

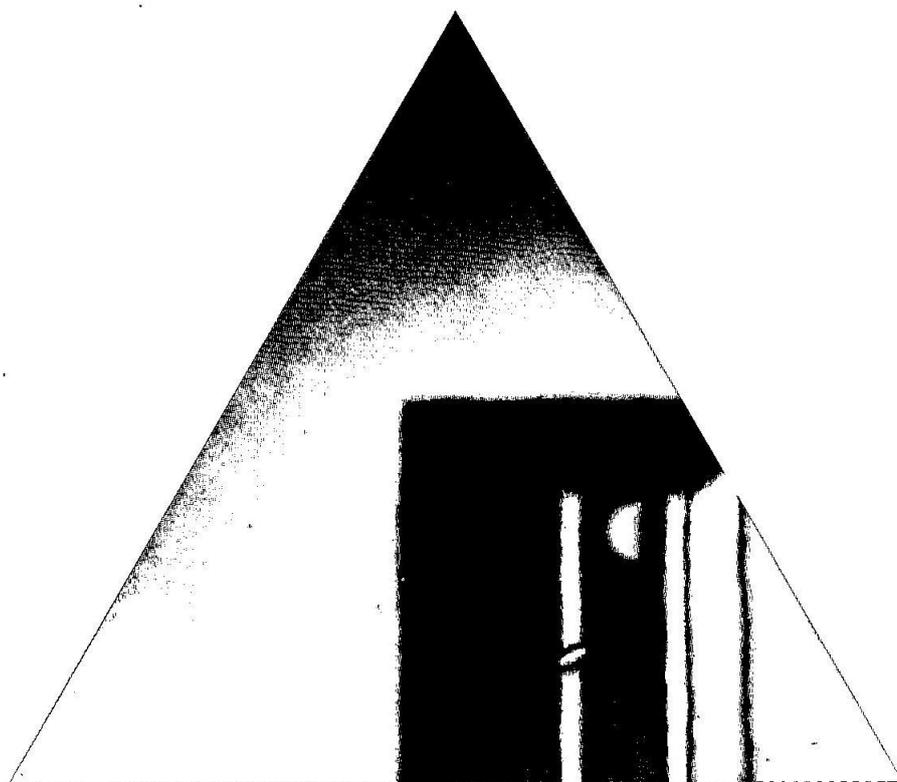
IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

161

NUOVA
SERIE

15 DICEMBRE 1994 · 10 FEBBRAIO 1995 · MILANO · VIA MARONCELLI, 7 · TEL. 653747 / 653872 · FAX 653872



TINO STEFANONI
FRAMMENTI



D82



D73



D63

Tino Stefanoni

Ho imparato a leggere e scrivere su sillabari (si chiamavano ancora abbecedari) degli anni Trenta, quelli in dotazione alle scuole elementari negli anni del fascismo rimasti in uso durante e dopo la guerra, prima di essere sostituiti con altri infine privi del faccione del Duce e del sole sorgente sui colli eterni di Roma. Le illustrazioni erano essenziali, i colori pieni; lo stile imitava quello dei grafici "Novecento", scolari indiretti dei grandi ferraresi - di Carrà, di De Chirico, di Sironi.

Mi emozionano, i dipinti di Stefanoni, anche se non sarebbe nella loro natura di emozionare troppo, tanto più in quanto vi colgo eco di immagini lontane, di lontani abitati, di paesaggi perfetti nella loro raccolta dimensione, dei dati occorrenti, di un'Italia armoniosa poi velocissimamente tradita dai suoi cittadini nel vortice isterico della ricchezza. Mi colpisce di Stefanoni, l'ostinata esclusione del personaggio, il rinvio semplice e sublime, immediato e assoluto, al vegetale e al minerale, bensì modellati e approvati dall'uomo, dalla mano dell'uomo-artigiano, trasformatore, plasmatore, modificatore del mondo secondo un'idea consonante e necessaria di mondo.

