

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

179

NUOVA
SERIE

10 APRILE - 30 MAGGIO 2008 - VIA MARONCELLI, 7 - MILANO - TEL. 02.653747/02.653872 - FAX 02.653872

DOCUMENTI DI PITTURA 2

Costantini D'Oora Iacchetti



© 2008

testo critico:

Giorgio Bonomi

traduzione:

Lucy D'Orazio

fotolito:

Gierre srl, Bergamo

tipografia:

Novecento Grafico srl, Bergamo

Documenti di pittura 2

Costantini D'Oora Iacchetti

a cura di
Giorgio Bonomi

Documenti di pittura 2

di Giorgio Bonomi

Dopo le opere degli anni Settanta di Griffa, Olivieri, Pinelli e Verna, esposte nella precedente mostra, *Documenti di pittura 1*, ora presentiamo tre artisti, Costantini, D'Oora e Iacchetti, accomunati da vari aspetti del fare arte, per cui il loro accostamento appare naturale, pur se ci sono notevoli differenze, oltre le apparenze.

Anzitutto, comune è il gusto per la *pittura*, per il concepirla, per il farla, per il praticarla; un gusto che è “mentale” ma anche “fisico”. Infatti questa pittura, erede di quella analitica degli anni Settanta, si differenzia, del resto come questa, dal minimalismo - cui è associata solo per la “riduzione” - proprio perché in questa pittura c'è il “piacere del fare”, non limitandosi al “progettare”.

Così il *corpo* acquista un'importanza fondamentale e fondativa, dato che questo è tanto il “corpo della pittura”, cioè la sua *materia*, o “matericità”, il suo “spessore”, la sua “massa”, ma è anche, e prima, il corpo stesso dell'artista che con la sua forza, o debolezza, con la sua velocità, o lentezza, fisiche, con la sua passionalità, o razionalità, con la sua emotività, o logicità, determina la qualità e tutte le caratteristiche della “pittura in effetto”, della “pittura pitturata”, parafrasando il concetto della filosofia scolastica, di origine averroista, di “natura naturata”. Quindi nell'opera l'artista profonde una *energia* - e siamo, per rimanere nella metafora appena usata, nella “pittura pitturante” (che equivale alla “natura naturans”) - che, come quella einsteiniana¹, risulta dalla combinazione di “massa” e “velocità”, cioè del *colore* e del *tempo* impiegato o, meglio, necessario all'esecuzione, e che può essere lento o veloce.

Proseguendo su questa logica, incontriamo un'altra categoria, essenziale alla comprensione della pittura di cui stiamo parlando, lo *spazio*. Anche questo è duplice, essendo quello della *superficie* della tela da riempire e quello che l'opera, una volta appesa al muro, determina e costruisce. Infatti il locale dove il quadro è collocato non è più lo stesso², viene modificato e ri-costruito dallo spazio dell'opera, dalla sua forza, dalla sua plasticità, della sua luminosità.

La *luce*: ancora un altro elemento. Il quadro emette un'energia luminosa che può essere assoluta, cioè forte, accecante, oppure lieve e soffusa, infernale o paradisiaca, dalla sua stessa superficie. Questa, a sua volta, può attirare lo sguardo, come in un vortice, nella sua *profondità*, oppure può brillare dal suo "interno" con le sue onde luminose, con l'emettere una luce liquida e lucida o corposa ed opaca, forte o smorzata.

Qui, fondamentale, per la stessa ontologia dell'opera, è la funzione dello spettatore che dà "oggettività" al quadro, fino a prima limitato alla "soggettività" dell'artefice. Chi sta di fronte al quadro ha un suo tempo di *visione* che, in questo genere di lavori, non può non essere "lento", "riflessivo", e la percezione avviene con tutto il personale bagaglio emotivo e sentimentale che è proprio quello che permette una lettura, oltre che razionale e analitica, emozionale. Pur con differenze, anche notevoli, l'elemento che maggiormente unifica, per l'occhio e non solo, i tre artisti che presentiamo è la *monocromia*.

Non è qui possibile ripercorrere l'affascinante storia del monocromo che da certe visioni di Turner, attraverso i paesaggi sotto la neve di Monet, arriva al primo grande artista che coscientemente dipinge un "quadrato bianco su bianco" e un "quadrato nero su nero", Malevič; dopo, anche con le lezioni di artisti non propriamente "monocromi" come Mondrian e Rothko, molti assumono la monocromia come "poetica", prima ancora che come "tecnica".

Ovviamente quel "un solo (mónos) colore (chrôma)" è un'immagine, e un concetto, sintetica, perché in realtà quello che allo spettatore appare come un solo colore è il risultato di più colori o, per lo meno, di più stesure le quali non sono mai identiche tra esse stesse, risentendo, ognuna, delle condizioni ambientali e soggettive di chi quel colore lo pone, con il suo braccio e la sua mano, sulla superficie del quadro.

