



# alle radici della democrazia

testimonianze d'arte **2**

AIMONE BAROVERO BOLAFFI BOLLA CASORATI CHESSA CHIEZZI COMENCINI CORDERO  
MONACO PREVERINO SARTORIS SASSO SEVESO SOFFIANTINO STOISA VALENTINI



# alle radici della democrazia

testimonianze d'arte **2**

Opere di

Nino Aimone  
Ermanno Barovero  
Nicola Bolaffi  
Piero Bolla  
Francesco Casorati  
Mauro Chessa  
Pino Chiezzi  
Eugenio Comencini  
Riccardo Cordero  
Elena Monaco  
Francesco Preverino  
Luisa Sartoris  
Marina Sasso  
Marco Seveso  
Giacomo Soffiantino  
Luigi Stoisa  
Luisa Valentini

Testo e schede storico-critiche  
Ivana Mulatero

Torino, Palazzo Lascaris, Sala Viglione  
23 aprile - 22 maggio 2010



Un connubio perfetto fra arte e ricordo, tra rievocazione e storia. Ecco il valore aggiunto della seconda edizione della mostra «Alle radici della democrazia», un'esposizione che tanto successo ha avuto l'anno scorso e che anche quest'anno abbiamo deciso di riproporre a Palazzo Lascaris.

La nostra regione ha vissuto in prima persona il dramma dell'oppressione di un regime spietato: la resistenza contro il fascismo ed il nazismo, i drammi della deportazione e dell'Olocausto, hanno profondamente segnato l'esistenza di molti cittadini piemontesi, resi partecipi loro malgrado di questi eventi a causa di una tragedia collettiva che ha colpito, a metà del secolo scorso, l'Europa intera.

Le nostre città ospitano monumenti alla Resistenza che spesso sono espressione di grandi artisti contemporanei: sono una testimonianza viva contro il male di cui l'uomo è capace, sono la memoria visibile di ciò che è successo, affinché non accada mai più.

Il Consiglio regionale del Piemonte ha voluto fornire il proprio contributo alla creazione di questa simbolica "galleria d'arte", ispirata al dolore e alla lotta per la libertà e la democrazia, invitando gli artisti piemontesi a cimentarsi su questi temi. Ne sono nate interpretazioni personalissime, multiformi e suggestive, in grado di rendere con immediatezza la profonda impressione, il solco vivo che le vicende di quegli anni hanno lasciato in chi le ha vissute o ne ha sentito il racconto.

Confido che questa testimonianza, condensata in forme artistiche che attraversano il tempo, possa servire a rendere ancor più profondo e tangibile il ricordo di come dall'oppressione, dalle tragedie e dalle sofferenze sia nata la nostra democrazia.

**Davide GARIGLIO**

*Presidente del Consiglio regionale del Piemonte*



«Alle radici della democrazia», iniziativa fortemente voluta dall'Ufficio di Presidenza del Consiglio regionale del Piemonte e premiata lo scorso anno da un notevole successo di pubblico e da un ampio riconoscimento della critica, giunge, come promesso, alla seconda edizione. Iniziativa dalla duplice valenza, perché alla mostra, che invita artisti della nostra regione a cimentarsi sui temi della democrazia, della storia e della memoria, si affianca l'intento di creare, anno dopo anno, attraverso l'acquisizione di una tra le opere esposte, una collezione d'arte. L'obiettivo è quello di lasciare alle generazioni future un patrimonio pubblico, simbolicamente posto nella sede dell'Assemblea regionale, che attraverso diverse forme di espressione dia alta rappresentazione alle vicende storiche, dalla tragedia della guerra e della deportazione sino alla Resistenza, che hanno portato alla nascita della Costituzione. Un convincimento anima questa come altre iniziative intraprese con coraggioso spirito di innovazione dal Consiglio regionale e dal Comitato per l'affermazione dei valori della Resistenza e dei principi della Costituzione repubblicana in questi ultimi anni: la necessità di esplorare forme e linguaggi nuovi per trasmettere ai giovani la memoria storica di vicende, tanto importanti per il nostro presente e per il futuro, che col tempo vedono scomparire i propri protagonisti ed i testimoni diretti. Tutti coloro che hanno vissuto le tragedie e le lotte del Novecento si sono imposti, come dovere morale e civile, la trasmissione del ricordo. L'impegno del Consiglio regionale e del Comitato Resistenza e Costituzione continuerà, ne sono certo, anche in futuro su questa strada con rinnovato entusiasmo.

**Roberto PLACIDO**

*Vice presidente del Consiglio regionale  
del Piemonte*

*Presidente del Comitato della Regione Piemonte  
per l'affermazione dei valori della Resistenza  
e dei principi della Costituzione repubblicana*



*“Ogni opera d’arte è, in certo modo, oggetto di ventriloquio. È sempre una questione di ventriloquio: c’è un linguaggio di forza e di energia che passa attraverso l’oggetto o una qualsiasi rappresentazione materiale e che ne porta il significato. Il significato viene dalla forma ma la forma è attraversata da energie, linguaggi, discorsi provenienti da tutte le altre parti e da sorgenti specifiche. L’opera d’arte costituisce una struttura di comprensione per il mondo, una struttura che permette di apprendere e vedere il mondo in se stesso”.*

**Nicolas Bourriaud,**

*dichiarazione videoregistrata  
da [www.undo.net](http://www.undo.net), Torino*

*11 novembre 2007.*

La mostra «Alle radici della democrazia» giunge alla seconda edizione come espressamente prefigurato un anno fa da Roberto Placido, vice presidente del Consiglio regionale del Piemonte e presidente del Comitato della Regione Piemonte per l’affermazione dei valori della Resistenza e dei principi della Costituzione repubblicana.

Nel catalogo della passata edizione egli scrisse che l’intento era di “cominciare un percorso di democrazia diretta attraverso la riproposizione annuale della mostra e l’acquisizione di un’opera per ciascuna edizione, selezionandola tra i contributi dei diversi artisti che avremo l’onore di ospitare”. In tal

modo le condizioni di sviluppo del progetto possono anche assumere il compito di una costruzione in progress di una collezione d'arte che ha nell'iconografia "ispirata al dolore e alla lotta per la libertà e la democrazia" la sua ragione di coesione e nell'istituzione pubblica il custode di un lascito per le generazioni future.

La seconda edizione della rassegna si amplia sul versante delle presenze degli artisti, confermando gli inviti precedenti, e si diversifica nelle proposte includendo il linguaggio scultoreo, che arriva ad occupare gli spazi inconsueti della sede espositiva, come nel caso di *Staffetta*, una grande scultura in acciaio e feltro di Luisa Valentini collocata nell'atrio di Palazzo Lascaris in sintonia con il soggetto raffigurato di una staffetta che attraversa l'atrio-boscaglia.

Il tema su cui sono intervenuti gli artisti è, forse, tra i più insidiosi e irti di complicità retoriche e celebrative connesso con il mondo della creatività contemporanea, chiamata a dare testimonianza secondo personali declinazioni stilistiche, sulla memoria, sulla violenza, sulla sopraffazione, sulla resistenza, allora contro il fascismo ed il nazismo e oggi facendo leva su una dialettica critica in un processo di liberazione permanente e in una tensione fra passato, presente e futuro. In questo ampio contesto critico e storiografico, il ruolo dell'artista è notoriamente centrale sia in funzione testimoniale sia in quello di soggetto attivo di ritualità democratiche, per usare un'espressione coniata da Michelangelo Pistoletto nel suo progetto di *Cittàdellarte*.

La testimonianza, in questa particolare occasione espositiva, è colta da una prospettiva storica secondo la quale ogni progetto culturale che si muove verso il futuro - la collezione artistica permanente ispirata ai valori fondanti della democrazia - deve necessariamente rivolgere uno sguardo all'indietro, così come per ogni opera documentata nel presente catalogo ho inteso compiere uno studio storico critico



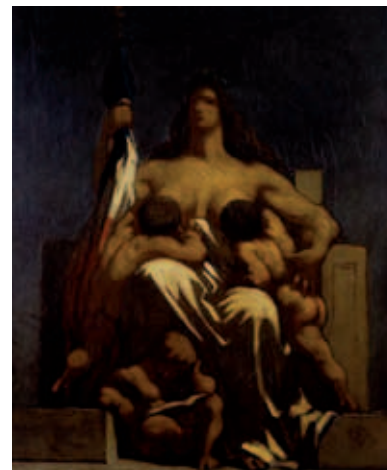
*La Democrazia*, incisione su legno tratta dal volume "Iconologia" di Cesare Ripa, edizione stampata a Venezia nel 1645.



Charles Le Brun, *La Democrazia*, 1681 ca., disegno su carta.

che rintracci la genesi creativa in relazione al percorso formativo dell'autore. Nel riassumere brevemente e per modelli esemplari un repertorio consegnato alla storia dagli artisti che, in ogni epoca e cultura, si sono cimentati, per libertà di ricerca o per volontà di committenza sui temi concernenti l'attuale progetto espositivo, diviene raffronto immediato un catalogo pubblicato nel 1991 a Berna, "Emblème de la Liberté. L'image de la République dans l'art du XVI au XX siècle" a corredo della 21° esposizione d'arte del Consiglio d'Europa allestita al Museo di Storia di Berna nell'estate dello stesso anno. Il volume, a cura di D. Gamboni e G. Germann con la collaborazione di F. de Capitani, raccoglie numerosi saggi che affrontano i nodi storici di sviluppo delle forme di governo, delle strutture sociali e la maturazione dei concetti politici alla base dell'idea di Repubblica, di democrazia e di libertà, ricorrendo ad un copioso corredo iconografico che diviene in parallelo un altro filone di indagine pertinente al tema. Nello studio svolto da E. Castelnuovo, i "volti" della Repubblica sono assai variegati nel corso dei secoli, con gli esempi precoci in cui il pittore raffigura tra gli angeli e i santi anche il primo cittadino di un comune italiano, ovviamente per espressa volontà del committente, Nello dei Tolomei podestà di San Gimignano nel 1317, anno in cui Lippo Memmi affrescò la *Maestà*. A partire da Cesare Ripa e nell'ambito della formulazione dell'iconologia, a cavallo tra XVI e XVII secolo, si giunge ad una codifica degli schemi, un vero prontuario per gli artisti a venire. L'incisione su legno intitolata *La Democrazia*, tratta dall'edizione dell'Iconologia stampata a Venezia nel 1645, è parte di una triade che comprende anche *La Monarchia* e *L'Aristocrazia*. Tre figure femminili tra le quali *La Democrazia* si presenta in vesti dimesse, con una corona dalle forme irregolari e vagamente agreste, non paragonabile all'aureola solare de *La Monarchia* e alla corona da monarca che cinge il capo de *L'Aristocrazia*. *La De-*

