

# **CORPUS**

**Michele Chiossi José D'Apice Armando Fettolini Enzo Fiore  
Maurice Joosten Simona Palmieri Giovanni Sesia**

A cura di Silvia Pegoraro

## **“CORPUS” : IMMAGINI, METAFORE, SIMBOLI**

*Il corpo  
del delitto  
è il cuore  
di questo delirio*

Georges Bataille (*L'être indifférencié n'est rien*)

*...deliri molto antichi, conosciuti da  
sempre:  
inesplicabilmente, incredibilmente ecco che  
la coscienza è nel corpo ed è l'impressione  
matematicamente esatta che tu sei tu  
e che tu non sei tu ma piuttosto  
un rigonfiamento del nulla diretto verso  
nessun luogo, incontrollabile...*

Andréi Biély (*Kotik Létaëv*)

*Un corpo cosa importa dire un corpo vedere un corpo  
tutto il rovescio bianco all'origine alcune macchie rimaste  
grigio-chiare dei capelli spuntano ancora basta una testa  
visto tutto tutto il possibile un sacco dei viveri un intero corpo  
in vita sì che vive smettere di ansimare che smetta di ansimare....*

Samuel Beckett (*Come è*)

L'elettronica e la telematica, dominanti nella nostra società, tendono a fomentare una sorta di infantilismo dell'uomo, dello spettatore, in quanto gli lasciano sospettare la possibilità di risposta ad ogni problema mettendolo sempre in una sorta di posizione passiva, di attesa: ogni domanda implica la richiesta di un prodotto, ogni assorbimento è la soddisfazione di un bisogno. L'arte invece non è risposta, non è soddisfazione, ma è investigazione, domanda, complicazione. È la possibilità di ristabilire nell'uomo un tempo di sosta, di riflessione, che la telematica tende a sottrargli, con la sua capacità di soddisfare i “bisogni” a distanza. L'arte è la rottura del rapporto causa-effetto, è l'introduzione del “terzo”, della discontinuità, della complessità: significa riportare l'uomo nello spazio problematico di una conoscenza senza fine, in cui il simbolico ha un ruolo dominante.

Il simbolico non è necessariamente linguistico mentre è necessariamente *estetico* (dal greco *àisthesis*, sensazione), perché è con il *corpo* che si comunica e originariamente si *sente*. Perché il legame simbolico con l'altro è in primo luogo, al suo avvio, radicato nella struttura di *senso* del *sentire* e della corporeità.

L'esperienza corporea non soltanto influisce sul processo dinamico delle nostre percezioni, determinando l'input delle proiezioni metaforiche, ma vincola altresì la natura delle proiezioni stesse, cioè il tipo di connessioni che può instaurarsi attraverso i diversi ambiti di esperienza. Quindi, se è vero che gli schemi corporei costituiscono la base dell'emergenza dei significati (dal corpo al linguaggio), è anche vero che lo sviluppo degli schemi immaginativi dell'esperienza corporea si fonda in qualche misura su condizioni di *metaforicità* (dal

linguaggio al corpo). Sembra dunque che le sensazioni, per diventare *corpo*, debbano attraversare una *metafora*, una immagine:

**sensazione--->metafora--->vissuto corporeo.**

Il senso non va visto come semplice attuazione di un significato, ma come circolazione sensibile tra i corpi. E il corpo come rete linguistica di sensi. Illuminante, al proposito, la riflessione sul corpo *nel* linguaggio, ovvero sulla presenza - attraverso molteplici figure retoriche, quali la similitudine, la metafora, la metonimia, la sineddoche, etc. - del corpo (o di parti di esso o di sue funzioni) nel linguaggio quotidiano. <sup>1</sup>

Il corpo, dunque, come sorgente primaria e originaria di senso. Il lavoro di tutti gli artisti presenti in questa mostra scaturisce da una forte esigenza interpretativa di questo assunto, e si colloca nell'ambito di una ricerca sulla corporeità che si muove nelle più varie direzioni, dall' "astrazione" alla "figurazione", dalla pittura alla scultura, dalla fotografia al video. Questi artisti riescono a creare *immagini* di forte suggestione visiva e potenzialità riflessiva, pronte a evocarci le parole del filosofo francese Jean-Luc Nancy, che al "corpus" ha dedicato un piccolo libro geniale:

L'intervallo tra i corpi è il loro avere luogo come *immagini*. Le immagini non sono delle sembianze, ancor meno dei fantasmi o delle illusioni. E il modo in cui i corpi si offrono tra loro è la messa al mondo, la messa al bordo, la glorificazione del limite e della frantumazione. Un corpo è un'immagine offerta ad altri corpi, tutto un *corpus* di immagini tese di corpo in corpo, colori, ombre locali, frammenti...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Cavallo, *The Rhetorical construction of the Body*, XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, Roma, 1998.

<sup>2</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, tr. it. a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 1995, p.98.