Se, come abbiamo detto, la monocromia risponde ai precetti della modernità ("nel meno il più", "l'arte vive della sua stessa progettualità") che portano alla "riduzione", questa, però, non va scambiata con la "negatività", cioè con l'azzeramento afasico: al contrario, la monocromia è una delle modalità di affermazione di

quell'unione tra arte e vita, a lungo ricercata dall'artista fin dal romanticismo, e di una progettualità utopica perché asserzione di possibilità infinite.

Poi lo spettatore, di fronte al monocromo, deve essere lui stesso a mettere in moto tutte le sue facoltà percettive, emozionali e riflessive, per riempire di senso l'opera e, se vogliamo, per dare esecuzione ad un'altra prescrizione dell'arte contemporanea, quella che vuole la partecipazione attiva dell'osservatore all'opera affinché questa sia compiuta.

Colui che si trova davanti all'opera monocroma è come quello che, secondo Eraclito, sta innanzi all'oracolo di Delfi che "non dice né nasconde, ma accenna". Ecco, il monocromo accenna, suggerisce, dà all'osservatore non certezze ma possibilità infinite, di sensazioni, di immagini, di visioni, che in parte provengono direttamente dal quadro e in parte dallo stesso soggetto guardante.

Così "il monocromo - abbiamo scritto in altra occasione - abolendo ogni mediazione segnica, compositiva, analogica, realizza l'assoluto e, poiché è sempre risultato di un profondo processo, vuoi vitale e gestuale, vuoi analitico, raggiunge un'armonia totale"³, come la musica di John Cage che raggiunge l'assoluto dilatando la "pausa" e quindi componendo il "silenzio".

Orbene, dopo aver visto le caratteristiche generali e comuni ai tre artisti, è il momento di passare in rassegna, rapidamente, i tratti più soggettivi di ognuno⁴.

Sonia Costantini usa la spatola, di piccole dimensioni, per dare il colore, il quale dapprima è ad acqua, quindi "volatile", "etero", e richiede molte velature, poi è ad olio, perciò più "corposo", e tale che va a "proteggere" il sottostante più lieve e leggero.

Costantini ha sempre usato come primo "materiale", per così dire, la "luce": una luce che può essere diffusa, limpida, intensa, sempre "chiara"; anche quando il colore usato è più scuro il tono luminoso resta nitido. A volte il colore è "metallico", ma non ha facoltà "riflettenti", infatti il colore della Costantini ha una forza centripeta, che attira intensamente nel suo profondo, oltre la superficie, gli sguardi e i pensieri degli osservatori, e non centrifuga, cioè tale che esce da sé per "depositarsi" sull'altro.

Le sue profonde superfici dipinte richiedono un tempo lento di

percezione, per poter cogliere tutte le increspature, le sovrapposizioni, i tremolii che sono della materia (il colore) e che provocano una cromia e una luminosità complessa; il tempo di percezione dilatato è una sorta di “risarcimento” che l’osservatore deve alla “fatica” dell’artista i cui tempi di esecuzione sono altrettanto lenti.

Le realizzazioni cromatiche delle opere rigorosamente monocrome sono plurime con colori che vanno dal rosso al viola cobalto, dal bianco al magenta, dal grigio all’azzurro, i quali colori - la loro origine è nel patrimonio immaginifico dell’artista, che deriva da una memoria cosciente storico-artistica, oppure da un inconscio visivo sedimentato con le esperienze - costituiscono, a riprova dell’autoreferenzialità di questa arte, i titoli stessi delle opere. Invece i titoli di Domenico D’Ora sono “spiazzanti” per l’osservatore, non avendo alcun significato apparente, infatti sono acronimi composti con le iniziali di un pensiero filosofico o di una poesia che solo l’artista conosce e che costituiscono, quindi, l’unione, profonda e soggettiva, tra il suo fare pittura e il suo pensiero e/o emozione.

D’Ora usa pennello e spatola per i suoi numerosi passaggi di colore, che è un insieme di acrilici e resine, per essere “liquido” e trasparente ma, nello stesso tempo, “denso”, volendo essere “profondo” ma non “lucido”.

Una pittura “viva” ed emozionale, ma non lirica, che si applica al quadro che non disdegna, nelle misure dei telai e nelle gradazioni cromatiche mai identiche, la sequenzialità.

