

IL MILIONE

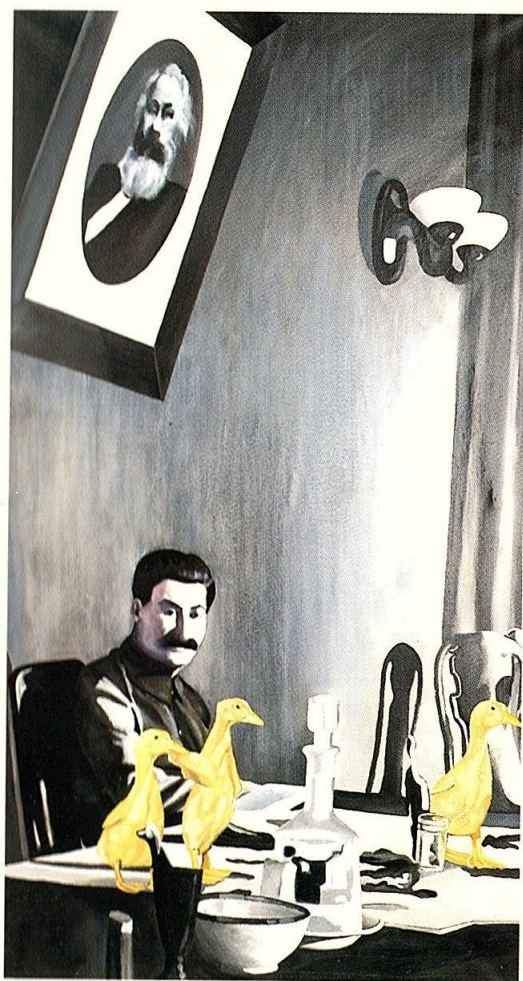
BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

164

NUOVA
SERIE

8 Febbraio 1996 - 31 Marzo 1996 - Via Maroncelli, 7 tel. 653747 tel. e fax 653872

GIANMARCO MONTESANO



"Il piccolo padre osserva l'omaggio dei compagni armeni" - 1984

"O CAPITANO!
O MIO CAPITANO
IL NOSTRO ASPRO VIAGGIO
E' TERMINATO"

Non mi s'addice la giovinezza,
Ne' la raffinatezza
Non so ballare, non sono elegante
La cultura non mi interessa,
Bellezza, sapere non mi interessano -
ma vi sono due o tre cose che ho praticato,
Ho curato i feriti, consolato più di
un soldato morente,
e a'intervelli, attendendo,
ho composto questi canti.

Walt WHITMAN

DRAMMATIZZANDO L'INDIFFERENZA

Helena Kontova

I Sacri Cuori erano le prime opere di Montesano, che ho visto nel 1980. Mi ricordo che quei lavori (alcuni dei quali del 1975) mi erano apparsi quasi imbarazzanti a causa della loro ostinata sincerità accompagnata da un che di blasfemo. Mi ricordavano vagamente alcune esperienze dei "Pictures" (Robert Longo, Cindy Sherman, David Salle) incontrati qualche anno prima a New York e sui quali - allora era un'esperienza ancora sconosciuta al grande pubblico internazionale - avevo chiesto di scrivere sia a Douglas Crimp che a Thomas Lawson.

Si trattava di un nuovo approccio alla rappresentazione che, non essendo più intesa come sostituzione della realtà, si stava trasformando nell'oggetto stesso di rappresentazione. Anche Montesano dipingeva le immagini "rubate" consumandole, più che creandole, attingendo indistintamente sia dalle fotografie di famiglia che dai giornali, dalle illustrazioni, dai santini, o dai libri, carpandole dalle culture minori o basse e servendosi quasi esclusivamente della dimensione popolare.

Mentre gli artisti americani si fermavano all'analisi oggettiva e distaccata della rappresentazione, Montesano aggiungeva qualcosa di

più personale, scegliendo i temi e luoghi familiari come le immagini dei bambini ed i loro genitori, i bouquet di fiori e i luoghi sacri. In questo modo ad essere messa in primo piano era una differenza: lo scollamento che esiste tra i nostri desideri e quell'omologazione dei sentimenti imposta da una società dove l'immagine conta più del contenuto, dove i sentimenti che una volta erano portatori dei significati si sono persi tra i simulacri di loro stessi.

Mentre David Salle contemplava la morte della pittura attraverso un'immagine oggettivizzata sia della femminilità che dell'amore, e descriveva la pittura come attività che porta ad intuire il significato, contribuendo quindi ineluttabilmente all'elaborazione di un "nonsenso" (1), Montesano esprimeva una maggiore partecipazione alla sfera dei sentimenti. Trasformati dalla realtà in simulacri, i sentimenti così caricaturali mostrano il loro stesso rovescio: "Oggi l'eroe non è colui che si sacrifica, che perde, ma è quello che vince senza sacrificarsi" diceva Montesano in un'intervista sui suoi dipinti di guerra descrivendola come un semplice sterminio impersonale (2).