**Silvia Pegoraro**

**MICHELE CHIOSSI: IL CIBO COME CORPO SIMBOLICO**

Nell'universo semiologico, a partire dall'epoca Pop (anni Sessanta del Novecento), l'oggetto, defunzionalizzato, ha vissuto la propria crisi, sottraendosi anche percettivamente al principio di individuazione, e trascinando in questa caduta anche la possibilità di oggettivazione. Cosa accade allora, al soggetto, nella propria relazione con l'*altro*? La ricerca artistica di Michele Chiossi affronta, attraverso un costante riferimento al tema del cibo, il problema capitale dell'identità del soggetto, dell'oggetto e dei loro rapporti. Chiossi riesce infatti a cogliere e ad analizzare con sagacia uno degli aspetti fondamentali e più inquietanti della scena contemporanea : il ruolo del cibo, carente o eccessivo, legato alle psicopatologie dell'alimentazione e alla manipolazione alimentare. Ecco allora il surreale fusillo gigante di *F.B. 98 13*" (2000) , inquietante fantasma di un'allucinazione bulimica o anoressica, o la minaccia fluorescente di *FRANKENFOOD* (2000), che rappresenta un baccello di piselli geneticamente modificati. Chiossi afferra anche l'aspetto narcisistico e autoreferenziale del rapporto con il cibo nel contemporaneo: la sostanza corporea - ma anche simbolica - del soggetto va a identificarsi con ciò che esso assume come suo nutrimento. Il soggetto-corpo si estroflette nell'oggetto-cibo , che ne diviene lo *specchio*, assumendone a sua volta il potere simbolico. Emblematica, a questo proposito, la monumentale scultura-installazione *Labirinto* (2002), realizzata con una serie di moduli costruttivi che riproducono, nelle proporzioni e nelle modulazioni delle superfici, un arcaico alimento di base come la "focaccia toscana" , ma poi, cromati a specchio, restituiscono a chi si addentra nel labirinto l'immagine di se stesso. Chiossi sembra partire, nella sua analisi, da una metabolizzazione e da una presa di distanza critica dalla cultura pop, portatrice di nuovi miti borghesi volti a risolvere nel benessere materiale la crisi dei valori, e connessa all'estroversione radicale della patologia narcisistica: il cibo, dunque, come specchio di Narciso e negazione dell'alterità. Nel cibo, come nel *travestimento*, l'io incontra il diretto prolungamento di sé, l'*ombra* inquietante del proprio corpo. La crisi del rapporto soggetto-oggetto pare sempre postulare una "pietrificazione" che altro non è che l'estrema de-contestualizzazione e de-funzionalizzazione dell'oggetto. Il mito di Narciso entra nelle pratiche cerimoniali in virtù della sollecitazione, operata sulle componenti emozionali della *massa*, attraverso la funzionalizzazione pubblicitaria della *bellezza*. L'attenzione ossessiva per il prodotto più vendibile è anche il criterio estetico, nuovo, introdotto dal Pop: bello è ciò che vende e che fa vendere, che è asettico e lucido come la plastica e che, soprattutto, può essere gettato via dopo essere stato utilizzato, o può venire *consumato* completamente, come il cibo. Chiossi rovescia questo assunto, puntando, sì, all'idea di valorizzazione *estetica* del cibo, ma proiettandolo in una dimensione che è quella "assoluta" delle forme classiche dell'arte. Attraverso il frequente uso di materiali "nobili", come il bronzo o il marmo, o comunque solidi e inattaccabili, l'artista dà vita a oggetti di grande nitore ed eleganza formale, che contrastano con l'idea di consumo e deperibilità del cibo e si collocano in un'area concettuale e semantica propria della durata e dell' "eternità", anche per il fatto di ricollagarsi a grandi miti della tradizione culturale dell'occidente, come *La nascita di Venere* (2000-2002) o *Black Nike* (2000). Un'operazione che implica una notevole carica d'ironia, ma produce soprattutto un'originale e intelligente rivalutazione di valori estetici e formali di matrice classica . Questo anche grazie alla ripresa del discorso postmoderno sul valore della decorazione, che Chiossi interpreta in modo inedito, rendendolo più complesso e problematico, nell'elaborazione dei suoi moduli lineari a zig-zag, la quale sortisce un esito particolarmente felice nelle sagome dei bicchieri a calice in bronzo cromato dell'installazione *Ebrezza* (2000). Deflagrazione dell'"inessenziale", lo schema "decorativo"

ci allontana dallo scheletro dell'essenzialità, dall'abissale elementarità dell'atto di soddisfare la sete. Grazie ad esso, la forma si offre irresistibilmente seducente e insieme si maschera, si moltiplica, si sottrae, rende irraggiungibile se stessa e il suo significato : riesce, come diceva Barthes, a *in-esprimersi*, ad "arenarsi" lontano dal proprio linguaggio abituale, lo disautomatizza e lo "sconcerta", ricodificandolo continuamente.

Del resto, lo stesso Barthes evidenziava, come al solito in modo affascinante, un legame tra cibo ed espressione - parola, disegno, canto - ricordando che Cadmo, che introdusse la scrittura in Grecia, era stato il cuoco del re di Sidone.

**Laura Villani**

### **MICHELE CHIOSSI**

Nella generazione dei trentenni, il lucchese Michele Chiossi è tra le più interessanti personalità di respiro internazionale. Dal '96, dopo la prima mostra personale a New York, partecipa ad altre importanti manifestazioni nazionali e internazionali . Nella realizzazione della costruzione spaziale e ambientale *Labirinto*, Chiossi unisce per la prima volta in un'unica opera, entrambe le linee della sua ricerca: il segno a zig-zag, qui adottato in modo tridimensionale, intreccio interattivo e multimediale di superfici, e il tema del cibo, motivo conduttore di uno studio compositivo ricercato, imperniato su inaspettati processi logici.

Il cibo, materia organica, per Michele Chiossi fornisce elementi di riflessione sulle implicazioni di potere e di controllo della nostra vita, dove il volto accattivante del cibo è abbinato a un aspetto inquietante, fonte di incontrollabili pulsioni e desideri che appartengono al nostro immaginario. La monumentale scultura crea un ideale collegamento tra cibo e territorio, tradizione storica e identità contemporanea, arte e architettura nell'architettura del contenitore espositivo. Elemento modulare la focaccia, cibo "primitivo" e popolare, quasi mattone del nostro nutrimento, forma archetipica dell'architettura, vista anche come percorso di riscatto e di fede che qui rappresenta l'idea di perdersi nel cibo. Chi percorre i tragitti che l'artista ha creato deve forzatamente interagire con la propria immagine riflessa e deformata con un effetto inquietante e destabilizzante, come se il cibo specchiante diventasse un giudice indiretto, pronto a insidiare le nostre false certezze, la nostra conoscenza preconcepita delle cose, un invito a ritrovarsi in una spazio di riflessi deformati, dove il cibo propone, accanto alle angosce di bulimia e anoressia, il problema della fame nel mondo.

(Da *Magazine Futurshow* 2002)

### **MICHELE CHIOSSI**

E' nato nel 1970 a Lucca. Vive e lavora a Milano e a New York ./He was born in Lucca in 1970. He lives and works in Milan and New York

#### **MOSTRE PERSONALI**

- 2002 - *LABIRINTO* – Galleria Claudio Poleschi (a cura di M. Casadio) – Lucca
- FUTURDESIGN 3002* –Area fieristica (a cura di L. Villani) – Bologna
- 2001 - *PREMIO CAIRO COMMUNICATION* - La Posteria - Milano
- INTERNATIONAL FUSION* – Galerie METIS-NL - Amsterdam
- 2000 - *COCKTAIL GENERATION* - Galleria NO CODE ( cat. ) - Bologna
- LA NASCITA DI VENERE* – KAS Kitchen Art Space, Susanna Orlando – Firenze
- CHERRY PIE+ MOVIE* – Sala TRUFFAUT – Modena
- 1999- *ANTICA MACELLERIA CECCHINI* – Panzano in Chianti (Firenze)
- ANCHE A MANO* – Galleria Maria Cilena (cat. ) – Milano
- 1998 - Galleria WALLNER – Malmö (Svezia)
- MAZE Gallery – Torino
- 1997 - *OMAGGIO a A e B* – Galleria S.A.L.E.S. - Roma
- 1996 - Galleria S.A.L.E.S. – Roma
- Gallaria OTTO AUGUSTIN – Scuol (Svizzera)