Due elementi vanno evidenziati, oltre a quelli generali già espressi, la “svasatura” dei telai che provoca una sorta di “riverbero” sulla parete che, così, acquista volumetria e diventa “spazio necessario”, quasi parte dell’opera. L’altro aspetto consiste nel fatto che il monocromo di D’Ora non è assoluto, emergendo due linee verticali di colore altro vicine ai bordi della tela (in fasi precedenti, questo colore affiorava, discreto, anche a “chiazze” nel resto del quadro). Si tratta di due elementi visivi che quasi “abbracciano”, “proteggono” il corpo del quadro monocromo ed hanno una fondamentale funzione di segnare una “pausa”, di dare un “ritmo” alla struttura compositiva e, soprattutto, di concentrare lo sguardo

verso il centro - una specie di “recupero” di quel centro che molta arte contemporanea vuole “perduto” -, quindi due linee di “confine”, di soglia, tra l’essere del quadro e l’alterità, e che creano una sintesi ottica spaziale tra la visione “stringente” dell’opera e la funzione espansiva del telaio smussato, che, nel confronto tra spazio e superficie, impedisce anche la prevalenza di uno dei due elementi.

D’Ora non ama la molteplicità cromatica, i suoi colori - come detto, sempre diversi pur se, apparentemente, simili - variano tra il rosso, il bianco, il blu e il nero, la qual cosa dimostra anche una “liberazione” dai precetti mondrianiani, troppo spesso seguiti pedissequamente dai successori.

Paolo Iacchetti spande il colore - con decine di passate successive - con le mani. Questo determina una densità particolare, una “matericità” della superficie, così da favorire percezioni diverse a seconda dell’angolatura visiva e uno scorrimento d’intensità tra un punto e l’altro del campo di colore. Il colore, in tal modo, viene come “trattenuto” e “accumulato” sulla/dalla tela e si presenta “finito” nel momento stabilito, quasi casualmente, da esso stesso: possiamo dire che per Iacchetti la pittura è la fenomenologia dell’evento.

Certamente un “evento” pensato e meditato - come le “colature” di Pollock che riempivano un “disegno” preesistente -, non a caso sotto la superficie monocroma l’artista stende colori complementari, così il colore complessivo appare provenire dal di dentro.

Oggi, dopo varie “fasi” rigorosamente consequenziali, l’artista si esprime con una monocromia “assoluta”, cioè senza segni o forme: il monocromo, quindi, “non ha bisogno di nulla”, “è” e “non può non essere”, secondo la logica parmenidea; certamente, seguendo la prassi della “ripetizione differente”, si ripete, ma non già per affermare una serialità minimalista, bensì per dichiarare una reiterazione tautologica della sua poetica che, ovviamente, si esprime anche nelle opere singole.

Iacchetti usa smussare gli angoli del telaio per impedire una frattura tra lo spazio e il quadro inteso come oggetto plastico, contiguo, come “campo” concreto di colore con il quale si “impatta” l’osservatore.