A differenza degli artisti ameri-

cani, Montesano dipingeva fiori o bambini che non coglieva dal campo neutro dei messaggi mass-mediali. Carpite dagli album di famiglia (le foto della prima comunione o quelle del compleanno) le sue immagini mostravano tutte le loro implicazioni sentimentali. Simulare non significa infatti semplicemente fingere. Una simulazione produce anche i sintomi di malattia. Piuttosto, preferirei vedere la simulazione come una maschera che restringe la distanza tra verità e falso, tra verità e immaginario.

Come si può dire se un Sacro Cuore di Montesano o un bambino ritratto nel momento della sua prima comunione sono, in quello che fanno, profondamente convinti o ironici?

Se i loro sentimenti siano sinceri oppure tutti falsi? Se sono veramente commossi o se si tratta solo di uno scenario attentamente elaborato dall'artista o dal bambino stesso? In una immagine, l'espressione di un viso cambia completamente solo passando dal colore al bianco nero, come quando si passa dal positivo al negativo.

Dissimulazione e simulazione sono stati sempre e tradizionalmente considerati modi sovversivi di esprimersi; in un esercito un simulatore non può che essere giustiziato scriveva Baudrillard (3). A differenza dello scetticismo e del criticismo europeo, la simulazione nell'arte americana degli anni ottanta è il punto di partenza della nuova rappresentazione. Il simulacro trasformato nell'unica realtà può risultare

anche più piacevole; poco importa allora quanto e quando sia vero o falso.

A differenza degli artisti americani Montesano non usa lo spazio del quadro come un campo aperto ad un lusso indiscriminato di immagini. I suoi quadri vengono, piuttosto, usati come un palcoscenico su cui ogni volta viene ricreata una scena, un simulacro col quale confrontarsi. Le immagini, quindi, anziché darsi in uno spazio neutro, vengono occultate.

La loro carica emotiva non viene solo presentata ma potenziata. Mi ricordano in qualche modo quello che diceva Baudrillard (4) parlando delle strategie degli artisti contemporanei: "Bisognerebbe fare dell'indifferenza il punto del nostro interesse, drammatizzarla". I dipinti di Montesano pur appropriandosi dei simulacri rimangono tuttavia l'espressione della cultura europea nutrendosi spesso del sentimentalismo e del kitsch non trasmettono un senso d'equilibrio, ma restano legati ad un'idea di scetticismo.

(1) David Salle: "The Paintings are Dead", in *Blasted Allegories*, The New Museum of Contemporary Art, 1987.

(2) Gianmarco Montesano in conversazione con l'autrice, *Flash Art*, 166, Febbraio/Marzo, 1992.

(3) Baudrillard: "The Procession of Simulacra", in "Art after modernism", The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.

(4) Jean Baudrillard in un'intervista con Catherine Franchin, *Flash Art Int.*, n. 130, October/November 1986.



"Vale, o valde decora" - 1978



"Die Krippenspiel" - 1978



"Lui serrò i pugni e rimase fedele di giorno e fedele di notte" - 1995



"Il Führer mentre spiega un suo fondamentale principio ... chi vive pensando solo in termini economici non potrà mai agire in termini sociali" - 1984



"Die Autonomie" - 1985



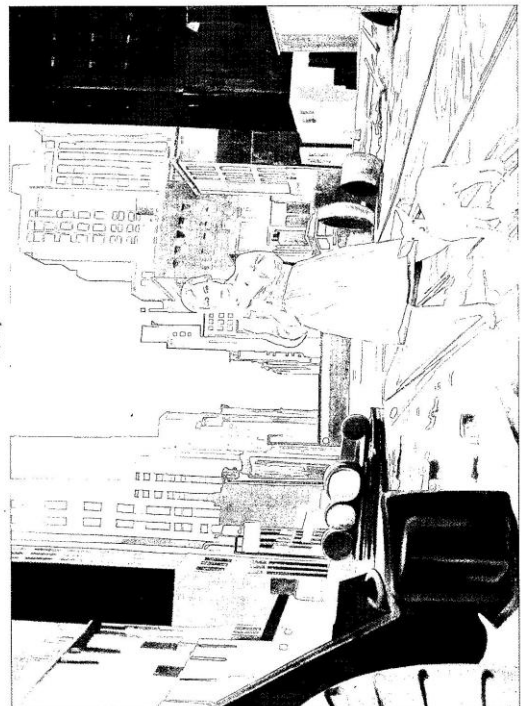
"Grazie dei fiori" (Gattungsmalerei) - 1986