*democrazia* regge nella mano destra una melagrana, allusiva all'unione pur nella molteplicità dell'assemblea popolare, mentre la mano sinistra impugna e mantiene a distanza un fascio di serpi agitate, ovvero le insidie che si annidano nello svolgimento del governo democratico. L'immagine tenta, in linea celebrativa e retorica, di offrire in maniera embrionale un'idea di come fosse pensata a livello figurativo la democrazia, con tutti i pregi e tutte le riserve avanzate fin dai tempi dei filosofi classici verso questa forma di governo. Non era molto, ma sicuramente significava che bisognava incominciare a riservarle un qualche posto nelle categorie estetiche. Che preludevano ad altre categorie... La rappresentazione in figura e la formulazione iconografica tra le forme canoniche di governo era una implicita legittimazione e un'affermazione di un dato d'esistenza, seppure fonte di aspre dispute dialettiche. Tale personificazione sarà una matrice da cui deriveranno le prime raffigurazioni scolpite della *Democrazia*, ad esempio nell'apparato scultoreo ideato da Charles Le Brun per il castello di Versailles. Certamente, come conclude M. Warnke ("Emblème de la Liberté", Berna, 1991, p. 95) con una certa dose di scetticismo, l'arte non porta la fiamma della democrazia nei tempi oscuri dell'Ancien Régime e sovente prende posizione contro i movimenti democratici piuttosto che farne parte. L'arte tuttavia è figlia del suo tempo, come sosteneva Wassily Kandinsky, e spesso è madre dei nostri sentimenti. Sul principio del XIX secolo, l'eredità dei lumi, gli avvenimenti che consegnano alla storia la rivoluzione francese e i moti insurrezionali che agitano varie nazioni e paesi, contribuiscono a formare un ruolo diverso per molti protagonisti dell'arte. Tra essi si segnala Honorè Daumier che nel bozzetto intitolato *La Repubblica nutre i suoi figli e li istruisce*, del 1848, dipinto per un concorso di idee sullo spirito della Repubblica, raffigura allegoricamente una giovane donna con il tricolore e il berretto frigio repubblicano che al-



Honorè Daumier, *La Repubblica nutre i suoi figli e li istruisce*, 1848, olio su tela.



Raoul Dufy, *Le Havre, 14 juillet*, 1906, olio su tela.



Francobollo della Repubblica Italiana, 1945-1952, su disegno di Renato Garrasi.



Erik Boulatov, *Libertà*, 1990, affiche tratta dall'omonimo dipinto ad olio su tela.

latta due pargoli attaccati al seno, mentre un altro bambino è ai suoi piedi intento a leggere un libro. Daumier fu tra i circa settecento partecipanti al concorso, particolarmente importante e di valore storico dopo la caduta della monarchia in quello stesso anno, e il bozzetto superò la prima selezione della commissione (i cui componenti erano Lamartine, Delacroix, Ingres e Meissonier), ma poi il concorso fu annullato dall'ennesimo rovesciamento delle componenti di governo al potere. Poco più di mezzo secolo dopo, lo stesso soggetto, la Repubblica, è ormai argomento di ricorrenza e di festa popolare come accade nel dipinto di Raoul Dufy, *Le Havre, 14 juillet, 1906*, in cui uno scorcio urbano, colto da una finestra, offre all'osservatore l'atmosfera gioiosa di bandiere al vento che si mescolano agli abiti dei passanti e alle facciate multicolori dei palazzi. La cromia *fauve* riesce a comunicare un'euforia leggera ed inebriante che diverrà cifra espressiva del pittore, soprattutto nella successiva produzione grafica. Il significato dell'opera non si esaurisce esclusivamente nelle motivazioni di ordine formale ma evoca una ripresa dei movimenti nazionalisti nel contesto generale dell'epoca caratterizzata dalla guerra russo-giapponese e dal colonialismo tedesco in Africa. Tra le fila tedesche emerge, dopo gli studi all'Accademia di Dresda, George Grosz, disegnatore e pittore di spicco dell'ambiente dadaista berlinese tra le due guerre. Nel 1920, anno in cui realizza il disegno *La democrazia perfetta*, partecipa alla prima fiera internazionale del Dada nella galleria Duchardt, ferocemente antiborghese e antimilitarista. Per la produzione grafica e pittorica e per i fotomontaggi di satira e di propaganda politica, Grosz viene incluso nella lista della cosiddetta "arte degenerata" e costretto ad emigrare negli Stati Uniti nel 1933. La libertà che egli raggiunge nel nuovo mondo non è tuttavia "perfetta", se si presta attenzione agli studi recenti che descrivono la sua permanenza negli States "problematica" nel difficile esercizio di verità dis-

simulate e per non poter esprimere il suo vero giudizio di maestro sulle prove pittoriche degli allievi di alto rango della società americana. In ambito italiano la nascente Repubblica sceglie un repertorio formale di tipo allegorico, sulla scia di figure elaborate nel secolo precedente, per veicolare la sua immagine al paese. I soggetti illustrati da artisti come Paschetto, Lalia, Garrasi, Melis e Mazzetta, simboleggiano la libertà, la ricostruzione, la rinascita, la giustizia e la famiglia e sono in perfetta sintonia con i piani di ricostruzione e di sviluppo dopo la seconda guerra mondiale. Nell'immagine disegnata da Garrasi per il francobollo da 50 lire, si vede la Dea Roma che sorge da un tronco di quercia, ed è parte di una serie denominata «La Democratica» che da un punto di vista filatelico è considerata la prima serie di francobolli della Repubblica Italiana in vigore dal 1945 fino al 1952. Ma, tra le pieghe della retorica s'insinuano i pericoli. È quanto sembra voler esprimere l'opera dell'artista russo Erik Boulatov, *Liberté*, dipinta nel 1990. Il centro della composizione è occupato da due figure, la donna e il ragazzo protagonisti de *La Liberté guida il popolo*, del 1830, di Eugène Delacroix. Boulatov dipinge ai due lati della scena delle enormi lettere cubitali che compongono, su entrambi i fronti, una doppia parola - *liberté* - secondo uno stile grafico tipico della cartellonistica sovietica dell'era brezneviana. Apparentemente si potrebbe dedurre un messaggio trionfale ed enfatico sul tema della libertà, ma a ben guardare l'andamento compositivo delle due parole punta a minacciare e a stringere al centro (come delle spire) la figura femminile. L'opera mette in guardia sui pericoli che provengono dai molti tentativi di manipolazione presenti nei regimi totalitari, o in un senso più ampio, dai sistemi di controllo e di omologazione odierni.

**Ivana MULATERO**



George Grosz, *La democrazia perfetta*, 1920, disegno su carta.

**AIMONE  
BAROVERO  
BOLAFFI  
BOLLA  
CASORATI  
CHESSA  
CHIEZZI  
COMENCINI  
CORDERO  
MONACO  
PREVERINO  
SARTORIS  
SASSO  
SEVESO  
SOFFIANTINO  
STOISA  
VALENTINI**

## NINO AIMONE

Torino, 1932

Si avvicina alla pittura sul finire degli anni Quaranta, in un primo momento alternando lo studio autonomo su copie dal vero e le frequentazioni non facili ai corsi dell'Accademia Libera di Belle Arti di Torino con il lavoro quotidiano di operaio nelle industrie torinesi. La svolta avviene sul principio del 1951 quando Felice Casorati lo accoglie nel suo studio, un cenacolo in cui si formano le coscienze estetiche di molti giovani pittori della Torino del secondo dopoguerra. In quel contesto di fervido scambio intellettuale Aimone stringe amicizia con F. Casorati, F. Tabusso, S. Saroni, P. Ruggeri e G. Soffiantino e con alcuni di loro fonda la rivista d'arte "Orsa Minore" - che uscirà fino al 1954 - e che coinvolge scrittori e poeti come E. Sanguineti, A. De Benedetti, G. Colombo e L. Cabutti.

L'introduzione in catalogo del maestro Casorati per la personale del 1955 allestita nella galleria Spotorno di Milano, sigla l'esordio espositivo di Aimone che avvia una ricerca sulla semplificazione della forma, in bilico tra una rigorosa e lucida spogliazione di eccessi e aneddoti figurativi, e una larvata ma germinante apertura verso magmatiche e pulsionali aree cromatiche che tradiscono una temperatura informale covata tra i bianchi gessosi e i rossi accesi, come documenta il dipinto *Cavalli caduti* del 1956 (Nino Aimone, catalogo della mostra alla sala Bolaffi, a cura di M. Rosci, 1995, p. 35, tav.1). È in definitiva quella antinomia su cui si sostiene la poetica aimoniana fin dal principio e che Marco Rosci individua come dualismo di fondo in una citazione di Paolo Fossati del 1978, riproposta come ancora attuale nel 1990 nel catalogo della personale alla galleria Peola. Una dialettica fra l'ordine formale, stilistico, materico e tecnico fino a una capziosità di esecuzione e di pulizia estrema - di matrice casoratiana - e

l'ossessione espressiva delle stesse ragioni formali, di eco moreniana. Già un anno dopo la prima personale, Aimone è invitato alla XXVIII Biennale di Venezia, vi ritorna nell'edizione successiva del 1958 e in seguito partecipa alla IX Quadriennale di Roma del 1965. L'opera *Cadaveri carbonizzati* del 1959 (Nino Aimone, Torino, 1995, p. 36, tav.7), appartiene a questo momento di grande fervore di innovazione linguistica, e insieme ad un'altra opera coeva *La Guerra* (Nino Aimone, Torino, 1995, p. 37, tav.6, entrambe furono esposte a Nürnberg, all'Universa-Haus nel 1961), testimonia il tema legato agli orrori del conflitto bellico, che continuerà negli anni a venire con opere come *Il soldato tedesco*, 1964 (*Alle radici della democrazia*, catalogo della mostra di Palazzo Lascaris, Torino 2009, p.13). Se la figura del soldato è la quintessenza di un essere umano tragico e grottesco, baconiano nella deformazione degli arti con accenti accorti alla cartellonistica pop e alla tradizione muralista messicana, per quanto riguarda *Cadaveri carbonizzati* il clima è un altro, ancora segnatamente casoratiano-moreniano. Ciò che accade in questa fase di maturazione della personalità dell'artista è la scelta di attuire il dramma - i corpi carbonizzati sono visti in una dimensione notturna che li sospende come un'apparizione fantasmatica, in un urlo silenzioso ma lacerante - con una asciuttezza di forme ad incastro lievemente modulate dalle scale di grigio, il colore della sofferenza umana. Tuttavia la luminosità dei neri di fondo accende per contrasto l'opacità dei corpi, secondo una abilità pittorica che Aimone dispiega con accortezza, in una narrazione epica che prelude ai grandi spazi di memoria nell'assemblaggio *Maschera della guerra* (Nino Aimone, Torino, 1995, p. 53, tav.16), realizzato nell'arco di un decennio - dal 1961 al 1973 - in cui il confronto con i rivolgimenti sessantottini assorbe anche le eredità culturali del secondo dopoguerra.