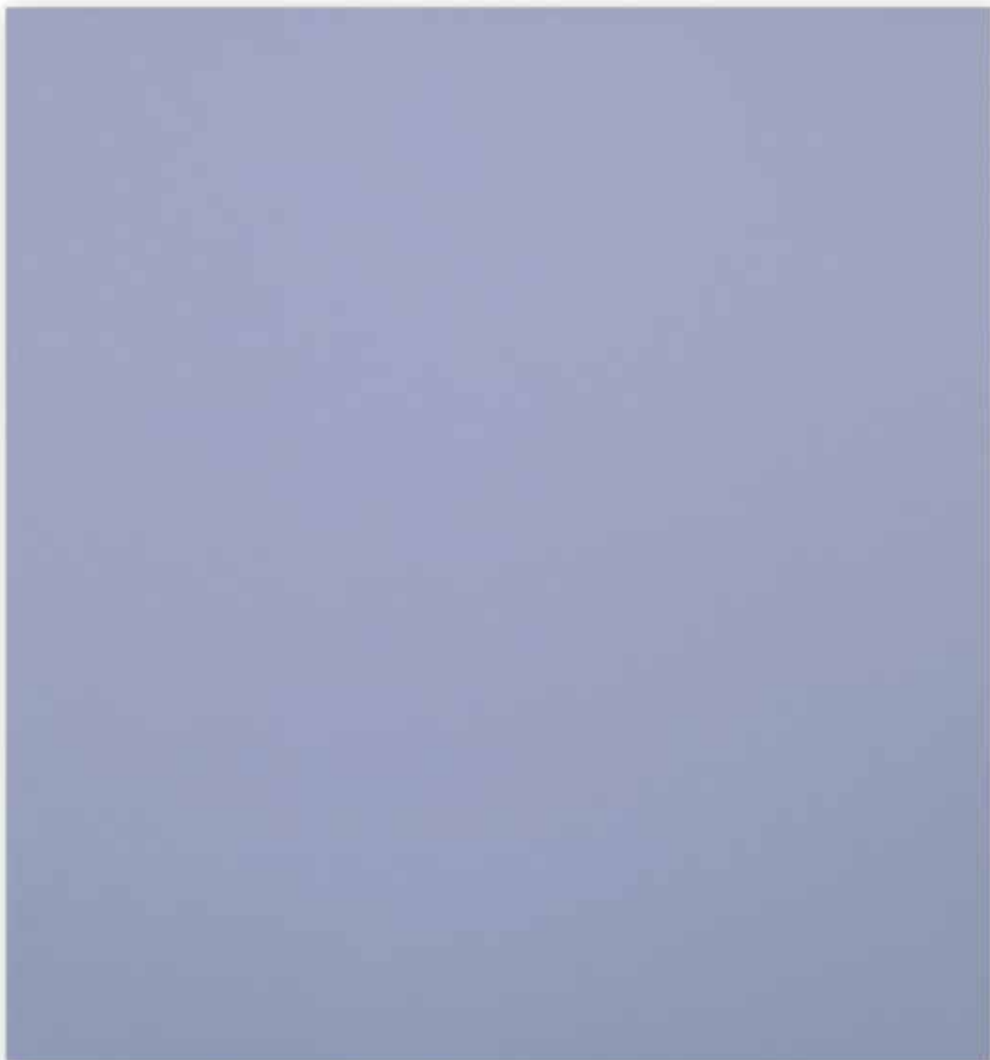
Ci piace terminare queste note con una citazione da Simonide, l'antico lirico greco, per il quale "la pittura è poesia silenziosa, e la poesia è pittura che parla": si osservino le opere qui presenti, ci dicono un silenzio assoluto ma, al contempo, sono poesie, quindi "pittura che parla". Di che cosa? Di tante cose, ma soprattutto di quello che vogliamo e riusciamo ad ascoltare

¹ $E = mc^2$, cioè l'energia è equivalente alla massa per la velocità al quadrato, ove "c" è la velocità della luce nel vuoto; e la luce, come vedremo, è fondamentale per la tela vuota dei nostri artisti.

² Come il fiume eracliteo nel quale "non ci si può bagnare due volte", poiché lo scorrere dell'acqua lo fa sempre diverso, anche se lo nominiamo con lo stesso nome.

³ G. Bonomi, *Il Monocromo come Totalità Assoluta*, in *3 x monochrom. Lucio Fontana, Piero Manzoni, Pino Pinelli*, catalogo della mostra, Rottweil (Germania), Kreissparkasse, 2003, p. 15.

⁴ Facciamo notare che la scelta espositiva di mostrare, per ciascun artista, opere di un solo colore - il viola cobalto per Costantini, il rosso per D'Oora, il rosa per Iacchetti - è, appunto, una decisione meramente espositiva, infatti tutti e tre gli artisti operano con la monocromia, ma questa si applica ad ogni singolo quadro, non all'intera produzione che si presenta, invece, con una gamma di colori a volte ampia, altre più ristretta.



