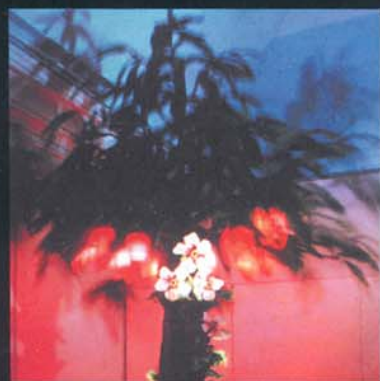
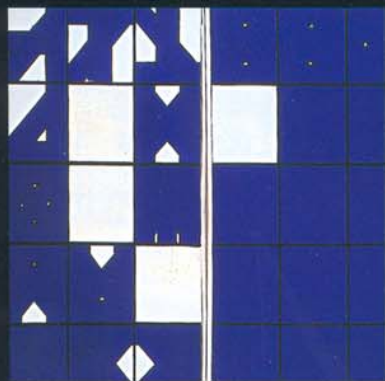


GIORGIO DI GENOVA

STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL '900

GENERAZIONE ANNI QUARANTA **

B O R A



STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL '900

di Giorgio Di Genova

Un'opera assolutamente nuova che, con la sua originale impostazione, si propone di evidenziare tutte le esperienze e le personalità artistiche italiane del XX secolo, senza tralasciare neppure quelle cosiddette «minori». Un taglio generazionale, intendendo per generazioni l'insieme degli artisti nati in un decennio (p.es. «Generazione anni Quaranta» comprende gli artisti nati dal 1940 al 1949), costituisce inoltre una efficace prospettiva di analisi tesa ad evidenziare il rapporto dialettico esistente tra tendenze (Futurismo, Metafisica, Astrattismo, Informale, ecc.), istituzioni (Biennale, Triennale, Quadriennale, ecc.) e vicende personali dei singoli artisti, al fine di riconsiderare globalmente l'arte italiana del '900, riscrivendone la storia tramite la revisione della storiografia esistente e l'analisi della documentazione su **circa 3.800 artisti tra pittori, scultori, incisori e architetti**

La Edizioni Bora, assumendosi questo impegno editoriale di così grande portata, intende rispondere alle esigenze sia degli appassionati d'arte, sia di un pubblico nuovo che si accosta all'arte. L'opera, quindi, oltre che proporsi come indispensabile strumento di consultazione per studiosi e collezionisti, si rivolge anche al lettore emergente dall'odierna civiltà di massa e in generale a tutti coloro che domandano un mezzo di conoscenza e di orientamento per riconoscere e comprendere tendenze del passato ancora meritevoli di essere considerate, e magari collezionate, e al tempo stesso per orientarsi tra i termini del dibattito artistico in corso.

PIANO EDITORIALE DELL'OPERA

La «Storia dell'arte italiana del '900» è strutturata in 7 volumi per complessivi 10 tomi:

Già pubblicati

Generazione Maestri storici	(vol. 1°/I tomo)
Generazione Maestri storici	(vol. 1°/II tomo)
Generazione Maestri storici	(vol. 1°/III tomo)
Generazione primo decennio	(vol. 2°)
Generazione anni Dieci	(vol. 3°)
Generazione anni Venti	(vol. 4°)
Generazione anni Trenta	(vol. 5°)
Generazione anni Quaranta	(vol. 6°/I tomo)
Generazione anni Quaranta	(vol. 6°/II tomo)

In preparazione

2010 - Indice generale	(vol. 7°)
------------------------	-----------

Opere in sopraccoperta

Fabrizio Gori tav. 1433	Augusto Sciacca tav. 2054	Alfonso Borghi tav. 2068
Renzo Eusebi tav. 1697	Fabrizio Plessi tav. 1747	Salvatore Provino tav. 1962
Piero Gilardi tav. 1771	Pier Augusto Breccia tav. 2192	Piergiorgio Zangara tav. 1630

©
Edizioni Bora - Bologna 2009
ISBN 978-88-88600-54-3

©
by SIAE 2009
Giuseppe Penone

G I O R G I O D I G E N O V A

STORIA
DELL'ARTE ITALIANA DEL '900
per generazioni

GENERAZIONE ANNI QUARANTA

TOMO SECONDO

E D I Z I O N I B O R A

Supervisione e direzione editoriale
Edoardo Brandani

Coordinamento generale, redazione e indici
Patrizia Bonfiglioli

Segreteria, relazioni esterne e indici
Valentina Brandani

Collaboratore alla revisione delle bozze
Gian Luca Gualandi

Ricerche archivio e bibliografiche
Caterina Nuvola

Progetto grafico
Pier Achille Cuniberti

Impaginazione
Edoardo Brandani

Relazioni esterne e promozione
Daniele Brandani

Amministrazione
Gianni Brandani
Arnalda Franciosi

CAPITOLO X

Il versante dell'incisione. Gian Paolo Berto. Franca Sibilis. Roberto Rampinelli. Bruno Missieri. Piero Cesaroni. Luciana Nespeca. Maria Rosaria Perrella. Jean Pierre Velly, straordinario e colto incisore. Anna Mercati. I bassorilievi calcografici di Clemente Fava. I nati negli anni Quaranta dell'A.I.E.R. Cenni su Gianni Toninelli, Rodolfo Martini, Gianni Cacciari, Rodolfo Ceccotti, Luigi Toccaceli, Carlo Iacomucci, Natale Addamiano ed altri. La numerosa schiera di artisti che praticano la calcografia. Claudio Mariani. Renzo Galardini. Fiorella Boveri. Roberto Patalano. La sua breve permanenza nel Gruppo Futurista Lughese. Giuseppe Sciacca, che con Angelo Cortese fa parte del Gruppo Ionico e dà vita a Signum. Cenni sugli iconici Ermes Bajoni, Mantio Chieppa, Mario Colonna, Gianfranco Quaresimin ed altri. Il versante aniconico della calcografia. Tata Ferrero. Maria Teresa Cazzadori. Pasquale Coppola. Maria Zanetti. Gli aniconici alla IV Biennale Internazionale di Grafica di Nago/Torbole. Cenni su altre rassegne di grafica. Silvio Cattani. Cenni su Missieri. Franco Berdini. Il versante della xilografia. Carlo Stevanin. Aristeia Kritsotaki. L'«operativo cenacolo a due» di Gianni Verna e Gianfranco Schialvino. Franco Vecchiet. Sergio Birga. Nicolò D'Alessandro, autore di un volume sull'arte siciliana. Mauro Giuffrè. Egon Moroder Rusina. Vittorio Romano. Giorgio Cortassa, dalla pittura al disegno. Chicco Beiso. Carlo Amadori. Franco Bovani e Umberto Perotto. Aggiunta su Massimo Radicioni. Paolo della Bella. Carla Molinari: una scultrice dal temperamento grafico. Gianni Rossi. Cenni su Lauro Bruno, Lino Casadei, Marina Piatti. Placido Scandurra. Alda Boscaro. Malek Panseera. Cenni su Antonio Teruzzi. Eros Bonamini. Mario De Leo, fondatore di riviste. Filippo Avalle. Virginia Fagini. Cenni su Michelangelo Spampinato, Pierluigi Vannozzi e Capisani post-1980. Fernando De Filippi. Aldo Pancheri. Carlo Maschietto. Il «caso» dell'elettricista Diego Saiani. Duccio Berti. Antonio Santacroce. Roberto Giovanetti. Andrea Granchi. Vanni Spazzoli. Gianni Del Bue. Gioze De Micheli. Marco Seveso. Max Pellegrini. Teresa Pollidori. Giancarlo Savino. Cenni sul Gruppo Virus. Narciso Garcia Bonomi. Cenni su Corrado Frateantonio, Fulvio Gigli, Grazia Lodeserto. Ernesto Tatafiore. Paolo Giorgi. Patrizia Baldassarri.

pagine 713-813

CAPITOLO XI

I gruppi con artisti nati negli anni Quaranta. Motivi della loro costituzione. I gruppi degli anni Sessanta. Il Gruppo Sperimentale d'Arte di Torino. Giuliano Giuliano. Giorgio Natta. e Sigla Torino Zero, poi Operativo «Ti-zero». Leonardo Gribaudo. Rotta-Loria. Clotilde Vitrotto. Il Gruppo Il Sagittario di Vigevano, poi Gruppo Artistico «Nuova Verifica». Vincenzo Parea. Il caso di Lido Mario Graziani, cofondatore del Gruppo Atoma di Livorno. Il fiorentino Circolo di Cultura «Segno rosso», poi Collettivo Il Moro. Provino nel Collettivo del Girasole di Roma. Cenni sul Gruppo Racconto-sei e Claudio Palcich, e sul Gruppo Stanza. Il Gruppo Indra di Orti-sei: A.A. Kostner, A. Moroder e N. Moroder. I gruppi degli anni Settanta. Cenni su altri gruppi dal Nord al Sud. Nascita di una morfologia costruttiva. Mario Daniele. Fabrizio Gori. Gabriele Perugini. Piero Gensini. Il Gruppo Futurista Lughese, Patalano e Guido Borelli, in arte Billero. Diego Pierpaoli ed il Gruppo Immanentista. Augusto Piccioni. Marisa Korzeniecki. Malatesta, Franco Testa. Cenni su FotoLogica: Lauro Lessio e Claudio Zoccola. Il Gruppo autogestito R.E.C. di Genova. Antola, Cortesogno e Nutarelli. Antonio Davide, Mario Chiari, Giuseppe Rescigno e Ugo Marano alla Biennale del '76 col Gruppo Salerno 75. Cenni su l'A/Social Group. Il Gruppo degli Alchimisti: Lamberto Bracaglia. Il romano Gruppo In-Differenza: Vittorio Fava, Cerichelli e Grifone. Cenni su Maria Laura Piccinelli e Vittoria Fagini nel femminile Gruppo Campo Immagine. Giampaolo Verna e Gabriele Vitacolonna ed il Gruppo Due - Nuova Figura-zione. La mestrina Associazione Verifica 8+1. Aldo Boschini e Ovan. Celestino Facchin e Rizziero Giunti. Cenni sul Gruppo 13+3, in cui agiscono Elio Mariucci, Corrado Ottaviani, Piero Pellegrini e Gabrio Rossi. Lino Mannocci, Giorgio Tonelli e Giuseppe Biagi nel Gruppo della Metacosa.

pagine 814-866

CAPITOLO XII

I fermenti tra la fine del Settanta e l'inizio dell'Ottanta generano la spinta al cosiddetto ritorno alla pittura Inizi e sviluppi della Transavanguardia, bluff critico-mercantile. Chia, Cucchi e Mimmo Paladino. Duccio Berti, Giorgio Cattani, Mimmo Germanà e Vittorio Messina. Le contromosse critico-mercantili di Barilli (Nuovi-nuovi), Caroli (Magico Primario), Mussa (Pittura Colta), Inga-Pin (Nuovo Futurismo), Calvesi (Anacronismo) ed altri. Bonfà, Luciano Bartolini, Enzo Esposito, Wal, Ontani e Salvo. Il Magico Primario di Faggiano e Del Franco. Mainolfi. Cenno su Notargiacomo. Ubaldo Bartolini. Carlo Bertocci. Il Gruppo Narciso arte. Cos-syro. Floriani. La proditoria esclusione dei narcisiani dalla Biennale del 1984. Antonella Cappuccio. Ventrone. Giorgio Focarini e Lamberto Correggiari. La pittura a tre facce di Avanzolini, Chinni e Mundula. Alla Biennale del 1984 Calvesi consacra il suo Anacronismo. Alberto Abate e Stefano Di Stasio. Cenno su Paola Gandolfi, Ongaro e Metastasio. Rossati. La Galleria Apollodoro, altare per gli sponsali delle tendenze citazioniste. L'Astrazione povera di Menna e l'Astrazione arcaica di Cortenova. Uboldi e Giorgio Olivieri. Claudio Bianchi, capofila del romano Movimento Trastista. Inga-Pin ed il Nuovo Futurismo. Dino Innocente e Umberto Postal. La Nuova Maniera Italiana di Gatt. Bruno D'Arcevia, Alessandro Romano e la Cappuccio. Paolo Borghi, Nosek e Vittoria Scialoja. La Cappuccio esce dal gruppo. Malferrari con Sergio Ban ed altri fonda il Gruppo Arti Visive Mediterraneo. Il molisano Gruppo Orientamento. Elio Cavone e Michele Peri. Il Gruppo I Mediterranei di Roma. Bolignano, Filosa, Minnella e Antonio Giudetti. Cenno sul Gruppo Basilisco di Fermo. Il Gruppo 12 di Roma. Rosanna Cattaneo e Gabriella Porpora. Il Gruppo Virus di Napoli. L'operazione Studi Aperti. Dino Izzo e Giancarlo Savino. Cenno sul Gruppo Es.