## MOSTRE COLLETTIVE

- 2002 - *INVASIONI E INTRUSIONI* – Galleria Paola Verrengia (a cura di A. Davossa) - Salerno  
*ALTO VOLUME CORPORALE* – Palazzo Bice Piacentini, ( a cura di G. Gradassi, G. Marziani ) San Benedetto del Tronto (Ascoli Piceno)  
*DUBUFFET e l'arte dei graffiti* – Palazzo Martinengo (a cura di R. Barilli-cat.) – Brescia  
*RED SPY* – La Brunella (a cura di C. Guidi-cat.) - Aulla (Massa)
- 2001 - *CARTA* – Galleria NO CODE – Bologna  
*PARETE BARIATTI* -Milano ( testi di R. Montanari, A. Tommaselli )  
*IN-PRESSIONE* – Officine del gas a Bovisa (a cura di M. Di Marzio-cat.) - Milano  
*ITALIANA* - Romberg Arte Contemporanea - Latina  
*EMPORIO* – Care of, Cusano Milanino; Viafarini (a cura di L. Beatrice, G.Molinari, A. Galletta) - Milano  
*IPERNATURA* – Stamperia dell'Arancio, (a cura di G.Gradassi, G.Marziani, L. Beatrice –cat.) - Grottammare (Ascoli Piceno)
- 2000 - *UBERSICHT* – Galerie LUCIANO FASCIATI – Chur (Svizzera)  
*PER ALLEVIARE INSOPPORTABILI IMPULSI* – Collegio Cairoli, Università di Pavia ( a cura di F.Desideri e P. Finelli – cat. ) – Pavia  
*MATRIX* – Galleria ZONCA & ZONCA (a cura di C. Guidi - cat.) – Milano  
*I GIOCHI E LE FIABE* – MUSEO CITTA' SANT' ANGELO (a cura di R. Bianchini – cat.) – Pescara  
*NO-RANDOM* –CONSORTIUM (a cura di C. Guidi – cat.) – Amsterdam
- 1999 - *LE FORME DEL CIBO - CIBO TRA COMUNICAZIONE E ARTE* – Spazio OPOS, (a cura di S. Ravelli e L. Molinari ) – Milano  
*TRIPPY WORLD* – BARON/BOISANTE' Gallery - New York
- 1998 - *L'OPENING E' DENTRO* – I.P.M. Cesare Beccaria (a cura di C.Guidi ) – Milano  
*ART ESSENZ N.3* – Französischen Dom - Berlino  
*ICS, DALLA ZETA ALL' ARTE CONTEMPORANEA* – STUDIO ZETA E LO STUDIO (a cura di C. Guidi e F. Mazzocca) – Milano
- 1997 - *...e lasciatemi divertire* – Galleria Maria Cilena (a cura di C. Guidi) – Milano
- 1996 - *Rrose* – ANNIKA SUNDVIK Gallery – New York  
*SALON DES TREE* – Central Park – New York

**Silvia Pegoraro**

***JOSÉ D'APICE: IL CORPO COME FRAMMENTO E L'EPIFANIA DEL VOLTO***

*La realtà (...) è sempre interruzione, frammento...*

Ernst Bloch,

*Il volto è l'anima del corpo.*

Ludwig Wittgenstein

Artista di grande fascino, José d'Apice non ricorre mai alla lusinga della fascinazione fine a se stessa. Pur animato da uno slancio intensamente "romantico" per l'illimitato, l'indefinito, l'indeterminato, per la natura come infinito corpo avvolgente, non affida mai il significato ad una ineffabile, confusa emanazione. Creando immagini incisive e nitide, per quanto surreali - immagini che non disdegnano di far propria l'efficacia di un'iconografia per certi versi affine alla sintesi potente e immediata di certa pittura di ex voto - questo artista sembra voler esprimere un'esperienza *assoluta*, e per ciò stesso *mitica*, dello spazio, in cui la presenza umana è trasformata in suggestiva apparizione araldica. L'arte di José D'Apice - ricca di nodi concettuali e simbolici di matrice letteraria e filosofica - esprime così una nuova, attuale esperienza del sublime: l'ammutolire e l'oscurarsi della natura coincidente con il suo mostrarsi; l'instaurazione e l'oltrepassamento dell'immagine, in una coesistenza di "relativo" astrattismo e di "relativo" figurativismo .

Gli antichi Greci conferivano l'aura della cecità agli aedi incaricati di significare con il loro canto itinerante le apparenze di un mondo in cui ciò che accade, tutto ciò che si colloca nell'invisibile movimento del tempo, non può essere immediatamente percepito: perché «vivere significa accecarsi sulle proprie dimensioni», come ha scritto Cioran. José D'Apice si addentra nei labirinti dell'anima, a cercare le radici oscure della vita : nella sua opera si legge il tragitto dell'arte occidentale del secolo trascorso, il suo oscillare tra realtà e profezia , tra angoscia e sogno, tra urlo e abbandono lirico, tra visione e cecità . L'unità del suo percorso non è certezza ma disseminazione di frammenti, emergere di enigmi, svelamento di ambiguità, che si esprime già nella sua tecnica pittorica, sofisticata ma nello stesso tempo tesa verso l'elementare purezza di un'origine .

Baudelaire scriveva, a proposito di Delacroix, che il "compiuto" non ha nulla a che vedere col "finito". Così la compiutezza delle opere di José D'Apice è inseparabile da quel loro essere aliene a qualsiasi idea di ri-finitura, nel loro cogliere *in fieri* le metamorfosi della materia. La sintesi del segno fa pensare a uno scarto minimo tra pensiero e resa pittorica, a una rapidità esecutiva pronta a fissare un pensiero sfuggente racchiuso nel gesto (si pensa con le mani, diceva Heidegger), un'immagine potente ed effimera, un riflesso di luce sulla buia parete della materia.

L'universo cromatico di D'Apice è frutto di un'austera limitazione che si trasforma in possibilità di inedite, intense emozioni coloristiche: le alchemiche, insondabili profondità del nero; la luce assoluta del bianco; l'emozione calda e vibrante del rosso, del giallo, dell'oro.

Il suo segno pittorico appartiene a una “scrittura” desiderante che dà vita a un gioco di contrapposizioni, concettuale e insieme squisitamente percettivo: peso/leggerezza, opacità/trasparenza, colore/non-colore, densità/rarefazione, alternanza di forte densità della materia-colore e diafane velature cromatiche.

Una chiave tematica dell’opera di José D’Apice è infatti anche la rarefazione, la dialettica del tratto con il vuoto: «fare-spazio» è anche un «fare-vuoto»: «la forma è precisamente il vuoto ; il vuoto è precisamente la forma», suona una bellissima massima dell’*Heirdaya Sutra*. Il vuoto come “bianco” assoluto, il vuoto come respiro spirituale dello spazio .

In questo vuoto fluttua il corpo umano, come frammento di una totalità cosmica non più attingibile : si veda *Heaven* (2002) o *No lands* (2002). Questi frammenti sono capaci di sottrarsi totalmente al tempo e naufragare nel mare silenzioso delle immagini oniriche. Schegge di una totalità perduta, essi diventano l’immagine stessa di qualcosa che il tempo non può più attaccare. Il frammento è prima di tutto il rimpianto di una totalità perduta : ogni frammento è nostalgico; eppure esso è ormai inattaccabile, non può più infrangersi: è il risultato di una scissione che non avrà più luogo. Paradossalmente, il frammento cancella il tempo irreversibile e si consegna a un “accadere” che nulla ha a che fare con la temporalità puramente cronologica: è un accadere mitico, l’accadere di un tempo fermo che è proprio quello del *mito*, che narra e insieme cristallizza la narrazione nell’incanto di un istante sospeso. Quest’incanto è rivelato dal volto, un altro dei temi prediletti da José D’Apice, come ci dicono opere quali *My sweet heart*, il dittico *Naturumana* o l’affascinante politico *Madre e figlio* (tutti del 2002). Volto è epifania, è uno squarcio di luce nella notte: «si può dire che ‘volto’ è quasi sinonimo della parola *manifestazione*», scrive Florenskij nel suo splendido libro sulle icone, *Le porte regali*. Continua, Florenskij, sottolineando l’evanescenza del confine tra soggettività e oggettività nella percezione del volto, da cui la non chiara coscienza di ciò che nel percepito è reale. Volto, dunque, anche come manifestazione di un’ambiguità, di una doppiezza, di quella *con-fusione* d’identità tra soggettivo e oggettivo che costituisce l’essenza stessa dell’arte?