*Cadaveri carbonizzati*, 1959  
acrilico, collage e smalto su tavola  
67 x 96 cm

## ERMANN0 BAROVERO

Torino, 1956

Si forma all'Accademia Albertina di Torino e non ancora ventenne dipinge nel 1975 un ciclo *Prati di carne* che rivela un "atteggiamento verso la natura che domina tutto il suo lavoro", come riconosce Francesco De Bartolomeis nel testo di presentazione in catalogo della personale allestita al Centro d'Arte La Bussola di Cosenza nel 2008. La sensibilità verso la natura è da intendersi nel senso più vasto che includa l'uomo, le sue relazioni di apertura verso il mondo, di scoperta e di conoscenza di ogni figura e creatura, di rivelazione di quelle tracce di umanissima condivisione di un comune destino fragile e bellissimo. Lo studio attento dei dati naturali porta la sua ricerca ad affrontare la tridimensionalità realizzando nel corso degli anni Ottanta grandi sculture metalliche dalle forme organicamente disarticolate ed espanse. Con altri artisti del contesto torinese costituisce un valido esempio di una linea di ricerca degli anni Ottanta, basata sul rinnovamento del linguaggio plastico rivolto ad un recupero di temi ancestrali e arcaici in cui il fare operativo diviene un valore di primaria importanza. Magià in chiusura del decennio Barovero, come puntualizza Maria Teresa Roberto, svuota "le sue sculture di ogni implicazione simbolica organicista, costruendo dodici piramidi rovesciate, 'segni quasi impersonali' – come ha notato Francesco Lodola – del ribaltamento della condizione 'storica' dell'uomo". (*Costruire una collezione. Arte Moderna a Torino III, catalogo delle nuove acquisizioni 1994-1998 della Fondazione De Fornaris per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, a cura di R. Passoni, pp. 186 - 187). Si tratta dell'installazione *Ad Hymnen* del 1989 quale corollario scenico per una composizione musicale di Stoc-

khausen, allestita nella cattedrale del lavoro torinese del Lingotto. L'anno successivo, la partecipazione alla collettiva "Verba Manent, Scripta Volant" alla galleria Fossati di Torino con l'opera *Pensiero Parola Stampa*, segnala un passaggio decisivo dell'artista verso una dimensione nuovamente pittorica. Egli è consapevole del fatto che a questo fondamentale linguaggio la scena artistica riserva uno spazio di scarsa fiducia, ed ecco allora dedicare le sue energie per tutto il decennio Novanta e anche in seguito, ad un rinnovato confronto con la pittura. L'opera *Pensiero Parola Stampa 2* del 1992 nasce in questo contesto caratterizzato dal passaggio tra i due procedimenti operativi – la scultura e la pittura – e si riferisce da un punto di vista formale alla prima versione presentata nella galleria Fossati nel 1990. L'opera è concepita come un libro in metallo, con cinque pagine da sfogliare su cui è scavata, graffiata e incisa la cromia del tricolore della bandiera italiana. Altri elementi che completano il bassorilievo alludono al classico annuario dell'Arma dei Carabinieri e i fori che attraversano alcune pagine di zinco rimandano alle tracce di proiettili. Calendario o volume, l'opera è pittorica e oggettuale ad un tempo; ogni lastra-pagina racconta di un simbolo – la bandiera – su cui le lacerazioni e le ferite sono esibite sulle superfici metalliche senza infingimenti, espressioni eloquenti di una ricerca di libertà, fondamento etico di ogni agire umano. *Pensiero Parola Stampa 2* ha un valore di snodo nella ricerca dell'artista, da essa si origina il tema delle *Bandiere senza terra*, 1992-1993, che si espande nella terza dimensione ma non disdegna la superficie accogliente delle carte umide da stampa per le puntesecche e in seguito delle grandi tele con la materia cromatica in espansione.



Testo di Franco Fanelli inciso all'interno dell'opera *Pensiero Parola Stampa 2*.

Consultavamo i testi come eviscerando i capri sacrificali./ Tentavamo in quei caotici/ percorsi, non inerti/ e perciò sfuggenti, un indizio, nella mota, il bagliore prima del / coagulo. /Come quei visceri, tutto sondavamo, propiziandolo / (credevamo). / Della nostra fatica: fosse pietra o legno o metallo / tutto non meno corruttibile di quelli / che svaporavano velocemente esangui / come i fumi dell'assedio oltre le mura / (senti battere al portale ? o non è forse / l' ariete finale, o una macchina da guerra/ devastante / a compimento di un inganno / che da mesi covava anche nel cuore dei migliori?). / Diffidavamo delle bandiere / disperavamo delle nostre bandiere / << si facevano livide nel cielo le loro bandiere >> / Le nostre un dato giorno ripiegammo. / I turgidi gonfaloni d'un tempo, da tempo, / s'eran fatti corrucciate pergamene; / giacché diffidavamo delle vaniloquenti epigrafi, / il nostro sapere lo affidammo al ferro, / che meglio si conveniva in quelle ore. / Disperando per esperienza d'incorruttibili eredità, affidammo il grido alla provvisoria specularità del ferro, / per farne istoria matrice, noi, disperati, strateghi a disseminare / non già alati messaggi, / ma improvvisi nostri ulteriori fuochi. / "Hacia los quatro puntos cardinales / se han desplegado como banderas / las calles: / ojalà en mis versos enhiestos / (un giorno) / vuelen esas banderas". (Borges)

*Pensiero Parola  
Stampa 2, 1992*  
tecnica mista  
su acciaio inox,  
ferro e zinco  
120 x 34 cm

## NICOLA BOLAFFI

Torino, 1975

Dopo la laurea in Scienze Politiche, i suoi interessi si sono rivolti alla pittura, alla letteratura e al tennis, ambito questo in cui ha raggiunto il grado di maestro federale. I fili delle molteplici attività di Nicola Bolaffi, apparentemente divergenti, sono accomunati da un impegno profondo per il fluire del tempo, un tempo interiore che fa depositare su tela una miriade di segni variamente ispessiti nelle paste cromatiche o direttamente sostituiti dal dato concreto e reale. Ancora il tempo, quello della socialità questa volta, riversato in racconti con stile incantato e quasi fiabesco, prende le mosse dalle narrazioni contenute nel volume “Marco il sognatore” (edizione Araba Fenice, Boves, 2006), vincitore del premio Grinzane Junior 2007. Infine, ma non per importanza minore, il set di gioco sui campi di terra rossa, paradigma perfetto di un tempo sincrono in perenne superamento, che tenta di bypassare se stesso. Come ha ricordato Arturo Schwarz, “nel corso della sua ricerca Nicola Bolaffi ha utilizzato dei segni con i quali poter esprimere e riconoscere una traccia del proprio pensiero. Il primo di questi stilemi minimali e seriali fu una specie di triangolo.... Poi, l'afflato di vita che anima queste particelle maturarono sagome umane - piccole, per delinearne il rapporto con l'universo - che diventarono, a loro volta, carceri, frontiere, separazioni: forse prigionie che alludano alla condizione esistenziale dell'essere: la solitudine. Conseguentemente, queste sagome diventarono, a loro volta, ferite, ferite sempre in lotta con se stesse, che si svilupparono, proliferando e assumendo varie forme”. Un flusso che apre percettivamente verso un nucleo irradiatore di energie cromatiche, pulsanti e irregolari, costituisce l'ossatura aerea

e leggera dei dipinti attuali. Memori di una tradizione e di una poetica del gesto che accomunò una intera epoca, l'informale, possiamo apprendere che non la mera catalogazione storica sia necessaria quanto la consapevolezza di una estesa categoria dello spirito, con ricorrenze e cesure. In tal senso le opere di Bolaffi possono essere considerate come embrioni, presenze primigenie, cellule d'una esplosione di là da venire, come le definì Maurizio Sciacaluga, che prelevano dalla tradizione l'ideale di spontaneità e la coniugano con la forza trainante che oggi spetta alle forme di energia fluida. L'opera *Omaggio a Guareschi*, 2010, è sintomatica di una poetica del segno, che corre in molteplici direzioni ma non occupa interamente la superficie del quadro, il moto è piuttosto simile a un rovesciamento di intrecci di colore blu virati al nero che si arresta sul limitare del bordo inferiore della tela. Ampie aree bianche rimangono per alludere alle potenzialità inesprese insite nel vivente, ma sono anche, come individuò Marisa Vescovo “ciò che è pallido, assoluto, perfetto, però contiene in sé il germe positivo dell'inizio” (in *Nicola Bolaffi questione di sguardi*, catalogo della mostra alla galleria Carlina, Torino, 2009, p.8). Una frase tra gli intrichi segnici avverte: *La libertà esiste fin quando esiste un cervello libero*. È tratta da “Lo Zibaldino” di Giovanni Guareschi, una raccolta di articoli e racconti scritti dal 1938 al 1948, in cui è convogliato il caos dell'esistente nella confezione misurata di piccole storie, in cui è sempre l'uomo, la sua vita, il microcosmo familiare e sociale, il protagonista di un tempo caotico e contraddittorio, esemplarizzato dall'intrico dei segni pittorici. Il dipinto *Omaggio a Guareschi* si colloca all'interno di una tipologia di “quadro scrittura” elaborata dall'artista, a cui appartiene *Impulso calligrafico* e *Scrittura*, entrambi del 2003, ma anche il più recente *Diario di bordo*, 2008.