CAPITOLO XIII

Verso gli anni Novanta. La costituzione del Gruppo Madì Italia. Perrottel-li. Piergiorgio Zangara e Marta Pilone. Giuseppe Rosa. Jasci lancia Art-media, citazionismo «altro». Elmerindo Fiore. Antonio D'Ovidio. Antonio Patrino. Gaetano Zampogna. Accenno al Gruppo Le Forme. Le ricerche dell'Arte Agravitazionale. Paola Bernardi, Raimondo Galeano e Bucciarelli. Omar Aprile Ronda, da Osiris ad agravitazionale. La Cracking Art. Il barese Gruppo Terzo Millennio. Manlio Chieppa, Antonio Laurelli, Michele Di Pinto, Elia Maggiano e Fernando Battista. L'effimero Gruppo La Sfinge Malaspina. Enzo Carnebianca ed Antonio Cremonese. Cenno sul Transvisionismo. Il Gruppo Aniconismo Dialettico, a cui partecipano Walter Cocchetta e Renzo Eusebi. L'ingresso di Giovanni Leto nel GAD. Le performances del Gruppo Mutandis. De Tora, Mario Di Giulio, Mario Ricciardi e Michele Mautone. Le esposizioni di Chaos Italiano. Stefano Soddu.

CAPITOLO XIV

Cenni sulla frantumazione del linguaggio e sulle assurde valutazioni del mercato artistico. Paolini. De Dominicis. Oltre il concettuale. Altamira. Mariella Bettineschi. Garutti. L'uso del vetro: Coletta, Gianni Sani, Federica Marangoni. Plessi dai video-WATER agli ambienti con elettronici corsi d'acqua e fuochi. Le videoinstallazioni di Sturli. Rosa Foschi. Set-tanni. Marisa Albanese. Anna Valeria Borsari. Piero Gilardi da Ixiana alle metamorfosi interattive fino all'arte bionica. Consolazione. Elisabetta Catamo. Renzogallo. Pecchini. Lanfredini. Vittorio Messina. Diego Esposito. Spalletti. Mochetti. Piacentino. Martinelli popola diversi luoghi di ombra. Donatella Mei e Rosetta Bernardi. Accarrino. Cesare Berlingeri. Visca. Luciana Cornale. Sandro Martini. Altri aspetti del polimaterismo. Ionda. Enzo Ruggiero. Adriano Di Giacomo. Mastropaolo. Antonio De Filippis. L'ironia della ludica Matarese. Andrea Vizzini. Parmiggiani. Cal-zolari. Zorio. Penone. Pizzo Greco. L'arte antropologica di Claudio Costa. Il Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli. Robetta Buttini.

CAPITOLO XV

Due rassegne indicative sugli ultimi quarant'anni del '900: Pittura iconica e Pittura aniconica. Cenno su Firenze e su Giovanni Maggini. La pittura aniconica dell'ultimo ventennio a Napoli. De Tora. Ferrigno e Mancino. Izzo. Cenno sulla pittura dello scultore Nunzio Quarto. Troiani. Giovanna Perillo. Gard. Plevano. Cenno su Iegri. Fausta Squatriti. Gli acquarelli di

pagine 958-1009

pagine 1010-1102

pagine 1103-1150

Manzotti e De Palos. Cenzo sulla Brescianino. Carmengloria Morales. Piffero. Tamburello. Casertano, esploratore di Flatlandia e Linealandia. Giusy. La luce in Teresa Noto, Bertuccioli e Minoli. Altre vicende cromo luminose: Licia Alberi. Lessio. Morandini. Lino Alviani. I paesaggi di Bazzoni e di Antonio Mingozzi. Cenzo su Anna Rossetti. Le Mappe di Bravi. Clementina Brescianino. La computer art di Anna Caser. Patrizia Molinari. Vaccarone. Pezzoli. Cenzo su Bagordo. Claudio Carrino. Cenzo su Lunanova. Vinco. De Liberato. Vittorio Guarneri. Paolo D'Orazio. Valeria Gramiccia. Galbusera. Franca Faccin. Macario. Paride Bianco, che poi entra nel GAD. Gubinelli. Menenti. Gianna Maggiulli scopre le viscere di cartoni d'imballaggio. Stefano Rogai. Batacchi.

CAPITOLO XVI

pagine 1151-1227

Connubi di geometria e lessico informale. Camilla Pallavicini. Arturo Lini e Pino Jelo. Lela Pupillo. Cenni su Maurizio Roasio. Giorgio Giuseppini. Silvano Spaccesi. Edoardo Stramacchia. Lillo Rizzo. Cenni su Cinzio Cavallarini, Giulio Greco, Giovanni Meloni e Pasquale Riccardi. Le topografie di Paolo Viterbini. L'«accertatore di tracce» rupestri Michele Circiello. Antonio Pugliese. Cenzo su Santorossi. Libero Ferretti. Antonio Conzo. Gianni Borta. Cenzo su Giuliano De Luca. La mostra Chiasma: Tullio Catalano, Benveduti, Carmelo Romeo ed Enrico Gallian. Candida Ferrari. Peppe Ferraro. Ernesto Terlizzi. Salvatore Puzzo. Ali Al Jabiri denuncia le distruzioni in Iraq. Antonio Spinogatti. Il neoinformale di Paola Campidelli, di Paolo Favaro e di Alessandro Fergola. Giuliano Della Casa. Davide Benati. Alvaro Caponi. Marzio Banfi. Lello Masucci. Giovanni Fabbri. Carlo Mastronardi. Citazioni di Eligio Antonelli, Piero Cazzola e Salvatore Lovaglio. Cenni su Agostino Morandini, in arte Morago, Salvatore De Curtis, Gualtiero Lo Curto, Vincenzo Torcello e Mariolina Amato. Loretta Santini. Renata Rampazzi. Anna Seccia insegue la Stanza del colore. Gilberto Di Stazio. Cenzo su Leda Guerra. Antonio. Cenzo su Mario Maria Bianchi. Rolando Zucchini. Nicola Liberatore. Giovanni Leto va au delà de la peinture e du tableau. Gianfranco Mascelli, fondatore con Viria Donadei del movimento Lo Strutturalismo. Giovanna Lionetti. Adriana Pignataro. Angelo Cagnone. Marco. Le aspirazioni monocromatiche di Franca Bernardi e di Fernando Falconi. Doriane Modenini. Cenzo su Gianriccardo Piccoli. Sergio Piccoli. Altri approdi al monocromo: Giovanni Sabatini, Enzo Cacciola e Paolo Sardina. Bruno Lisi. Le opere bicromatiche di Erio Carnevali. Pope. Giampiero Podestà. Paolo Cotani. Augusto Sciacca. Guido Colli. Maurizio Bottarelli. Silvestro Cutuli. Vincenzo Dini Patroni. Cenzo su Enzo Angiuoni. Franco Guerzoni. Antonio Freiles. Massimina Pesce. Loredana Cerveglieri. Alfonso Borghi. Ronaldo Fiesoli. Lucia Pescador.

CAPITOLO XVII

pagine 1228-1320

Il diversificato lessico della pittura iconica 1980-99. I paesaggisti Rinaldi e Consoli con cenni su Indaco, Cesare Calvi, Domenico Ripellino ed Elio Jodice. Gianni Cestari. Francesco Stefanini. Cesare Mirabella. Nicolino Romeo. Franco Beraldo. Marcello Scuffi. Cenni su Giuseppe Senigaglia e Vincenzo Nucci Nino Bernocco. Mario Verolini. Lino Carraretto. Cenzo su Daniele Degli Angeli. Fissore. Cenzo su Marco Bonechi. Ettore de Conciliis. Corrado Bonicatti. Carlo Ambrosoli. Sigfrido Oliva. Athos Collura. Cenzo su Matteo Collura. Vincenzo Sciamè. Cenzo su Gianluigi Nitti. Vedute e paesaggi di città di Gianni Andreassi, Bruno Gorlato e Giovanni Bettolo. Marcello Ciampolini. Girolamo Balistreri. Dino Benucci. Mario Madià. Cenzo su Sergio Nardoni. Franco Cilia. Enzo Cacciola e Walter Di Giusto. Cesare Di Narda. Cenzo su Enzo Ruj. Il citazionismo dei «pittori dalla sguardo cristallino» Danilo Fusi, Edi Brancolini e Gerico. Luciano Ventrone e le sue anamorfosi. Rosario Ginanneschi. Cenzo su Irene Janni. Vinicio Perugia. Cenzo su Franco Azzinari. I paesaggisti calabresi: un elenco. Paola Marzoli. Franco Lo Cascio. Fidolini inventa l'artista Comunardo Calussi. Antonio Tamburro. Antonio Biancalani e Anna Girolomini. Cenni su Salvatore Pulvirenti, Gianfranco Giannoni, Paola Collina e Lillo Bartoloni. Paolo Cavallo. Luca Vernizzi. Cenni su Antonio Bobò, Renzo Mezzacapo, Beppe Vasco e Filippo Panseca, spregiudicato operatore e «architetto» del PSI di Craxi. Kokocinski. Poppi. Lorenzo Zampirolo. Angelo Liberati. Roberto Roberti. Cenni su Maria Abbadesa, Armando Scaramucci e Luigi Serafini. Gianluigi Mattia. Cenni su

Pier Luigi Bellacci, Olimpia Biasi, Davide Sprengel, Piero Fornai Tevini, Ottavio Sgubin. Cenni su Gabriella D'Aiuto, Gianfranco e Piero Tognarelli, Beppe Ronco, Piero Simoncelli, Primarosa Cesarini Sforza. Teo de Palma. Guido Cannizzo, fondatore del Gruppo Fantasticoale. Teresa Noto. Sergio Borroni. Cenni su Antonio Barberi e Salvatore Aurelio. Le Radiografie di Renato Meneghetti, alias MR il Fagocitato. Umberto Passeretti. Le mutile statue di Carlo Adelfio Galimberti. Cenni sugli affreschi di Elvio Marchionni. Piero Nincheri. Mafonso. Nino Giammarco. Gianfranco Asveri. Giorgio Chiesi. Hassan Vahedi. Cenni su Augusto Bernardi. I fotomontaggi di Devalle. Cenni su Tacchi ed Enzo Forese. Alessandro Colbertaldo. Fabio De Poli. Donzelli. Nespolo. Piero Sani. Altri pittori fantastici. Cenni su Enzo Carloti, Paola Falini, Remo Raponi, Sirio Reali e Gabriella Turola. Enrico Bafico. Mario Palma. Alessandro Mussi. Giovanni Senatore. Rachlick. Liliana Petrović. Bec. Claudio Bonichi. Patrizia Lanciani. La Carubba. L'Inventario di Franco Fortunato. Pier Augusto Breccia. Cenni su Marcello Manzanini. Domenico DiFilippo fonda l'Astrattismo Magico. Mac Mazzieri. Cenni su Gallerati e Carlo Frisardi. Ventrella. Maurizio Carloni. Franco Tarantino. Cenni su Anna Addamiano e Renata Guga-Zunino. Wainer Vaccari. Claudio Martinengo. Franz Borghese. Daniela Romano. Amerigo Carella e Gianfranco Masini. Luigi Degli Abbatì Sergio Williams. Le città sospese di Silvano Braida. Giuliano Ghelli. Claudio Benghi. Cenni su Rodolfo Meli e Luca Alinari. Raffaele De Rosa. Roberto Fontirossi. Luigi Rincicotti. Antonio Caldareva. Nicola Maria Martino. Bruna Aprea. Wanda Broggi. Giovanna Picciau. Lillo Messina. Adelchi-Riccardo Mantovani.