**Oliviero La Stella**

### **JOSÈ D’APICE**

“La mia mano non è che lo strumento di una volontà lontana”. Amo molto questa frase di Paul Klee. La ragione è la stessa per cui amo le opere di José D’Apice. La sua attività d’artista è infatti connotata dalla costante, intransigente e quasi ossessiva ricerca di quella “volontà lontana”.

Di essa non sappiamo se si tratti di un dio, di un demone o di entrambi. Sappiamo tuttavia che quel dio e quel demone attribuiscono un segno particolare e una forza essenziale all’ispirazione che muove – o che dovrebbe muovere – il cervello e la mano di ogni artista.

Nel pantheon di questa nostra epoca, caratterizzata dal trionfo del neoliberismo, un’altra divinità (o un altro demone?) ha assunto una posizione di quasi assoluto dominio: il Mercato. Nel campo della creatività – e quindi anche delle arti figurative – il dio Mercato esercita la sua seduzione spingendo gli artisti ad abbandonarsi alle “tendenze”, che offrono il vantaggio di un più facile successo grazie anche alla “riconoscibilità” dell’opera. E’ più o meno lo stesso discorso degli hamburger di McDonald’s: hanno successo perché uguali in tutto il mondo.

José D’Apice ha la capacità, che è propria dei veri artisti, di sottrarsi a questa seduzione. Affronta una strada ricca di fatica, di sofferenza, di solitudine; ma anche di gioia: è quando incontra la “volontà lontana”, che può rivelarsi nelle carte ingiallite di un monaco del Seicento come nei volti che scruta sulla metropolitana, nel quotidiano percorso da casa allo studio. E grazie a questa ricerca ci offre delle opere che parlano di noi, perché in quella direzione lo spingono il dio e il demone. I suoi quadri raccontano del nostro viaggio nella vita. Con i suoi influssi ancestrali, le paure, le passioni, gli amori, gli orrori, i delitti, i sogni. José D’Apice ci offre emozioni. Che talvolta ci turbano, perché penetrano in zone recondite della nostra memoria e della nostra coscienza.

Qui risiede il profondo senso etico della sua pittura.

Non saremo mai sufficientemente grati agli artisti come lui, che affrontano per noi questo percorso. Come non saremo mai sufficientemente grati ai poeti.



(Giugno 2002)

## **JOSÉ D'APICE**

Nato a São Paulo in Brasile, arriva a Roma alla fine degli anni '70 con una borsa di studio del governo brasiliano per l'Accademia di Belle Arti di Roma, città dove vive e lavora tuttora. Nel 1982 diventa cittadino italiano. Fra gli anni 1984 e 1986 crea più di 20 copertine di dischi per musicisti quali Louis Armstrong, Mina, The Eagles, Ray Charles, Loredana Bertè, Joe Cocker, Chicago, Bob Marley ecc. , per le etichette CBS, Ricordi, Sony, WEA, Globo Records, RCA ecc.. Nel 1985 crea la scenografia del programma musicale "Clip-Clip", andato in onda quotidianamente sull'emittente TMC nell'intero arco dell'anno.

Nel 1992 è invitato dal Comando Generale dell'Arma dei Carabinieri a creare il loro calendario da collezione. Confermato il successo ottenuto è invitato a realizzare anche quello dell'anno successivo.

A partire dal 2001, invitato dal quotidiano "Il Messaggero", inizia a collaborare creando disegni sulle pagine dedicate a Cultura e Spettacoli. Sue opere si trovano in alcune fra le più prestigiose collezioni private in Europa, Brasile, Arabia, Stati Uniti, inclusa la Jalane & Richard Davidson Collection di Chicago, una vasta raccolta privata spesso in prestito a musei per mostre pubbliche itineranti.

### **MOSTRE PERSONALI**

- 2000 - Sala do Risco, Camera Municipale – Lisbona
- 1997 - Galleria Candido Portinari – Ambasciata del Brasile – Roma
- 1990 - Galleria Candido Portinari – Ambasciata del Brasile – Roma
- 1985 - Brazilian Center Gallery – Londra  
Galleria Il Ponte – International Art Fair – Chicago
- 1984 - Galleria Il Ponte – Roma
- 1983 - Galleria Il Ponte - Roma  
Centro Studi brasiliani

### **MOSTRE COLLETTIVE**

- 1996 – *Acqua*, Sala delle Esposizioni teatro Comunale - Fiuggi
- 1987 – Galleria D'Avico – Torino
- 1986 – *Enigma*, Brompton Gallery – Londra  
*Forum International Art Expo*, Galleria Il Ponte – Zurigo
- 1985 – *Enigma*, Galleria Il Ponte – Roma
- 1984 - *L'arte del disegno/ 20th Century Drawings 1900-1984*, Galleria Il Ponte – Roma
- 1980 – *Casa do Brasil*, Centro Studi brasiliani – Roma

## **Silvia Pegoraro**

### ***ARMANDO FETTOLINI : IL CORPO DELLO SPAZIO E LA "CARNE DEL MONDO"***

Fino al secondo dopoguerra, in occidente, l'importanza attribuita al *medium*, vale a dire al mezzo espressivo dell'opera d'arte , non era fondamentale, e l'uso di determinati materiali incideva ben poco nell'analisi critica di un'opera. Poi, invece, la materia arriva ad essere il fulcro, l'elemento calamitante nella realizzazione e nella "lettura" di un lavoro artistico, la base della sua qualità espressiva . Con le *hautes pâtes* di Fautrier, con i "sacchi" e i "cretti" di Burri, con i "muri" di Tápies, cominciano ad amalgamarsi ai tradizionali colori materiali prima estranei alla pittura, materiali "insoliti", densi, pastosi e di alto spessore. L'opera di

Armando Fattolini – che ai tradizionali colori a olio unisce garze, stoffe, materie plastiche ecc., abilmente assemblate – si colloca nel solco di quest'apoteosi, euforica e insieme malinconica, della materia. L'anima della pittura si dispiega qui con un'energia, talora con una violenza, tale da far emergere con bruciante evidenza la primarietà della pulsione plastico-pittorica, l'irrinunciabilità di un corpo a corpo dell'uomo artista con la materia. Infatti c'è anche, nella tecnica di Fattolini, molto dell'approccio alla materia congeniale alla scultura: la stessa solidità del supporto preferito dall'artista, cioè la tavola in legno, la lavorazione dei materiali, volta a creare impasti e assemblaggi solidi e aggettanti, indicano un'affinità con la *forma mentis* propria dello scultore.