Sonia Costantini
Violazzurro - BG8-25, 2008
acrilici e olio su lino
cm. 50x47



Sonia Costantini
Viola cobalto - CA8-4, 2008
acrilici e olio su lino
cm. 75x70



Sonia Costantini
Viola malva - CC8-7, 2008
acrilici e olio su lino
cm. 180x130



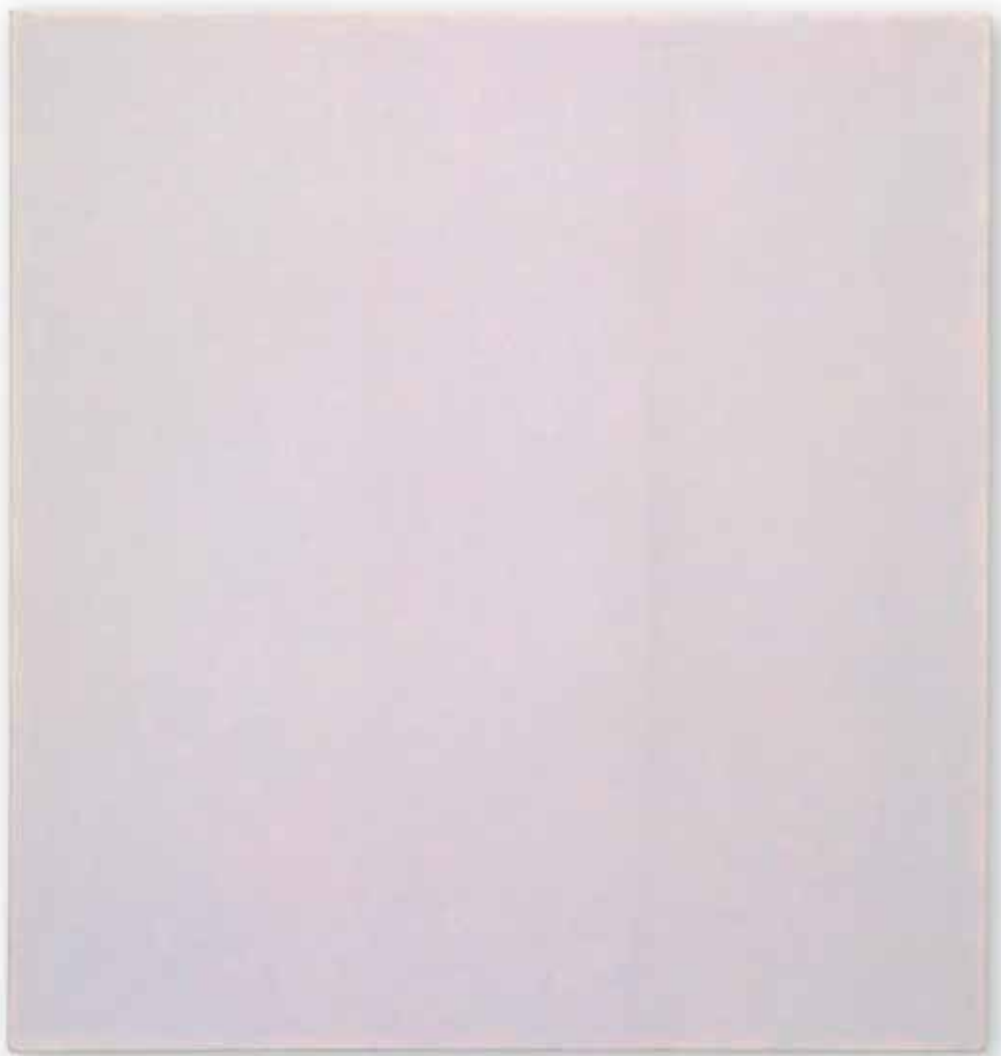
Domenico D'Oora
Cuscups..., 2008
resine acriliche su tela
cm. 160x110x6



Domenico D'Oora
Rscqnlqs..., 2008
resine acriliche su tela
cm. 160x110x6



Domenico D'Oora
Lnuidegsas..., 2008
resine acriliche su tela
cm. 90x75x6



Paolo Iacchetti
Tracce 4, 2007
olio su tela
cm. 85x80



Paolo Iacchetti
Stati instabili 1, 2006
olio su tela
cm. 85x80



Paolo Iacchetti
Stati instabili 2, 2006
Olio su tela
cm. 85x80

PAINTING DOCUMENTS 2

By **Giorgio Bonomi**

After the works of the Seventies of Griffa, Olivieri, Pinelli and Verna which were exposed in the previous show, *Documenti di pittura 1*, we now present three artists, Costantini, D'Oora and Iacchetti, who share many aspects of doing art, so their matching seems natural, even if there are many differences, above appearance. First of all, it is mutual the pleasure of *painting*, of conceiving it, of doing it, of practising it; a pleasure that is "intellectual" but even "physical". As a matter of fact this painting, which is heir to the analytical one of the Seventies, like this, just distinguishes from minimal art - to whom is associated only for the "reduction" - really because in this painting there is the "care for doing", not limiting oneself only to "projecting".

So the *corpus* gains an essential and founded importance, because this is both, the "corpus of painting", in other words its *material*, or "its pertaining to matter", its "thickness", its "mass", but it is even, and most of, the body itself of the artist, that with its power, or weakness, with its velocity, or physical slowness, with its passionate nature, or emotivity or rationality defines all the qualities and all the features of the "in effect painting", "of the painted painting", as paraphrasing the concept of school philosophy, with Averroist origin, of "natura naturata". So in the work the artist lavish an *energy* - and we are, remaining in the metaphor just used, in the "painted painting" (which corresponds to "natura naturans") - that like the Einstein one¹, results by the combining of "mass" and velocity, that is by the *colour* and the *time* applied, or better, occurred to the execution, and that can be slow or quick.

Continuing with this logic, we come across an other category, which is essential to understand the painting that we are talking about, the *space*. Even this is double, being the one of the *surface* of the canvas to fill, and the one of the work, once it is hung on the wall, which defines and constructs. In fact the room where the picture is put in is no more the same², it becomes modified and re-constructed by the space of the work, by its power, by its plasticity, by its brilliance.

The *light*: still an other element. The picture diffuses a bright energy which can be absolute, that means strong, blinding, or soft and dim, infernal or paradisiacal, by its own surface.