CAPITOLO XVIII

Il continente della scultura. Emilio Baracco. Cenni su Rita Da Re. Alessandro Petromilli. I Giganti di sabbia di Sergio Zanni. Rinaldo Bigi. Gloria Argelès. Achille Ghidini. Cenni su Pino Pedano. Donato Linzalata. Guido Pinzani. Angelo Tenchio. Franco Dellerba. Ottorino Tonelli. Cenni su Gea D'Este. Iler Melioli. Iginio Iurilli. Cenni su Franco Nuti. I metacrilati di Annamaria Polidori. Cenni su Matteo Lo Greco, Marino Haupt e Cecco Bonanotte. Enzo Scatragli. Vito Pancella. Sergio Capellini. I legni di Sovana. Le terrecotte di Carotti. Cenni su Gianni Bucher Schenker. Le «donne di terra» di Cordelia von den Steinen. Cristina Roncati. Cenni su Oste. Aulo Pedicini. Cenni su Nicola Zamboni. Cesare Riva. Cenni su Emilio Anselmi Mitia Arjuna. Gai Candido. Mauro Berrettini tra i promotori del Campo del Sole di Tuoro sul Trasimeno. Vinicio Rovai. Scianella. Vincenzo Balena. Cenni su Giovanni Meloni. Carla Leonelli. Cenni su Tina Lupo. Luigi Vollaro. Cenni su Alessandro Cavazzani. Romano Abate Gianfranco Pasquali. Cenni su Colalongo. Paolo Barracchia. Gianni Guidi. Cenni su Carlo Bruzzesi. Vannetta Cavallotti. Le pervicaci oniroindagini di Antonino Bove. Nunzio Bibbò. Mautone. Rilievi in cartone di Rosario Bruno. Sergio Alberti. Clara Paci. Cenni su Beatrice Cazzaniga. Michele Melotta. Gianni Cudin. Vincenzo Gennaro e Riccardo Cassini. Carla Molinari. Maurizio Bonora. Margherita Serra. Cenni su Pierluigi Boschetti, Ingrid Mair Zischg, Giovanni Canu e Lorenza Mangili. Roberto Vecchione. Guido Moretti. Michele Benedetto. Le pittosculature di Francesco Rampin. Brunivo Buttarelli. Marina Sasso. Piera Legnaghi. Mirella Saluzzo. Cenni su Manuela Corti. Mario Velocci. Vittorio Fumasi. Cenni su Mario Boldrini e su Rizziero Giunti. Bergozza. Paolo Spoltore. Gli «automi barocchi» di Fulvio Russo, alias Ettore Elica. Cenni su Salvatore Giunta. Mattiacchi. Cenni su Marco Bagnoli. Davide Scarabelli. Biolchini. Pasquale Martini. Yoshin Ogata. Oriano Zampieri. Violano. Riccardo Cordeiro. Jorge Romeo. Maraniello. Colombara. Le terrecotte di Armanda Verdrame, di Giovanni Scardovi e di Aldo Rontini. Franco Menolascina. Andrea Martone. Vecchietti Massacci.

Conclusione

Bibliografia

Indice dei nomi

Indice delle voci

pagine 1321-1398

pagine 1399-1401

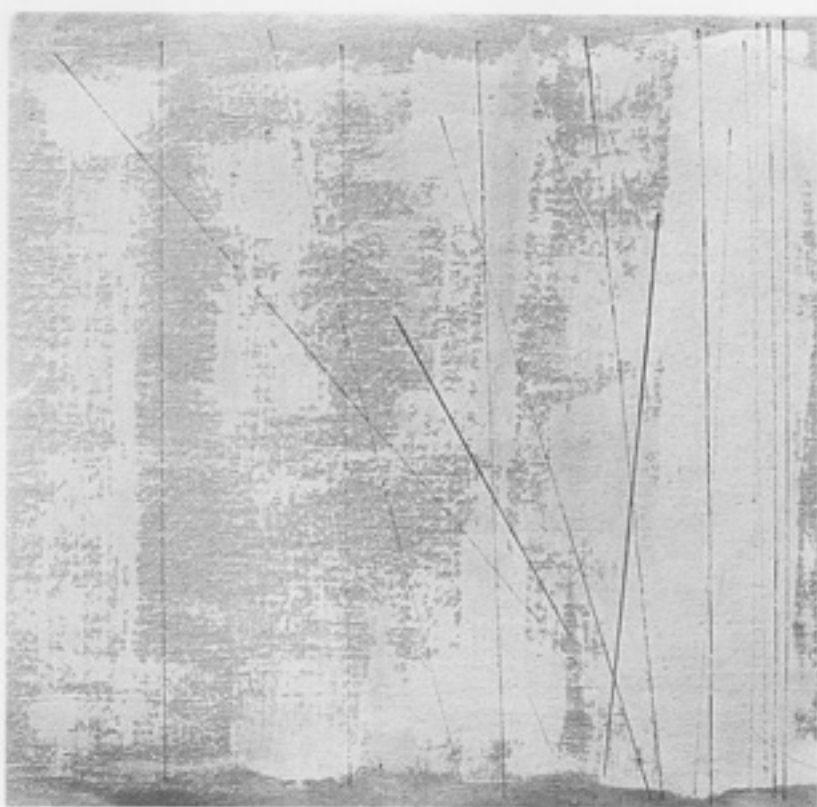
pagine 1402-1430

pagine 1431-1460

pagine 1461-1486



1329 - Virginia Fagini: Tessiture di luce, 1997-99
acrilici su tela, cm. 122,7x178.
MAGI '900, Pieve di Cento



1330 - Virginia Fagini: Ritmo con bianco, 1982
acrilici su tela grezza, cm. 100x100.

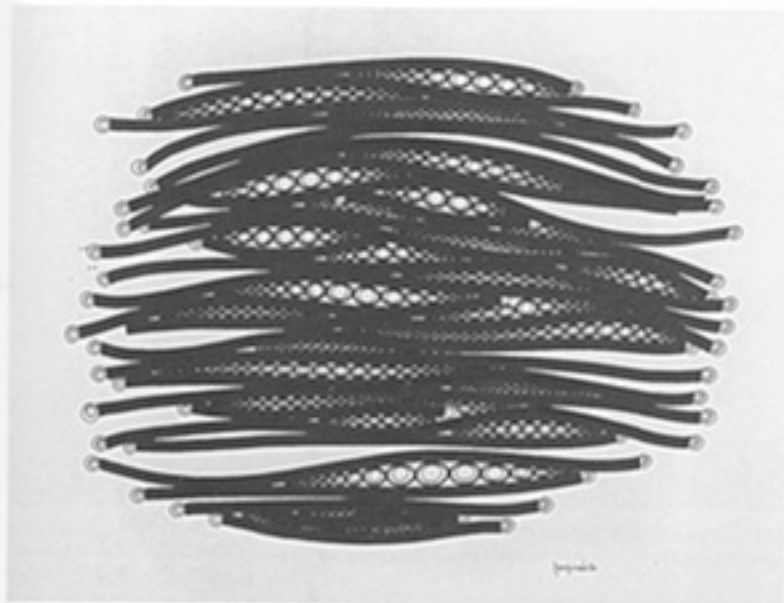
ha capovolto i processi delle proiezione visiva, incorporandone gli effetti nel materiale plastico, effetti che talora si fanno addirittura informali per le vibrazioni luminose, com'è nel ritratto *Olotratto di «Eugenio Montale»*, suggestiva, quanto fantasmatica, epifania del 1990 in più strati di plexiglas, dall'inizio degli anni Settanta considerato dall'artista «come mezzo autonomo di espressione artistica individuale in cui confluiscono le diverse arti» (180). Qui tutto è concentrato nel sommerso fiammeggiare del volto, a differenza di altre opere, come per esempio *Gotico n. 1* del febbraio 1994, in cui ben «calcolati intrichi di giochi luminosi, che si spengono e oscurità che s'illuminano, si agitano con la figura femminile» e non ci sono le «complesse costruzioni grafiche [che] rivelano localmente immagini riflesse che generano altre immagini per formare infine un corpo di luce spirituale scintillante e misterioso che diventa la vera prima sostanza dell'opera» (181). La luce da «spirituale» scintillante e misteriosa in questo «sacro volto» del poeta si fa addirittura spiritata.

A tutt'altra luminosità la compianta Virginia Fagini (182) ha affidato il suo afflato lirico orchestrato da lunghe pennellate intrise di segni in positivo ed in negativo (*Bianco con segni neri*, 1981; *Grigio*, 1983; *Diagonale con nero*, 1984; *Diagonali nere con segni-luce*, 1986; *Verticale con segni gialli e blu*, *Cancellazione in bianco e nero*, *Segni con rosso*, 1991; *Verticale con blu*, *Cancellazione sul blu*, 1993; *Pennellate nere con luce gialla*, 1998; *Nero e trasparenze di luce bianca*, 1999). La costante applicazione all'orchestrazione di questi due aspetti del suo temperamento grafico in qualche caso si abbandona alla spontaneità con esiti di un gestualismo sobrio che ora, senza tuttavia arrivare proprio per il costante afflato lirico a soluzioni alla Soulages, s'esplicita nelle pennellate (*Diagonale nera con segni grigi e gialli*, 1985), ora nell'iterazione segnica tracciata diagonalmente sulla tessitura delle pennellate orizzontali (*Orizzontale blu con segni diagonali*, 1987) o verticali (*Tracce nere con segni bianchi*, 1993) ed ora nella mescolanza di ambedue (*Pennellate con rosso*, *Gestuale segnico con rosso, giallo, blu*, *Gestuale con bianco*, 1992), che viene declinata anche con colla e polvere di grafite (*Segni nel grigio*, 1993), con effetti di rilievo, com'è nella polvere di grafite, colla e pastello rosso del 1991 *Gestualità con rosso, giallo, blu*.

(180) Cfr. nel citato catalogo della personale *La casa*, il suo testo *Il plexiglas come mezzo autonomo di espressione artistica individuale in cui confluiscono le diverse arti*.

(181) Cito da *Dopo eclissi, una luce?* di Avalle, pubblicato nel citato catalogo della personale del 1994.

(182) L'artista romana infatti è morta nel 2003.



1331 - Michelangelo Spampinato: Opera n. 100, 1970

Nonostante la Fagiani approdi raramente a strutture geometriche (*Quadrato grigio con arancione*, 1987), tutto il suo fare è governato da una *ratio* lirica che, tanto per fare qualche esempio, mantiene il timone sulle rotte della geometria, sia per quanto attiene ai segni (*Trame con bianco e grigio*, *Ritmo con bianco*, 1982 (183); *Bianco su bianco con rosso*, *Grigio*, 1983) che per quanto attiene alle pennellate (*Diagonale nera*, 1988; *Ritmo verticale con diagonali bianche e segno nero*, 1989). E ciò, nonostante certe dinamiche più libere, è rintracciabile anche negli anni successivi, nei quali si accentua la ricerca degli effetti di luce, com'è in diverse opere citate e nel grande formato del 1999 *Tessiture di luce*, ora nelle collezioni del MAGI '900 assieme ad *Azzurro con verticale gialla* del 1987 (184).

Anche il catanese Michelangelo Spampinato col passar degli anni aveva fatto confluire nel gestualismo, ma con pennellate ad *hautes pates* tipiche del versante materico, la sua propensione alla grafica, dichiarata nel ciclo del 1969 *Processo formativo*, permeato di immaginate morfologie di sottintesa modularità onirica, aspetto che aveva attirato l'attenzione di Cagli, il quale lo invitò, come già segnalato nel I tomo, a *Prospettive 4* (185).

Negli anni Settanta Spampinato attuava una «sorta di viaggio nei meandri della psiche estetica», come scrivevo in *Le realtà del fantastico*, mettendo in evidenza quanto tale viaggio costituisse la realizzazione della «sua predisposizione all'espressione grafica», che forse attingeva «inconsciamente all'eredità della tradizione che gli Arabi hanno lasciato nella sua Sicilia» e come egli fosse giunto ad una modularità dai forti sostrati decorativi da arabesco: «Con i suoi "arabeschi" psichici Spampinato tende a rendere in simboli l'energia dell'attività psichica, senza tuttavia mai rinunciare ai valori decorativi ed espressivi. Per questo fine egli ha inventato una segnaletica per proprio uso e consumo che, nel trasfigurare i contatti psichici, recupera non di rado l'*habitus* della fantasia attraverso figuremi in cui i riferimenti a tessuti e cellule nervose entrano in conto con motivi figurati e figurativi ridotti ormai a molecole, sortendo una dialettica che risolve la contraddittorietà degli impulsi psichici appunto in una originale allarmata segnaletica della nevrosi simbolicamente visualizzata nelle sue strutture» (186).

Con l'emiliano Pierluigi Vannozzi, che studia la semantica dei segni grafici in reiterati diagrammi modulati che si sovrappongono o si atteggiavano a contorni di non-immagini di qualche tangenzialità con lo stile pop, anch'esse iterate in sequenza, siamo esattamente all'opposto. Vannozzi, infatti, non cerca «traduzioni» di impulsi psichici, bensì intende indagare le variazioni della riproduzione elettrostatica che

(183) Così è anche per il suo libro d'artista *Libro azzurro* (1982) della serie *I colori*, per non citare l'effervescente proliferazione di segmenti in negativo di *Segno luce con orizzontale*, inchiostro di china bianco su carta nera del 1980, che ha un tardo contraltare in *Dentro il segno* (1994), china su carte strappate, inserite ritte in un contenitore di plexiglas.