*Omaggio a Guareschi, 2010*  
olio su tela  
80 x 60 cm

## PIERO BOLLA

Saluzzo (Cuneo), 1933

Un lungo percorso artistico, segnato dagli studi in Accademia Albertina di Torino, prepara Piero Bolla alle prime opere su tela degli anni Cinquanta in cui è preponderante una semplificazione della forma, la centralità ieratica della cosa, che sia sedia, tavolo o sgabello. Ciò che emerge è la sospensione d'ogni elemento di riconoscibilità dell'oggetto quotidiano per riguardarlo e rimetterlo in immagine una seconda volta. Riformulare lo sguardo sugli oggetti lo allontanava dal fervore gestuale operato dagli informali e lo conduceva a scegliere la quotidianità, come poteva essere il dipingere l'armamentario della civiltà contadina - ceste, bastoni per girare il fieno, ganci per appendere gli attrezzi, gabbie e panchette - sospendendolo in un vuoto pneumatico, in un nulla gassoso e carico d'energia. Anticipando le poetiche dell'oggetto che diverranno centrali di lì a qualche anno negli Stati Uniti, con le correnti neo-dada e pop art, Bolla espone nel 1959 in uno spazio torinese importante, la galleria Notizie di Luciano Pistoì e alla galleria dell'Incontro di Roma, che aveva registrato gli esordi espositivi dell'artista nel 1956. Il tema degli oggetti è una costante che arriva fino all'oggi e che s'intreccia con il suo percorso esistenziale. La solitudine del vivere si complementarizza con l'isolamento dei soggetti prescelti. Bolla non dà un gran peso alla pittura intesa come linguaggio del colore e realizza quasi tutta la produzione, tranne i vestiti-corazza, in bianco e nero e in un velato monocromatismo. Ama creare attorno agli oggetti un vuoto, per renderli più mentali possibili. Sono delle memorie che affiorano dall'inconscio, conservate sottovuoto. Non c'è mai nelle sue opere uno sfondo, dei piani prospettici. Ogni cosa vortica nello spazio

avvolgente ed elettrico. Le superfici dei quadri sono graffiate, irretite dalla grafite nera o leggermente colorata, di modo che uno stato d'indeterminatezza circonda l'oggetto che per contrapposizione si distacca in maniera netta, attestando inequivocabilmente la propria presenza. "Vivo un rapporto diretto, quotidiano, costante con le cose che mi circondano", dice l'artista, con la pacatezza di un monaco zen, "come se dovessi mantenere tutto in uno stato d'ibernazione". "Realtà surgelata" l'aveva invece chiamata il critico Luigi Carluccio nel 1974, nella quale le cose sono contenute, di volta in volta, in spazi diversi, come i muri su cui vivono i dipinti su perspex trasparente, gli spazi artificiosi con tappezzerie come per i quadri "Interno giallo" del 1961-62 e poi i ritagli fotografici isolati dalla pittura degli anni Settanta. Nascono le serie dei bastoni, dei cani, delle figure simboliche degli ultimi anni: "segno di una pesca sacra", e ancora il ciclo poco conosciuto delle "lettere", realizzato nel periodo nevralgico che circonda il 1968. L'opera *La lettera*, del 2010, origina da quelle esperienze affidate a pigmenti su tavola o su carta, in cui l'artista affermava la sua sensibilità ai fermenti politici, culturali e sociali in atto, da una postazione giocoforza marginale. Sono "lettere" indirizzate a tutto il mondo, che sollevano il problema della partecipazione popolare agli eventi, che pongono in discussione l'abbattimento dei miti e degli eroi. Lettere a Mao Tze-tung, a Cristo, a Potere Operaio, a Vincent Van Gogh, o in alcuni casi solo brevi frasi: io sono con te; salvarsi dal disastro/totale/ultimo atto; c'è solo/più poco/tempo. Lapidari pesanti di parole comprimono qualsiasi resistenza. Pagine, o meglio spazi di libertà e di relazione tra parola e immagine.



*La lettera*, 2010  
pigmenti su tavola  
70 x 100 cm

## FRANCESCO CASORATI

Torino, 1934

Il primo quadro, un paesaggio, è nato sulle colline di Pavarolo, sotto la guida della madre inglese Daphne Maugham. Con quelle prove Francesco Casorati ha avvicinato la pittura in prima persona, sostenuto in maniera discreta ma attenta dal padre Felice dal quale ha imparato le tecniche e i trucchi del mestiere, l'amore per il lavoro e il rispetto per la pittura degli altri artisti. Fondamentali per i suoi esordi sono stati anche gli studi compiuti sui capolavori del passato. "Il grande entusiasmo per la pittura"- afferma l'artista -"o meglio per la 'rappresentazione pittorica', credo di averlo provato quando vidi per la prima volta agli Uffizi, la «Battaglia» di Paolo Uccello: questo capolavoro di pittura astratta, di composizione architettonica, di una struttura tutta cerebrale, fu per me l'inizio della ricerca di un linguaggio che mi avrebbe perseguitato per tutta la vita" (*Francesco Casorati*, catalogo della mostra alla sala Bolaffi, a cura di M. Levi, 2000, pp.128 e 129). Nel decennio Cinquanta Francesco Casorati comincia ad elaborare una personale ricerca segnata dal primato del racconto epico, non eroico ma fantastico, fiabesco e onirico. È questo, un periodo d'intenso lavoro e di prime soddisfazioni con la mostra personale alla galleria del Sole e le partecipazioni alla XXVIII Biennale di Venezia del 1956 (dove è premiato) e nel 1959 alla VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. L'artista è consapevole di come l'oggetto della ricerca non è il reale ma la pittura stessa e ogni motivo in essa raffigurato: i cavalli, le navi, gli uccelli, gli alberi e la luna altro non sono che forme con le quali costruire una composizione. La composizione pittorica può attingere dal filone informale, impastando di materia spessa la *Luna in riva al fiume* del 1960 (*Francesco*

*Casorati*, Torino, 2000, p. 49), e dal filone pop con le tecniche miste che raffigurano l'incontro e lo scontro tra la realtà e la finzione. In una fase successiva i temi realistici sono riassorbiti in un racconto per simboli, in una volontà affabulatoria che riemerge prepotentemente con una pittura ad acrilico che asseconda questa fase di passaggio con una stesura piatta di colori freddi. Nelle opere degli ultimi due decenni un'affinità nei temi, nello stile e nella tecnica è ripercorsa con il ritorno ai colori ad olio, nel tentativo di creare una immagine pittorica di intensa emozione. I temi suggestivi della seconda guerra mondiale, sono alla base del dipinto *25 aprile*, in cui uno scorcio urbano è interamente occupato da palazzi che rivestono in successione ritmica il piano di fondo del quadro. Solo una apertura ritagliata nella geometria dei profili delle case occupa l'azzurro rasserenante di un cielo in cui campeggia un sole giallo. In primo piano un fantoccio caduto con la divisa da "repubblicano" è come un grande tronco reciso che sta per essere avviluppato nell'intrico di rami secchi e scheletrici emersi dal basso, forse dei rovi spinosi, che rimandano ad un fuori scena e a una continuazione della narrazione. Sulla stessa intensità di toni cromatici, le bandiere punteggiano la superficie e rompono lo schema ortogonale dei palazzi su un registro luminoso meno intenso, più diafano, resi in una partitura di grigi. L'opera vive della forza espressiva dei colori, ed è come ha rilevato Maria Cristina Mundici: "...un inno alla tela dipinta, dove non si attacca la bidimensionalità del quadro per tentare un'inutile competizione con la tridimensionalità del reale, ma si riafferma con forza la caratteristica del lavoro sulla superficie come qualità portante della pittura..." (*Francesco Casorati*, catalogo della mostra alla galleria Carlina, a cura di M.C. Mundici, Torino, 2009).



25 aprile, 2009  
olio su tela  
100 x 70 cm

## MAURO CHESSA

Torino, 1933

Dopo gli studi classici si iscrive all'Accademia Albertina di Torino e frequenta il corso di pittura tenuto dal padre adottivo e maestro Francesco Menzio. A partire dai primi anni Cinquanta anche Mauro Chessa partecipa dell'ambiente torinese di ricerca coagulatosi intorno a Francesco Casorati, Nino Aimone, Francesco Tabusso, Alberto Ca' Zorzi Noventa e interviene attivamente in alcuni progetti elaborando le immagini di copertina di alcuni numeri della rivista "Orsa Minore" pubblicata dal 1952 al 1954. In parallelo lo studio della pittura filtra i suggerimenti provenienti dal contesto nazionale e internazionale che caratterizza l'arte italiana del dopoguerra, e l'apprendistato di Chessa avviene, come segnala Marco Rosci sul "...confronto fra il duro, intrecciato telaio di segni identificanti forme e spazi, con una sperimentazione astratteggiante non lontana dal Vedova «di fabbrica» dell'immediato dopoguerra o anche dal Moreni di Antibes, dei linoleum per «Orsa Minore» e della *Strage degli innocenti*, pannello esposto alla Mostra d'Arte Sacra di Novara del 1954..." (*Mauro Chessa. La buccia delle cose*, catalogo della mostra alla sala Bolaffi, a cura di M. Rosci, Torino, 2001, p. 11). Ma già sul finire dei Cinquanta la tavolozza s'aggruma e le pennellate risentono di un insistito impeto emozionale che allude alle correnti informali su cui si dischiude la prima maturità dell'artista giunto ormai con la mostra personale alla galleria Le Ore di Milano nel 1957 e con la partecipazione alla XXIX Biennale di Venezia del 1958 ad una specifica formulazione stilistica a cui fa fede l'affermazione di Chessa che l'arte "nasce e si sviluppa necessariamente sul piano della cultra". È a partire da queste premesse che si configura l'opera *Bianco e nero*, del 2010,

le cui prime tracce ideative affondano alla metà degli anni Sessanta e per l'esattezza in una acquaforte su zinco intitolata *Coloured* realizzata nel 1966. Il tema del conflitto, sia esso di natura bellica e sia pure quello di tipo sociale, razziale, culturale e generazionale ha attraversato come un fiume carsico l'intera attività del pittore, nei documenti pittorici quali il *Partigiano impiccato*, del 1960 e *La Guerra*, del 1965. Esperienze dal basso: la guerra vista con lo sguardo trasognato di bambino quando era rifugiato con la famiglia a Bossolasco, momenti ritrovati nelle pagine de "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino. L'opera *Bianco e nero* riprende lo schema compositivo dell'acquaforte del 1966, suddividendo la superficie pittorica in due parti, nettamente evidente nella prova grafica, più sfumata nella aggiornata versione pittorica. Nel dipinto le due parti narrative che compongono l'immagine, l'uomo in primo piano e le mani di una folla trattenuta che si protendono in alto come sfondo, hanno un piano intermedio che le unisce, un muro che è filtro luminoso sul quale si proiettano le ombre, a tratti con una stesura dai colori opachi, altrove alleggerito da una trama a rete che permette una relazione tra l'immediato evento mostrato in prima battuta e ciò che sta premendo dietro di esso. Anche il significato più ampio dell'opera pulsa al di sotto di una narritività manifesta: è possibile sia una vicenda che appartenga ai momenti cruenti in cui le idee di Martin Luther King per una uguaglianza delle razze si traducevano nella realtà americana degli anni Sessanta, ed è possibile che l'opera sia un riferimento non troppo implicito ad un pomeriggio italiano di guerriglia del 2010, la rivolta degli immigrati nel paese calabrese di Rosarno e le violenze degli abitanti che ne sono seguite.