This, in its turn, can catch the eye, as in a swirl, in its *depths*, or it can beam from its “inside” with its bright waves, by diffusing a liquid and shiny light or a dense and opaque one, powerful or pale one.

Here, fundamental for the ontology itself of the work, is the function of the observer, who gives “objectivity” to the picture, which was just before limited to the “subjectivity” of the author. Who is in front of the picture has its own time of *vision*, that in this kind of works, can’t be “slow”, “reflective” and the perception happens with all the personal emotive and sentimental background, which is really that, what allows, further a rational and analytic interpretation, an emotional one.

Still with even outstanding differences, the element that most of all unifies, for the eye and not only for that, the three artists we present, is the *monochrome*.

Here it is not possible to go back over the charming story of monochrome, that from some visions of Turner, from the snow landscapes of Monet, arrives to the first great artist which paints with awareness a “white square on white” and a “black square on black” Malevi?; after, even with the lessons of artists who are not properly “monochrome” as Mondrian and Rothko, many adopt monochrome as “poetics”, before then as a “technique”.

Obviously that “only one (monos) colour (chroma)” is a synthetic image, and a concept, because what appears to the observer as an only one colour, it is really the result of more than one colour, or at least, of many lays, which are never identical between each other, each one showing the consequences of the local conditions and the personal conditions of who lays that colour, with his arm and with his hand, on the surface of the picture.

If, as we said, monochrome responds to the modernity precepts (“in the less the most”, “art lives of its own planning quality”) which take to “reduction”, but this must not be mistaken for “negativity”, that is the aphasic resetting; on the contrary, monochrome is one of the assertion modalities of that union between art and life, so long

sought by the artist since Romanticism, and of an utopian planning quality because of assertion of infinite possibilities.

Then the viewer, in front of the monochrome, must be him himself that puts in motion all his perceptive, emotional and meditative faculties, to fill with a sense the work and, if we want, to give execution to an other prescript of contemporary art, the one that wants the active involvement with the work by the observer, so that it is completed.

Who is in front of a monochrome work is like the one, according to Eraclito, is in front of Delfi's oracle "who doesn't say, neither hides, but hints". There, the monochrome hints, suggests, gives to the observer not certitudes but infinite possibilities, of sensation, of images, of visions, that in part come directly from the picture and in part from the subject himself that's looking. So "the monochrome - we wrote in other occasions - lifting every sign, compositive, analogical mediation, realizes the absolute and, as it is always the result of an intense process, that is now vital and gestural, now analytic, it gets to a total armony"³, like John Cage's music, which reaches the absolute expanding the "pause" and so composing the "silence".

So, after we have seen the general characteristics of the three artists, it is the moment to quickly review, the most personal traits of each one⁴.

Sonia Costantini uses a small dimension spatula, to apply the colour, which before is a water kind one, therefore it is "volatile", "ethereal" and needs many layers, after it is oil colour, so more "dense", and such to go "to protect" the more slight and light underneath one.

Costantini has always used as first "material", so to speak, the "light": a light that can be diffuse, limpid, intense, always "bright"; even when the colour used is darker, the bright tone remains neat. Sometimes the colour is "metallic", but has not got "reflecting" qualities, in fact the colour of Costantini has a centripetal power, which strongly attracts in its deepness, over the surface, the glances and the thoughts of the observers, and does not centrifuge, I mean so that it comes out on its own "dropping" on the other.

Her deep painted surfaces require a slow time of perception, so to

catch all the gatherings, the overlies, the wavering which are of the material (the colour) and that cause a tint and a complex luminosity; the expanded perception time is a sort of “recompense” that the observer owes to the “effort” of the artist, whom execution times are just as slow.

The chromatic realizations of the rigorous monochrome works are plural, with colours that go from the red to the cobalt violet, from the white to the magenta, from the grey to the azure, such colours - their origin is in the rich imagination heritage of the artist, which derives from a conscious historic-artistic memory, or from a visual unconscious, which is settled with the experiences - constitute, as a confirmation of the auto-referentiality of this art, the titles their selves of the works.

Instead the titles of Domenico D’Oora are, for the observer “catching on the hop”, has they haven’t any apparent meaning, in fact they are composite acronyms with the initials of a philosophical thought or of a poetry that only the artist knows, so, that are, the deep and personal union, between his doing painting and between his thought and/or emotion.

D’Oora uses paintbrush and spatula for his many layers of colour, which is a dense set of acrylics and resins, to be “fluid” and transparent, but at the same time, “thick” wanting to be “deep” but not “shiny”.

A “lively” and emotional, but not lyrical painting, which spreads on the picture that doesn’t disdains, in the measures and in the never identical chromatic shadings, the sequentiality.

