta nel proprio ostacolo, nella sensibilità: l'idea è il risolto e la profondità del sensibile.

La stagione delle avanguardie inaugura un'età di alternative radicali. Da una parte, l'inabissamento del senso, dove domina l'idea di un tempo antropico, dove ogni cosa è destinata al consumo, poiché nulla ormai è più fondabile, certificabile. Dall'altra parte, invece, la pittura prende ad interrogarsi su quanto sussiste perché non consumabile, su quanto si presenta in quanto irrevocabile. E' un programma ambizioso che mira a «salvare la cosa», contro ogni riduzionismo, per cogliere - in un mondo destinato a spegnersi ogni istante - una misura che resiste, una permanenza irriducibile che vive sotto ogni apparenza. L'inattaccabile forza dell'illusione, che non ha nulla a che fare con la mimesis classica, ma rinvia piuttosto a una sorta di manieristico phantasticon, l'imitazione fantastica di cui parlano i trattatisti manieristi. Nelle immagini-simulacro, o fantasmi, ogni cosa può trasformarsi in qualsiasi altra, ignorando gli stati di aggregazione della materia, come accade nel linguaggio. La gnosi fantastica allontana così il mitico oggettivismo della mimesis. Il fantastico, il visionario, può essere irrazionale, ma anche assolutamente «ingegnoso», fortemente soggetto al controllo di una tecnica calcolata, come quella del costruttore del labirinto, Dedalo.

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo

la Biennale di Venezia
Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico

sensi
CONTEMPORANEI

REGIONE
ABRUZZO

BNL
Gruppo BNP PARIBAS

Main Sponsor

Organizzazione generale

ENTE MORALE
ACCADEMIA
DELL'IMMAGINE

Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it



www.visionillusioni.it

VISIONI & ILLUSIONI

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

Un ossimoro: per un "realismo visionario" in pittura

Che nell'arte italiana del XX secolo vi sia una linea che si pone in netto contrasto con la corrente più fredda, oggettiva e minimale dell'avanguardia, e che si sta prolungando all'inizio di questo XXI, è un dato di fatto certo ed acquisito. Ciò che ancora è stato poco studiato e analizzato è invece l'insorgere di quella che andrebbe definita come una vera e propria linea di nuova visionarietà: una pittura che affonda le sue radici in un rapporto con la coscienza profonda, con quell'inconscio di cui si credeva ormai spenta la forza propulsiva, dopo cento e più anni di psicoanalisi. Gilles Deleuze, grande interprete di un autore fondamentale per tanti artisti "visionari" del '900, Francis Bacon, scrive che il pittore non riempie il vuoto bianco della tela, ma "dipingere sopra delle immagini che vi sono già..." (Francis Bacon-Logica della sensazione). Le immagini si situano, nella sua interpretazione, sul crinale tra il visibile e il visionario, in uno spazio analogico, fatto di familiare e di ignoto. Il visibile che ci offrono è quanto mai fantasmatico e quanto mai concreto: tale da convincerci della propria realtà con la forza di una penetrante retorica onirica.

Un'arte, comunque, questa più recente pittura realista/visionaria, che non guarda più, com'è invece accaduto in maniera massiccia negli anni passati (fino a creare i sintomi di una vera e propria crisi di rigetto) alla realtà mediale, alle immagini dei giornali, della televisione, del cinema o del fumetto, ma che torna invece ad affidare il proprio potere di creazione di immagini e di forme a quel libero "fluire dell'immaginazione creatrice" di cui parlava Giuliano Briganti trent'anni fa, in quello straordinario libro che è *I pittori dell'immaginario*⁹. Quello "spostarsi dell'attenzione dall'oggettivo al soggettivo", che porta gli artisti ad elaborare "un nuovo senso del mito che affiora dal profondo sino alle soglie della coscienza, e che è identificabile con la genesi stessa delle immagini, cioè col determinarsi di una realtà linguistica e simbolica". Questa tendenza sembra rifiutare la pura "illusione referenziale" quale prodotto dei codici percettivo-rappresentativi storicamente determinatisi come "naturalistici"; recupera il "sensibile" visivo e la riconoscibilità dell'oggetto, sfruttando le reminiscenze di vedute paesaggistiche e di particolari d'interno, di nudi e di nature morte, suggestivamente incastonati in un contesto onirico, in cui dallo stupore illusivo si passa all'effetto di spaesamento. Gli spazi referenziali delle "cose" viste subiscono vertiginose metamorfosi. L'artista plasma uno spazio analogico, fatto di familiare e di ignoto: di qui l'elemento unheimlich, perturbante. Il sovrapporsi di piani e superfici ci avverte di come questo sublime contemporaneo abbia assimilato le esperienze della fotografia e gli effetti di dissolvenza incrociata del cinema. Si producono così, continuamente, quelli che Gilbert Durand definirebbe "scenari non naturali": immagini oniriche, visioni fantastiche, anche quando sembrano apparentemente ancorate a una realtà quotidiana.