*Bianco e nero*, 2010  
olio su tavola  
100 x 70 cm

## PINO CHIEZZI

Moretta (Cuneo), 1943

Dopo gli studi classici e la laurea in ingegneria, Pino Chiezzi si dedica all'attività politica, impegnandosi in maniera esclusiva come consigliere regionale piemontese nella legislatura 1995/2000. Nel corso di una delle innumerevoli e interminabili riunioni politiche del 1991, Chiezzi non ricorre alla parola, strumento consueto di espressione, ma nell'ascolto silenzioso e nella partecipazione all'incontro, in lui comincia a introdursi una nuova necessità, a cui corrisponde una modalità diversa di esperire il mondo, questa volta con lo strumento del disegno che accompagna uno sguardo attento posato sui visi delle persone che lo attorniano. Compone così un diario di facce, come egli lo chiama affettuosamente, mediante il filtro di una osservazione che modula i chiaroscuri, che individua i segni che sostengono la costruzione di ciò che il reale mostra ad uno sguardo "nuovo". In tal modo egli ha disegnato sino ad oggi circa mille facce, documentate in alcune pubblicazioni. Ma che valore ha questo modo di conoscere il mondo? "Disegnare le facce è per me sempre un atto d'amore pieno, incondizionato, per quel volto, è un desiderio di guardarlo, di prenderlo e possederlo con gli occhi e segnarlo sul foglio" (*Pino Chiezzi. Realtà, figure, forme*, Torino, 2009, p.15). Naturalmente il diario di facce è anche una cronaca, sommaria e lacunosa, volutamente in "soggettiva", di incontri, riunioni, discussioni e avvenimenti, dei quali rimane sul foglio la traccia di un volto e la citazione di una frase che appartiene a quel momento ma che non necessariamente pertiene al soggetto ritratto. Tracce visive e registrazioni sonore consegnate su notes da tasca, che pian piano inducono ad una consapevolezza che forse è possibile affrontare il mondo

da una prospettiva ancora diversa. Nel 2005 la decisione di iscriversi, all'età di 62 anni, all'Accademia Albertina di Torino, al corso della Scuola Libera del Nudo, sortisce una prima serie di tele aventi per soggetto le aule, i cavalletti, le scale monumentali, il cortile e gli alberi presenti negli spazi fisici dell'Accademia. Una sorta di iconografia dell'istituzione consacrata da secoli alla formazione artistica affascina Chiezzi, che si cimenta in un discorso tautologico sulla pittura, con misura e dosaggio di mezzi, senza mai smettere di autosorvegliarsi in questo nascere alla pittura. Il confronto con la storia, non dimenticando la vena inesauribile di racconto e di affabulazione che preesiste nella sua personalità, e la sensibilità per determinati temi come la vita nei lager e nei campi di deportazione e sterminio nazisti, frequentemente visitati in compagnia dei ragazzi di ogni ordine di scuola insieme agli ex deportati, nell'ambito dei viaggi della memoria, offrono sostanza profonda su cui mette radici l'opera *00000.Auschwitz-Birkenau*, del 2010. L'interno di un dormitorio, tratto da un documento fotografico, è stato sinteticamente riassunto in alcune semplici ed essenziali forme. I box di legno, i tavolacci su cui dormire, convergono con linee bianche angoscianti. Sul fondo del camerone spoglio, dentro cui rimane un larvale accenno di figura umana, si avvertono le sofferenze umane, accentuate dalle forme della grande porta, le travi e i sostegni simili a delle forche. Per Chiezzi, la pittura può intervenire come testimonianza intrisa di intuizioni che individuano un modo per non dimenticare quanto accaduto, in special modo in un'epoca in cui scompare la viva voce dei sopravvissuti e le asettiche disamine storiche contenute nei libri di testo non bastano a raccontare al mondo gli avvenimenti che hanno dato il volto - un caleidoscopio di facce, per rimanere nello stile chiezziano - alla realtà di oggi.



00000.Auschwitz-Birkenau, 2010  
tecnica mista su tela  
70 x 100 cm

## EUGENIO COMENCINI

Savona, 1939

Dopo gli studi e la laurea in architettura a Venezia e a Torino, esordisce nel 1962 con la prima personale nella galleria veneziana S. Stefano in cui espone le ricerche di orientamento informale. A questa fase di esordio segue un'evoluzione verso una vocazione artistica più sottilmente intrigata con una manipolazione dell'immagine in senso ironico-sociologico. I soggetti prescelti da Comencini sono i più vari e davvero, come annotò Aldo Passoni nel 1972, si riferiscono a un dato temporale prossimo, "...si può definire un passato recente rivisitato e demistificato, inteso non tanto di avvenimenti ricordati da un primo Novecento fiero e ottimista, con le sue esposizioni, le sue spaghetate, il suo vaudeville, le sue Piedigrotta; quanto del perpetuarsi di un costume che, pur nei suoi mutamenti più vistosi, rimane tuttavia immutabile agli appuntamenti con le proprie private sagre, fiere e mercati, anche se costituisce la posa fiera e razzista con il sorriso stereotipo, da presentare al flash che ti devasta la faccia e l'avvenimento" (in *Eugenio Comencini*, catalogo de Le Immagini, edizioni d'arte, Torino, 1986, p.20). Per comporre questo album del tempo recente, Comencini si avvale di un procedimento che lo connota stilisticamente e che affida alle qualità espressive del colore il ruolo costruttivo dell'opera. Mediante semplificazioni formali operate sulla sostanza dell'immagine, sia essa di provenienza fotografica che di memoria depositata nei disegni su carta, l'artista perviene a una mirabile tassellatura di aree variamente ben distribuite in cui si accampa piatto e sicuro il colore. Tinte vivaci, da cartellone pubblicitario quando è l'acrilico a intervenire, altrimenti toni soffusi, svaporati e tenui come si conviene con l'acquarello. Ciò che

conta, per Comencini, è il filtro applicato al reperto del recente passato che lo mantiene in vita secondo un registro da etichetta in cui sia ben chiaro ciò che l'immagine vuole narrare. Anche l'opera *Campo di Vesime per atterraggi e lanci*, del 2010, si inserisce coerentemente in questo lungo percorso creativo. Il dipinto raffigura un momento della storia della Resistenza italiana impegnata a costruire una pista di atterraggio per le truppe alleate. Nell'autunno 1944 in un campo di mais e di granoturco situato nella val Bormida, all'interno del comune di Vesime, fu costruito e reso utilizzabile un air field, una spianata di novecento metri per trenta, senza poter contare su strumenti meccanici e su caterpillar, ma unicamente sul lavoro intenso degli abitanti della zona. Di quell'avvenimento - l'aeroporto aveva in codice il nome di un ballo, Excelsior - non vi è più traccia se non negli archivi fotografici dell'Imperial War Museum di Londra, che custodisce le immagini scattate dagli operatori inglesi alla fine della guerra. Ma il ricordo non è stato perso dagli abitanti di Vesime e nemmeno da Comencini, che trascorse la gioventù nella valle Roja, non distante da quegli avvenimenti. È un episodio storico molto interessante, la cui eccezionalità è in parte anche dovuta al fatto che fu uno dei più audaci progetti nella storia della seconda guerra mondiale. Nel dipinto si mostrano le fasi salienti di preparazione del terreno, le persone coinvolte a spianarlo e a predisporlo per l'arrivo degli aerei, e uno di essi è visibile nella parte in alto della tela: si tratta forse del Lysander, il primo aeroplano inglese che atterrò il 17 novembre 1944 e colaudò la pista tra i campi, a cui seguirono i B25 Mitchell e i C47 Dakota che scesero e ripartirono da Vesime. Come sempre l'album di immagini del passato recente dipinto da Comencini offre una precisa scelta di linguaggio formale che ha come protagonista il quotidiano di ieri e di oggi nel suo vissuto individuale, sodale e collettivo.



*Campo di Vesime  
per atterraggi e lanci, 2010  
acrilico su tela  
100 x 70 cm*

## RICCARDO CORDERO

Alba (Cuneo), 1942

Un'espressione che accompagna integralmente il percorso di scultore di Riccardo Cordero, "pensare progettualmente", spiega l'irreparabile mutazione subita dai materiali, dalla piegatura di una sbarra di metallo, dal montaggio di elementi plastici, dalla saldatura di piani di ferro e di legno in successione ritmica in una dimensione mentale, di studio dei rapporti tra le masse, le articolazioni tra i pieni e i vuoti, gli equilibri sempre invano provocati. Ma non è una frase che si rivolge unicamente all'aspetto teorico della scultura. Dice, prevalentemente, l'importanza per l'artista dell'intervento manuale, del contatto diretto con la materia. Non dimentichiamo, infatti, che egli è cresciuto in una cultura in cui la scultura era mestiere. Allievo all'Accademia Albertina di Boglione e poi di Garelli e Cherchi, con cui è nata una collaborazione che è proseguita nel tempo e si è arricchita di esperienze consumate su importanti committenze pubbliche e private. Cordero rielabora l'insegnamento dei maestri giungendo ad una sensibilità e individualità di ricerca, in seguito confermate dall'invito prestigioso alla XXXVIII Biennale di Venezia del 1978 (con una sala personale), e dalle acquisizioni museali italiane e straniere. L'artista è sempre stato affascinato dal rapporto tra la scultura e lo spazio e sul filo degli impegni che caratterizzano una professionalità consolidata, i cambiamenti nel suo lavoro sono progettati con attenzione e l'uso dei materiali e l'esplorazione dello spazio si relazionano con tutti gli elementi presenti nell'opera. In molte delle sue sculture si riconosce lo spazio come elemento fondamentale nella strutturazione delle forme. La concretezza del materiale e nello stesso tempo l'essenzialità della forma riconducono le sue sculture ad

essere traccia duratura di eventi effimeri come il passaggio di un corpo nello spazio o il movimento danzante di una ballerina, si veda l'imponente *Chakra*, del 2005, di circa sei metri di altezza e otto metri di diametro, che si snoda nella piazza Galimberti di Torino. Come ha segnalato Luciano Caramel, il movimento e gli scatti delle traiettorie sono stati sostituiti nelle opere ultime da cerchi rotanti, documentati anche nel *Bozzetto per Meteorite*, del 2008. L'opera appartiene ad un ciclo di studio dello scultore in cui "...il movimento è chiuso come in un nucleo originario, al quale Cordero ha mirato, a scapito di quel coinvolgimento totalizzante di scultura, spazio e pubblico che era per lui divenuto primario" (in *Riccardo Cordero. Opere 1960-2006*, catalogo della mostra di Torino, a cura di L. Caramel, Torino, 2006, p. 142). Il *Bozzetto per Meteorite*, esposto nella mostra personale "Sculture 2008", allestita alla Biblioteca Comunale di Barge, è parte di una edizione in tre esemplari, che differiscono tra loro per il particolare trattamento del materiale del bronzo. Nel caso specifico della scultura esposta a Palazzo Lascaris, l'intervento quasi di natura alchemica instilla nel bronzo una serie di reazioni chimiche provocate da sostanze sulfuree e l'epidermide che ricopre l'opera diviene rugginosa. Una patina del tempo incarnata nell'obsolescenza dei materiali, guidata con abile regia dall'artista che sceglie temi cosmici, come le comete e le meteore, soggetti delle sculture recenti, a significare una dimensione umana di annuncio e di attesa, quanto mai pregnante in una mostra che intende riflettere sui valori e sulle radici della democrazia. Non a caso sul prato dello Sculpture Park di Shanghai è atterrata una colossale *Meteora*, realizzata nel 2005-2006, in acciaio satinato e una *Cometa*, anch'essa in acciaio e di imponenti dimensioni, nel Rose Garden Park di Taiwan, con la quale ridiviene di primaria importanza il rapporto tra l'opera, lo spazio e il pubblico.