Dentro piccoli ambiti rigorosamente geometrici ma collocati in uno spazio ampio, liberando collegamenti privati ma su scale previste e distanze bilanciate, Stefanoni ci presenta le cose, ed ecco davanti a noi le nature dette assurdammente morte e invece vive della vita della forma, ecco che esse sembrano imporre a chi guarda la testimonianza dell'armonia, non il ricordo e il rimpianto di un'armonia irrimediabilmente perduta, ma proprio il perfetto dell'esperienza che si è fatta astratta non per frigidità ma per amore.

Pittore a suo modo "platonico", Stefanoni ci porta subito dentro l'idea, a confronto con l'essenza. Le cose parlano il linguaggio teo-



D65



E4



E6

Immaginiamo di trovarci in una stanza tutta dipinta; o, per meglio dire, in una stanza che una volta era tutta dipinta ma che oggi, consumata dal tempo, è cambiata, è una nuova stanza, fatta di tanti piccoli frammenti di pittura sparsi qua e là sui muri, quelli che appunto il tempo ha deciso di risparmiare dalla distruzione. Naturalmente i contenuti e le peculiarità della stanza di un tempo, tutta dipinta, sono anch'essi svaniti nel nulla, ma questi brani di pittura, rimasti nel vuoto dei muri, hanno acquistato nuovi significati, «trasformati» non da una creatività, ma dal tempo trascorso. Così oggi ci si può appropriare del frammento non come residuo di un evento trascorso, ma come fenomeno di autogenerazione che il linguaggio stesso della pittura ci propone. L'Arte si trasforma, dunque, come il punto di vista dell'artista o dell'osservatore, partecipe oggi non solo ad ogni possibile esperienza o sperimentazione, ma consapevole del cambiamento delle radici stesse della pittura che cambia i suoi orizzonti e che oggi può essere considerata più che un fine, un mezzo, peculiare per le necessità della mente.

T.S.



D86



D69

rico del bello, ma insistono nell'imporsi all'immediato dei sensi; non tollerano contorsioni e deviazioni mentali e vanno drittte allo scopo; e se sembrano avvertire la difficoltà del processo, semplicemente l'accantonano, la danno per scontata, la dimenticano. Non hanno nessuna intenzione di gabellarsi per archetipi, e basta loro dimostrare (di mostrare) la persistenza degli stereotipi.

Le cose sono cose, sono materia, sono oggetti, sono prodotti, sono elaborazioni di elaborazioni. Stefanoni non ce lo fa dimenticare, non ci fa dimenticare neppure che dietro la cosa si affaccia l'eterno della cosa, il prima della cosa di oggi, o meglio la prima raggiunta e soddisfatta misura delle cose, del paesaggio, della natura messa in ordine, "perfezionata" dall'uomo.

Perché l'oggetto, perché la cosa parli, è necessario il silenzio, ci vuole l'aura incantata (non muta, e oggi così radicalmente, così santamente nevrotica) che permette alla cosa di esprimere la sua piena bellezza.

L'interesse di Stefanoni per l'oggetto è puro, il suo approccio rifiuta la dimensione della merce e del feticcio. Egli riconosce l'oggetto, in qualche modo lo venera, lo vede come

stadio di una possibile perfeffibilità del mondo e come misura stessa del valore dell'uomo. Ma l'uomo (lo sappiamo bene, sappiamo che questa è una delle cause dei nostri guai) si è allontanato dalle cose e dalla loro fattura, si è affidato alla macchina e ha distrutto da sé l'oggetto, ne ha fatto prodotto di serie, lo ha idolatrato e, nel contempo, ha idolatrato la propria capacità di uomo-macchina di plasmare la materia all'infinito, giù fino al superfluo, fino al dannoso.

Altro è la "serietà" dell'artigiano, altro quella della macchina, altro la produzione e contemplazione dell'oggetto indispensabile e bello, o solo bello e però contestualmente bello, altro il diligente e sopraffacente, imputridente, corrompente intervento sul mondo di miliardi e miliardi di cose incontrollabili, il cui scopo alla fine ci sfugge, la cui ragione ci è estranea. Troppo. Troppe cose ci circondano e finiscono per soffocarci.