Una tendenza pittorica che potremmo definire, con espressione ossimorica, ma proprio per questo carica di promesse e contraddizioni, slanci imprevedibili e spunti dialettici, realismo visionario, e che questa mostra vorrebbe documentare, individuandone le radici nelle opere di grandi pittori del '900, e gli sviluppi più recenti nel lavoro di artisti a tutt'oggi operativi, già maturi e molto noti o ancora emergenti, appartenenti alle ultime generazioni. Una pittura che non cancella i fantasmi del reale, l'eterna ossessione della referenzialità, e dell'illusione ottica, ma li immerge nel magma vibrante e inarginabile dell'immaginario individuale, di una visione che è sguardo verso il reale, ma è sempre anche sogno, immaginazione, allucinazione. Come nel più anziano dei pittori qui esposti, Francesco Paolo Michetti, diventato famoso per le sue visioni rituali, mitiche e antropologiche di un Abruzzo senza tempo. Scavalcato il confine del secolo in cui era nato, il XIX, entra nel XX con opere - come quelle qui esposte - in cui l'immagine, pur non perdendo la sua vocazione narrativa, si disarticola come sotto l'impulso di una forza visionaria che le conferisce straordinaria modernità. A monte di ciò, le ricerche di Michetti sulla fotografia, di cui paradossalmente l'artista mette in evidenza non l'aspetto di pura riproduzione meccanica del reale, ma quello misterioso e inquietante, che avrebbe affascinato anche futuristi eccentrici ed originali come Carlo Erba e Gerardo Dottori, e molti anni dopo anche Roland Barthes: la possibilità di cogliere l'essenza fantasmatica del reale, restituirci la realtà come fantasma, evanescente spettro di luce sottratto al tempo, eppure imbevuto di tempo, carrefour di epoche diverse, dissolvenza incrociata di corpi e oggetti, come quella che praticherà, ai giorni nostri, il giovane Mauro Di Silvestre.

Una disarticolazione visionaria del reale, quella dell'ultimo Michetti, che in qualche modo investe anche i famosi paesaggi del conterraneo Michele Cascella, così estetizzanti e compiacenti, per certi aspetti, eppure pronti ad

Ministero per i beni e le attività culturali
DARCO Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo

la Biennale di Venezia
Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico

sensi
CONTEMPORANEI

REGIONE
ABRUZZO

BNL
Gruppo BNP PARIBAS

Main Sponsor

Organizzazione generale

ENTE MORALE
ACCADEMIA
DELL'IMMAGINE

Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it



www.visionillusioni.it

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo



sensi
CONTEMPORANEI



Main Sponsor

Organizzazione generale



Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it

Visioni & Illusioni

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

ammantarsi dell'aura di un'allucinazione, di un brulichio di atomi di materia-colore, come se l'artista avesse improvvisamente potuto gettare il suo sguardo negli abissi della materia. Uno sguardo che va oltre il reale, alla ricerca di una visione del reale, come lo sguardo di un altro artista conterraneo di Michetti e Cascella, il lancianese Federico Spoltore, diventato famoso, durante il fascismo, come ritrattista di stato, poi passato a indagare, nei suoi cicli pittorici, la genesi del reale, delle figure e delle forme, che è anche quella che Briganti definisce "la genesi stessa delle immagini". Una genesi che sembra la giusta chiave di lettura anche per i lavori più recenti di Franco Mulas, misteriosi, indefinibili paesaggi d'acqua e d'ombra. Porzioni minimali di spazio che diventano lo spazio, il suo aprirsi a ventaglio, dispiegando le sue infinite pieghe (come nell'arte barocca secondo Deleuze¹⁰) a svelare sorprendenti pulscoli di luce-colore.