*Bozzetto per Meteorite, 2008*  
bronzo  
45 x 59 x 30 cm

## ELENA MONACO

Carrù (Cuneo), 1945

Nel mondo creativo di Elena Monaco si trovano elementi sorprendenti che vale la pena riportare in luce, anche non direttamente pertinenti al suo specifico modo di intervenire con le tecniche miste su carta, ma che sono consustanziali ad una modalità di lavoro che connota nel tempo la ricerca. Innanzitutto la sua genealogia creativa presenta alcuni dati intriganti, la figura del padre Filippo Vacchetti un abile pittore della Torino inizio secolo che formò con i fratelli Sandro ed Emilio un trio artistico, quasi una factory in senso attuale, ognuno dei quali ha lasciato prove indiscutibili del proprio talento. Sandro ideatore delle ceramiche modellate e dipinte della Lenci, Emilio con le pitture di fiori e Filippo, la cui arte si caratterizza per una tenuità e schiettezza di visione applicata al paesaggio. I tre fratelli Vacchetti, figli di un maestro elementare che ebbe tra i suoi allievi anche il futuro Presidente della Repubblica Italiana Luigi Einaudi, compongono il background familiare, e in senso metaforico il dna creativo di Elena Monaco.

Dopo gli studi all'Accademia Albertina con la guida di Francesco Menzio, la sua formazione procede nella direzione di una messa a fuoco delle potenzialità espressive dello strumento del segno, e fin dagli esordi, avvenuti nel 1977 con la prima mostra personale alla galleria Tuttagrafica di Torino, gli ambiti privilegiati di intervento sono il disegno su carta e la calcografia. Tale scelta si è sostanzialmente confermata nel corso dei decenni e non è venuta mai meno la preferenza verso un mondo di immagini che cercano una figuratività, intesa nel senso di una corposità che le riscatta dalla condizione *flat*, al limite dell'evanescenza, dell'immagine fotografica o filmica. Per Monaco la figura che nasce

dall'intreccio dei segni a grafite sulla carta è già corpo e non meramente rappresentazione di un particolare - sia esso una mano, una testa, un dorso, un busto - di un corpo offerto per ritagli anatomici. È già corpo perché il modo stesso con cui la figura, o brandelli di essa, emerge dagli strumenti del disegnatore che interviene sulla carta, ricorda quello di un plasmatore di materie fertili, come uno scultore che manipola l'argilla o di un giardiniere che affonda le mani nella terra e rovescia i sedimenti sotterranei, li mescola con le sostanze fertilizzanti e con i semi. "...Incomincio sempre da un segno, che è una linea, che per simpatia produce, toccandole, altre linee, poi sciolgo l'eccesso del pieno cancellando, grattando col bisturi, in alcuni momenti bagno con l'acqua e sono lo stregone che vuole esorcizzare lo spirito maligno del troppo definito, in altri cedo, senza difese, al piacere della 'chiarezza' del volume..." (*Monaco*, catalogo della mostra di Carmagnola, a cura di F. Lodola, Torino, 1996, p. 21). È a partire da questo momento che le scelte compositive si complicano e come in *Non interrompere la linfa*, del 2010, la sequenza narrativa coinvolge tre momenti, tre brani figurativi in successione verticale, con il tema delle mani, tra i prediletti dall'artista, che ricorre in alto e in basso. La 'mano che vede', un dettaglio che incarna un simbolo e un messaggio eloquente a cui Elena Monaco affida il monito contenuto nel titolo, è espresso in un tronco di albero le cui superfici nodose e contorte evocano le trame muscolari del corpo umano, così ben indagato innumerevoli volte nelle opere degli ultimi decenni. Il sangue-linfa scorre dalle radici divinate mani, fino alla chioma dell'albero, anch'essa una mano che impugna una penna per scrivere un testo fondamentale su cui s'innervano le radici della democrazia italiana, la Costituzione.



*Non interrompere la linfa,*  
2010  
tecnica mista su carta  
100 x 70 cm

## FRANCESCO PREVERINO

Settimo Torinese (Torino), 1948

Negli anni turbolenti delle contestazioni studentesche e del maggio francese, Francesco Preverino da giovane artista di “cintura”, come lo introduce Aldo Passoni nella prima personale del 1968, presso la galleria Casabella di S. Margherita Ligure, infonde una partecipazione attiva nelle opere su carta, prevalentemente pastelli, penne e chine. La formazione compiuta all'Accademia Albertina di Torino e la frequentazione di mostre e musei, la conoscenza delle vicende culturali e artistiche che avevano attraversato il decennio precedente, in special modo l'indagine insistita di un Bacon o di un Jorn, tesa a estrarre dalla figura umana quei succhi e quei distillati di un umanesimo in decomposizione, connotano la prima fase della ricerca del pittore. Nel corso degli anni Settanta l'indagine sulla figura si fa più insistita, quasi come se l'uomo divenisse pretesto figurale su cui sia possibile insistere nei termini di un'empatia, condizione basilare di complicità essenziale tra il pittore e il soggetto prescelto. Non a caso nella galleria di figure compaiono familiari e amici, quasi a tracciare una linea precisa tra arte e vita dentro la quale Preverino agisce mescolando le carte, rovesciando i dati del teorema: ciò che è vicino, ciò che è conosciuto, diviene paradossalmente il mistero da sondare, l'altro da sé che permette l'esplorazione senza infingimenti in cui le potenzialità distruttive e ricostruttive della pittura agiscono a fondamento dei dipinti. In tal senso il tema della figura si mescola con il paesaggio, e nell'opera *Studio per il mio giardino*, del 1984-85, lo schema delle immagini che proliferano in sequenza fa capolino nella ricerca e con varia intensità e misura resiste all'oggi. Prepara all'avvento del ciclo dei *Menhir* dei primi anni Novanta, ampi “teleri” in tec-

nica mista e riporti su tela in cui il pittore celebra una dimensione panica, un sentimento di introspezione consapevole che entrambi gli elementi, l'uomo e la natura, non sono esperiti separatamente ma convivono in una unica concezione spazio-temporale. Per questo a partire da *Una giornata particolare* (trattico), del 2000, e dalle serie dei “giardini neri” e “tra cielo e terra”, degli ultimi anni, comincia un lavoro di frantumazione della rappresentatività, la tela e la carta si uniscono in una modalità in cui il riporto dell'una sull'altra cerca un'unitarietà di esiti che ricomponga una frattura sentita all'origine come insanabile. A questo momento di ricerca appartiene anche l'opera *Una giornata d'inverno*, del 2010, che si è forzosamente imposta una dimensione contenuta, cosa che invece non accade per le opere in cui lo slancio del colore, le campiture sfrangiate, le limature e gli spruzzi della materia cromatica hanno bisogno di superfici di vasto respiro. Ad esempio, la grande opera realizzata durante un simposio internazionale di pittura organizzato nello Yuzi Paradise di Guilin in Cina, condotto da Preverino nell'autunno 2009. L'humus vitale, fecondo di stimoli e di confronti con luoghi, culture e persone diverse, innerva i sedimenti ideativi di *Una giornata d'inverno*, in cui ricompare il tema dell'albero ferroso, greve, pesante, e nel contempo il ricorso al doppio schema di un paesaggio replicato come in un fotogramma fluido, in divenire nel tempo del ricordo, nel lento riavvolgersi del nastro della memoria, in cui il bianco dell'impasto cromatico è quanto mai depositario di un accadimento. Un uomo, forse, corre nella natura invernale, di esso non importa illustrare le fattezze e raccontare i dettagli; importa evocare la condizione drammatica e lirica contenuta in ciò che si dipana davanti ai nostri occhi. Il pittore sa di quali sotterfugi necessita la composizione, di quali voci disponga la pittura.



*Una giornata d'inverno,*  
2010  
tecnica mista  
e riporti su tavola  
100 x 70 cm