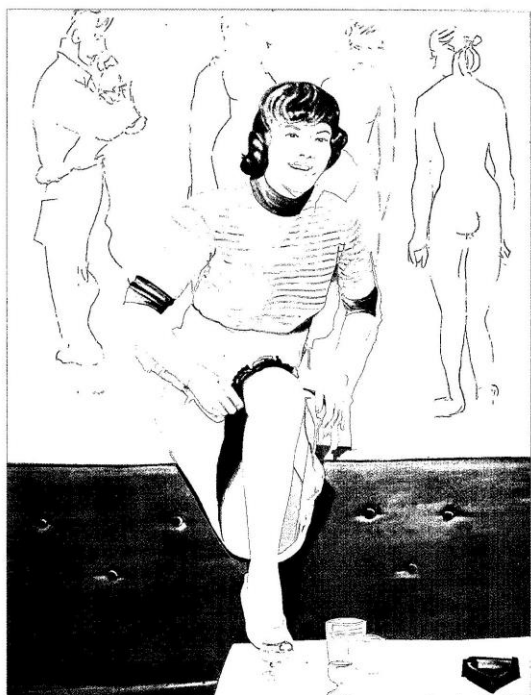
"Canzone italiana" - 1988



"On l'appelle l'hirondelle du Faubourg" 1988



"Douceur et couilles d'acier" - 1989



"... Manon Lescaut mi chiamo" - 1990



"La prima volta come tragedia, la seconda come parodia" - 1991



"La vostra vittoria non là, su quei campi cruenti, campi che abbrividiscono, ma qui, è qui la vostra vittoria" - 1992

ROSAE ROSARUM ROSIS

Adriano Sofri

Un pittore dipinge delle rose. Che cosa vuol dire ciò? E' una parodia della storia della pittura? Uno sberleffo alle avanguardie? Le sue rose sono provocantemente belle, come rose di una fioraia. C'è nelle rose una volgarità, o almeno una stucchevolezza, consistente nella loro bellezza. Nessuno, che sia appena raffinato, ordinerà più delle rose: tantomeno dipingerle!

Il pittore ha dipinto le rose, al contrario, avendo a modello, piuttosto che le rose vere - che sono finte, del resto, perchè tutte le rose sono state dichiarate finte - certe riproduzioni sgargianti di rose come compaiono sui cataloghi dei florovivaisti, o sulle bustine di sementi. Viste così, le rose sono simili a ortaggi, o a etichette di una minestra di piselli.

Dunque che cosa vuole il pittore? Rivalutare le rose? Mostrare che le belle figure si equivalgono, in una cartolina illustrata per soldati di leva e cameriste, o nel cartellone di un produttore di siepi autostradali, o in un maestro fiammingo? Deridere altri pittori, offrendo loro, come alla soprano leggera di uno spettacolo di operetta, un mazzo di rose? O forse il pittore ama le rose?

Forse, quelle rose sono una restau-

razione. Sono un manifesto di clinica figurativa, un cartello di ortopedia pittorica: QUI SI DIPINGONO BELLE ROSE.

Che cosa hanno fatto al pittore per indurlo a tanto? Dipingere rose: dev'essere stato ben esasperato.

Il pittore è un uomo, vicino alla mezz'età, come si dice ora per tutte le età da un certo punto in poi. Se non fosse un pittore, potrebbe succedergli di regalare delle rose - non rosse, magari, nè gialle, per quanto siano bellissime, ma il giallo è il colore dell'ostilità: roselline, forse, di un colore rosa acceso, forse. Potrebbe succedergli anche di coltivarle. La mezza età induce al giardinaggio, benchè, da noi, con una maggior selvatichezza. I più celebri campioni dello spionaggio inglese sono stati maniaci della coltivazione delle rose, e a volte sono riusciti a dare il proprio nome, tenuto così tenacemente segreto per altri versi, a un nuovo innesto. I più depravati fra loro, hanno bensì prediletto le orchidee: estremi fiori del doppio gioco. C'è, nella predilezione di questi maestri del sospetto per le rose, una conferma dell'effeminatezza delicata dell'Intelligence. Ma si sospetterebbe forse un'intenzione

polemica nella cura per le rose? In verità, no. E' al pittore che la si addebita.

Il pittore assegna un titolo alla sua vetrina di rose. "Grazie dei fiori", scrive con una grafia a sua volta aggraziata. Nilla Pizzi: mai avevo notato, di quella energica emiliana, la leziosità perfino onomatopeica di nome e cognome. Siamo in una confetteria rosa, in una merletteria. Sanremo: "fra tutti gli altri li ho riconosciuti, mi han fatto male eppure li ho graditi, son rose rosse e parlano d'amor". Non ho tempo di controllare le date, ora, ma passano pochi anni, e si arriva al colpo di rivoltella di Luigi Tenco. Luigi Tenco lasciò scritto che non poteva vivere in un mondo in cui una giuria mandava in finale la canzone "Io tu e le rose". Dunque il pittore se ne è dimenticato, e si fa banditore di un Ritorno a Nilla Pizzi che è una vera Restaurazione monarchica - la regina dei fiori, la regina della canzone? Esso non è solo un ritorno alla Pittura di Rose, ma a un intero mondo in cui i fiori occupavano ancora il davanzale, e le rose vi erano sovrane. Tenco poi non ce l'aveva con le Rose, ma con quella orribile canzone: del resto la sua stessa canzone si chiamava "Ciao Amore" e diceva Ciao Amore Ciao. Costò la vita a lui, e poi a Dalida. La vita, come le canzoni, è una cosa seria.