Roger Caillois, nel suo splendido libro *Les jeux et les hommes*, raggruppa sotto la denominazione di *Ilynx* (“gorgo”, “vertigine”) i giochi che si basano sulla ricerca della vertigine e consistono nel tentativo di distruggere per un attimo la stabilità della percezione, facendo subire alla coscienza un'esperienza panica. L'arte di Fattolini può forse ascriversi a un'esperienza di questo tipo: l'uomo impara ad esistere in ciò che non ha nome, in ciò che non ha limiti, in una totalità che è apertura assoluta, dove non esiste correlazione pre-determinata, né rappresentazione, ma dilatazione, raggrumazione, stratificazione, o assottigliamento, erosione, rarefazione della materia.

La visione secondo la quale esperisce il mondo, Fattolini la imbeve della propria esperienza, la ordina in una *crisi*: “crisi” equivale etimologicamente a “trapasso”, “passaggio”: il trapassare delle forme le une nelle altre, degli eventi gli uni negli altri. *Krisis* come passaggio, passaggio del colore nello spessore, della linea nella crepa, della forma nel “fantasma”, della “carne del mondo” (Merleau-Ponty) nel nulla. Ma il caos e il nulla, verso cui scivola la “carne del mondo”, la “pelle” della pittura, sono il luogo di nascita di qualcosa di nuovo, un “punto zero”, un bozzolo palpitante da cui scaturisce un universo a-temporale, dove l'io e il mondo s'inoltrano in sentieri mai tentati dal linguaggio. Il vuoto universale a cui apre ogni provvisoria concentrazione realizzata dal segno pittorico, è condizione delle infinite possibilità di altri segni. Tutto ciò si sconta con la ferita profonda dell'io, la voragine che è la via stessa attraverso la quale “l'essere viene a mancare” (Nietzsche) nella sua immediata consistenza e percettibilità, per riconfigurarsi in una fortissima tensione verso un'unità trascendente.

La forma, in questi dipinti, si mostra come frammento uscito dal vuoto, e in esso destinato a ritornare, risucchiato dall'“ammanco d'essere” della ferita, che è tuttavia, contemporaneamente, indice di una superiore trascendenza. Qui l'ascolto del suono interiore suggerisce la percezione di un'unità, nonostante l'evidenza pungente del frammento.

Ecco allora l'opaca compattezza dei bianchi “impuri”, che non riflettono ma “bevono” la luce; l'affascinante ossimoro visivo dei bruni bituminosi, le cui connotazioni cromatiche variano col variare dello spessore materico: nero denso, tragico, profondamente sensuale, o delicata trasparenza madreperlacea. La materia, nel suo procedere per stratificazioni, velamenti e lacerazioni, accumuli e cancellazioni, si fa allora cammino verso l'identità della luce, che non è visione ma accecamento. Questo occulto cuore della luce non offre certezze alla ragione, ma intesse una oscura geometria il cui centro è smarrimento: un paesaggio prima o dopo la forma, una geometria misteriosa e lontanissima da Euclide, dove fluttuano i frammenti dell'essere che l'ordine del pensiero contende all'informe, i brandelli che il pittore strappa agli elementi primari, a quei tegumenti torbidi su cui qualche scintillante raggio luminoso s'infrange, incidendo le cicatrici della materia. L'opera è il respiro di un mondo che cresce e si frantuma, in un perenne ciclo di aggregazione-disgregazione; è il vitale reperto di uno spirito alla ricerca del *dentro-fuori* di quel mondo.

Grazie al polimaterismo, alle sagomature e agli elementi aggettanti, questa pittura trasgredisce continuamente il proprio statuto, supera i propri limiti per avvicinarsi alla scultura,

all'installazione, all'opera-ambiente e viene ad identificarsi con una tensione dialettica tra domanda senza fine e risposta continuamente differita.

Fettolini mette in atto una geologia della memoria e dell'inconscio carica di implicazioni simboliche e "narrative". Il pensiero metamorfico-metaforico di quest'arte si realizza per mezzo di una proprietà che, usando un'espressione di Mandel'stam, il quale parla di «convertibilità della materia poetica», a proposito di Dante, potrebbe definirsi «convertibilità della materia pittorica»: resa elastica e incredibilmente sensibile, la materia è plasmata dalle più impercettibili variazioni, dai minimi sussulti oscillazioni palpitazioni dello spirito, quelli che non tollerano de-scrizioni verbali: l'irriducibilità del visibile al dicibile di cui scriveva Kant, che innesta nella costruzione linguistica dell'interprete una linea asintoticamente tesa a tradurre l'enigma dell'immagine.

Le labirintiche *texture*, le soglie che precipitano verso sempre ulteriori soglie, sono tensioni che attraversano il campo pittorico e l'intero universo percettivo: quasi una metafora della percezione stessa, che invita a un progressivo avvicinamento, attraverso le superfici sovrapposte, a un'inattigibile origine.

*Luigi Marsiglia*

#### **ARMANDO FETTOLINI: L'ORDINE INVERSO**

[...]

Il delicato, ricercato cromatismo che si evidenzia nelle opere di Armando Fettolini, risulta essere parte integrante di una poetica formativa che, nascendo dalla mente e dal cuore, si ripercuote - tramite mani e sguardi interiori - in una frenetica quanto prolifica attività di rielaborazione delle idee, sotto il taglio, lo scandaglio di una volontà incisiva tesa ogni volta a costruire ex novo il suo spazio ideale, lo spazio quadro mai del tutto racchiuso o delimitato all'interno dell'opera. Il mondo circostante agisce sulla materia e, secondo un ordine inverso, la materia stessa, emergendo in un divenire storico, contamina con la propria presenza, col proprio essere essenza, la visione del mondo. L'anima dell'opera - staccatasi dall'artista - permea, delegando a tale scopo segno e colore, il corpo/sostanza che compone il quadro, da non intendersi quest'ultimo come un'entità geometrica circoscritta.

Armando Fettolini ha coraggiosamente oltrepassato - più che superato - una fase figurativa resa sulla tela grazie a una chiave di lettura metafisica, raggiungendo un risultato pittorico ribaltato rispetto al comune sentire, alla conoscenza della realtà così com'è o presumiamo sia col normale utilizzo combinato dei nostri sensi. L'artista si è lasciato alle spalle - periodo ormai assimilato e investito sotto altra *forma* - la composizione onirica di alberi romantici avvolti nelle spire di un conturbante filo rosso - linea di demarcazione e di collegamento/alimento tra sogno, ricordi e realtà. Un denso, famelico desiderio di definire il mondo ha preso ora il sopravvento, costringendo, relegando il vissuto dentro una forma anti-romantica ma fortemente passionale, sentimentale: approdo estremo di un realismo informale, testimonianza consapevole del proprio universo pittorico. Non esistono gesti ripetuti all'interno di questa narrazione: tutto appare nuovo, in una sequenza imparziale, trama fitta dove traspare tenue, appena accennato, il ritorno alla figura, non al figurativo.