Stefanoni mostra le cose; e aggiunge una cosa - il quadro - alle cose. Questo il suo contributo e il suo talento. Poi fa un'aggiunta bellissima. Fa dialogare tra loro le cose, le case, le piante, le nubi. Un tramite (silenzioso anche questo, o quasi silenzioso ...) per permettere il dialogo è il vento. Il vento che muove le bandiere. Le bandiere sono molto importanti nell'opera di Stefanoni, un'aggiunta felliniana.

Questo il suo contributo, il suo talento. La forma e il colore nelle invenzioni di Stefanoni sono così rigorosamente e allegramente

definitive, che viene da pensare che siano le cose che egli rappresenta a importi, che siano le cose a dettare all'artista la propria collocazione, dimensione, veste e misura, apparenza e sostanza. Non potrebbero che disporsi in quel modo, accendersi in quelle maniere; l'autore se ne accorge, lo sa, si lascia guidare. Le nuove cose si dispongono nello spazio; i quadri si affermano autosufficienti ma nati in una famiglia, in una storia; cercano corrispondenze, le evocano, le sognano. Ed ecco la bandiera sulla torre, sulla casa, sul tetto. Ecco la bandiera che dentro un vento modesto, non prepotenza, che trasmette segnali, anche se primari, che racconta la casa e il castello, che si annuncia ai lontani (e alle altre bandiere), che gioisce tranquilla della propria esistenza in un ordine di serenità, di compiutezza, dove tutto sembra utile e bello. Dove ogni cosa rispetta l'ordine delle cose, di cui l'uomo è maestro. Nel vento, nella luce. Nelle bandiere di Stefanoni è la soddisfazione delle cose, la loro solidarietà.

Si può parlare di "magia", per questi risultati? No, non se ne può parlare. Non c'è in Stefanoni la miniaturizzazione esorcistica, non c'è - l'abbiamo visto - il feticismo delle cose (che sempre rimanda ad altro ed esprime il morboso del nostro rapporto, il nostro uso indebito della connessione tra la cosa e il potere), non c'è l'evasione fantastica consolante e gratuita. Non parlerei quindi di magia ma di poesia, e di un tipo specifico e preciso di poesia: la poesia dei concetti, la poesia del richiamo al valore ultimo e primo, a un'idea di perfezione possibile conquistabile, e che, in qualche momento c'è stata vicina. Nel piccolo delle cose, era la chiave, era il segreto del mondo.

Goffredo Fofi



E5



D83



D100



D92



E7



E9



E1



D84

L'Empireo immanente di Tino Stefanoni

Tino Stefanoni appartiene a quella particolare categoria di artisti che non si limita alla creazione dell'opera (a «fare il pittore», potremmo dire) affidando alla critica o alla storia futura il commento e l'individuazione del senso della sua opera: come molti artisti soprattutto della sua generazione, egli può essere definito un filosofo dell'immagine, o, come qualcuno potrebbe azzardare, un epistemologo dell'immagine. E da filosofo dell'immagine porta nella sua testimonianza artistica un nodo problematico da sempre cruciale ad ogni forma di espressione e di sapere, offrendone una sua soluzione.

La questione, antichissima e sempre viva, verte sull'assenza del conoscere, del pensare e del rappresentare il mondo da parte dell'uomo, e si gioca, in sintesi, su due opposte posizioni: empiriche (o empiristiche) da un lato e idealistiche dall'altro.