Una rosa è una rosa. Il poeta Malherbes consolò il genitore

amico della morte della figlia giovinetta, Rose: "Mais elle était du monde / ou les plus belles choses / ont le pire destin / et Rose, elle a vécu ce que vivent les roses / l'espace d'un matin". Il proto non seppe spiegarsi quella R maiuscola, e mise una virgola dopo la congiunzione, rendendo sublime un verso magnifico: "Et, rose..." Una Rosa è una rosa. (o forse avvenne il contrario? E la bambina si chiamava Marguerite? Non ne sono più sicuro).

Il pittore dipinge rose, e se potesse, forse, impregnerebbe il proprio catalogo di un profumo di rosa, come i calendarietti da barbiere. Le dipinge così fresche e belle e autenticissime perché vuol mostrare di non vergognarsene: perché poi bisognerebbe vergognarsi delle rose? Se ne è forse vergognato il Saint-Exupéry, che pure era un pilota di notte sulla Patagonia, e sapeva il fatto suo, quando ha fatto innamorare il Piccolo Principe della sua rosa civettuola?

Il pittore d'altra parte, si capisce, si aspetta che glielo rinfaccino, quelle rose, e forse proprio per questo le dipinge: nel qual caso farebbe loro torto. Le rose sono permalose, e non si lasciano toccare neanche per un duello fra pittori. O fra politici. Il Partito della Rosa è infatti trasversale, grazie a Dio: come quello del Pane. Il Pane e le Rose: sui balconi della città assediata le donne coltivano, in certi fortunosi barattoli

di metallo, mais peperoni pomodoro, e rose e gerani.

Il pittore dipinge rose, e aspetta un altro maggio. Mese mariano, mese di barricate: dipenderà dalle annate. Canticchia l'Amleto di Bene: "Io nun cerco gran cosa / io nun voglio 'nu regno / ma vurria chella rosa / sulamente addurà".

Tutto passa in fretta. Quadri di rose da vendere all'uscita dei teatri: dureranno quanto durano i quadri di rose, lo spazio di un bel mattino.

FUGIT IRREPARABILE TEMPUS

Quando la fotografia cominciò la gara con la pittura, era in soggezione. Le sembrava di doverle somigliare, che i suoi ritratti sembrassero parlanti, che le sue figure sembrassero muoversi. Poi cambiò idea, e vinse a man bassa. Si scoprì che i pittori di ippodromi non avevano mai avuto il colpo d'occhio sufficiente a scomporre i movimenti delle zampe di un cavallo al galoppo. Eppure i loro cavalli galoppavano fantasticamente.

La fotografia li prese in arresto. Per questo la fotografia, anche quando diventò svelta e istantanea, e si sbarazzò della posa, fu parente più stretta della morte che la pittura, nella cui vena scorreva la vita.

Se c'è un genere al quale la fotografia si adatta per eccellenza, quello sono i ritratti da mettere in un ovale

sulle lapidi dei camposanti, o nei medaglioni sul petto delle vedove.

I pittori di ritratti popolari diventarono un po' più lugubri, e imitarono i fotografi. Perfino nella natura morta - nella vita silente - la fotografia soprafface la pittura, benché ciò fosse paradossale.

I soggetti viventi che si schermivano, spaventati che la camera rubasse loro l'anima, avevano ragione.

Era sembrato che il sogno di emulare il Grande Scultore, di soffiare il movimento nel proprio simulacro, fosse inarrivabile. Ora, sembrava che, al contrario, una megalomania invidiosa si compiacesse della facoltà di fissare le cose, di tramutare ciò che si muove e respira e parla in una statua muta. Ma le cose vanno avanti e indietro. Il cinema rimise in auge il movimento.

Ora, si poteva riprodurre la vita tal quale, prima in uno studio, poi all'aria aperta, come in uno specchio. La mappa del mondo sulla scala di uno a uno, la candid camera universale. L'occhio della macchina vedeva le cose nel tempo, e vedeva attraverso i corpi animati, come fino ad allora aveva fatto solo Dio. L'autopsia poteva finalmente fare a meno dei cadaveri esanimi, vedere dentro i corpi vivi. Il cinema dei Lumiére e i raggi x di Roentgen portano la stessa data, il 1895, e code febbricitanti di spettatori sfilavano davanti alle filmine parigine come alle esibizioni radioscopiche. La pittura era libera di scegliere: fermare le cose

in una posa, o inseguire il movimento. Il ritratto della madre, o la città che sale. Il cinematografo teneva ancora a una distanza di rispetto le immagini: lo schermo era grande, i primi piani esaltavano la divinità dei dettagli, si stava avvolti e schiacciati nel buio.