Two elements must be underlined, besides the general ones already expressed, the “countersink” of the underframes which causes a sort of “reverberation” on the wall, so that it gains volumetry and becomes “essential space”, nearly part of the work. The other sight consists in the matter that D’Oora’s monochrome is not absolute, as two vertical lines of other colour appear near the margin of the canvas. It concerns two visual elements which nearly “enfold”, “protect” the body of the monochrome picture and have an essential function of indicating a “pause”, of giving a “rhythm” to the compositive structure and, most of all, of concentrating the look to the centre - a sort of “recovery” of that centre that much

contemporary art wants “lost” -, so two “limit” lines, of threshold, between the being of the picture and otherness, and that create a visual space synthesis between the “fastening” vision of the work and the expansive function of the blunt frame, that in the comparison between space and surface, debars even the predominance of one of the two elements.

D’Oora doesn’t love the chromatic plurality, his colours - as we said, always different, even if apparently similar - vary between the red, the blue, the white, and the black, and this thing even indicates a “release” from the mondrian’s precepts, to often slavishly followed by the successors.

Paolo Iacchetti spreads the colour - with dozen of subsequent coats - with his hands. This causes a particular density, a “matter” of the surface, so to support different perceptions downstream the visual viewpoint and a flowing of intensity between a point and another of the field of colour. In that way the colour is like “kept” and “hoarded” on/by the canvas and it presents itself “finished” in the established moment, nearly by chance, by itself: we can say that for Iacchetti painting is the phenomenology of the event.

Certainly a thought and meditated “event” - like Pollok’s “drippings” that filled a pre-existent “drawing” - it isn’t a case that underneath the monochrome surface the artist lays complementary colours, so the global colour seems coming from inside.

Today, after several scrupulously sequent “phases”, the artist expresses himself with an “absolute” monochrome, that is without signs or shapes: the monochrome, therefore, “doesn’t need anything”, “it is” and “it can’t not, not being” by the Parmenide logic; certainly following the “different repetition” praxis, he repeats himself, but not already to assert a minimalist seriality, but to declare a tautological reiteration of his poetics which, of course, expresses even in the single works.

Iacchetti is used to round off the angles of the frames to debar an interruption between the space and the picture, which is meant like a contiguous plastic object, as concrete “field” of colour with which the observer “has an impact”.

We like to end these notes with a quote of Simonide, the time-honoured Greek lyric who says that “painting is silence poetry, and

poetry is painting that talks”: please observe the works here, they tell us an absolute silence, but, at the same time, they are poetries, so “painting that talks”. What about? About many things, but most of all of what we want and we are able to listen.

Translation, by Lucy D’Orazio

¹ $E = mc^2$, that means that energy is equivalent the mass by the square speed, where “c” is the speed of light in the space; and light, as we will see, is essential for the empty canvas of our artists.

² Like heraclitean river, where “you can’t bathe yourself two times”, because the water flowing makes it always different, even if we call it with the same name.

³ G. Bonomi, *Il Monocromo come Totalità Assoluta*, in *3 x monochrom. Lucio Fontana, Piero Manzoni, Pino Pinelli*, catalogue of the show, Rottweil (Germany), Kreissparkasse, 2003, page 15.

⁴ Please note that the expositive preference of showing, for each artist, works of only one colour, - the cobalt violet, for Costantini, the red for D’Oora, the pink for Iacchetti - is, precisely, a decision simply expositive, in fact all the three artist work with monochrome, but it is applied to every single picture, not to the whole production that they present, instead, sometimes with a large range of colours, sometimes with a limited one.

BIOGRAFIE

Sonia Costantini

Sonia Costantini è nata a Mantova, dove vive e lavora. Inizia ad esporre nei primi anni '80.

Nel 1986 è invitata al 37° Salon de la Jeune Peinture al Grand Palais di Parigi.

Partecipa poi a diverse rassegne sulla pittura italiana: *Aurore, In nome dell'astratto, Fermare lo sguardo, Differenze nella pittura, Astrazione zero, Modus operandi, Percorsi del colore.*

Ha esposto in collettive in vari spazi pubblici: Museo della Grafica di Lubjana, Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera, Museo Etnografico di San Pietroburgo, Kölnisches Stadtmuseum di Colonia, Chiostro del Bramante in Roma, Palazzo Ducale di Genova, BCE di Francoforte, Fortezza di Palmaria, Palazzo Ducale di Gubbio, Castelli di Plön e Plüschow nella Germania del Nord.

È del 2001 la personale al Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara e nel 2004 è presente in *Storie di colore* a Palazzo Libera di Villa Lagarina: un'indagine sulla pittura "monocroma" internazionale.