(184) Proprio per tali rapporti ho inserito l'acrilico su tela *Azzurro con verticale gialla*, collocandolo nella sezione *Accensioni epifaniche e bagliori introspettivi*, nella mostra *Luce, vero sole dell'arte*, da me ideata e tenutasi dal 5 giugno al 25 luglio 2004 nel MAGI '900 di Pieve di Cento, con catalogo Bora, su cui esso è riprodotto a colori (p. 63), come il dipinto del 1969 di medesima tecnica, ma con la doppia datazione 1967-69, lo è a p. 134 di *Generazione anni Quaranta*, cat. cit.

(185) Cagli, che aveva una villa a Taormina, proprio nella cittadina siciliana l'aveva notato anni prima, visitando la Galleria Isabella, dove il giovane esponeva. A *Prospettive 4* Spampinato aveva inviato *Processo formativo n. 3* e *Processo formativo n. 4*, tecniche miste di cm. 90x90 ambedue del 1969, la prima delle due riprodotta a p. 89 del catalogo (cfr. C. Cagli, *Michelangelo Spampinato*, in AA.VV., *Prospettive 4*, a cura di E. Crispolti e G. Di Genova, Galleria Due Mondi, Roma, 4-30 ottobre 1969; Reggia di Caserta, 30 nov.-10 dic. 1969; Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 18 dic. 1969-10 gen. 1970; Sala Comunale delle Esposizioni, Reggio Emilia, 18 gen.-3 febb. 1970; Accademia dei Concordi, Rovigo, dal 22 febbraio 1970, pp. 88-89). A *Prospettive 4*, oltre a Spampinato ed a tutti gli altri segnalati nel I capitolo (Davide, Giuliano, Mara Zampirolo, Radicioni, la Petrović, Spalletti, la Veller, Mazzarelli, Magrini, Oste, Brunetti e Cordero), dei nati negli anni Quaranta esprimevano anche altri invitati: da Lorenza Trucchi, Franco Berdini (*Rotta nello spazio*, 1968, riprodotto in catalogo; *Concetto mentale*, *Prospettive mentali*, 1969), da Antonio Del Guercio, Luigi Campanelli (*Successione architettonica*, *Paga da un centro urbano*, riprodotto, *Spazio avvolgente*, 1969) e Nino Giannarino (*Racconto senza titolo 1*, *Racconto senza titolo 2*, *Racconto senza titolo 3*, riprodotto, 1969), da Edoardo Sanguineti, Geppino Cilento (*Morte nel paesaggio*, china e tempera di m. 1x2, di cui era riprodotto un particolare), da Caramel, Corrado Gavinielli e STUDIOdue (Firenze Brusati, Natalino De Marchi, Mauro Miglio) di Bellinzago (NO), che esprimevano legni smaltati (*Elia cubica 2*, prototipo, riprodotto, più i modelli scalari *Struttura tripla*, *Struttura modulare*, 1969) e Paolo Minoli (*R.S.P. 8*, 1969, riprodotto), da Concetto Pozzati, Paolo Paolucci (*Senza titolo*, *Porta-Filo-Temperatura-Coro*, riprodotto, *Senza titolo*, s.d.), da Aurelio Natali, Lucio Sacconi (*Folla sotto il monumento*, riprodotto, *Hamilton Inclusion - da Stringing London 67*, 1968), da Elda Pezzi, Gianni Toninelli (*2 Deformazioni di lampade*, una riprodotto, s.d.), più il giapponese Keizo, il peruviano Carlos Revilla, il venezuelano Raul Sanchez ed il tedesco Wolfram Wallner, all'epoca attivi in Italia ed invitati rispettivamente da Tadini, da me, da Crispolti e da Guttuso.

(186) Cfr. il mio *Le realtà del fantastico*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 13.



1474 - Gruppo In-Differenza (Cerichelli-Grifone): Dislocazioni invisibili I, 1984
opera per ologramma.

dialettica di situazioni visuali, che diviene creativa proprio in virtù del suo farsi rappresentazione pittorica nel contesto della rappresentazione oggettual-tridimensionale dell'olografia.

«Consapevoli che nel mondo d'oggi il contagio, nella fattispecie tra pittura e olografia, può ridefinirsi esteticamente al di là del post-moderno e della crisi dei valori di riferimento, "in un originario di cui non c'è modello", gli operatori del Gruppo In-Differenza a tale "originario" puntano. Secondo loro, "la pittura pone allora un'ultima domanda: del tragico, cioè del classico. Un classico nel mondo delle copie, dei simulacri, della cibernetica, dell'informatica, della presenza-assenza di codice per eccesso di decodificazione, delle superfici"» (160).

Sempre a Roma nel 1977 nove artiste provenienti dalla disciolta Associazione Donna Arte, si riuniscono nel Gruppo Campo Immagine con l'intento di «continuare l'attività al di fuori di qualsiasi vincolo formale interno con l'unico obiettivo di favorire lo sviluppo e le possibilità di ognuna, nel rispetto di una rigorosa professionalità e in rapporto alla situazione storica e culturale. In questa prospettiva, e in continuità con l'attività svolta, il gruppo intende privilegiare gli spazi pubblici e la ricerca di contatto più diretto con l'utente, senza escludere la mediazione della critica nel reciproco rispetto delle proprie competenze e di una dialettica artista-critico-pubblico oggi quanto mai confusa» (161).

Le nove artiste erano Bona Cardinali, Mirella Forlivesi, Anna Gilli, Gloria Persiani, l'ungherese di nascita, ma naturalizzata italiana, Edit Reval, Alba Savoi, Anna Vancheri, tutte più anziane delle due uniche appartenenti alla generazione qui considerata, cioè Maria Laura Piccinelli, che poi ha lasciato la pittura, per occuparsi di danza, e Virginia Fagini, la quale nel 1977 era nel pieno delle sue, già considerate nel capitolo IV, indagini segniche e di colore-luce, poi portate avanti in direzione di veri e propri *Segmenti di luce*, per citare il titolo di una sua china su cartone del 1980, segmenti che in altri lavori della serie *I colori* (e mi riferisco, p. es., al *Libro azzurro n. 1*, del 1982, già citato nel IX capitolo), nei quali ella fa dialogare con gestuali interventi in pastello ad olio. In essi sensibilità cromoluminosa e riverberi del rigore geometrico vengono felicemente e poeticamente amalgamati dal particolare suo afflato lirico, come ho avuto modo di sottolineare (162).

Sempre nel 1977 in Abruzzo due artisti di Guardiagrele, Gabriele Vitacolonna, figlio di un artigiano di ceramica popolare, ed il *moins âgé* di 7 anni Giampietro Verna, che tuttavia non ha alcuna parentela con il conterraneo Claudio Verna (163), uniscono le loro esperienze e fondano il Gruppo Due - Nuova Figurazione. Ambedue insegnanti, volendo rinnovare la tradizione della «bottega» radicata nella cultura rinascimentale guardiese, dopo aver scelto assieme un tema, realizzano a quattro mani trittici, dittici, polittici prevalentemente di grande formato, talora lavorandovi nello stesso studio e talaltra in studi sepa-

(160) Cfr. il mio *Arte vestita di scienza*, in cat. cit.

(161) Cfr. *Campo Immagine. Roma*, in AA.VV., *I° Rassegna Gruppi autogestiti in Italia*, Edizioni Studio d'Arte Il Moro, Firenze 1980, p. 73. La sede di Campo Immagine era sita in via di S. Costanza n. 13.

(162) Si veda, al proposito, il capitolo X del presente tomo. Per quanto attiene alle altre, cioè la Vancheri e la Savoi, cfr. *Generazione anni Venti*, per la prima pp. 569-570 e per la seconda pp. 570-571, mentre per la co-generazionale Forlivesi, mi sia permesso rimandare al mio *Oltre la cornice. Una neoavanguardia che viene da lontano*, in AA.VV., *Arte Madi 1991-2002*, a cura di A. Canali, MAGI 1900, Pieve di Cento, 26 mag.-21 lugl. 2002, p. 19 e p. 117. Sia la Cardinali che la Persiani sono nate invece negli anni Trenta, per cui ne ho trattato in *Generazione anni Trenta*, nelle pp. 357 e 630 la prima e nelle pp. 635-636 la seconda. Discorso a parte va fatto per la Gilli, che è un po' scomparsa dalla scena espositiva. Ma dalle indagini da me fatte presso chi l'ha frequentata ho appurato che ella appartiene a coloro che sono «nate in un luogo del mondo...ma...mai nel tempo», come - stigmatizzando il malvezzo di, ahimè, molte artiste di nascondere la loro età, lamento sin dal 1991 (cfr. la *Prefazione alla presente edizione di Generazione anni Venti*, pp. 7-8), per cui non si sa quando sia nata, tanto che le mie indagini presso chi l'ha frequentata (Gloria Persiani, Mirella Bentivoglio e per ultimo Attilio Antibo, il quale mi ha detto che, secondo lui, ella era più giovane di lui, ma di quanto non sapeva, dato che la Gilli ha perveracemente custodito il gran segreto della sua data di nascita) sono risultate infruttuose. Pertanto, qualora fosse della generazione qui considerata, ella ha ottenuto il suo più importante scopo, che, a quanto pare, è quello di nascondere la propria età anche a scapito (ed è il presente caso) della storicizzazione della sua arte. Lo so, ella potrebbe obiettarmi che l'eccezione sono io, che ho inteso scrivere una storia dell'arte suddivisa per generazioni di nascita, e non lei che segue una norma diffusa ed inveterata da tempo: già, così fan tutte (o quasi). Ed io mi vanto di aver contribuito ad ampliare quel «quasi», costringendo non poche valide artiste ad abbandonare il malvezzo della difesa del «fortino dell'età» personale. Tuttavia, per verità di cronaca, debbo confessare che anch'io ho avuto le mie sconfitte da non poche di queste pseudo-virago (*absit iniuria verbo*), e tra esse due veneziane, quali Rosetta Acerbi, di cui nel novembre 1986 presentai una personale a Zagarolo, e Zita Noè, la quale sul finire degli anni Novanta venne appositamente da Venezia per mostrarmi le sue opere, che trovai valide, ma, quando le chiesi la data di nascita per inserirla nell'«anagrafe» generazionale, avviata per la mia storia dell'arte, mi apostrofò: «Ah, devo dirle l'anno in cui sono nata?». Ed alla mia conferma, aggiunse: «Ci penserò». E ancora ci sta pensando, visto che non s'è mai più fatta sentire. *C'est dommage*, direbbero i nostri cugini d'Oltralpe. Infatti, per tale incongrua resistenza nel difendere il «fortino» della data di nascita, per non essere disonorate... con il disvelamento della loro età, non ho potuto considerare queste due interessanti pittrici nella presente mia storia dell'arte, che, come in tanti ormai asseriscono, è un monumento che sopravviverà, a futura memoria, a chi l'ha scritto ed a tutti gli artisti che vi sono considerati.

(163) Su Claudio Verna cfr. *Generazione anni Trenta*, pp. 79-80 e 512-513.



1420 - Gabriella Porpora: Oggi abito un paesaggio strappato, 1991
perspex, metallo, collage e piume, cm. 250x200.
Proprietà dell'Artista, Roma

Porpora erano state presenti a tutt'e due: la prima nel 1986 col trittico composto *Love and Hate* e nel 1988 con la riproduzione moltiplicata in manifesto del suo olio *Inside or Outside* della città «con l'immagine di una donna e di un cane che camminano nel cemento sognando la natura, e dopo averla raggiunta rimpiangono la città» (287), la seconda nel 1986 con l'assemblage *Questa non è una città* e nel 1988 con l'assemblage *Declino policromo* (288).