[...]

(Dal catalogo della mostra a Miart 1998 – Galleria Mari Arte Contemporanea)

#### **ARMANDO FETTOLINI**

Armando Fettolini è nato a Milano nel 1960./ Armando Fettolini was born in Milan in 1961.

#### **MOSTRE PERSONALI**

2002 - *Via crucis del secolo breve*, Pulchra Ecclesia - Montichiari - Brescia  
*Processus univoques* - Galerie Weber - Linz - Lux

- 2001 - *41 aprile, ovvero tutto è vanità*, Galleria Il Pilastro - S.Maria Capua Vetere - Caserta  
 2000 - *Equilibri Precari* Mari Arte Contemporanea - Imbersago  
*Torri Parse*, Miart - Milano  
 1999 - *Il Corpo ascoltato*, Civica Galleria - Brugherio (Milano)  
*Trilogia del corpo*, Artissima - Palazzo Nervi - Torino  
*Montichiari Arte*, Montichiari (Brescia)  
 1998 - *Bits of the Millennium*, Art 54 Gallery - SOHO - NEW YORK  
 1997 - *Il Silenzio*, Civica Galleria - Macherio (Milano)  
 1996 - *Il Tempo*, Samsara Arte - Brugherio (Milano)  
 1989 - *Caffè Teatro* - Verghera di Samarate (Varese)  
 1988 - *Campo di Marte* - Malgrate (Como)  
 1987 - *Galleria Giuliana* - Bernareggio (Milano)  
 1985 - *Studio D'Arte Tre Re* - Brugherio (Milano)

#### MOSTRE COLLETTIVE

- 2002 - *St'Art 2002* - Strasburgo  
 2001 - *Cascella-Esposito-Fettolini* - Danubiana Museum - Bratislava (Slovacchia)  
*La Fenice et des Artistes - La Fenice tra mito e realtà* - Venezia  
*Barcelona Expo* - Barcellona  
 2000 - *Mangiare Arte, Arte da Mangiare*, Libreria Tikkun - Milano  
*II° Biennale Postumia Giovani* - Mantova  
*L'Arte comunica l'anelito del camminare*, Villa Taverna, Bulciago (Lecco)  
 1999 - *VI° Biennale di Cremona*, Palazzo S. Maria della Pietà - Cremona  
*Un volto uno sguardo*, Villa Casati - Cologno Monzese (Milano)  
*Grand Cru*, Galleria l'Affiche - Milano  
 1998 - *Salon International du Collage* - Parigi  
*La Zattera della Medusa* - Medusa Arte - Milano  
 1997 - *Sabbia* - I Mestieri Delle Arti - Vimercate (Milano)  
 1996 - *Firma tutti i propri pensieri con la coda*, I Mestieri delle Arti -Galleria Civica Villa Zoia  
 Concorezzo (Milano)  
 1995 - *Tre Racconti* - I Mestieri delle Arti - Galleria Civica Palazzo Ghirlanda – Brugherio (Milano)  
 1994 - *I Mestieri Delle Arti nel quotidiano*, Centro Kennedy - Brugherio (Milano)  
 1993 - *La Crocefissione Itinerante* - Comune di Macherio (Milano)  
 1992 - *Accademia Briantea*, Galleria Civica - Montecampione  
 1989 - *Art Box* - Carpi (Modena)  
 1987 - *Serra De Pisis* Gemellaggio Brugherio - Le Puy En Velay – Brugherio (Milano)  
 1981 - *Premio Lyons Club*, Palazzo Reale - Monza (Milano)  
 1980 - *Ussar Ghittà* - Palazzo dell'Arenario - Monza (Milano)

#### **Silvia Pegoraro**

#### **ENZO FIORE : CORPO TERRESTRE, CORPO DIFFUSO**

*Il corpo solare chiude il corpo infero;  
 il corpo intimo consegna la vita al corpo estrinseco (...);  
 senza parola, torbido e celato, macchinoso e ignaro,  
 offre la pura, nuda, repellente volontà di esistere.*

Giorgio Manganelli

Intenso ed enigmatico, il lavoro di Fiore sul rapporto corpo-terra-spazio ci avvolge nel fascino della sua ambiguità tra pittura e scultura, installazione, opera-ambiente: due, tre e più dimensioni; superfici pittoriche che si moltiplicano e si dilatano all'infinito. E' la magia dell'infinito come momento di fabulazione. Un insieme che comunica sia il senso dei volumi che quello delle superfici. Un dispiegarsi pluridimensionale dello spazio, vibrato in una molteplicità di sviluppi materici, che ne sondano tutte le possibilità. Assume una vibrante e tormentata evidenza la sovrapposizione delle superfici, lo svelamento di diversi strati della materia, ognuno dei quali non viene cancellato da quello sovrastante, ma v'imprime tracce delicate e inquietanti.

Una forma di attraversamento in profondità di tutte le *apparenze* del dipingere e del costruire, quasi una poesia *ulteriore*: le leggi dello sviluppo formale si realizzano come aperture verso ciò che non è ancora, la potenzialità, la latenza. L'artista ci invita a partecipare a un gioco ai confini tra il visibile e l'invisibile, la figurazione e l'astrazione, l'evidenza e il segreto, trovando saldo fondamento in uno spazio "assoluto", archetipico, ma contemporaneamente organico, legato alla terra e alle radici che in essa proliferano. In questa invenzione che racchiude la pittura e la scultura, e va al di là di entrambe, Enzo Fiore si mostra capace di attraversare "materia" e "memoria" in un *unicum* formale infinitamente aperto e mutante. Estremo rigore compositivo, dunque, ma unito a una forte valorizzazione della corporeità : si veda la consistenza e lo spessore dei supporti, la moltiplicazione dei piani attraverso la sovrapposizione di strati materici, l'intrico di materiali filiformi che costituisce le sue figure tridimensionali: uomini, cani, cavalli... Ma anche quando le figure sono assenti, si è accompagnati dalla sensazione di una corporeità traslata : non visibile *in figura*, ma *sensibile* nel tattilismo, nella serpeggiante tensione materica .

I lavori di Fiore presentano sempre un doppio registro: hanno una base accessibile ad una percezione "referenziale" della realtà, e un punto di fuga, un vortice che risucchia l'immagine in un "altrove" : così, nello spazio della composizione, il reperto fisico perde i connotati del reale per assumere valori altri, paradigmatici, esemplari, originari, e la materia entra a far parte di un processo simbolico, andando a simboleggiare il respiro inafferrabile della "natura" come illimitato, incommensurabile *corpus*.

Fiore plasma "cosmogonie" cariche di miti universali : lo spazio si fa chiasmo del "pieno" della materia con il "vuoto" dello spirito, con l'energia del pensiero, e ci appare come un corpo fluido e in perenne metamorfosi . Lo testimoniano le sue sculture di rami, resine, carta e cemento, in cui le figure non sono compatte ma fortemente fessurate e trapunte da vuoti, come se fossero in formazione o in disfacimento. L'artista scava la materia-carne, di cui restano le prosciugate compagini strutturali, "scortica" le sue figure per conservarne solo l'essenza: la struttura dinamica, il circuito energetico. Nelle sue tele e tavole polimateriche, le energiche campiture di materia-colore sono come internamente animate da un febbrile travaglio di energie, intorbidite da un flusso emorragico di materia, che s'irradia da un invisibile centro.