La televisione ha fatto piazza pulita. Ora davvero lo specchio non ingrandiva né abbelliva. La vita intera era riprodotta, fino a diventare, di qua dallo schermo, superflua e soggiogata. Adesso, la fotografia riusciva sempre meno a conservare una sua autonomia. Si guardava una fotografia, e si intuiva la sequenza. Non erano più fotografie, erano fotogrammi. Scansioni impercettibili della pellicola da srotolare, frazioni provvisorie di movimento. Nei paesi, il fotografo dei battesimi e dei matrimoni, si è riconvertito: gira in video, vende la cassetta. Non ci sono più fotografie per noi, C'è il fermo immagine, la moviola, l'andirivieni, la breve sosta, e la ripartenza.

Sulle prime pagine dei quotidiani del mattino, si pubblica un fotogramma della trasmissione televisiva della sera prima. Per resistere, la fotografia predilesse lei, ora, la morte: foto di morti ammazzati, ai semafori, nelle trincee, davanti a plotoni di esecuzione e patiboli, nelle autostrade, e nei crocicchi della malavita. Nella foto celebre del miliziano di Capa, realtà o posa che fosse, la gara del fotografo con

l'inganno del movimento si lascia scoprire, gesto spalancato e teso nel punto in cui già entra il freddo fermo della morte.

Per caso, ho visto ora un'opera del canadese Jeff Wall, del 1991-92: è, come gli altri suoi lavori, di soggetti prevalentemente politici, una trasparenza cibachrome retroilluminata da un cassetto luminoso, di grande dimensione (questa è di oltre quattro metri per due metri e trenta): si intitola "Conversazione fra Truppe Morte". Uno sguardo dopo un'imboscata a una pattuglia dell'Armata Rossa vicino a Mogor, Afghanistan, inverno 1986". E' un terreno desolato, sassi, una lamiera storta, gruppi di soldati accasciati o inginocchiati, con elmetti o colbacchi, morti o attoniti per le ferite, con le braccia piegate in gesti di dolore o di lamento; una giovane donna in abito afgano, che sembra addormentata; la scena fotografata - "costruita" - ha delicate coloriture pastello, anche il sangue, su un fondo seppiato. (Immagine, a. II, n.3, Udine dicembre 1995).

Ho ripensato anche, alla rinfusa, a Edward Hopper e alle copertine di Norman Rockwell. Hopper, con la sua meravigliosa combinazione fra prossimità quotidiana degli oggetti e degli ambienti e lontananza da sgombero della loro aura, era stato dichiarato, leggo, "un sorpassato". Il pittore che ha dipinto le rose ha dipinto anche dei grandi quadri che sembrano - a me che li guardo: non

so infatti che cosa si sia proposto il pittore - voler riscattare grazie alla pittura la degradazione della fotografia a fotogramma, adesso a frame di un montaggio digitale in movimento. La fotografia, magari una fotografia "storica", o un cartellone-manifesto, o una cartolina illustrata oleografica - o una combinazione fra loro - diventa la sua sinopia: il pittore la dipinge, e con ciò stesso la estrae dal suo tempo breve e la chiude in una durata lunga, in una immobilità di collezione e di museo, di farfalla infilata allo spillo in una teca.

La pittura - una pittura che lascia il ricordo della fotografia, solarizzata, o azzurrata, di un bianco e grigio con intrusioni imbambolate di bambini e pupazzi da presepio dai colori di presepio - cola sulle figure come una soluzione chimica destinata alla conservazione, come una lava trasparente che le fissi per sempre nel loro gesto d'elezione. L'uomo addormentato dietro il bancone di un bar, e che si riconosce addormentato per sempre, per un incantesimo destinato a conservarlo nella calma e nel silenzio che altrimenti, un minuto dopo la fotografia, si sarà spezzato e turbato. Il bambino seduto sul bancone, colorato perché è un bambino e perché era sveglio quando tutto si è fermato, con gli occhi aperti e le mani tranquille, a interrogare su qualcosa che d'ora in poi sarà solo l'interrogazione dello spettatore.

Il cosacco dalla stella rossa e dallo sguardo limpido, e il suo cavallo dallo sguardo umido, fermi davanti a un avvenire glorioso al riparo da ogni autocritica e da ogni muro crollato.

La folta capigliatura della dolce amica dei tedeschi davanti alla Tour Eiffel, con la sua bicicletta e il vestito di cottonina chiara, per la quale non arriverà più nessuna Liberazione e nessun ludibrio della testa rasata.

I due uomini in vestito e cappello, con le biciclette a mano, in una conversazione - commento o racconto?