Il Gruppo 12, come Polisgramma, organizzò convegni, conferenze, dibattiti, proiezioni di video-tapes, mostre documentarie, di grafica d'arte e di libri d'artista in varie città d'Italia, tra cui nel 1989 *La violenza nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* a Genova (mostra di grafica e proiezioni di video-tapes), nel 1990 a Roma *Art Book* (Biblioteca Nazionale Centrale), nel 1991 a Milano *Art Book* (Civica Biblioteca d'Arte) ed a Viterbo *Follia urbana*, in cui la Porpora realizzò un altro suo assemblage di rame, perspex, plastiche ed inchiostri (*Londra burocratica tenta di travolgerci tutti*) e la Cattaneo espose il suo trittico ad olio *Ulisse e le sirene*, nel 1992 a Milano *Città - molteplicità e istantaneità di immagini* (Politecnico, Facoltà di Architettura), in cui la Cattaneo portò l'olio su lamiera con intervento di polistirolo espanso del 1991 *Volando sulla città* assieme all'olio e fotomulsione su tela del 1992 *Inquinamento, inquinamento umano...* «Denuncia per strage» e la Porpora due assemblages su metallo ondulato (*Oggi abito un paesaggio strappato*, 1991, opera già esposta all'Ateneo Salesiano di Roma, ed *Aspetti della gerarchia immaginifica*, 1992), nel 1994 a Spello *Femminile plurale* (Vecchio Palazzo Comunale), nel 1995 a Roma *Forum Transitorium* con anche 5 artisti giapponesi (Scavi del Foro di Nerva), a cui la Cattaneo e la Porpora parteciparono con due lavori di grande formato, la prima con *Viaggio nella memoria, alla ricerca delle colpe sommerse*, serigrafia su polistirolo antiurto riciclato di 11 metri x 69 cm., la seconda con *Le radici del tempo*, assemblaggio di legni, reti metalliche, perspex, materiali di recupero e colori acrilici di metri 6 per 1½, nel 1998 a Roma *Manifesti d'artista, opere a perdere*, «che trasformano gli spazi pubblicitari in un punto d'incontro con l'arte», operazione in seguito ripetuta (289).

Se la Cattaneo ha sempre amato l'iterazione delle immagini, anche in formati lunghi, la Porpora ha sempre prediletto la commistione di tecniche e materiali, tra cui il perspex per ottenere trasparenze, oscillando dagli assemblages alle pittosculture. La Cattaneo, affermata negli anni Settanta come fotografa (290), è dell'obiettivo fotografico,

(286) Cfr. M. Cortegiani, AA.VV., *Polisgramma. Building Ground Art. Gruppo 12*, Bulzoni Editore, Roma 1990, p. 8. Polisgramma è composto da «polis» (città) e «gramma» (sostantivo del verbo «grafo» = io scrivo), per cui precisa ancora la Cortegiani: «POLISGRAMMA è, sia pure in senso lato, "il segno della città". È la sintesi di ciò che la città imprime in ognuno di noi: è il segno trasformato restituito alla città» (ibidem).

(287) Così la stessa artista poi spiegava in un pieghevole il suo intervento, proseguendo: «Oggi, nel piazzale della Stazione Termini - che è la porta principale di Roma, dalla quale si entra e si esce - ripropongo in questa seconda parte di Polisgramma il dubbio fra dentro e fuori. L'immagine di un mio quadro ad olio, riprodotto in tanti manifesti, verrà applicata nello spazio a mia disposizione e sostituita ogni volta che il tempo e il vandalismo lo renderanno necessario. Ho scelto il manifesto perché è così che oggi la città bombarda di immagini il nostro quotidiano» (cfr. R. Cattaneo, *Rosanna Cattaneo, "Inside or Outside"*, Polisgramma, intervento di Building Ground Art, realizzato sulla recinzione metallica del cantiere «Metrotermini», Roma, Piazza dei Cinquecento, Stazione Termini, dal 31 maggio 1988).

(288) Nel 1986 le altre partecipanti furono Francesca Rossi De Gasperi, Giuliana Caporali, la cilena Pilar Aguirre, le iraniane Minou Amirsoleimani e Shaghayegh Sharafi, Marina Bandella, Donata Buccioli, Marzia Cortegiani, Giovanna Gandini, Maria Luisa Ricciuti (erroneamente divenuta in alcuni cataloghi Marisa Luisa), tutte, eccetto la Sharafi, presenti anche nell'intervento del 1988, a cui parteciparono la nippona Kyoko Adaniya-Baier, la ceca Moule Blackout, le austriache Fria Elfen e Lotte Heindrich-Hassmann, la triestina Denise Lister, l'olandese Margot Pilz. Eccetto la Aguirre, tutte le artiste del secondo intervento saranno presenti nell'aprile 1989 all'esposizione nell'atrio della Biblioteca Nazionale Centrale di Vienna *Wak-Offener Projectraum - POLISGRAMMA in Wien*, con l'olio *Inside or Outside* la Cattaneo e con la scultura in perspex dipinto e policarbonato alveolare *Città Piramide* la Porpora.

(289) Sempre sotto l'egida di Polisgramma, *Building Ground Art*, nell'ottobre-novembre 2000 con *Post post scriptum* Roma viene invasa da manifesti d'artista a perdere, anche di uomini, come «messaggio allusivo a ciò che ci ha preceduto e a ciò che seguirà, scritto per mano di artisti appartenenti a differenti culture, quindi SEGNO chiaro del nomadismo culturale e stilistico nel campo dell'arte del nuovo millennio» e tra gli altri, oltre la Porpora, troviamo le cogenere Gabriella Di Trani, Virginia Fagini, Silvana Leonardi. Nel settembre-ottobre 2001, sempre sotto il titolo *Post post scriptum*, Anagni fu invasa da *Tazebao d'artista*, che tra i tanti vide, oltre quelli delle Di Trani, Fagini, Leonardi, Porpora, quello di Adriano Di Giacomo. Dopo di che il gruppo s'è sciolto.

(290) La passione per la fotografia nasce in lei durante un lungo periodo dedicato ai viaggi. Sue foto vengono pubblicate in libri e riviste in Italia e negli Usa.

zioni, 1994) e Renata Rampazzi (*Triplice episodio C*, 1998) in *Pitture di superficie*; Diotallevi (*Ricordo manomesso*, 1998), Virginia Fagini (*Dentro il segno*, 1994), Mauro Molinari (*Sensazioni*, 1989), Enzo Patti (*Come parlare col muro*, 1998) e Teresa Pollidori (*Cartiglio*, 1998) in *Libro oggetto*; infine Giorgio Giuseppini (*Senza titolo*, 1994) e Ottorino Tonelli (*Barchina blu*, 1998) in *Atelier di Carrara*. La Pollidori, tramite la sua Associazione Culturale Fuori Centro, nello stesso '99 aveva promosso, con la collaborazione di Ivana D'Agostino e Guglielmo Gigliotti ed il patrocinio della XV Circoscrizione Arvalia-Portuense, per il recupero del luogo in cui il 16 dicembre 1998 era crollata la palazzina di via Vigna Jacobini, evento luttuoso che fece 27 vittime, la mostra *Vigna Jacobini. Proposte per un recupero ambientale*, che si tenne presso lo Studio Arte Fuori Centro dal 22 gennaio al 12 febbraio 2000. A fare proposte, oltre Di Giacomo, che presentò l'idea di creare un giardino circolare circondato da 12 sedili identici, ottenuti per clonazione di una delle sue strutture architettoniche, come luogo della riflessione, furono invitati altri 15 artisti, tra cui Mario Maria Bianchi (*Arco baleno*), Antonio Menenti (*Percorsi*), Velocci (*Muro sonoro*) e Zampieri (*Tributo*).

(255) Molto impegnato politicamente (tra l'altro, nel 1988, ha contribuito alla costituzione della sezione molisana del Sindacato Nazionale Artisti CGIL), Mastropaolo si è prodigato nella promozione culturale per dare impulso all'arte della regione e nella regione, organizzando incontri, dibattiti, convegni, mostre e progetti di ricerca, tra cui *Contemporanea: Molise 1945/1990*, nonché dando vita ad aggregazioni artistiche, quali il Gruppo '70 e Archetip'Art. A quest'ultima, riferita agli ideali e feticci delle popolazioni dell'Africa Centrale e del Sud America, va ricondotto, come conseguenza, il ciclo *Memento*.

(256) Lino Mastropaolo s'è spento il 5 settembre 2001 a Campobasso.

(257) Cfr. I tomo, p. 468.

(258) L'installazione *Le stanze dei Lari n. 3* era realizzata in legno, stoffa, carta e plastica dipinta, tutti materiali che ritroviamo nell'opera ambientale *Figura che scende le scale*, ma con l'aggiunta di rame, ferro ed alluminio.

(259) Ambedue le sculture sono ad elementi radiali, la prima a zigzagate zampe di ragno al cui centro è trattenuto una sorta di missile che poggia su uno sgabello (rampa di lancio?), la seconda a filiformi archi congiunti alla base di una mezza sfera con la superficie solcata a mo' di meridiani accanto alla quale un'altra simile, ma molto più ridotta, quasi figlia di essa, poggia i suoi archetti inversamente situati. Queste opere e le precedenti citate più *Le stanze dei Lari n. 2* del 1979 sono state esposte presso Napoli nel Museo Nazionale Ferroviario di Pietrarsa di Portici nella mostra *Viaggiatori senza bagaglio* (26 mar.-26 apr. 1999), in cui c'erano anche lavori dei compagni di gruppo Carmine Rezzati (*A tempo indeterminato*, anni Ottanta; *Grande squalo bianco*, 1985; *Uno, Due, Tre, Colpito*, 1986; *Al centro della terra*, 1986-96; *Son tutti castelli in aria*, 1988-97; *Impronte*, 1991; *Che rottura di pelle*, 1994; *Fastidioso*, 1995; *Miraggio*, 1994-97; *Temporali in vita*, 1996; *Volucrisimo*, 1997; *Aggrapparsi a qualche cosa*, 1998) e Quintino Scolavino (*Venditore di Napoli*, opera ambientale in terracotta con un centinaio di busti in terra attorno ad una figura ritta, 1984; *Luminoso trasferito*, 1990; *Arte vana v'è tra*, ferro, neon e pietre colorate, 1991; *Early Morning*, 1992; *Flash-Light*, 1994; *Concausa pre-arte*, *Linto*, con motore elettrico 1995; *Nido*, tecnica mista ed ologramma, *Parone cosmico*, 1996; *Venditore del III millennio*, terracotta, *Aeo I*, *Aeo 2*, acquerelli 1997; *Tumulto I*, tempera secca e carbone su carta oleata, 1998).

(260) Si tratta del dattiloscritto *Quali i modelli di rappresentazione?*, datato 4.07.1990, conservato in fotocopia nel mio archivio e che proseguiva: «Se l'arte, la pittura è un modo di esprimersi, quindi un linguaggio, certamente abbisogna di un alfabeto che ha un numero di simboli limitato, ma illimitati sono i significati che scaturiscono dal diverso assemblaggio delle lettere. Ho voglia di pensare che i modelli di rappresentazione sono come le lettere dell'alfabeto: tutti le usiamo, ma ognuno ha possibilità infinite di significati. La singolarità dell'insieme nasce dalla propria storia certamente collegata alla storia di altro e di altri».

(261) Cfr. I tomo, pp. 309-311.

(262) E lo dichiara manifestamente nel citato testo *Quali i modelli di rappresentazione?*: «Nel momento in cui volevo raccontare la donna ho sentito la linea funzionale del Pollaiuolo o la linea floreale di Simone Martini, ironizzando tutta una letteratura «azzurra» che vuole l'immagine della donna flessuosa e sensuale quindi visualizzata in una linea curva».

una figura di spalle estrapolata da Giorgione e sistemata in uno spazio astratto (*Installazione*, 1989-90) (269), si contrappongono gli inserti di rilievi in bronzo di bassorilievi (*Porta del paradiso*, 1987; *Stele nera*, 1989-90), di teste greco-romane (*Golden Door*, 1988), addirittura bine, com'è nella tavola verticale inquadrata tra l'angolo dei due rossi cavi tesi da un elemento quadrato del lavoro ambientale, comprendente anche un cono formato da colore compactato, realizzato nell'agosto 1989 nella Galerie Schloß di Oberhausen.

Questi inserti, entrando in forma di *collage* negli oli, nelle tecniche miste e nei pastelli, con qualche ritorno del citato Dürer, si arricchiranno, come semi del passato atti a rendere fertile l'*humus* della produzione anni Novanta, anche di vasi scolpiti, di frammenti di bassorilievi antichi, di putini alati. E proprio col titolo *L'antico seme Vizi* con un folto gruppo di tali lavori si riproporrà in Germania nel 1994-95 (270).