I seguaci dello scettico Sesto detto Empirico, medico di professione ma incline alla filosofia, condividevano la convinzione che l'esperienza fosse il luogo dell'originario e genuino sapere, affermando che l'uomo conosce procedendo dalla sensazione al concetto (concetto che può essere sia linguistico che visivo). L'idealismo - il termine è usato da Leibniz per designare la concezione platonica dell'Empireo - afferma, come si sa, il contrario. Secondo questa concezione, ripresa oggi con accezioni più o meno accentuatamente innatistiche dai sostenitori dell'esistenza di archetipi del pensiero (gli archetipi dell'inconscio collettivo di Jung ne sono un esempio conclamato), il pensiero umano ha a disposizione idee e categorie che precedono la conoscenza come esperienza e permettono, attraverso processi di riconoscimento e di classificazione, di ordinare e dar senso al caos di un mondo sensibile altrimenti indistinto ed inestricabile.

Certamente la secca contrapposizione tra teorie empiristiche ed idealistiche è una semplificazione di temi ben più complessi, che trovano più di un esempio di incontri e di

conciliazioni positive: da Kant, quando valorizza il concetto di «realismo empirico» pur sostenendo la presenza di «categorie a priori», fino alla fenomenologia di Husserl, che distrugge di fatto la possibilità di stabilire cosa è prima e cosa è poi in una concezione del conoscere che è anche e sempre creare se non proprio le cose almeno il loro significato e il loro senso.

Ed è proprio la concezione fenomenologica, applicata ai problemi della percezione da Merleau Ponty e quelli dell'estetica da Jaus, a dirimere in modo originale lo storico conflitto che, proprio per ciò che riguarda il tema dell'immagine e dell'arte, nel nostro secolo ha visto la contrapposizione della psicologia comportamentista - figlia di Empirico - e dei neoinnatisti seguaci della teoria della Gestalt.

Tino Stefanoni, nel conflitto fra empiria e mondo delle idee, sceglie a mio parere una via vicina alla valorizzazione del contesto e del campo cara ad Hans Robert Jaus, indicando il primato della cultura: le idee visibili, cioè, vengono consegnate a ciascuno dalla sedimentazione culturale. Dunque nulla di innato, di «già dato» a priori; ma neppure l'affidamento della costruzione della conoscenza alla sola esperienza empirica.

La sua concezione, laica, illuminista e profondamente aristocratica, trova espressione in una pittura concettuale: una pittura che non vuol rappresentare la realtà ma presentarla, in modo distaccato e sin anche impersonale, servendosi di un proprio vocabolario di immagini, di icone, icone distaccata da ogni volontà di narrazione o descrizione, solo immagine, «fonema» elementare del linguaggio visuale.

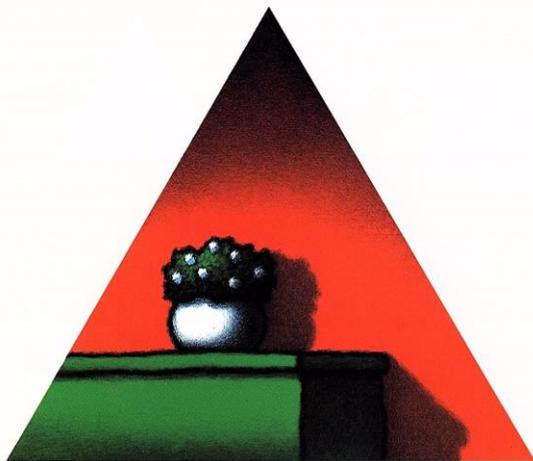
È il suo «sistema di segni» in cui, in un certo senso, il significante è distaccato dal significato, che pure non è negato ma come relegato in un secondo piano, dietro l'immagine. Meglio: sempre servendoci di una terminologia semiologico-linguistica, l'immagine svolge una funzione denotativa, secondo un codice fissato dall'artista stesso, nel quale esistono un repertorio di simboli, precise regole di combinazione di questi simboli tra



D72



E3



E2

mente riduttivo.

Sono da immaginare, piuttosto, le pareti della galleria che ospita i «frammenti» di Stefanoni, come pareti di vetro, come finestre sul mondo dell'universo visibile; e i frammenti non come tracce di un affresco semi cancellato da ricostruire, bensì affioramenti raffreddati ed essenziali delle idee sedimentale nei *farsi* della cultura e dell'arte.