La vocazione narrativa di Michetti si ritrova in due notevoli artisti abruzzesi di oggi - sia pur diversissimi tra loro: Gigino Falconi e Giuseppe Fiducia. Il mondo di Falconi, di matrice simbolista, con i suoi colori freddi ed essenziali, il fascino onirico del suo cromatismo severo, dominato dal contrasto di tutte le varianti del bianco e del nero, è portatore del mistero e dell'irrazionale: la rappresentazione si azzera a vantaggio della "visione". Lo stesso accade nel lavoro di Fiducia, sia pure grazie a mezzi stilistici assolutamente diversi. La sua pittura a olio su tela, dai colori incredibilmente acidi e brillanti, è alquanto originale perché, se da un lato si nutre della più nobile tradizione pittorica italiana, soprattutto manierista (gli "smalti" di Pontormo e Bronzino), dall'altro presenta una forte consonanza stilistica con certi aspetti di una forma espressiva tipica del nostro tempo: il fumetto. Tutto ciò produce un irripetibile effetto di straniamento, che rende unica la sua pittura. E tutto questo ci rinvia a qualcosa che ha molto a che fare con la Metafisica, con il suo mistero e i suoi enigmi, e soprattutto - ecco un altro aspetto "forte" dell'estetica dei visionari - con la sua ossessione dello spazio e dell'idea di teatro. La metafisica di Giorgio De Chirico, severa, tragica e ironica, lugubre e inquietante, quella venata di surrealismo e di grottesco di Alberto Savinio, e quella "romantica", splendidamente cromofila e accesa di echi postimpressionisti di suo figlio, Ruggero Savinio, che racchiude le sue "Conversazioni" - ricordo di un illustre genere sacro - in "Stanze" cariche di stupefazione illusiva, proiettate sull'infinito. Ma anche quella mistico-esoterica di Fabrizio Clerici, artista quasi ignoto al pubblico ma intensamente amato da critici, scrittori, registi come Visconti e Fellini (con il quale collaborò a *La dolce vita*). Legato dunque al cinema e soprattutto del teatro, come un altro pittore-scenografo - anche lui stimato da Alberto Savinio - creatore di raffinatissimi e intriganti "fantasmi" del reale: Duilio Cambellotti. Benché si sentisse legato alla Metafisica dechirichiana, Clerici va considerato come il più geniale prosecutore della linea fantastico-surrealista inaugurata in Italia dall'amico Alberto Savinio (più anziano di una ventina d'anni), ma ha anche molti legami con il Surrealismo europeo, ad esempio con certo Magritte, o con il Salvador Dalí più tagliente ed essenziale. Da un'ispirazione metafisica parte anche il lavoro di Carlo Guarienti, che va successivamente incentrandosi sulla deformazione espressiva della figura, fino a pervenire, nel corso degli anni '80, ad una nuova forma di "realismo visionario", dove oggetti e figure sono erosi, sfibrati, dilavati come affreschi antichi, dimenticati in luoghi inaccessibili all'uomo.

I visionari ci sembrano formare un ordine a parte, e le loro opere introducono nella nostra concezione dell'universo qualcosa d'improvviso e di vago, inquietante e indefinibile.

L'ossessione creatrice di questi artisti ha bisogno di affondare le sue radici nel mondo sensibile, preso come punto di partenza ma anche punto di arrivo, che però non le basta anche se le è indispensabile, e che lei trasfigura, pur rispettandolo. E' il caso del mondo delicatamente allucinato, familiare e unheimlich, di Mario Mafai, con i suoi colori allo stesso tempo morbidi e febbrili, o di quello di Scipione, carico di misteriose presenze, maestose e ambigue, avvolte in una luce affocata. O ancora dei paesaggi "sublimi" di Corrado Cagli, in cui una feconda vocazione innovativa unisce rappresentazione e suggestione, e per il suo sentimento dell'illimitato, per la sua potenza di estensione, ci fa pensare alle estetiche dell'estremo oriente. O i paesaggi urbani di Giovanni Stradone, intessuti di pesanti tegumenti materici, eppure animati da una sferzante energia dinamica. Luce calda e trasfigurante, irreali, colore-materia sontuoso e sensuale che ritroveremo nei paesaggi e nelle composizioni di Romano Lotto, nella cui ricerca si fondono, in una sintesi originale, la magnifica tradizione del colorismo veneto e la fascinazione della Scuola Romana.