Per più complesse motivazioni Claudio Parmiggiani utilizza calchi in gesso di sculture classiche, colorandoli, facendoli convivere ed interagire, talvolta capovolti (*Lisa, La casa del poeta I*, 1982), talaltra divisi a metà (*Athena Ermetica*, 1980), o triplicati ed allineati su un asse di legno, dipinti in blu, verde e rosso (*Senza titolo*, 1984), con vetri, bottiglia (*Senza titolo*, 1983), ramo (*Alchimia*, 1982 (271); *Pan*, 1985; *Pan*, 1986), uovo (*Senza titolo*, 1983), canna d'organo (*La casa del poeta I*, 1982), tavolozza (*Giovane che sogna*, 1982), giocattolo *trouvé* (*Paesaggio*, 1984), corna di cervo, stoffa e frutta (*Senza titolo*, 1982), ancora frutta (*Pittura innamorata*, 1983), più violino (*Natura morta che dorme*, 1981), ancora violino e cornice (*Natura morta con testa verde*, 1985), lampada a petrolio (*A lume spento*, *Senza titolo*, 1985), carta pentagrammata (*Senza titolo*, 1984), pane (*Il sognatore*, 1983), mezza luna (*Luna*, 1986), farfalle (*Senza titolo*, 1986), riproduzioni di dipinti altrui (*L'âme silencieuse*, 1981) e tante altre cose ancora, tra cui le terrecotte policrome (272) in una vorticoso ed irrefrenabile produzione di quel derivato del pensiero Zen che «tutto è arte» e che ha attraversato l'arte degli ultimi 4 decenni del '900, dando vita alle nuove tendenze dell'Arte Povera, del Concettualismo, del Comportamentismo, della Land art e succedanei e collaterali (273).

Parmiggiani, «scrupoloso artista di climax, di versanti, di herma, Claudio hermetico, anodo e catodo chiusura e apertura di albedine, di albore metallizzante», che «rapina il nucleo di metafore che ingenera (ingenerate); abbraccia e stringe poliedri velari, colpisce pensosi cuori-trappola di libellule arcaiche», per riprendere solo alcune delle definizioni del compianto Emilio Villa (274), è comparsa all'area concettuale, come a quella poverista rivedute e corrette secondo personali dettami neodadaisti e neosurrealisti, non estranei a sottintesi alchemici. E forse per la ricchezza e la complessità del suo discorso non è facilmente inquadrabile *tout court* in nessuna delle tendenze citate (275).

In Parmiggiani i calchi classici s'intersecano con la realtà oggettiva e naturale (276), venendo assunti come elementi organici alla sfera dell'arte in virtù degli interventi di pittura, che in altri casi mettono tra il virgolettato pittorico un violino (*Praga*, 1987), e delle combinazioni compositive tipiche del suo «alfabeto», che se si fonda sul protagonismo dei calchi in gesso di dettagli di sculture classiche e soprattutto di teste, quest'ultime anche svuotate per farle divenire contenitori di pennelli, legni, chiodi (*Vaso*, 1985), combinazioni che in altri casi giungono a far spuntare da uno di due stivali dipinti di azzurro un ramo (*Monumento a Velimir Chlebnikov*, 1987). Quella di Parmiggiani è una specie di culturale partita a scacchi con la realtà e la naturalità, una partita in cui gli scacchi sono i calchi e tutti gli altri elementi che entrano in rapporto con essi, in una sorta di metafisica speranza di dare vita alla natura morta di questi elementi (277). È tutto qui l'opus di quest'artista che Schwarz nel 1986 ha coinvolto nella mostra *Arte e Alchimia*, da lui curata nell'ambito della XLII Biennale di Venezia, nella quale l'artista nella sezione *Lo scopo: la conciliazione degli opposti* esprimeva tra l'altro una variante di *Alchimia* (1982-86) (278), di cui la matrice, ma come *Senza titolo* e datato 1981, era documentata nel catalogo *Wunderkammer*, sezione curata da Adalgisa Lugli per la stessa Biennale del 1986 (279).

Questa presenza alla Biennale era la quarta dell'artista emiliano-

(58) Si inaugurò naturalmente a Mantova presso l'Atelier d'arte «Ducale» il 18 marzo 1993 con un testo di Mauro Corradini, che tra l'altro sottolineava: «Recentemente, il tema iconografico, la riflessione artistica di Pedrazzoli si è venuta spostando sul mondo della città, vista e letta attraverso l'uso di segni e icone, che ne documentano l'essenza; la città è il luogo in cui i segni massificati del vivere quotidiano possono trovare un punto di incontro. E tuttavia l'opera non ubbidisce alle sfere delle analisi critica, o dell'indagine sociologica; l'iconografia, in fine, diviene mezzo poetico per dare della dimensione urbana una lettura che ad un tempo ne sia specchio e visione fantastica, emblema e poesia» (cfr. M. Corradini, *Roberto Pedrazzoli. «La città della luce»*, Atelier d'arte «Ducale», Mantova, dal 18 marzo 1993).

(59) Avendo sposato il figlio dello scultore Enzo Nenci, Giorgio, ivi residente. Su Nenci cfr. *Generazione primo decennio*, pp. 379-390 e pp. 569-571.

(60) Cfr. M. Corradini, *Le geometrie dello spirito nell'ultimo ciclo pittorico di Teresa Noto*, in *Teresa Noto. Opere 1996-1999*, Palazzo Ducale, Mantova, aprile 1999, p. 5.

(61) Se molte sono le opere con profilature di vette di monti (*Cattedrale - Eeento, Cattedrale n. 1, Cattedrale n. 2, Cattedrale - Il giardino dell'Alchimista*, 1990; *Cattedrale - Vetta*, 1997), in altre ecco comparire una tartaruga sotto una croce di luce (*Cattedrale - Cosmo*, 1997) e altrove sotto un cielo rosso una folla di minuscoli uomini (*Cattedrale - Ascensione*, 1997), oppure ecco sbucare dal basso in controluce un angelo dalle grandi ali (*Angelo e Alchimista*, 1998), mentre in altre tele angeli volano nella luce (*Opus, Cattedrale - Luce - Prisma, Cattedrale - Materia - Luce*, 1998), per cedere il posto alle incerte epifanie cornute (*Androgino*, 1999) e non pochi sono i dipinti d'ibridismi neoinformali-geometrici, tutti del 1999 (*Celestografia, San Lorenzo, In Christo*, i dittici *Rerum Materia, In luce, In the Heart, Alchimia, Sulla via di Damasco*). Ma di queste opere dirò meglio nel cap. XVII.

(62) Per maggiori ragguagli su Plexus si veda Sandro Dernini, *Plexus Black Box. A multicultural aesthetic inquiry into an international community based art project*, Casa Editrice Università La Sapienza, Roma 2007, in cui è contenuta una testimonianza di Bertuccioli (pp. 212-214).

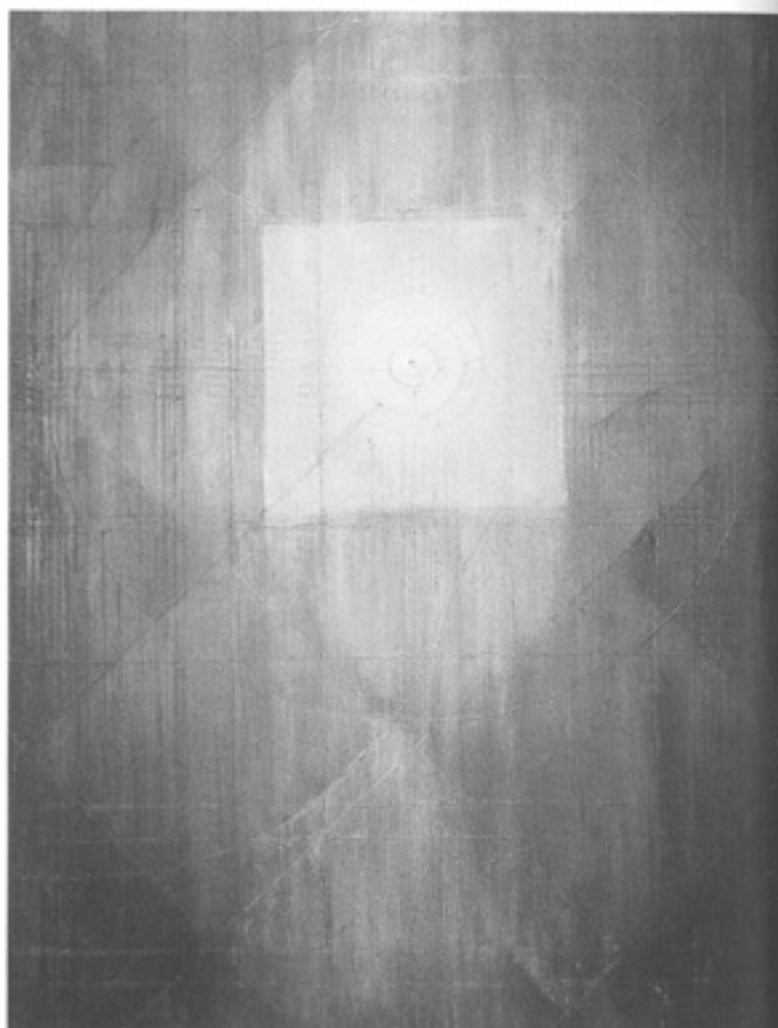
(63) Ideato da Guglielmo Gigliotti, oltre a Bertuccioli, ad esso presero parte diversi altri, facendo proiezioni all'aperto ed altri interventi, anche in spazi espositivi, come *Intervento analogico*, irruzione improvvisata realizzata nel 1995 in occasione di una mostra al Palazzo delle Esposizioni di Gigliotti, Raffaello Paiella, Giuseppe Boresta, Valerio Ianni, Valerio Ippoliti, Eleonora Del Brocco, Laura Rosso e Bertuccioli, i quali indossavano un maglietta bianca su cui era stampata l'immagine di uno degli altri partecipanti. Nel 2000 Bertuccioli, Alberto Gasparri ed i *moins âgés* Marco Fioramanti e Silvio Pasqualini danno vita al *Movimento di Pittura Clandestina*, che nel 2002, per interessamento di Fioramanti, che aveva soggiornato a lungo a Lisbona, arricchito dei campani Eva Rachele Grassi e Angelo Ermanno Senatore, anch'essi nati negli anni Cinquanta, esporrà nella mostra *Pittura clandestina* presso l'Istituto Italiano di Cultura em Portugal, con presentazione critica di Gigliotti. Sul relativo catalogo gli espositori erano documentati ciascuno con due illustrazioni, una in bianco e nero ed una a colori: di Bertuccioli c'erano *Frammento*, elaborazione digitale su tela e *Pesce rosso*, olio, 2001, di Gasparri *Luogo clandestino*, carboncino su carta, 2000, e *Soglia di frontiera*, olio, 2001.

(64) *Tempo di memoria* è stato scelto da Gigliotti per essere esposto, assieme a *Viaggio nel tempo* del 1999, nella mostra «Il Girasole» trent'anni dopo, tenutasi a Seravezza (Palazzo Mediceo, 9 feb.-6 apr. 1997), mentre *Emergenza notturna* del '93, assieme a *Frammento luce* del 2000, è stato da me inserito nella più volte citata rassegna *Luce, vero sole dell'arte* del MAGI '900, sezione *Accensioni epifaniche bagliori introspettivi*, nella quale esprimevano anche Gard, la Fagnini, Augusto Sciacca e Francesco Stefanini.

(65) Cfr. p. 147 e ill. 236 nella pagina precedente.

(66) Così è nel coevo binomio *Luoghi trasformati. «...On stage...». Sequenza A-B. «...Ciascuno dei momenti in cui si sviluppa l'azione o rappresentazione...»*.