All'artista è assegnata così non soltanto la possibilità creativa ma anche la funzione e la responsabilità del demiurgo.

Sull'indistinto affresco del mondo Stefanoni pone i suoi frammenti come *paradigmi di forme* che permettono di dare senso e significato all'indistinto visibile. Il suo è un «Empirico immanente» che esclude ogni neo e vetero platonismo, e disillude al tempo stesso da ogni possibilità che uno sguardo non *iniziato* dalla sedimentazione del sapere della cultura «alta» possa sensatamente vedere alcunché.

Silvia Evangelisti



E8



D89

loro e di corrispondenza tra simboli e significati.

In ogni opera Stefanoni compone in modo diverso per diverse immagini gli elementi primari (i «fonemi») del suo linguaggio visivo, quelli statuari del suo codice: dal suo repertorio di simboli l'artista sceglie le immagini - oggetti comuni, icone della quotidianità: vasi di fiori, lumi da tavolo, barche, pale, colonne torri e case stilizzate e semplificate, riportate alla condizione più schematica, convenzionale, all'idea di colonna di torre di casa... - così come i colori: ogni colore e quel colore, puro e assoluto, definito una volta per tutte, una sorta di codice cromatico predefinito. È l'idea che abbiamo di quel colore: il suo rosso è il rosso più rosso possibile, il verde il più verde, il blu il più blu, il giallo il più giallo. Un'idea tuttavia che non discende da alcun empirico, ma semmai vi sale, consacrata come tale proprio dall'Arte. La tecnica stessa usata da Stefanoni, laboriosissima, è messa al servizio di questa concezione, e sicché i passaggi cromatici sono ottenuti attraverso velature, successivi passaggi e sovrapposizioni di colori tali da rendere un effetto pittorico di allontanamento, come di decantazione del colore e dell'immagine stessa, una sorta di effetto nostalgico privo di sentimentalità, spersonalizzato, imparziale, oggettivizzato anch'esso.

Pittura minimale, potremmo definirla, per la scelta di elementi essenziali spogliati da ogni emotività. In questo senso possono leggersi anche le geometrie nelle quali sono collocate le immagini: il cerchio, il quadrato il triangolo forme essenziali e paradigmatiche paragonabili al fonema, che non hanno funzione simbolica bensì *spaziale*. Il loro compito è di individuare un frammento di immagine, una porzione di visione, come una lente d'ingrandimento esalta una parte del tutto e la avvicina all'occhio e dunque alla percezione dell'osservatore.

Emerge così, nitido, un mondo popolato di oggetti la cui esistenza pare essere del tutto autonoma della loro funzione e dall'essere *d'uso* per gli uomini; oggetti immersi in un silenzio ovattato, muti ma vivi, di cui pare

colgersi la sensualità al tatto. La loro qualità di cose reali, di una realtà così assoluta e duratura, diviene strumento di spazamento. «Se l'oggetto è definito - ha scritto Rainer Rilke -, l'oggetto d'arte deve esserlo di più: messo al riparo da ogni casualità, rimosso da ogni oscurità, innalzato fuori dal tempo e consegnato allo spazio, esso è divenuto duraturo, capace di eternità. Il modello *sembra*, l'oggetto d'arte *è*».

Mi sembra che queste parole, ispirate al poeta dalle sculture di Rodin, possano ben adattarsi alle opere di Stefanoni. In esse, infatti, nulla è casuale, tutto è sperimentato, meticolosamente orchestrato, in uno schema visivo che tien conto di ogni singolo elemento della composizione e, al tempo stesso, dell'architettura complessiva dell'immagine; tempo e spazio paiono sospesi, in bilico.

Così, nella «traduzione» pittorica, la realtà visibile perde ogni «accidentalità» e si ordina in una calibrata e ponderata orchestrazione di piani e di colori. Gli oggetti della realtà vivono una sorta di quieta e muta oggettività, esistono nella loro verità visibile; semplicemente *sono*, e sono nella dimensione della pittura.

In questo procedimento di oggettivazione dell'oggetto la realtà viene colta dal pittore in frammenti.