La trasfigurazione onirica del dato sensibile è potentissima, sorprendente, anche in certi lavori di Renato Guttuso degli anni '40, dove il pittore-campione del realismo scortica la figura umana con un empito che va addirittura



www.visionillusioni.it

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo



sensi
CONTEMPORANEI



Main Sponsor

Organizzazione generale



Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it

VISIONI & ILLUSIONI

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

oltre l'istanza espressionista, ricostruendone un involucro vivo e bruciante di colori incandescenti, spiazzante e inverosimile, o in opere come *Il fuoco* (1959), in cui l'elemento igneo si fa "carnevesco" ammasso di materia-colore, garbuglio di lingue iridescenti, fastoso miraggio.

L'immaginazione dei visionari - come scriveva Focillon - non è soltanto potenza di creare e scatenare immagini, ma anche capacità eccezionale di riceverle e di tradurle come "allucinazioni". La lucidità febbrile, di cui non siamo dotati che a titolo eccezionale e patologico, è forse la normalità, per questi pittori. Ritroviamo così l'ironia giocosa e tagliente di Italo Cremona, in cui la realtà di cronaca si fa realtà fiabesca, o il grottesco ammantato di splendori cromatici dell'espressionismo di Mino Maccari, uno dei pochi autentici espressionisti italiani. Ma la potenza allucinatoria di cui parla Focillon pervade anche tutto il percorso di Giuseppe Zigaina, dalle figure urlanti di militari che ridestano gli orrori della guerra alle nature morte folgoranti e folgorate da frustate di luce fluorescente, che svelano i più oscuri incanti onirici di ciò che normalmente intendiamo per "natura". Anima, anche, la "nuova figurazione" di Giannetto Fieschi, percorsa dagli echi del secessionismo mitteleuropeo e dagli automatismi psichici del surrealismo astratto (sulla matrice di Arshile Gorky), attraversata da laceranti intensità e da inusitate accensioni visionarie. Si annida, ancora, tra le spigolosità anatomiche e i raffinati tormenti dei corpi dipinti da Carlo Cattaneo, e nella desolata e inquietante melanconia dei suoi oggetti abbandonati in interni senza presenze umane. S'incarna in incubi talora sottili e insinuanti, talora gravi e ossessivi nelle visioni dipinte di Alessandro Kokocinski, che - come bene ha saputo "raccontare" Ottaviano Del Turco¹¹ - spaziano dal tormentato espressionismo ante litteram di Grünewald alle "capricciose" crudeltà di Goya, fino a quelle, taglienti oltre misura, di Grosz.

Una "crudeltà" che pervade anche le tele di Enrico Colombotto Rosso, e si scatena in tutta la sua forza espressionistica avvalendosi dello straordinario talento di colorista di questo pittore, che intesse di cromie sontuose e violente le sofferenze, mute o gridate, ma sempre scolpite nei corpi dei suoi personaggi.

Lo spettro della sofferenza domina anche le immagini allucinatorie, complesse e spiazzanti di Maria Palliggiano, la grande artista napoletana morta suicida nel 1969, all'età di 36 anni, e fino ad oggi sostanzialmente dimenticata si legge il tragitto dell'arte occidentale del Novecento, il suo oscillare tra dura realtà e utopia, tra angoscia e sogno, tra urlo e abbandono lirico, tra visione e cecità. E' un indecidibile vicino-lontano a scandire la collocazione spaziale delle figure, un gioco che ci sospinge verso una zona di realtà oggettiva e nello stesso tempo di de-realizzazione onirica. Il colore si fa ossessione: le figure sono rese - e insieme trascese - da una costellazione di note timbriche, che vibrano in armonia o in dissonanza, esprimendo lacerazioni e suture, ansiose interrogazioni, scatti implosivi. E' il demone della metamorfosi e della deformazione, che incontriamo - sia pure in termini e toni del tutto diversi - in un altro grande artista napoletano, amico e quasi coetaneo della Palliggiano: Mario Persico, che sin dalla sua prima attività rivela una poetica incentrata sugli aspetti metamorfici del reale, e attenta a tutto quanto vi è di mostruoso, deforme e terrificante nella natura e nel sogno, oltre che votata alla denuncia di una società che ha deformato la nostra immaginazione.