(67) Mi riferisco agli acrilici su tela del 1988 *Rapsodia «...componimento musicale nel quale temi popolari sono collegati e svolti in libere interpretazioni...»*, *Evocazione «...ma io canto...»*, *Evocazione «...e sempre nel mio cuore...»*, *Poema «...inafferrabile...»*, *Poema «...complicità...»*, *Poema-Narrazione ripartita in canti: due tempi. Dedicato a Vincent «...la luna e le stelle...»* ed altri dipinti dedicati a P. Klee, a T.S. Eliot ed a Lucrezia Islam, fino ai verti-

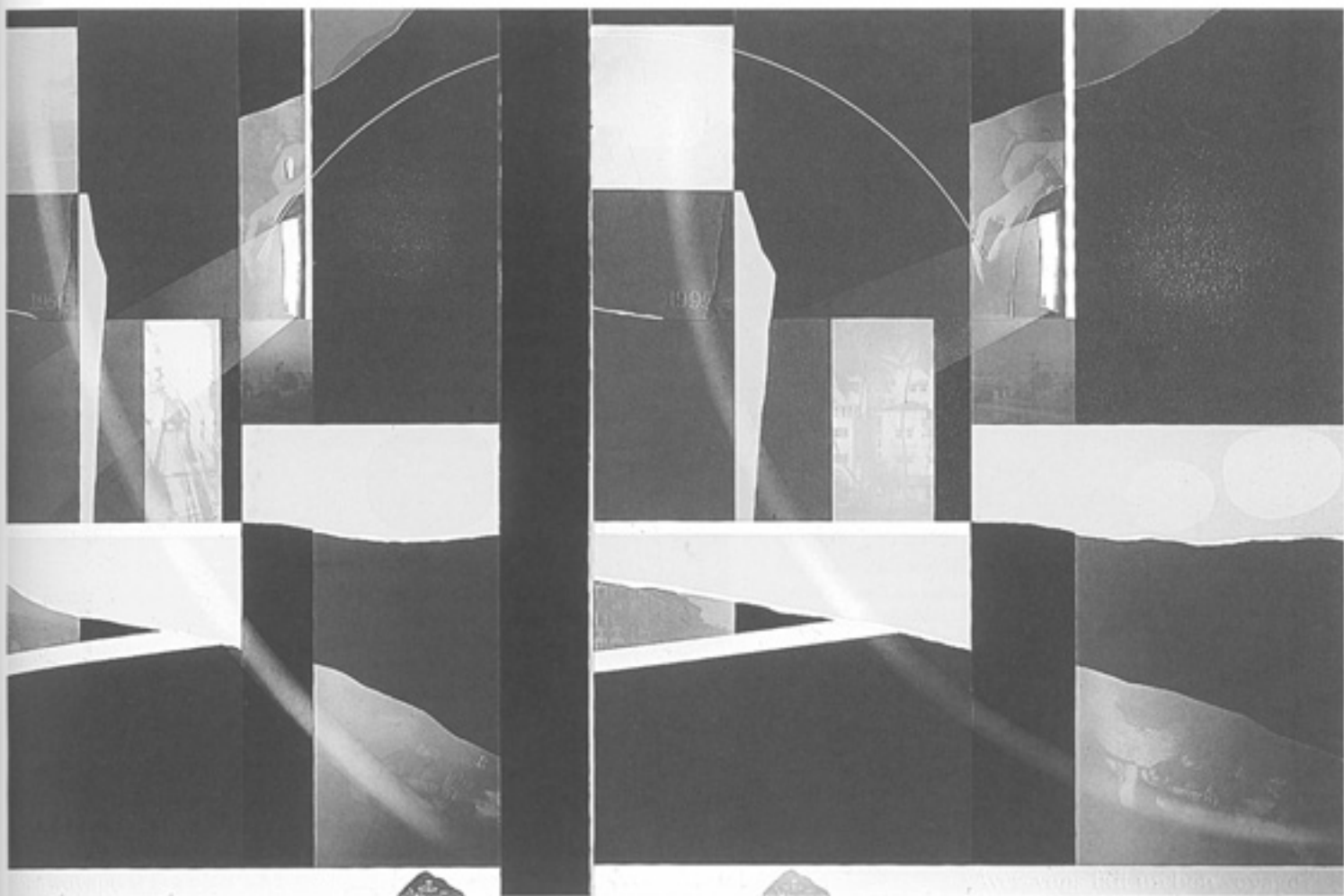


1904 - Teresa Noto: *Cattedrale - Luce n. 1, 1997*
tecnica mista su tela, cm. 140x200.
Prop. dell'Artista, Bagnolo San Vito

tetture trasparenti, *Casa trasparente* ed il non meno trasparente acrilico su tela *La città della luce*, tutte pallide, quanto liriche caleidoscopiche costruzioni, ispirate a Mantova e dirette discendenti dei *colages* musivi, l'ultima delle quali darà il titolo ad una personale del pittore mantovano (58), aprendo a loro volta ad altre visioni trasparenti.

Se la palermitana Teresa Noto, pittrice iconica stabilitasi nel mantovano, per la precisione a Bagnolo San Vito (59), ed il romano Bertuccioli approdano alla pittura di luce solo negli ultimi anni del '900, per lo scomparso Paolo Minoli la luce, assieme alle sue calcolate misurazioni cromatiche e geometriche, è stata la ricerca centrale di tutta la sua produzione.

Per quanto attiene alla Noto, ella solo dopo un lungo tragitto iconico, come vedremo, approda a geometrie di luce nell'ambito del ciclo nato da una svolta verso altri orizzonti della sua pittura, che a cominciare da *Grande Croce* del '96 si connote come ricerca spirituale, la quale per Corradini «esprime, nello stesso tempo, la ricerca/il bisogno di infinito» (60). Ovviamente la svolta è solo a metà totale, dato che accanto a opere d'impianto neoinformale (*Cattedrale - Rivelazione, Cattedrale 2 - Sublimazione*, 1997) e più specificamente analogico, quali le luminescenze scandite geometricamente (*Cattedrale - Apparizione, Cattedrale - Luce n. 1, 1997*), anche in monocromie bianche (*Cattedrale - Portale, Cattedrale - Mandala*, 1997), e le trasparenze (*Cattedrale - Luce n. 2, Cattedrale - Opus 1*, 1998; *Cattedrale - Oltre la soglia, Mandala*, 1999), diversi sono i lavori ibridi, ora con inserimenti iconici ed ora con combinazioni di soluzioni geometriche, per lo più quadrettature, e neoinformali di qualche eco del



2032 - Angelo Cagnone: Bon voyage, 1995
olio e tecnica mista su tela, cm. 80x140 + 117x140.

duativo alla più recente mostra dell'artista bolognese di cui qui si tratta, nella Rocca di Bazzano. E dunque cosa fa Marco Ara? In senso allegorico, ben inteso. Forse a Marco Ara e al suo recensore è sfuggita l'ironia del detto latino "nomina sunt omina", cioè la faccenda del destino racchiuso nel nome. E già questo fatto mi sembra un bell'omaggio freudiano al preteso contenuto beffardo racchiuso nelle opere del pittore Ara che crede ancora in una funzione etica e sociale dell'arte, come egli mi ha rivelato in una recente conversazione». Così esordiva Lino Cavallari nel testo di presentazione della mostra, da lui curata, *I supplizi del giardino*, nel quale riassume bene i connotati dell'«arare» di Marco, sottolineando della sua «pittura intellettualistica» il «modo operativo a volte minimale a volte più aggressivo», le oscillazioni «tra tragedia e gioia», tra risultati «per sottrazione di elementi e per sottrazione di colore» sviluppati «nel segno della contraddizione», ma assestati «in un esemplare equilibrio, in una sintesi degli opposti», senza tralasciare i riferimenti: Tàpies, «come afferma Cerritelli», ma anche Rothko, Aricò e Dorazio e «quella vasta schiera di artisti che caratterizzeranno anche da noi i primi anni 70» (191).

Cerritelli, dopo aver ricordato che nelle opere di Ara del 1977-78 Marilena Pasquali aveva colto «un riferimento ai magistero di Giovanni Ciangottini, sottilissimo e poetico pittore che inventa rapporti di luce giocati sulla memoria della natura», aveva avanzato il riferimento al «muro di Tàpies» per un gruppo di tecniche miste, tutte *Senza titolo*, del 1988-1991, che naturalmente si nutrivano «di altre suggestioni materiche, e aggiustamenti anche nostrani», dimostrando tuttavia «di possedere una qualità di sguardo che fa sperare in un approfondimento sempre più forte e autonomo» (192).

(187) Il '97 la Pignataro è, assieme a Virginia Fagnini e Silvana Leonardi, tra le 40 espositrici della rassegna internazionale *Domina*, una delle consuete mostre al femminile che i comuni accolgono o organizzano ai margini dell'8 marzo, festa della donna. Nella fattispecie il Comune era quello di Zagarolo e la mostra, curata da Lidia Reghini di Pontremoli, si tenne dal 16 al 31 marzo a Palazzo Rospigliosi nell'ambito della manifestazione *Marzodonna*, che si sviluppò appunto a partire dall'8 marzo e comprendeva anche un corso di grafologia, il seminario *Parliamo d'amore*, la rassegna cinematografica *Donne alla cinepresa* ed un pomeriggio letterario.

(188) Cfr. il I tomo, p. 276.

(189) Egli stesso ha scritto: «A me interessa ciò che precede il quadro, quel "pensiero del quadro" che non è soltanto la sua fase progettuale ma anche una sua anticipazione percettiva, persino tattile».

(190) E chissà se il ciclo di Burri non sia stato in qualche misura presente a Cagnone.

(191) Cfr. L. Cavallari, *Marco Ara. I supplizi del giardino*, Sala «Silentium», Bologna 1997.

(192) Cfr. C. Cerritelli, *Marco Ara. Il territorio ombroso della pittura*, Galleria L'Incontro, Inola, mar-apr. 1992.



2081 - Francesco Stefanini: Paesaggio con lume, 1998
olio su tavola, cm. 40x40.

(7) Il riferimento alla pala di Piero della Francesca è spazialmente azzerato.

(8) I rametti spogli ricorrono in diversi altri dipinti coevi, da *Rami e frammenti di carta su muro*, a *Incrocio a triangolo*, nel quale a formare il triangolo sono appunto tre spogli ramoscelli, a *Fra le ombre che salgono sui muri* del 1988. Tuttavia non sempre le ombre sono di elementi vegetali, talvolta Stefanini fa apparire, con tutt'altri intenti rispetto a quanto avevano fatto Berto Ravotti e Giacomo Porzano, un'ombra umana su una porta (*Ombra e porta*, 1990).

(9) Tuttavia la presenza in Stefanini è nella linea del suo «dialogo» tra oggettività ed ombre, e ciò lo distingue dalle ombre umane che Berto Ravotti (ed in un caso Giacomo Porzano) aveva reso protagoniste dei suoi dipinti. Naturalmente diversi dipinti hanno ombre di oggetti domestici, di sedie e non di rado di tavoli d'atelier con bottiglia e barattolo contenente pennelli (*Interno con lenzuolo*, 1993).

(10) Nel 1995 Stefanini è stato uno dei partecipanti a *Memorie e attese 1895-1995: il Castello d'Amore* (Villa Pisani, Stra, 12 giu.-31 lug. 1995), una delle 22 manifestazioni patrociniate, in occasione del suo centenario, dalla XLVI Biennale di Venezia. La mostra era suddivisa in sezioni, una delle quali era appunto *Il Castello d'Amore 1984* (sic) 1995, nella quale esprimeva Stefanini. In altre sezioni non mancavano artisti nati negli anni Quaranta: Roberto Vecchione in *Architetture dell'immaginario*; Ferruccio Gard in *Tra Laguna e Montello*; Celestino Facchin, Rizzio Giusti e Nino Ovan in *Verifiche S+1*; Giuliano Caneva e Franco Vecchiet in *Underground* e tra gli scultori ancora Caneva assieme a Romano Abate ed a Mario Martinelli.

(11) Avevo inserito *Insolite presenze* nella rassegna *Luce, vero sole dell'arte*, sezione *Accensioni epifaniche e bagliori introspettivi*, nella quale assieme al pittore versiliese erano Gard (*Fantasia cromatica*, 2002), Virginia Fagnini (*Azzurro con verticale gialla*, 1987), Bertuccioli (*Emergenza notturna*, 1993; *Frammento luce*, 2000) e Augusto Sciacca (*Tassello: Cosmogonia - La luce*, 1989).

(12) Infatti nel 1997 a Stefanini viene affidato l'incarico di eseguire un grande dipinto per il Museo d'Arte Moderna di Shirakawa.

(13) E mi riferisco ad oli su tela ed a pastelli su cartoncino (*A pelo d'acqua*, *Segni d'acqua*, *Riflessi*, *Memoria d'acqua*, *Mare e luce*, 2000; serie *Riflessi*, *Acqua*, 2001), dagli effetti simili a spremiture di Turner realizzate da uno sguardo miope, opere che s'alternano a quelle vaporose e umbratili di boschi e foreste (serie *Nel bosco*, 2000; *Paesaggio in giallo*, *Paesaggio in verde*, *Autunno*, *Memoria di paesaggio*, 2001; serie *Paesaggi*, 2002).

(14) Cfr. C. Vivaldi, *Cesare Mirabella. Paesaggi e animali. Opere 1984-1987*, De Luca Editore, Roma 1987, s.i.p.p.

(*Stele con piccola luna*, 1987) (7), oggettivazione che ritorna anche in altri lavori (8). Ma le convivenze delle due polarità espressive in altri casi si attuano con altri «protagonisti», come accade per l'ombra umana (9) che nel 1990 si staglia sulla porta pittoricamente oggettivata in *Ombra e porta*, oppure all'ombra del fogliame di una pianta che fa da contrappunto alla mensola con sopra una tazza scura nel coevo *La tazza del mattino*.