Testimonianza di una totalità perduta e non più ricostruibile, il frammento, scheggia di immagine restituita dal tempo, perde, nel suo accamparsi casuale nello spazio bianco di una parete, ogni riferimento alla totalità passata e diviene immagine *altra*, nuova alla percezione, significativa in se stessa e non per ciò di cui faceva parte e a cui non rimanda più seppure il nuovo significato dell'immagine contiene, al fondo di sé, un ricordo, una velata ed arcana memoria di un suo esistere precedente.

Sarebbe tuttavia fuorviante pensare che questi «frammenti» siano un semplice invito a ricostruire mentalmente ciò che manca fra l'uno e l'altro, in una sorta di banalizzazione del concetto di «opera aperta» di echiana memoria oppure in un gioco di dilatazione e prosecuzione di tipo «didattico» e necessaria-



D70



D99



D79

TINO STEFANONI - Nato a Lecco nel 1937. Ha studiato al liceo artistico Beato Angelico e alla facoltà di architettura del Politecnico di Milano. Vive e lavora a Lecco.

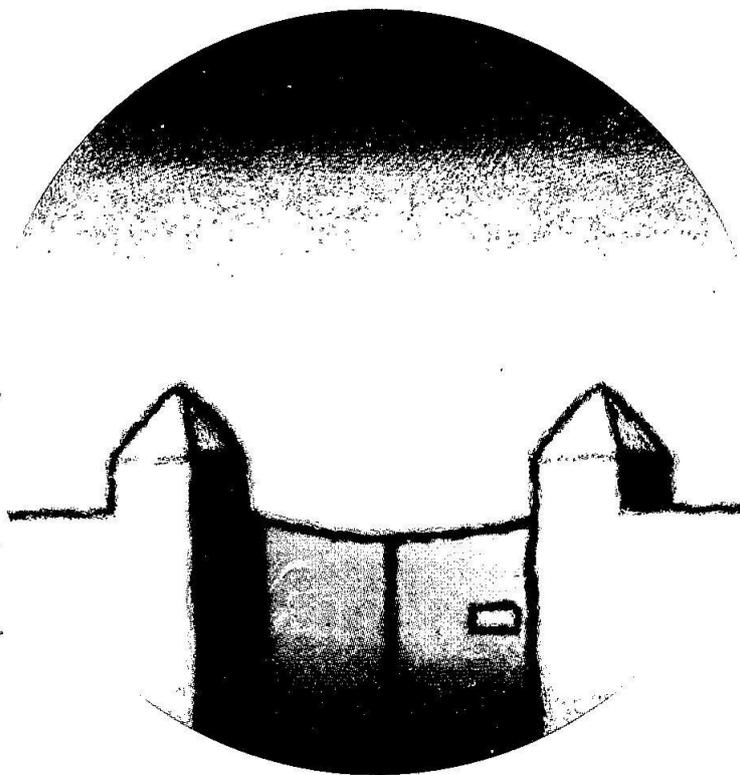
MOSTRE PERSONALI

- 1963 Palazzo del Governo, Sondrio
1967 Galleria il Canale, Venezia
1968 Galleria Apollinaire, Milano
Galleria Bertesca, Genova
1969 Galleria Il Punto, Torino
Galleria Apollinaire, Milano
1970 Studio Santandrea, Milano
Galleria La Chiocciola, Padova
1971 Studio Santandrea, Milano
Studio 3Bi il Sole, Bolzano
1972 Galleria New Smith, Bruxelles
Galleria Martini Ronchetti, Genova
Studio Santandrea, Milano
Galleria Paul Facchetti, Parigi
1973 Galleria Paul Facchetti, Zurigo
Galleria Il Punto, Calice Ligure
1974 Studio Santandrea, Milano
Galleria Franz Paludetto, Torino
Galleria Regio, Freiburg
Galleria Steinmetz, Bonn
1975 Galleria Lorenzelli, Bergamo
1976 Studio Santandrea, Milano
Studio d'Ars, Milano
Galleria Giuli, Lecco
Galleria Usa, Novara
Studio Soldano, Milano
1977 Palazzo dei Diamanti, sale B. Tisi, Ferrara
Galleria Art Global, S. Paolo del Brasile
Petite Galerie, Rio de Janeiro
Galleria Lastaria, Roma
1978 Galleria Corraini, Mantova
Sala Comunale d'arte contemporanea, Alessandria
Galleria Bluart, Varese
1979 Galleria La Piramide, Firenze
Galleria Lorenzelli, Bergamo
Studio Santandrea, Milano
Galleria Cardì, Milano
Galleria Tommaseo, Trieste
Galleria d'arte moderna, Castello di Portofino
1980 Centro Serre Ratti, Como
Galleria TxT, Rimini
Galleria L'Osanna, Nardò