Fra le gallerie private si segnalano: Il Milione, Studio Reggiani e Rubin di Milano; Stracke di Colonia, Florian Trampler di Diessen, Frankfurter Westendgalerie di Francoforte, Ventana di Münster, Lagorio Arte Contemporanea di Brescia e Salzano di Torino.

Fra le più recenti esposizioni: *Nove artisti del colore. Continuità di un impegno nella pittura* a Palazzo Pretorio di Cittadella e *Pittura Aniconica. 1968-2007*, alla Casa del Mantegna di Mantova.

Domenico D'Oora

Domenico D'Oora è nato a Londra nel 1953. Vive a Luino, (VA). Nel 1976 si diploma in Pittura all'Accademia di Brera, al contempo segue Filosofia Teoretica all'Università Statale di Milano.

La sua prima mostra personale, *In credibile pittura*, Torino 1985, viene segnalata da Mirella Bandini su "La Stampa". Nel 1989, Elena Pontiggia presenta sue personali a Osmate e a Milano, ed è invitato a *Artisti in Urss*, Mosca, Tbilisi, Baku, e al XV Premio Nazionale Città di Gallarate. Espone con Dangelo e Staccioli alla Galleria Spriano di Omegna e con questa ad Artefiera '92 di Bologna. Nel 1996 è presente a *Cinquant'anni di Astrattismo*, alla Galleria d'Arte Contemporanea di Gallarate.

Ha esposto in numerose mostre collettive, quali alla Galleria Peccolo di Livorno, Pio Monti di Roma, Pirelli Bicocca di Milano, Centro Steccata di Parma, Solaria Arte di Piacenza, Artestudio di Milano, Galerie Jametti di Bachenbulach, Galleria Civica ai Molini di Portogruaro, Arte struktura di Milano, Fondazione San Rocco di Lugano.

Tra le personali: quelle a Il Milione e a Tikkun di Milano, al Deutsches Kulturzentrum di Lugano, alla Verifica 8+1 di Venezia, all'Artestudio e Clocchiatti di Udine, alla Galleria Miralli di Viterbo, alla Olim di Bergamo, da Cavenaghi Arte di Milano, e, in rapporto continuativo, alle gallerie Folini Arte Contemporanea di Chiasso, Lazertis Galerie di Zurigo e Arte Silva di Seregno.

Tra le recenti partecipazioni, ricordiamo quelle a *Oltre il Monocromo*, Fondazione Zappettini, Chiavari; *Italienische Kunst von 1965-2006*, Zurich; *Liricominimale*, Palazzo Correr, Venezia; *Nove artisti del colore*, Palazzo Pretorio, Cittadella; *Pittura Aniconica 1968-2007*, Casa del Mantegna, Mantova; *Abstrakte landschaften*, Frankfurter Westend Galerie, Frankfurt.

Paolo Iacchetti

Paolo Iacchetti nasce a Milano nel 1953, dove vive e lavora. La sua formazione è scientifica: si laurea in chimica nel 1976. Dal 1978 frequenta l'Accademia di Brera ed il 1983 è l'anno della sua prima esposizione personale.

Negli anni Ottanta partecipa a collettive istituzionali a Milano, Bologna e Trento (PAC, Galleria Civica, Palazzo delle Albere) in Germania (Frankfurter Kunstverein) ed in Francia (Montrouge), ottenendo un'attenzione sul suo lavoro che si traduce in collaborazioni continuative soprattutto in Germania ed in Svizzera. Negli anni Novanta partecipa al Premio Michetti, alle Biennali milanesi del Museo della Permanente (Milano), alla Quadriennale (Roma), alle rassegne sugli anni Ottanta e Novanta e sulle ricognizioni storiche degli ultimi quaranta anni di pittura in Italia (Bologna).

Nell'ultimo decennio, ottiene attenzioni in rassegne specifiche sull'arte astratta e radicale sia in Italia (Torino, Bologna, Milano) che in Germania (fra cui Weimar, Wuppertal, Klagenfurt).

Da notare la sua presenza nella rassegna sull'arte italiana preparata dal MART per la sede di Rovereto (2005) e per il Museo di Hanoi (2007).

Realizza esposizioni personali al Museo della Permanente (2006) ed alla Rocca di Bazzano (2007).

Finito di stampare
nel mese di aprile 2008



Il Milione

dal 10 Aprile al 30 Maggio 2008

Galleria Il Milione

Via Maroncelli, 7 - 20154 Milano - Tel. 02653747 / 02653872 - Fax 02653872
info@galleriailmilione.com www.galleriailmilione.it

Ore 10.30/13.00 - 15.30/19.00 i giorni feriali, sabato su appuntamento