Con l'accelerazione che accompagna la comunicazione degli eventi nella modernità, non ci sono più dimensioni e luoghi distinti, ma la commistione del vicino e del lontano, del presente e del futuro, del reale e dell'irreale: mixaggio della storia, delle storie, del sogno e dell'utopia. Alberto Sughì è uno dei più lucidi e incisivi interpreti di questa realtà e dei suoi miti, delle sue proiezioni narrative intessute di solitudine, di alienazione, di angoscia esistenziale. Il pittore "tenta coi colori, il disegno, la fantasia, di misurarsi con ciò che continua a sfuggirgli...", afferma l'artista.

La luce, soprattutto per un pittore, è quanto di più sfuggente vi sia. Per questo molti pittori visionari lavorano sulla potenza evocatrice della luce. La luce, che per noi delimita le forme, per i pittori visionari le illimita. Ecco allora il sincretismo esoterico e visionario di Ferruccio Ferrazzi, in cui la luce talora domina come elemento costruttivo in scene mistico-mitologiche, talora serve ad "allucinare" e rendere visionarie scene di vita quotidiana. Ecco Filippo De Pisis, che fa vibrare la luce negli spazi lasciati vuoti, bianchi, della tela: luce come balenio, come schermo attimale del tempo, brulichio di schegge di specchi, quasi suono che si riverbera all'infinito denunciando, leopardianamente, l'inarrestabile divenire delle cose. Silenzio, invece, davvero "magico", è quello della luce di Donghi, ferma, limpida e dorata, pierfrancescana. Luce che si cristallizza senza però raffreddarsi, come quella che ritroviamo nei mera-



www.visionillusioni.it

VISIONI & ILLUSIONI

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo

la Biennale di Venezia
Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico

sensi
CONTEMPORANEI

REGIONE
ABRUZZO

BNL
Gruppo BNP PARIBAS

Main Sponsor

Organizzazione generale

ENTE MORALE
**ACCADEMIA
DELL'IMMAGINE**

Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it

vigliosi spazi crepuscolari di Leonardo Cremonini, paesaggi o interni carichi di silenzio, in cui la presenza umana è cancellata, o indiziaria. Luce, ancora, ma delicatamente oscillante, impercettibilmente palpitante, sospesa a un impalpabile pulviscolo di colori tenui, poveri, impareggiabili: è la luce che avvolge, come un'ossessione gentile, come un vellutato incubo, i cavallini e le colline dalmate di Anton Zoran Musi. Luce morbidamente tonale, sospesa al mistero di una visione sfumata, offuscata. Luce grazie alla quale la presenza si fa assenza, ombra, e, al contrario, il vuoto si scopre animato d'improvvisi apparizioni: è la luce, anche, del giovane Alberto Zamboni, che nei suoi spazi infiniti e indeterminati compie una sorta di rivisitazione del sublime romantico (le nebbie luminescenti e le tempeste turneriane?)