Tutto ciò connota una sorta di espressionismo "orfico", gonfio degli umori della materia, saturo delle sue tensioni interne, legato a una poesia della natura-materia e dei cicli della vita . Frutto di uno spirito capace di sfidare con coraggio il mistero del *corpus* terrestre, penetrando in un mondo che respira nelle viscere della terra e governa il ciclo riproduzione-decomposizione .

-----

## **Flaminio Gualdoni**

### **ENZO FIORE**

Fiore s'appassiona [...] a una sorta di restituzione in vitro del naturale [...]. Teatro vitale rafforzato dall'aspetto di stratigrafia delle sue operazioni, , come di sezione che, oltre il protendersi delle radichette, svela l'intimità della terra, il segreto del naturale. Ma è un naturale che sa di cemento, d'intonaco, plesso teso e a sua volta ispido di durezze, come una materia alla vista prima - solo ad essa - smemorata. Poi le memorie prendono a lievitare, memorie d'arte, le materie aspre di Tàpies, i muri del tempo primo di Novelli, le superfici crude di Uncini. E i riverberi, anche, d'altri più sfumati echi, dell' "erto muro" di Montale, del suo "fucello teso dal muro sì come l'indice di una meridiana che scande la carriera del sole e la mia, breve".

Qui, però, non c'è sole. Non c'è, a ben vedere, luce. La fissità geologica di questa terra è sorella di quella degli steli. Ed è sorella di quella delle scatole, legno o ferro non importa, architetture d'artificio che dicono ancora del raccogliere, e trasferire, e trascrivere il naturale entro gli schemi d'un codice che una sorta di ragione impietosa guida conoscendo e, nel conoscere, metamorfizza in *memento mori*. Ancora una memoria. Graham Sutherland dice, per Morlotti, di "un'altra vita incorporata nella pittura stessa e interamente pittorica". L'amore per il pittorico, che s'avverte persistente in quel suo stendere grigi e terre, scansioni colature toni medi, è a sua volta distanziato in una catena di bivii di scelta in cui l'immagine nasca per concatenazione di ragionamenti, e scrutini, e apposizione di nature all'origine eterogenee.  
[...]

## **Corrado Levi**

### **PER ENZO FIORE**

- Hai pietre sul quadro
- imbianchi il fumo
- lucidi l'opaco
- fai una prospettiva riflettente
- scolpisci coi fili
- hai una maschera infarinata
- quanti grilli per la testa?

-----  
**ENZI FIORE**

E' nato a Cernusco sul Naviglio (Milano), nel 1968. Vive e lavora tra Crema (Cremona) e Milano./ He was born in Cernusco sul Naviglio (Milan) in 1968. He works and lives between Crema (Cremona) and Milan.

### **MOSTRE PERSONALI**

2002 – *Al levar del sole*, Fabbrica Eos, Milano – Galleria Mosaico, Chiasso (Svizzera)

Miart – Fabbrica Eos – Milano

*Fiore*, Papparazzi Arte Contemporanea – Crema (Cremona)

2001 - *Teatro Vitale*, Galleria Palmieri – Busto Arsizio (Milano)

*Earth Sexion*, That's Amore - Milano

Miart – Fabbrica Eos – Milano

2000 - Miart - Milano

Artissima – Torino

*Teatro Vitale*, Fabbrica Eos – Milano

## MOSTRE COLLETTIVE

2001 – *Passaggi*, Galleria Mosaico – Chiasso (Svizzera)  
*Riparte*, Hotel Ripa – Roma

2000 – *La ragione trasparente*, Courmayeur (Aosta)  
*Convivio*, Fiera di Milano – Milano

**Silvia Pegoraro**

### ***MAURICE JOOSTEN : “CORPUS SUBTILE” E TRACCE DI UNA DANZA***

Kandinskij descrisse una forma nuova di arte sintetica o “totale”, che mettesse in rapporto il movimento della linea con il movimento del corpo umano, e traducesse la linea nel movimento del corpo. Maurice Joosten, realizzando le sue sculture, sembra operare proprio questa sintesi linea-corporeità, traducendo i movimenti di una danza in delicatissimi, “astratti” sviluppi lineari: un ventaglio caleidoscopico di forme slanciate, guizzanti, musicali. Del resto, il motivo della “danza”, del “ballo”, insieme alla definizione di “momenti” musicali come l’“ouverture”, ricorrono spesso nei titoli nelle sue opere. I suoi lavori si propongono spesso come sviluppo di un motivo tematico-formale, vere e proprie “variazioni su un tema”, proprio in senso musicale: lo spazio che ci viene proposto è leggerezza, evanescenza e altalena di variazioni segniche. Il luogo dei suoi segni è *Spiel*, gioco e musica.

Joosten trasforma la consistenza materica degli oggetti scultorei in essenza fragile di apparizione e di pensiero, nutrendola di esilità e trasparenze, verticalismi e sospensioni. Conduce la scultura alle soglie del visibile, nel regno del puro ascolto, dell’udibile, della musicalità, in uno spazio attraversato dall’energia di una danza: la fine della scultura coincide con l’inizio della musica. E la musica esalta l’energia spirituale della materia.

Le sculture di Joosten non documentano una relazione con lo spazio, ma sono espressione della coscienza dello spazio e delle tracce che i corpi lasciano in esso. Uno spazio che non è puramente astratto e geometrico, dunque, intellettuale e concettuale, ma come modellato da un *accumulo* del tempo: il tempo impiegato dal corpo per *disegnare* una danza. Il tempo che introflette/estroflette la materia, in un movimento di contrazione-dilatazione che è quello del respiro.

E’ una ricerca rigorosa ed “eidetica”, quella dello scultore olandese, ma sempre fortemente ancorata all’universo percettivo, a quella che Nietzsche definiva “la grande ragione del corpo”. Già Leonardo, del resto, aveva saputo cogliere, da par suo, il senso di una corporeità complessa e non iconica del corpo umano, che rende impossibile raffigurarlo seguendo parametri puramente materiali e figurativi: «se dipingi un corpo umano non dipingere il contorno o il volume; il corpo umano è qualcosa d’altro». Pensiero? Luce? Musica?

Sospendendo le sue sculture nello spazio, Joosten ci dice che il suo lavoro è anche una peripezia attorno al peso e alla leggerezza della materia, che approda all’affascinante paradosso di una scultura capace di affermare la sua forza con un sottile e accanito procedimento di sottrazione e riduzione dei volumi e delle superfici, in un intenso dialogo con l’architettura e con la musica. Il suo mondo ci appare allora come ostensione di una traccia ritmico-melodica che sigla una simbologia della purezza classica, unita a un senso di armonia tanto più seducente perché percettibilmente fragile.