- come in una piazza romagnola, osservati, o spiati - o presi di mira - dall'alto, da un balcone, o da un campanile. Che ne è stato? Niente più: tutto si è fermato in quel punto. Stazione impercettibile o momento gonfio di storia, come nel soldatino che sventola la bandiera sovietica sul tetto di Berlino: diventato ora immobile, lui e la sua bandiera, o tutt'al più capace di girare un po' rigidamente col vento, come certi leoni rampanti e galletti di ferro battuto. Qualche volta, per contaminazione, come avviene in qualche retroscena di teatri, i personaggi di uno spettacolo si mischiano con quelli di un altro, le belle del lago dei cigni con una corte marziale, le adolescenti di un collegio americano dai denti sani e dal sorriso assicurato da una polizza con il ritratto di Hitler, l'altare-macchina da cucire Singer e il Sacro Cuore di

Gesù con due bambine restate sole nella casa. La cavalleria polacca, eroica e sconfitta, è diventata una fila di soldatini di stagno sul bordo di una scarpa vuota, monumento a se stessa e all'eroismo disinteressato.

Lo conosco poco, il pittore. Nelle sue terrecotte dipinte sono fermati, come in una breve sosta rubata e resa perenne, i gesti ordinari: una ragazza in bicicletta, col piede in terra; una ragazza conserta, che ha posato in terra una rosa; un ragazzo che sta per guardare nel telescopio. Perfino una ragazza che mangia il gelato - bisogna sbrigarli soprattutto col gelato, si squaglia...

Farinello discute con Lenin, e il giovanotto Parmenide, con lo sguardo fisso il sorriso beato e i calzoncini bianchi, contempla - forse in un cortile dei salesiani - l'immobilità del tutto.

L'immobilità del tutto è forse anche l'aspirazione del pittore, che usa il suo lavoro come un fissante. Il che, unito alle rose - e alle immagini devozionali - fa pensare che il pittore abbia un occhio rivolto al passato, e una premura preservatrice da tassidermista. Sento che ha avuto delle scoppie polemiche politiche. Non ne voglio sapere: la voglia di litigare con pretesti politici appartiene solo ai colleghi di mestiere, nel qual caso può essere stimolante, perché gli artisti devono sentirsi sicuri di sé e gelosi e svelti di lama e lunatici come Cyrano; o

ai critici, nel qual caso andrebbe riconosciuta e curata come una malattia professionale.

Per il ragionevole eclettismo degli estranei un attaccamento al passato, in un paese che va ancora fiero d'essersi proclamato macchinista e futurista, è l'ultimo degli scandali. Buona parte della conservazione politica poi non ha esitato a sventrare e spossare e sradicare il mondo, sicché di tutta la nomenclatura ereditata è bene fare un uso assai cauto e circostanziato. Perfino nei musei delle cere l'avvicinamento dei personaggi si è fatto vorticoso.

Autismo infantile e anoressia delle adolescenti sono sofferenze terribili, certo non inspiegabili.

Giocheremo, allora, alle belle statue? E perché no - anche?

Ho sempre in mente un fenomeno di cui venni a conoscenza per la prima volta in una chiesa svedese. C'erano, appesi alle pareti, i ritratti di famiglia fra settecento e ottocento dei benefattori. Erano così fitti che da un quadro all'altro si vedeva la famiglia moltiplicarsi, i figli crescere, i genitori invecchiare. Salve alcune figure, di bambini o di ragazzi per lo più, che restavano immutate da un quadro all'altro: sopra il loro capo, era tracciata una croce rossa. Erano i morti precoci, che non abbandonavano la famiglia, ma la seguivano nel tempo, sia pure al riparo dal cambiamento: bambini mai cresciuti, ragazzi mai diventati

adulti, giovani mai invecchiati. Da un quadro all'altro, il nuovo nato aggiungeva e si lasciava indietro l'antenato morto anzitempo, in una solidale e bizzarra compagnia di vivi e di morti.

Nella quadreria di quella chiesa il tempo che si era fermato, e il tempo che continuava, si mescolavano in modo inquietante. La fotografia non potrebbe riuscire a questo, se non per goffi montaggi: quando ci provò, fu per ridicolizzarsi, negli stupidi giochi spiritici.

Non so perché mi sia tornato in mente questo, e se quella devozione di ombre riconvocate nella loro veste di gala e nel colorito più vivo per il ritratto di gruppo abbia niente da dire quanto alle immagini del nostro pittore. E' un fatto che l'arte, non so se tutta l'arte, certo la migliore, passa ai lati della storia a raccogliere e rendere omaggio a ciò che viene respinto, superato, rifiutato - a ciò che finisce. Ciò che era vivo, e non lo è più. Che aveva un valore di scambio, e non lo ha più: e si vede negato perfino un valore d'uso. E' consumato, soppiantato, dichiarato inutile, e destinato al macero.

Così, quella che sembra una nostalgia da rigattieri - non da antiquari, perché non è della rovina monumentale e sublime che va al recupero, bensì degli oggetti ordinari, del

salotto di nonna Felicita - sconfina nella pietà per ciò che viene messo ai margini, buttato via, e con la competenza meticolosa dello scavatore nella monnezza.