Galleria Martini Ronchetti, Genova
1981 ICC International Cultureel Centrum
Anversa
Galleria Art in progress, Düsseldorf
Galleria Art in progress, Monaco
1982 Galleria Franz Paludetto, Torino
Galleria Françoise Lambert, Milano
1983 Galleria Regio, Freiburg
Mercato del Sale, Milano
1984 Galleria Spatia, Bolzano
Galleria Arti in progress, Düsseldorf
1985 Galleria Franz Paludetto, Torino
Galleria Numaga, Auvernier (Svizzera)
Galleria Alberto Valerio, Brescia
Galleria Giuli, Lecco
1986 Galleria Pio Monti, Roma
Galleria Seno, Milano
Galleria La Chiocciola, Padova
Galleria Pabjbasaglia, Bologna
1987 Galleria ZE, Suzzara (con Salvo)
1988 Galleria Deambrogi, Lugano
Forum, Amburgo, con Galleria Deambrogi
Galleria Corraini, Mantova
Galleria Arte e dintorni, Macerata
Galleria Krief, Parigi
Galleria Patrick Roy, Losanna
1989 Galleria Hete Hunermann, Düsseldorf
Galleria La Polena, Genova
Galleria Barbierato, Asiago
1990 Galleria del Milione, Milano
Städtisches Museum Koekkoek, Kleve
Galleria Ahlner, Stoccolma
Galleria Edward Totah, Londra
Galleria Martini Ronchetti, Genova
1991 Galleria Patrick Roy, Losanna
Galleria Krief, Parigi
Galleria Melesi, Lecco
Galleria Roberto Monti, Modena
1992 Galleria Legnani, Legnano
Galleria Atrium, Biella
Galleria Alberto Valerio, Brescia
Galleria Seno, Milano
Galleria Bertesca, Genova
Galleria Artiscopie, Bruxelles
Galleria La Polena, Genova
Stadgalerie, Sondern (Germania)
FIAC, Parigi, con galleria Krief
1993 Art Fair, Stoccolma con galleria Krief
La più bella galleria d'Italia, Firenze, con studio Soligo
Studio Soligo Roma
Galleria Pio Monti, Roma (con Isgrò)
Galleria Corraini, Mantova
Galleria La Polena, Genova
1994 La più bella galleria d'Italia, Firenze, con galleria Milione
Musei Civici Villa Manzoni, Lecco (mostra antologica)
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Repubblica di S. Marino (Mostra antologica)

Opere esposte:

«FRAMMENTI»: triangoli cm 37 x 37 x 37 - D73 - D86 - D83 - E6 - E2 - E8 - D79
tondi diam. cm 27 - D82 - E4 - D84 - E7 - D70
quadrati cm 25 x 25 - D92 - D65 - D69 - D100 - E3
rettangoli cm 14 x 50 - D63 - E5 - E1 - E9 - D72 - D89 - D79
acrilici su tavolette di legno spessore cm 2

Fotografie di Sandro Crippa



La mostra inaugurata il 14 dicembre 1994
rimarrà aperta fino al 10 febbraio 1995
Orario di Galleria: 11.00 - 19.30 sabato e domenica chiusi