## LUISA SARTORIS

Pinasca (Torino), 1939

Cresciuta artisticamente all'Istituto d'Arte diretto da Italo Cremona e allieva dello scultore Mario Giansone e della storica dell'arte Mila Levi Pistoï, Luisa Sartoris ha scelto la pittura come linguaggio espressivo declinato secondo specifiche modalità astratto-figurative. Dapprima ha sondato le potenzialità della figura, recuperando le lezioni delle correnti realiste otto e novecentesche, sviluppando progressivamente una visione pittorica più astratta basata essenzialmente sui contrasti cromatici. Il graduale passaggio che la conduce a scelte apparentemente differenti è documentato dalle esposizioni a partire dai primi anni Settanta e approda ad una data importante, il 1986, momento in cui la mostra personale alla galleria Viotti di Torino offre una selezione di opere che scaturiscono, come scrisse Almerico Tommaselli in catalogo, "...dalle loro spaziose superfici colorate, intarsiate da spazi sovrapposti, che ne rafforzano i caratteri di una nuova dimensione con tinte piatte e valori timbrici corrispondenti ai valori decorativi delle figurazioni danzanti nel vuoto" (A. Tommaselli in *Luisa Sartoris Voli e forme inquiete*, catalogo della mostra di Torino, a cura di A. Mistrangelo, Torino, 2007, p. 52). In realtà, non è propriamente una cesura tra i modi di un dipingere che pone la rappresentazione e il dato di realtà a modello, rispetto ad una supposta autonomia significativa del quadro che non necessita di rimandi alcuni. Si tratta semmai di una continuità che marca larvamente il linguaggio di astrazione essenzialmente improntato sul colore. La pittura di Luisa Sartoris è un costante esercizio sulle sensazioni cromatiche, in un mobile confine tra materia e forma per sintesi successive di piani visivi, sugli effetti di luce e di ombra, di

lucido e di opaco che la realtà come campo di indagine contiene entro di sé. Un paesaggio, un volo di uccelli, un mazzo di fiori, la pittura è crogiuolo di possibilità espressive che permette una pluralità di punti di vista e di studio a cui corrispondono nuove sperimentazioni espressive. In fondo, l'elemento di perno su cui ruota il tutto è il colore, inteso come strumento di stimolazione della risonanza emotiva, dedotto e deposto su carta quale sottile pelle al limite della trasparenza. E non a caso c'è stato un ciclo di dipinti intitolato "Trasparenze", realizzato sul finire degli anni Ottanta, su cui Renzo Guasco scrisse che "La trasparenza è un'illusione ottica. I lavori sono ottenuti sovrapponendo due fogli di spessa carta ritagliata, uno di colore unito, di solito bianco, l'altro dipinto. A volte quello di colore unito gioca da sfondo, a volte è il contrario... Possiamo forse leggere questa sequenza di opere come le pagine di un diario. Furrore, eccitazione, malinconia, a volte una pace improvvisamente ritrovata" (in *Luisa Sartoris Voli e forme inquiete*, Torino, 2007, p. 53). Trasparenze, ripetizioni, segni e colori si susseguono nelle prove più recenti che seguono due traiettorie di organizzazione formale, maggiormente dinamiche e vorticose in opere come *Voli giocosi*, del 2004 e su schemi più statici e composti come in *Paradiso perduto*, del medesimo anno. A questo secondo ambito stilistico si apparenta l'opera *Il sonno della ragione*, del 2010, in cui l'artista assegna al colore il ruolo che gli compete, elemento strutturante della narrazione in cui le figure, nere e intense, sono accennate come in procinto di dissolversi nel controluce. Una marcia di desolanti figure imprime un preciso ritmo compositivo alla scena dipinta, elemento questo che contadistingue la sua dimensione pittorica.



*Il sonno della ragione*, 2010  
acrilico su carta intelata  
90 x 70 cm

## MARINA SASSO

Venaria Reale (Torino), 1945

L'impronta degli anni trascorsi all'Accademia Albertina nella scuola di plastica diretta da Sandro Cherchi, domina la scultura di Marina Sasso con un'attenzione particolare per una cultura analitica, riflessiva, attenta al linguaggio astratto e alle sue procedure. Fondamentali negli stessi anni la conoscenza e la frequentazione del cenacolo dei ceramisti di Albissola, l'incontro con l'opera di Fontana e di Leoncillo, e con la scultura dai forti connotati evocativi di un Melotti, quale traduzione ricavata dalla distillatura dei dati naturali. Ed è proprio ad Albissola che la Sasso esordisce con la personale nel 1968 allestita al Circolo degli Artisti con sculture in terracotta smaltata e ceramiche. Ella è consapevole che il linguaggio scultoreo, già interrogato a suo tempo in modo magistrale da Martini, rivela l'immobilità e la pesantezza, in una parola la staticità greve e ottusa, troppo ingombrante e non in grado di reggere i ritmi incalzanti della modernità. L'unica chance è di far leva sulle potenzialità immaginative e in tale direzione l'opera plastica può avere il valore di un saggio in cui l'artista manipola le materie: terra, pietre e ferro. Tuttavia per Marina Sasso il procedere conoscitivo sui materiali non si disgiunge da una sensibilità per le qualità, si direbbero "pittoriche", di valore epidermico delle superfici, come le velature a grafite, le emersioni di cromie traslucide bluastre e gli accenni a tinte terrose rossastre e giallo ocra. Dell'esegesi critica, l'artista ama ricordare un brano di una lettura di Albino Galvano contenuta in un catalogo per la personale del 1971 alla sala Bolaffi di Torino, dove si

parla di "paesaggio di frammenti che sono germi o elementi di strutture, colti nella loro realizzazione con la disponibilità dello spazio" (in *Marina Sasso*, catalogo della mostra di Torino, a cura di C. Cerritelli, Torino, 2008, p. 150). Diviene fondamentale cifra stilistica una progressiva rarefazione della presenza fisica e corporea della scultura, operazione che è un equilibrio consapevole tra inclusione ed esclusione di materia rispetto ad un dato limite. "Ho scelto questa seconda possibilità, ho scelto di privilegiare il vuoto rispetto al pieno, la sottrazione all'addizione" (in *Marina Sasso*, Torino, 2008, p. 149). Sep-pure *Gioco*, del 1968 e *Nelle acque*, del 1970, mettano in atto una contrapposizione tra la materia compatta e i grumi rappresi in margini rotti, per le opere del decennio successivo non vi sono più blocchi compatti e pesi che pongono resistenza all'inserimento delle sculture nello spazio. Nel frattempo la Sasso si rivolge anche al disegno, ai collages, alla calcografia, giocando sul filo dei confini come ha rilevato Marco Rosci, e fra i diversi mezzi espressivi, in una disarticolazione del dato massiccio scultoreo, a favore di una aggregazione piana di luoghi e di situazioni. Le sottilissime bacchette in rame sono una traccia eloquente di matita in *Territorio attraversato*, del 1986. In *Segno rosso*, del 1997, l'acciaio, l'ardesia e la lamiera rossa, in maniera analoga al recente *Segno rosso*, del 2010, le stratificazioni leggere di elementi in ferro, terracotta e piombo, alludono a pagine del tempo (con un implicito significato simbolico nella cromia contenuta nel titolo) concretamente espresse dalle materie diversissime, combinate lungo equilibri instabili di peso, gravità e volume.



*Segno rosso*, 2010  
ferro, terracotta, piombo e ossidi  
41 x 60 x 11 cm

## MARCO SEVESO

San Remo (Imperia), 1945

Gli ambienti di formazione in cui Marco Seveso avvia il proprio apprendistato pittorico e grafico sono essenzialmente il contesto artistico torinese della metà degli anni Sessanta, dove frequenta il Liceo Artistico e studia il disegno con Chessa e Saroni e la rivierasca Albissola. Qui, in compagnia del fratello Giorgio, giornalista e critico d'arte, e del critico Mario De Micheli, partecipa al clima fervido e sperimentale della famosa località ligure, laboratorio sulle possibilità espressiva dei materiali ceramici e non solo, in cui varie personalità convergono a dare vita a una situazione ricca di fermenti, di idee e di progetti. In quel periodo Seveso frequenta e allaccia legami di amicizia con Ortega, Bonelli, Gioxe De Micheli, Bec e Tongiani, con uno scambio fecondo tra ambiti culturali differenti, tra pittura, letteratura, poesia, teatro e impegno sociale e politico. L'esordio espositivo avviene nel 1964 alla Galleria Il Giorno di Milano con opere d'impronta realista. In seguito la ricerca s'indirizza verso un versante di complicità figurativa che riprende la tradizione antica, risale ad Arcimboldo e a Bosch, per poi tornare a una narrazione allusivamente ironizzata di derivazione pop. L'impegno a tutto campo nel mondo della comunicazione visiva introduce l'artista ad una particolare forma di scambio tra la letteratura e l'immagine, quest'ultima non in funzione meramente didascalica e illustrativa ma con una valenza autonoma che procede in parallelo alla forza immaginativa sostenuta dalle parole. Nasce così una serie di lavori, a partire dalla fine degli anni Settanta, in cui numerose tavole realizzate in pittura e in disegno affiancano i racconti di F. Albertazzi, di G. Luzzi, di M. Corgnati, di L. Ragagnin e di R. Char. Di quest'ultimo, l'opera poetica

“La fontana narrativa” tradotta da Luzzi e con una nota introduttiva di M. Bonneval nel 2001, si segnala di particolare consonanza con i modi e le caratteristiche stilistiche di Seveso che interviene con nove componimenti pittorici ideati per l'occasione. Il poeta francese Char, interprete di una poetica surrealista intercalata dall'esperienza partigiana durante la seconda guerra mondiale, ha lasciato pagine in cui si condensano brevi e fulminanti riflessioni sul senso della parola poetica come parola di resistenza. “Troppo sicuri dei nostri mezzi non dovremmo denigrare ma intuire il mondo, non brutalizzarlo né certificarlo, ma dimostrarci che siamo attenti, e non sollecitarlo insidiosamente. Custodiremmo all'interno una stella nana a margine del suo nido, come un bambino della foresta nella circonferenza del suo rifugio mentre i suoi genitori abbattono con l'ascia soltanto il legno necessario ai loro bisogni. Uomini dai vecchi sguardi, vi preghiamo: al va' e vieni del duro pendolo, lasciate fermentare. Senza troppa acredine né scosse, senza troppo odio né troppo ideale. Mondo dagli azzurri sguardi, eccoti lavato, mentre sogni l'avvenire. E che scintillanti orecchie!”. In un certo qual modo lo sguardo verso il mondo di Char si avvicina a quello del disegnatore e pittore Seveso, che ne accoglie la potenza generativa, l'inquietudine, la tenerezza e lo sgomento, componenti presenti nel dipinto *Cosa rimiri mio bel partigiano...*, del 2010, opera che rimanda ad un celebre canto che appartiene alla tradizione partigiana. La musica fa capolino anche in altre opere dell'artista come *Sarabanda*, del 2009, *Il melomane* e *Sonata*, del 2008, ma anche s'inserisce come metafora del tempo, e la traccia musicale, al pari di quella poetica, diviene consustanziale alla messa in forma di colori e forme nello spazio circoscritto della tela, immagine che si espande negli occhi che “ascoltano”.



*Cosa rimiri mio bel  
partigiano..., 2010  
olio su tela  
60 x 50 cm*

## GIACOMO SOFFIANTINO

Torino, 1929

Nel contesto dei linguaggi e delle personalità che rappresentano i “giovani” del secondo dopoguerra torinese, Giacomo Soffiantino è indicato tra gli esempi più qualificanti. Dopo aver ricevuto gli insegnamenti di Menzio e di Calandri all’Accademia Albertina, mette a fuoco una ricerca sulla pittura intesa come lo strumento più perfetto per interpretare una realtà essenzialmente problematica, dando vita con Ruggeri e Saroni al trio di punta degli “informali naturalisti”. Fine illustratore ed esperto disegnatore oltre che pittore, l’artista riceve ampi riconoscimenti con l’invito a diverse edizioni della Biennale di Venezia (a partire dal 1956), e con la prima mostra personale nel 1961 alla galleria La Bussola di Torino.