Il ventre delle metropoli, il sotto-suolo, le fogne parigine e le metropolitane di Mosca e di Tokyo, che hanno dominato l'immaginazione di genieri e terroristi degli ultimi due secoli, sono le antenate delle nostre discariche a cielo aperto (per non dire di quelle radioattive a ventimila leghe, o venti, sotto i mari): e lì l'artista va a frugare e mettere in salvo le sue figure. Nella pattumiera della storia.

Lì, i santini della devozione popolare (e anche i santini della devozione della universale classe media, le Marilyn e i Mao Tse-dong); lì, i ritratti smessi dei grandi dittatori e dei piccoli padri; lì, i busti traslocati di Lenin; e le macchine Singer, i Sacri Cuori, e le magnifiche rose; e le cartoline di saluti dalle nostre Dolomiti e dalla nostra Riviera.

Le cose che abbiamo eliminato dall'arredamento, tolto dall'album di famiglia, messo prima in soffitta e poi, più risolutamente, nella spazzatura, tornano a noi: riprodotte, più grandi, somiglianti e quanto diverse, e del tutto inutili, finalmente. Possiamo riammetterle, ed esserne riammessi.

MOSTRE PERSONALI

- 1985
Studio Cristofori, Bologna
- 1986
Studio Raffaelli, Trento
- 1989
Galleria Pio Monti, Roma
- 1990
Galerie Lucien Bilinelli, Bruxelles
- 1991
Gallery Tornvall, Stockholm
Annina Nosei Gallery, New York
Galleria Cardi, Milano
- 1992
Annina Nosei Gallery, New York
- 1993
Galleria Pio Monti, Roma
Studio Cristofori, Bologna
- 1994
Galleria Emilio Mazzoli, Modena
- 1995
Studio Cristofori, Bologna
Galleria Cesare Manzo, Pescara
- 1996
Galleria d'arte Il Milione, Milano

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE

- 1977
"Metafisica del quotidiano"
Gall. com. d'arte moderna, Bologna
- 1983
"Buren, De Dominicis, Salvo, Montesano ecc. ..."
Galerie Trans/Form, Parigi
"Vacanze"
Galleria Pio Monti, Roma
"Pole Position"
Gallery K, Tokio
- 1984
"La Confrérie de Saint Luc"
Galerie Trans/Form Parigi
- 1987
"Sissi tanz"
Studio Raffaelli Trento
"Ontani, Salvo, Kunc, Bowes, Montesano, Lisanti"
Galleria Pio Monti, Roma
- 1990
Köln Show, Galerie Esther Schipper
Galerie Sophia Ungers, Köln
"Personal Portraits"
Annina Nosei Gallery, New York
- 1991
"Ottanta Novanta" Monreale
"Pittura Mediale"
Forum Arte contemporanea media Ikos,
Studio Cristofori, Bologna
Nuove Metafisiche,
Galleria In Arco, Torino
- 1992
"Sette artisti in vetta"
Studio Raffaelli, Trento
"Otto Volante"
Accademia Carrara, Bergamo
"Medialismi" Villa D'Este, Tivoli
- 1993
Aperto '93 Biennale di Venezia
A prescindere, Fuori uso, Pescara
"La Montagna Dipinta"
Studio Raffaelli, Trento
- 1994
Medialismo, Flash Art Museum, Trevi
Icastica, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna
Così lontano, così vicino
Pinacoteca, Bari
"L'Arca di Noé"
Trevi Flash Art Museum, Trevi
- 1995
Still life
Barbara Glagstone Gallery, New York
Caravan Serraglio d'Arte
Contemporanea, Fuori uso '95, Pescara
"Edizione Straordinaria"
Casa Romei, Ferrara
"Mille e una volta"
Galleria d'arte moderna, San Marino
"Mercato Saraceno"
Palazzo Dolcini Forlì

ELENCO DELLE OPERE

"O capitano, o mio capitano" - 1989
olio su tela cm. 200x150

"Die Frage nach dem Gluck" - 1975
olio su tela cm. 155x209

"Vale, o valde decora" - 1978
olio su tela cm. 240x130

"Die Krippenspiel" - 1978
olio su tela cm. 195x115

"Il piccolo padre osserva l'omaggio
dei compagni armeni" - 1984
olio su tela cm. 130x245

"Il Fuhrer mentre spiega un suo
fondamentale principio ... chi vive
pensando solo in termini economici non
potrà mai agire in termini sociali" - 1984
olio su tela cm. 200x160

"Die Autonomie" - 1985
olio su tela cm. 155x155

"Grazie dei fiori" (Gattungsmalerei) - 1986
olio su tela cm. 206x135

"Canzone italiana" - 1988
olio su tela cm. 124x204

"On l'appelle l'hirondelle
du Feaubourg" 1988
olio su tela cm. 200x160

"Douceure et couilles d'acier" - 1989
olio su tela cm. 285x205

"... Manon Lescaut mi chiamo" - 1990
olio su tela cm. 240x185

"La prima volta come tragedia,
la seconda come parodia" - 1991
olio su tela cm. 160x90