L'ombra, si sa, è un prodotto della luce e proprio sui giochi di luce e ombre progredisce il discorso del pittore di Pietrasanta, spesso con preponderanza di esse (*Porta con ombre*, 1990; *Cielo sulla finestra*, 1992; *Ombre di natura con ringhiera*, 1993), addirittura in dipinti monocromi in cui ogni momento di oggettività viene eliminato, ed è il caso degli azzurri *Trame della sera*, *Senza voltarti* (1995) (10) e *La luce che aspettavo* (1996), del bruno-arancio *Avanti a te* e del rosso *Verso sera con lume* (1997), opere dialetticamente orchestrate nei toni di luce-ombre e propedeutiche a quelle costellate da globuli di luminosità (*Quadro blu*, *Insolite presenze*, 1995) (11), o con isolati bagliori in contesti con ombre arboree (*Ombre con lume*, *Trame della sera con lume*, 1996). Altrove le atmosfere cromatiche, o meglio monocromatiche, si spostano agli interni con candele accese, per cui i fogliami-ombra scompaiono e tutto viene risolto in chiaroscuri tonali articolati in giochi spazio-cromatici in giallo, in arancio, in azzurro, in rosso (*Lumi in giallo*, *Fiamme di candela*, *Lumi della sera*, 1996; *Lumi*, *Luci di lumi*, *Interno con lumi*, *Luci in un interno*, 1997) ed anche in altri colori, soprattutto in quei dipinti in cui con allusive curve le candele vengono sistemate su sfondi paesistici (*Luci con paesaggio*, *Lumi e paesaggio*, 1997), che non potevano non attirare l'attenzione dei giapponesi (12). Ed è il ritorno all'esterno in quella sorta di cieli movimentati da vari bagliori, com'è nei pastelli su cartoncino *Cipria di luce*, ciclo del 1998, o nel ciclo *Vertigine* del 1999, propedeutico alle successive marine (13).

Anche Cesare Mirabella ama il pastello con cui, approdato all'iconismo da «finissimo artista astratto, autore di una ricerca sulla luce e sullo spazio», come ebbe a definirlo Vivaldi (14), ha realizzato popolarissime opere, come del resto pure ad olio, di ovini visti dall'alto (ciclo *Animali*, 1985-87, *Pecore*, 1986), posizione prediletta anche per i paesaggi fittamente affollati da chiome di alberi (*Pineta*, 1986), che si dispongono come fossero sassi di pietraie, come batuffoli d'ovatta di un colore (*Tenero paesaggio*, 1986) o di più colori (*Paesaggio*, 1987), effetto che si ritrova, anche se in modalità differenti, nel ciclo *Animali*, dato che le allungate morfologie degli ovini talora creano flussi visivi direzionali.

Mirabella ama il colore, che dalle tonalità gravi di opere del 1985 (*Tana*, *Nel cuore della notte*), in qualche caso addolcite da morfologie rosa e celesti (*Architetture*, 1987), illumina sempre più fino a renderlo sommerso come sospirato sulla superficie, rasentando il bozzettismo ed addirittura il Chiarismo nelle scene liquide, quasi il pastello, talora mescolato a terre, tempera grassa ed olio, facesse a gara con l'acquarello nelle prove di fine anni Ottanta e inizio anni Novanta, creando proprio per l'indeterminatezza delle immagini lontananza visiva.

Il Chiarismo è connotativo della pittura di Nicolino Romeo, il quale procede sui binari del paesaggismo e della natura morta (soprattutto di fiori) con un'ottica che discende da Lilloni. Anche lui attua abbinamenti dei due temi, ma non ponendo le nature morte nel paesaggio, bensì sistemando su pareti retrostanti dipinti per lo più di paesaggio di pittori chiaristi o tangenziali al Chiarismo (15).

L'acquarello è invece molto praticato dal veneto Franco Beraldo, il quale con tale tecnica ha realizzato negli anni Ottanta la serie *Paesaggio italiano*, che s'è protratta negli anni Novanta con gli strappi d'affresco di piccolo formato, nell'ambito dei quali ha trasferito anche le nature morte con sfondi paesistici, ma semplificati rispetto a quelli ad acquarello ed a olio, in cui si potevano cogliere echi di soluzioni novecentiste (16), né più né meno di quelli morandiani nei paesaggi con case.

Ma Beraldo non giunge mai alla netta e geometrizzante definizione plastica degli oli di Marcello Scuffi, altro praticante dell'acquarello, il quale da toscano realizza vere e proprie composizioni paesistiche post-novecentiste. E se in quelle con le barche riaffiora una memoria di Carrà, in quelle con caseggiati sembra tornare il clima statico del-

EUROPA: II 1283a.

EUSEBI, Renzo (Patrignone di Montalto Marche, AP 1946): I 529n, II 849n, 902, 903n, 904, 904n, 905n, 907-1001, 1002, 1147n, 1361n. *Ill.*: 1681, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697.

EUSEBI, Terenzio (Montalto Marche, AP 1947): I 496n, II 728n, 849n, 850n.

EUSTACHIO, Mariño: I 55n, 522n, II 831n.

EVA: I 367, 368, 450, 526, 618n, II 889n, 900, 1325.

EVANGELISTI, Franco: I 647.

EVANGELISTI, Nicola: I 528n, II 1280n.

EVANGELISTI, Silvia: I 514, 514n, 515n.

EZECHIA: I 114n.

EZSIÁS, István: II 962.

F

FABBR, Agnere: I 409, 416, II 1197n.

FABBR, Angelo: II 948n.

FABBR, Giovanni (Meldola, FC 1947): II 1182, 1183. *Ill.*: 2003.

FABBR, Paolo: II 1279n.

FABIANI, Enzo: I 252, 252n, 325n, 443n, II 730n, 866, 866n.

FABIANI, Maura (La Spezia 1940): II 851n.

FABRIZI, Antonella: I 524n.

FABRIZI, Stefania: II 948n.

FABRO, Luciano: I 22n, 24n, 28, 34n, 43n, 62n, 70n, 75, 504, II 872n, 890, 890n, 921, 965, 1002n, 1003, 1006n.

FACCENDA, Giovanni: II 1307n, 1315n.

FACCHIN, Celestino (Farra d'Alpago, BL 1940): II 861, 862-863, 918n, 1232n.

FACCHINETTI, Marisa (Premosello Chiovenza, VB 1948): II 1147, 1147n.

FACCHINI, Giorgio (Fano, PU 1947): II 850n.

FACCIN, Franca (Venezia 1948): I 486n, II 1144, 1144n, 1145n.

FAGGLIANO, Antonio Michelangelo (Taranto 1946-Milano 2001): I 566n, 625n, II 869n, 879, 880n, 892-893, 899n, 1018, 1019n, 1081n, 1179n, 1391n. *Ill.*: 1527.

FAGINI, Virginia (Roma 1945-2003): I 172, 365n, 465n, 529n, 532n, 609, *Ill.*: 1097, II 768-769, 859, 953n, 1088n, 1122n, 1201n, 1232n. *Ill.*: 1329, 1330.

FAGIOLI, Attilio: I 539.

FAGIOLI, Maria: I 539n.

FAGIOLI, Marcello: II 926n.

FAGIOLI DELL'ARCO, Maurizio: I 131n, 145, 172n, 173, 175, 175n, 232n, 233n, 292, 292n, 300n, 326n, 566n, II 926n, 1140n, 1242n, 1295n, 1296n.

FAGONE, Vittorio: I 98n, 99n, 100, 100n, 101n, 289n, 306n, 529n, 531n, 562n, 586n, 645n, II 777, 778n, 871n, 899n, 1025, 1281n.

FAIOLA, Viviana: II 993n.

FALASCA, Franco: I 84n.

FALCIANO, Rocco: II 1236n, 1237n.

FALCIDIA, Giorgio: II 921n.

FALCON: II 1072d.

FALCONI, Fernando (Sermoneta, LT 1940): II 1202, 1203, 1203n. *Ill.*: 2035.

FALCONI, Walter: I 238n, 246n, II 1247n, 1254n, 1313n.

FALINI, Paola (Sinabunga, SI 1946): II 1289.

FALLANI, Giovanni (Mons.): II 721.

FALLANI, Mario: I 217, 217n.

FALLINI, Mario (Alessandria 1947): I 592n.

FALSINI, Marco: I 557.

FALZARI, Sergio: II 1114d.

FANASCA, Giorgio (Roma 1945): I 290n, 422, 422n.

FANELLI, Franco: II 728n.

FANFANI, Amintore: I 491n, 530n.

FANI, Mario: II 948n.

FANNA RONCORONI, Maria Pia: I 486n, 502n, 508n, 617, 638n, II 861.

FANTI, Lucio (Bologna 1945): I 83n, 235-237, *Ill.*: 372, 373, II 1081n.

FANTINATO, Giuseppe (Bassano del Grappa, VI 1940): I 180n, 311n, II 738, 745n.

FARALLI, Ermelindo: II 984n.

FARFA (Vittorio Tommasini): I 265n, 362n.

FARINA, Emilio: II 905n.

FARINA, Franco: I 18n, 95n, 101n, 194n, 198, 198n, 295, 295n, 354n, 382, 384n, II 922n, 1063n.

FARINA, Valerio: I 95n.

FARULLI, Fernando: I 245, 245n, II 1233, 1233n.

FASAN, Giorgio (Roma 1944): I 234-235, 362n. *Ill.*: 371.

FASCE, Gian Franco: I 657.

FASCETTI, Renato: I 581n.

FASOLI, Giancarlo (Verona 1941): II 764n.

FASSBINDER, Rainer Werner: I 535.

FASSER, Chiara: II 863.

FATICH, Luigi (Puccecchio, FI 1942): I 268, 269, 269n, II 1330.

FAUTHIER, Jean: I 289, II 997n, 1287n.

FAVA, Clemente (Comiso, RG 1947): II 714, 721, 723n, 728-730, 747n. *Ill.*: 1240, 1241, 1242, 1243.

FAVA, Leonardo: I 616d.

FAVA, Vittorio (Roma 1948): I 470n, 526n, 592n, 609, 610n, 615-617, *Ill.*: 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, II 829n, 856, 856n, 857, 932n, 1188n.

FAVAL, Gennaro: I 76n, II 1177, 1177n.

FAVARO, Arcangelo: I 435n.

FAVARO, Paolo (Scorzè, VE 1949): II 1177, 1177n.

FAVI, Paolo: I 504n, II 835n, 836n, 1105n.

FAZZINI, Pericle: I 409, II 874, 874n, 1083, 1174, 1174n, 1197n, 1284n, 1338, 1338n.

FECCHIO, Silvano (Venezia 1945): I 435n.

FEDERICI, Renzo: I 228n, 229n, 256, 256n.

FEDERICI, Roberto: II 931n.

FEDERICO, F.: II 1262n.

FEDERICO, Giovanni (Gagliato, CZ 1942): I 186n, II 1258n.

FEDERICO DA MONTEFELTRO (Duca): II 789.

FEDI, Fernanda (Cahaso, TO 1940): I 132-134, 500n, 592n, 598n, 617, 625n, 627, 652-655, 656n, 657n. *Ill.*: 211, 212, 213, 1189, 1190, 1191, 1192, 1193, 1194, 1195, 1196, 1197, 1198, 1199, II 1007, 1008n, 1172n.

FEDRIANI, Sergio (Genova 1949): II 851n.

FEDRO: I 191n, 207.

FEINBLATT, Ebra: II 937n.

FELIXMÜLLER, Conrad: I 257n, 258.

FELLER, Eugen (Spalato 1942): II 726n.

FELLETTI, Sandro: II 1009, 1009n.

FELLINI, Federico: I 63n, 618n, II 1297.

FERENCZI, Sándor: II 903, 1054n.

FERGOLA, Alessandro (Genova 1942): II 1177-1178. *Ill.*: 1993, 1994.

FERGOLA, Francesco: II 1177n.

FERGOLA, Nicola: II 1177n.

FERGOLA, Romeo: II 1177n.

FERGOLA, Salvatore: II 1177n.

FERGOLA, Sergio: I 285n, II 993n, 1177, 1177n.

FERGUSON, Jo: I 535n.

FERLINGHETTI, Lawrence: I 598.

FERRANDO, Mavi (Isoverde, GE 1945): I 396, 401, 403-404. *Ill.*: 670, 671, 672, II 1007.

Selezioni

Gardel s.a.s. - Villanova di Castenaso (BO)

Composizioni

Belle Arti - Quarto Inferiore (BO)



Finito di stampare
nel mese di settembre 2009
dalla Tipografia Bi&Vu
Pontedera (PI)