Di tutt'altra natura la luce di Luciano Ventrone: luce fredda e assoluta - quella luce "algida" che tanto colpiva Federico Zeri - ghiaccio cristallino in cui sono scolpite e imprigionate le forme delle sue nature morte; luce che tramuta persino le acque in smalti e pietre dure. Gelido sortilegio, che ci proietta fulmineamente ben oltre il reale. Verso la luce come leggerezza immateriale, eppure sensuale, attimo irreversibile e insieme dimensione metafisica, va sempre di più la pittura di Piero Guccione, che trova la sua apoteosi come pittura di cieli. Pittura di ondulazioni luminose, dove il colore è nuance, gradazione, illusione. Ci assorbe in un mondo instabile dove tutto è bagliore, riflesso, liquefazione. Alla terribile magia della fissità si oppone la magia dei fluidi, e il colore, attraverso le sue gradazioni, si fa penetrazione della luce, traducendo in aloni misteriosi quei fenomeni di ondulatione e iridescenza della terra, del mare e del cielo. Qui la visione cromatica è anche visione dinamica: un campo elastico in cui ogni forma errante può assumere un significato inedito e nascosto, come il balenio, la sferzata delle ali di rondine in Primavera, del '62. La luce della Sicilia, dove anche lui è nato, torna in Giuseppe Modica: una luce sospesa fra terra, mare e cielo, fra linee che si confondono nella prospettiva di edifici fantastici in cui l'interno è esterno, e viceversa; una luce coagulata in lame che sgusciano dentro lo spazio per provocare un sortilegio ottico, che è il sortilegio stesso della pittura, del dipingere, tema così frequente nel lavoro di Modica, insieme ai personaggi del pittore e della modella.

Ma la luce può anche non essere leggera e immateriale: può essere greve e densa, identificarsi con l'ombra, e con la materia stessa, che sostanzia i corpi delle cose. Ecco la terribile concisione dei bianchi e dei neri, degli ocra e dei bruni di Mario Sironi, che alterna potentemente la luce e l'ombra, in una compattezza formale arcaica e insieme modernissima. In Sironi, la luce e l'ombra sono materia compatta, pesante, che porta l'immagine in una dimensione primordiale e atemporale, ma sempre, comunque, emotivamente carica. La melanconia tragica di Sironi, intessuta coi pesanti nodi della materia, trova un corrispettivo solo in Renzo Vespignani, la cui opera vive nel continuo trapasso di ombre e di luci, nel dissolvimento apparente del colore che assume spesso nei quadri di Renzo Vespignani un carattere quasi spettrale, fantasmatico: l'inconsistenza della nostra quotidianità, i fantasmi delle perdute speranze, sue, nostre, di tutti? Fantasmi, certo, di noi stessi, dei nostri corpi, dei nostri miti, di ieri e di oggi, della storia e dell'utopia. Fantasmi risucchiati dall'ombra, da uno spazio dominato dal nero che beve avidamente la luce, la inghiotte e non la restituisce. Fantasmi come quelli a cui Giovanni Manfredini affida la presenza/assenza del proprio corpo, unica impronta di luce nello spazio tenebroso dei suoi quadri, nelle infinite variazioni dei suoi "tentativi di esistenza". Fantasmi anche quelli scolpiti - sia pur restando pittore - con tegumenti di materia e lacerti di luce da Nicola Samorì, straordinario interprete di miti, nel panorama della nostra pittura odierna. Figure partorite da emozioni profonde, individuali, e nello stesso tempo archetipi, forme originarie, o rovine, frammenti di una totalità perduta. Sia in Manfredini che in Samorì è ovviamente centrale il tema del corpo, che trova forse in Fausto Pirandello il suo più geniale interprete nell'ambito della pittura italiana del '900. Tormentati e convulsi, possenti e lividi, passati al vaglio di Van Gogh, e Kokoschka, ripresi da scorsi audaci, i corpi di Pirandello uniscono alla drammaticità dell'espressionismo nordico la compattezza compositiva di "Novecento". Amore per la classicità e insieme tagliente potenza disegnativa di stampo "nordico" - da Dürer alla "Neue Sachlichkeit" - animano anche il lavoro sulla rappresentazione del corpo umano di Francesco Parisi. Un classicismo, il suo, di matrice "dionisiaca", non "apollinea", che conferisce al tema del corpo tutta l'ambigua tragicità dell'alienazione contemporanea. Ambiguo e intrigante, contraddittorio, il tema del corpo ci appare anche nel più giovane degli artisti presenti in mostra, Umberto Crisciotti, diviso tra armonia delle forme, celebrazione della bellezza, e inquietante proliferazione grottesca di appendici e deformazioni, tripudio decorativo e crudo espressionismo caricaturale, in un confronto continuo con il simbolismo e il déco. Un



www.visionillusioni.it

Ministero per i beni e le attività culturali
DARC Direzione generale per l'architettura
e l'arte contemporanea

Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo



sensi
CONTEMPORANEI



Main Sponsor

Organizzazione generale



Info: Accademia dell'Immagine
Parco di Collemaggio 67100 L'Aquila
tel. +39 0862 4871
fax +39 0862 487148
e.mail: info@accademiaimmagine.org
www.accademiaimmagine.org

Ufficio Stampa: Studio Pesci
Via G. Petroni 18/3° 40126 Bologna
tel. +39 051 269267
fax +39 051 2960748
www.studioesci.it
e.mail: info@studioesci.it

Visioni & Illusioni

Il realismo visionario nella pittura italiana
moderna e contemporanea

L'Aquila, Castello Cinquecentesco

30 giugno - 20 settembre 2007

intenso dialogo con la pittura del passato - in particolare con i maestri del Rinascimento e del Manierismo - caratterizza anche il lavoro di un altro giovane, grande pittore di oggi: Federico Guida, che fissa nei suoi rossi incandescenti il destino solitario e ribelle dei suoi personaggi, vivi ed attuali, eppure già consegnati ad una dimensione mitica, fuori del tempo. Una dimensione alla quale attinge anche Luca Pace, che reinterpreta continuamente il concetto di mito e quello di mimesi, secondo un'attitudine "visionaria" grazie alla quale ogni corpo-figura genera il suo spazio assoluto, senza relazione con niente altro che se stesso. Pace concilia due cose inconciliabili: il sogno e la memoria. Costruisce visivamente sogni mantenendosi sempre sulla traccia della memoria, individuale e collettiva. E la memoria come materia prima del sapere, della scienza, è anche il motivo attorno al quale ruota - sembra ruotare - il lavoro del giovane napoletano Gianfranco De Angelis, che della tradizione culturale della sua città raccoglie tutta la sottigliezza analitica e la forza sovvertitrice: le sue enormi tavole d'illustrazione anatomica e biologica, mutate dai trattati di scienze naturali e di medicina, si trasformano così, sorprendentemente, in descrizione e analisi di esseri immaginari. La memoria, la scienza, la classificazione, acquisiscono improvvisamente lo statuto, visionario e rivoluzionario, del sogno. Questo percorso è stato illustrato nel modo più affascinante ed efficace, nell'ambito della pittura italiana contemporanea, dai Teatri della Memoria di Ezio Gribaudo. Le figure che si affollano in uno spazio apparentemente classificatorio, sono infatti apparizioni che affiorano nello spazio delle attese, del buio delle cose, e ne rompono l'equilibrio, trasformando la descrizione in racconto fantastico, oltre la realtà. Gribaudo sfugge alla dimostratività ottica delle cose per recuperare la profondità, la memoria peculiare a ogni essere. In tal modo la pittura diventa pensiero, senza obliterare la propria qualità, o l'evidenza delle proprie qualità tattili, figurali.

1. H. Damisch, Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura, in *Semiotica della Pittura*, a cura di O. Calabrese, Il Saggiatore, Milano, 1980, pp. 123-140.
2. J. Derrida, *La verità in pittura*, tr. it. Newton Compton, Roma, 1981.
3. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, tr.it. Dedalo, Bari, 1972.
4. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, tr. it. Einaudi, Torino 1972.
5. *Ibidem*, p.51 ; p. 53.
6. K. Fedelmann, *Mimesis und Wirklichkeit*, München 1988.
7. X. Audouard, *Le Simulacre, «Cahiers pour l'analyse»*, n. 3, maggio-giugno 1966.
8. H.G. Gadamer, *L'attualità del bello : studi di estetica ermeneutica*, tr.it. Marietti, Genova, 1986.
9. G. Briganti, *I pittori dell'immaginario: arte e rivoluzione psicologica*, Electa, Milano, 1977.
10. G. Deleuze, *La piega: Leibniz e il barocco*, tr. it. Einaudi, Torino, 1990.
11. O. Del Turco, *Introduzione al catalogo della mostra Alejandro Kokocinski*, Galleria Don Chisciotte, Roma, 1989.