"La vostra vittoria non là, su quei campi
cruenti campi che abbrividiscono ma qui,
è qui la vostra vittoria" - 1992
olio su tela cm. 123x132

"Lui serrò i pugni e rimase fedele di giorno
e fedele di notte" - 1995
olio su tela cm. 170x160

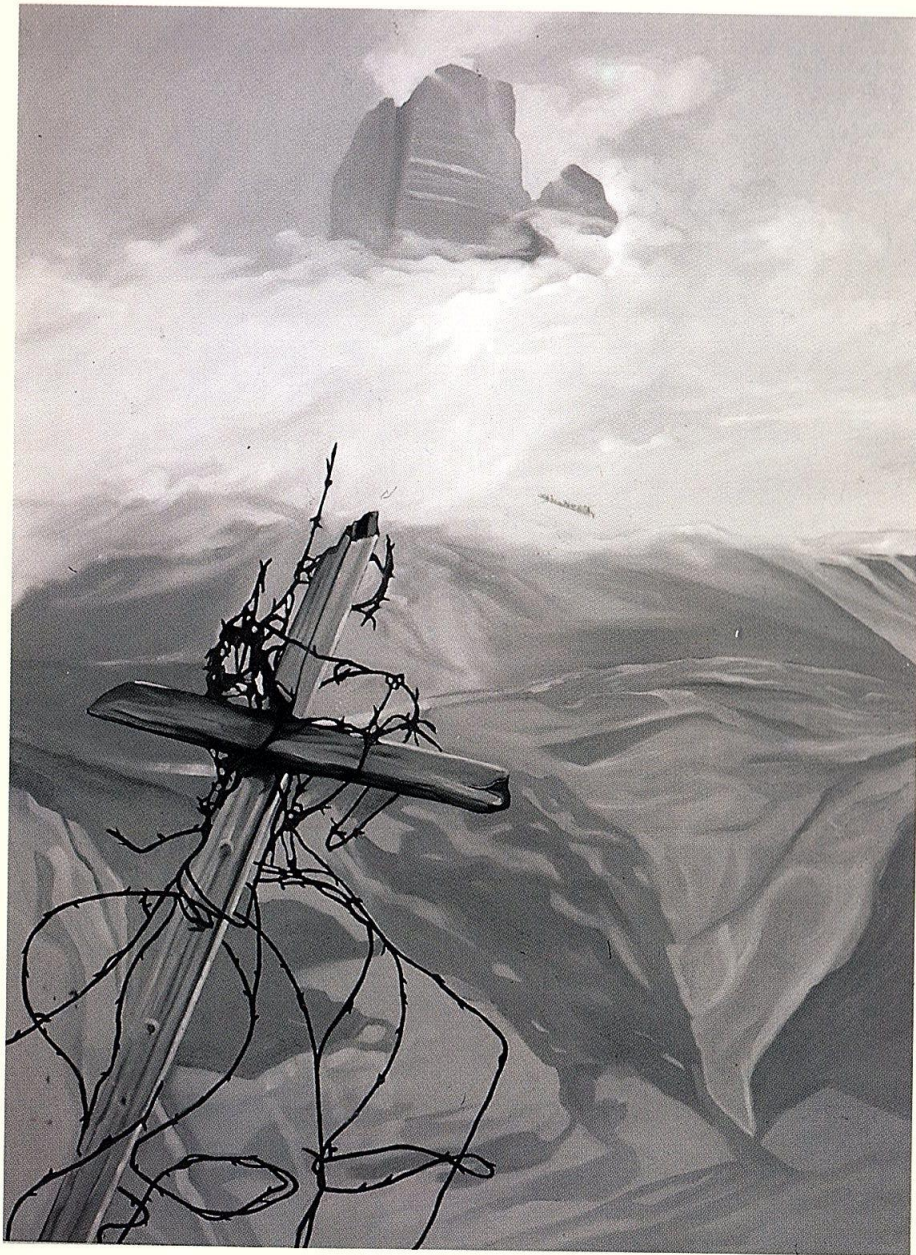
"Grazie dei fiori" (Gattungsmalerei) - 1986
olio su tela cm. 120 x 95

"Vi scrivo la presente col grado militare
di sergente" - 1975
olio su tela cm. 100 x 120

"Vi scrivo la presente col grado militare
di sergente" - 1975
olio su tela cm. 100 x 120

"Il y avait une fois la belle armenie flottant
dans la paix sovietique" - 1986
olio su tela cm. 200 x 200

"Die Erziehung der Menschheit" - 1987
olio su tela cm. 225 x 175



"O capitano, o mio capitano" - 1989



La mostra inaugurata l'8 Febbraio 1996 rimarrà aperta fino al 31 Marzo 1996
Con orario 10•12.30 - 15.30•19.30 tutti i giorni esclusi il sabato e la domenica

Foto: Gianni Pucci.
Finito di stampare il 7 Febbraio 1996 presso: Tipografia Clerici - Rho