La sua ricerca si definisce nel tempo per una marcata attenzione alla luce che “brucia” e sfalda la forma, la dilata fino a spargere una miriade di cromie polverizzate che conferiscono leggerezza e luminosità alla superficie pittorica. Il dato naturale colto dal pittore si trasforma con l’aiuto della luce in una realtà atmosferica quasi simbolica, secondo il modo consueto dell’artista di trasfigurare le cose. Soffiantino dipinge il “montaliano male di vivere” ha notato Marco Valsecchi, che ha introdotto la personale alla galleria napoletana Lo Spazio nel 1975. Ossi di seppia, bucrani, fiori secchi e intrichi vegetali di piante e radici sono metafore che evocano un processo di trasformazione della materia, una materia contorta in cui il pittore ricerca sempre una figura. E quando la trova essa è l’immagine stessa del nulla. In una fase intermedia di lavoro sedimentata nella realizzazione del dipinto *Le radici della democrazia*, del 2010, colta in una mia improvvisa visita in studio, un’area del qua-

dro era occupata da un pulviscolo cromatico che ha poi fatto spazio a delle forme intricate, maggiormente delineate nelle cromie ma tuttavia originate dalla potenza espressiva del colore. Sono lacerti e brandelli che evocano figure di strani animali accanto ad elementi vegetali, un intrico di forme che rimanda all’opera *Sgretolamento*, del 2009, esposta nella precedente edizione della mostra a Palazzo Lascaris. Tuttavia *Sgretolamento* non contiene simboli troppo marcatamente riconoscibili, come invece accade in *Le radici della democrazia*, del 2010. In questo senso il doppio registro compositivo dell’opera, su un piano di poetica e di aggancio alla storia, si comprende recuperando un pensiero dell’artista, quando dice: “La pittura mi interessa in rapporto ai fatti del mondo, dell’uomo, della natura; fatti che cambiano continuamente e sono pieni di contraddizioni. La pittura non può restarne estranea, compiacersi di un mestiere anche altro. Prendiamo un luogo di natura, il bosco. In pittura non è una realtà limitata, chiusa, ma diventa simbolo di un mondo in cui profondità ed estensione sono illimitate”.

In un certo qual modo l’opera *Le radici della democrazia* si avvicina e recupera un ciclo pittorico realizzato nei primi anni Sessanta intitolato “I musulmani: Olocausto” in cui il pittore collegava le atrocità, gli accadimenti tragici del momento ai campi di sterminio nazisti.



*Le radici della democrazia,*  
2010  
olio su tela  
100 x 70 cm

## LUIGI STOISA

Giaveno (Torino), 1958

Pittore e scultore, ha iniziato a produrre lavori artistici già a partire dalla fine degli anni Settanta, quando ancora era studente all'Accademia Albertina di Torino. Esordisce nel 1984 con la sua prima mostra personale allestita nella galleria Tucci Russo, con il volto del *Narciso* di Caravaggio dipinto su una colata di catrame e le figure dei cavalli e cavalieri della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello riportati con il carboncino su muro, opere che paiono “se rilette oggi, una prima e importante svolta formale all'interno di un contesto artistico di matrice concettuale” (Lisa Parola in *Luigi Stoisia Mutazioni*, catalogo della mostra di Torino, a cura di G. Curto, Torino, 2002, p. 12).

Da un vivace dialogo tra l'artista, Corrado Levi e Antonio Tucci Russo pubblicato nel catalogo della personale del 1984, si legge che il catrame, materia prediletta e ricorrente in molti interventi e che porta con sé memoria delle poetiche oggettuali e performative degli anni Cinquanta e Sessanta, in particolare con Kounellis e più lontanamente con un richiamo a Burri, non è da confondere con la pittura. È ben altra cosa: è struttura che assorbe e confonde e dopo ore, giorni, settimane e mesi, rivela tonalità ulteriori, non decise a priori da Stoisia: egli da artefice diviene anche spettatore delle imprevedibili mutazioni messe in atto dal processo creativo. “Mi eccita provocare il tempo!... quel tempo che non aspetto da seduto, il tempo che vivo in piedi e con le mani piene!” (Luigi Stoisia in catalogo della mostra personale di Torino, a cura di C. Levi, Torino, 1984). Lo stesso Levi scrive nel 1986 un testo curiosissimo, in tre registri linguistici differenti in base alle epoche, dove inscena una singolar “tenzone tra San Francesco, Kazimir Malevic e

Paolo Uccello per l'ascendenza del giovane artista Luigi Stoisia”. Malevic, colui che ha uno spazio maggiore nella disputa, riconosce come omaggio alla sua arte, il quadrato di pittura nera su catrame nero, “che assorbita impercettibilmente diventa una scultura, interessa lo spazio, e in più nel suo mutamento superficiale percorre tutti i paesaggi possibili del passato e del futuro e ciò che più conta attraversa il principio stesso del mutamento, il nero non è una metafora dell'infinito?” (Corrado Levi, *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970 - 2008*, Milano, 2009, p. 191).

Attraverso i principi di mutamento e di rivelazione contenuti nella materia si giunge alla scultura, e per dare un antecedente significativo a *Figura*, del 2001 (esposta alla XIII Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, 2008), basta volgere lo sguardo ai primi volti in punta di spillo e di ago realizzati in alluminio e conficcati nella terra e nell'erba dei prati, uniti ad alberi centenari attraverso uno spago rosso e duro come l'acciaio. “Dalla terra al catrame/dal catrame alla terra./Figure mi guardavano e si guardavano/come ombre in cerca di luce” (poesia dell'artista del 2003 in *Nient'altro che scultura*, catalogo della mostra di Carrara, a cura di F. Poli, Milano, 2008, p. 188). Una schiera di personaggi popolano il mondo dell'artista, figure dalla testa reclinata, pensose, amorevoli, che si essenzializzano in seguito come pure presenze, su cui il tempo dilava e scorre in teneri rigagnoli neri imprigionati nel bianco ceramico abbacinante.



*Figura*, 2001  
ceramica e catrame  
50 x 40 x 20 cm

## LUISA VALENTINI

Torino, 1954

Dopo la laurea in germanistica con Claudio Magris all'Università di Torino, Luisa Valentini si diploma in scultura all'Accademia Albertina e avvia una ricerca intensa sulla natura, sia intesa come specifico vegetale che secondo una accezione più ampia che include tutti gli esseri viventi, nel suo significato ontologico di "tutto indifferenziato". L'opera della scultrice è di tipo particolare, riplasma, sperimenta e agisce sulla messa in forma della complessità dell'esistente. L'evoluzione stilistica del suo lavoro, dall'esordio espositivo nel 1987 al Chiostro dello Juvarra alla progressiva maturità artistica, comporta un primigenio biomorfismo contenuto nelle prime sculture in metallo, ossidi e cere che ricreavano un'idea di natura alterata, estraniata dalle forme consuete, per riflettere una intensa vitalità dell'io dell'artista. Di rado la natura era impiegata come soggetto specifico; al contrario, fiori, erbe, alberi e semi, erano interiorizzati e ricreati in una maniera epica e fantastica che faceva risaltare le forze creatrici della natura. E la Valentini celebrava queste forze tendendo a evocare un senso di meraviglia dalla interpretazione del mondo fisico. Successivamente con gli oggetti, la serie dei "Contenitori" e dei "Ventagli", è passata all'individuazione delle caratteristiche dei diversi materiali, naturali e artificiali, fino alla presa di coscienza dell'interdipendenza delle forze di natura/cultura. I legami estetico - formali tra questa serie di opere statiche e le elaborazioni in lattice dei primi anni Duemila, le performance e i video, sono la conseguenza del processo di anticipazione e realizzazione di forme plastiche statico/mobili. Le opere in lattice riflettono una reazione personale al potenziale di forze e materie artificiali, nell'adattare le loro qua-

lità ed energie interne al vissuto etico e corporeo. Bocche, mani, nasi e membrane corporee, sono le forme evidenti che straboccano dalla manipolazione dei materiali e fuoriescono dalla loro condizione "naturale", ricalcati e doppiati nel negativo speculare. Se le sculture precedenti recavano tutte le tracce della fabbricazione e del montaggio, cioè i processi di taglio, saldatura, legatura e di semplice giustapposizione rimanevano visibili e accessibili all'esame, in seguito il processo rovescia interamente all'esterno ciò che è all'interno. La materia elastica del lattice permette all'artista di ottenere dei "tessuti", non più corporei, ma veri abiti da indossare. Abiti sui quali la forza è trattenuta, evocata dalle bocche, dai nasi e dalle mani. Sono abiti che respirano, toccano, metabolizzano i conflitti, le interferenze tra il sé e l'altro. Non a caso, la serie "Senza Nome: Burqā" presenta una diretta allusione ai costumi tipici delle donne afgane, enfatizzando i significati di oppressione, violenza, sottrazione di identità. E con *Staffetta*, del 2010, una complessa installazione in acciaio inox, si giunge ad una ulteriore evoluzione del lavoro dell'artista sul tema del corpo, inteso come forma cava modellata in feltro che inscena come un ologramma di storia partigiana. Tra gli alberi secchi e nodosi, simili a mani dalle dita ischeletrite e protese in alto, dai riflessi bluastri, corre furtiva una staffetta. Al di là dell'evidenza del soggetto, conta riconoscere la giustapposizione nel medesimo registro narrativo di materie dalle qualità epidermiche che interagiscono e dialogano su un ritmo pulsante di energie che alimentano un vissuto etico.



*Staffetta*, 2010  
acciaio inox e feltro  
200 x 200 x 150 cm



CONSIGLIO  
REGIONALE  
DEL PIEMONTE

*Presidente*

**Davide Gariglio**

*Vicepresidenti*

**Mariangela Cotto**

**Roberto Placido**

*Consiglieri Segretari*

**Marco Botta**

**Vincenzo Chieppa**

**Mariacristina Spinosa**

*Direzione Comunicazione Istituzionale*

*Direttore* **Rita Marchiori**

*Settore Relazioni Esterne*

*Dirigente* **Domenico Tomatis**

**Marina Buso**

*Settore Informazione*

*Dirigente* **Marina Ottavi**

**Gianni Boffa**

**Carlo Tagliani**

*Testo e schede storico-critiche*

**Ivana Mulatero**

*Fotografie*

**Paolo Siccardi**

**Sync**

*Stampa e progetto grafico*

**AGIT MARIOGROS Industrie Grafiche**, Beinasco (TO)

*Allattamento*

**F.Ili Mano di Mano G. & C.**

**Torino - Palazzo Lascaris**

**23 aprile - 22 maggio 2010**

© Consiglio regionale del Piemonte

ISBN 978-88-96074-15-2