Sospendendo le sue sculture nello spazio, questo intenso poeta plastico lavora anche il vuoto che le circonda e le compenetra, e stringe i nodi di un sottile gioco di equilibri precari e magnetismi. Un gioco a cui è sottesa una concezione dell'energia come respiro dell'apparenza fragile e leggera delle forme, capace però di esistere come valore persistente e aggregante delle componenti spaziali. La scultura vive così di oscillazioni e di aliti, di volumi sottili e di superfici vibranti, di ombre esili che animano le pareti circostanti, facendo fluire in un'infinita e immateriale profondità i corpi delle sue forme. Nel vibrato inquieto delle linee e nell'inattaccabile nitore di queste forme, lo spazio dovrà sconfessare le sue abituali proporzioni e accettare di specchiarsi in una nuova immagine di sé, enigmatica, fascinosamente irrisolta. Lo spazio e il tempo quotidiani saranno "scavalcati" da un flusso immaginativo metamorfico e destabilizzante, onirico e insieme concreto.

Posto in una regione di ambiguità tra il silenzio della rarefazione, del vuoto, e la scansione calibrata ma inesauribilmente vitale di una danza, il segno-oggetto di Joosten gioca col vuoto come con una materia privilegiata, dove il sogno si annida in uno spazio senza dimensioni. Ciò che esprime è la linea di forza, lieve e inafferrabile, di una dinamica metamorfica, innervata nella patria a-topica della musica e del silenzio, che sfugge a qualsiasi costrittiva determinazione di spazio e di tempo. Una musicalità che è possibilità e libertà : le sculture sono luoghi che si fanno corpo - corpo "sottile", sospeso tra materia e pensiero - e raccolgono in sé la libertà sconfinata della nostra interrogazione .

-----  
**Marco Meneguzzo**

***PAESAGGI E PASSAGGI***

[...]

Fermare il mare, o volare in alto, sono la stessa cosa: sono l'incontro tra la natura e la natura umana, fatta, quest'ultima, di materia e di spirito. Per questo Joosten costruisce i suoi ultimi lavori restando a un tempo affascinato dal peso, dalla forza di gravità, e dall'anelito a superarla. Le sue forme appaiono determinate da una forza che è nell'aria, che lo costringe a quella forma, a quella rastremazione verso il basso, a quello scivolare nei fluidi, ma contemporaneamente, per un momento, esse si liberano da quella gravità e levitano, come Nišinskij, in uno dei suoi fantastici e interminabili salti. Tutto questo forse è molto tradizionale – natura, cultura, materia, spirito...- e poco postmoderno, ma ciononostante le forme della tradizione riservano, come queste, ancora delle sorprese: prima fra tutte quella di invitare a una sorta di contemplazione senza tempo, a partire da quella che sembra essere la traccia di un gesto, di un momento fermato nell'attimo di massima tensione e di massimo equilibrio.

-----  
**MAURICE JOOSTEN**

E' nato nel 1962 ad Haarlem, in Olanda. Vive e lavora a Torino. / He was born in Haarlem, Holland. He lives and works in Turin.

**MOSTRE PERSONALI**



2000 – Studio Trisorio – Napoli  
1993 - Van Rooy Galerie - Amsterdam  
1991 - Van Rooy Galerie - Amsterdam  
1989 – Galerie Stelling – Leida

#### MOSTRE COLLETTIVE

2002 – *De Gustibus*, Palazzo delle Papesse – Centro Arte Contemporanea – Siena, a cura di Achille Bonito Oliva e Sergio Risaliti (catalogo)  
2001 – *Group Show*, Galleria Lawrence Rubin - Milano, a cura di Pierre André Podbielsky  
2000 – *Castelli in aria*, Castel Sant’Elmo – Napoli, a cura di Angela Tecce (catalogo)  
1999 – *Arte al muro : giovani artisti per luoghi non comuni*, Comune di Torino, a cura di Riccardo Passoni e dell’Associazione Culturale Sartie  
1998 – *Artisti senza vincoli a San Pietro in Vincoli*, Spazio di San Pietro in Vincoli – Torino, a cura di F. Poli e G. Misuraca.  
*10 jaar Charlotte Kohlerprijsen, Arti ar Amicitiae* – Amsterdam, a cura di C. Sluysmans.  
1997 – *Studi aperti ai Docks*, ex magazzini Docks Dora – Torino, a cura di B. Merz e M. Centonze (catalogo)  
1995 – *Presentatie van ruimtelijke manuscripten*, Stichting Vedute, Loods 6 – Amsterdam.  
1993 – *Fair Art*, Van Rooy Galerie – Amsterdam, a cura di D. Wintgens Hotte e H. Bolten-Rempt (catalogo)  
1990 – Galerie Stelling – Leida  
1989 – *Van de Rijksacademie*, Museum Fodor – Amsterdam

#### PREMI

1999 – “Charlotte Kohler Prijs”, Prins Bernhard Fonds – Olanda  
1998 – 1° Premio Arte & Design, Concorso Luci & Ombre, Lingotto Fiere – Torino

### **Silvia Pegoraro**

#### ***SIMONA PALMIERI: IL CORPO ORIGINARIO***

*Scrivere il segno anatomico di “sé” che non si significa,  
ma spezza, distanzia, espone. (...)  
Scivolare verso l’anatomia di un corpus.  
Non è l’anatomia filosofico-medica della dissezione,  
lo smembramento dialettico degli organi e delle funzioni.  
E’ un’anatomia dell’enumerazione, piuttosto che dello smembramento.  
Un’anatomia delle configurazioni, dei volumi,  
forse si dovrebbe dire degli stati-di-corpo: modi di essere, (...)  
respirazioni, atteggiamenti, traumi, dolori, piaceri, (...) spire, contatti, masse.*

Jean-Luc Nancy (*Corpus*)

Sulla scorta del pensiero platonico-cartesiano, la tradizione filosofica ha sempre considerato il corpo in opposizione alla mente, allo spirito, fondamentalmente altro da essi. Il corpo come materia bruta, limite fisico, impedimento materiale. Ma un’altra linea di pensiero vede nel corpo un plesso percettivo-fantastico-simbolico che è sempre apertura e creatività. In questa s’inserisce il *visual thinking*, il pensiero visivo di Simona Palmieri, sin dalle sue prime opere, come *Martirologio* (1996), fino alla splendida e recentissima installazione *18 quadri per 1*

*amore* (2002) . Simona Palmieri indaga il corpo – soprattutto il *proprio* corpo, e quello delle persone che le sono più vicine - come un continuo tendere al di là di sé stesso, che non si dà mai tutto solo in presenza, ma è contemporaneamente presso di sé e fuori di sé, cosa fra le cose del mondo e *cosa-mondo*, spazio-tramite di apertura al (sul) mondo e in cui il mondo stesso si apre. L'artista non confonde mai il corpo con la carne, ma lo vede come inscindibile unità mente-carne, così come ci ha insegnato Gregory Bateson. In quest'ottica, pensare – e pensare per immagini - significa esporsi completamente all'irriducibile pluralità di ciò che non è in sé, ma fuori di sé, fare spazio a tutto ciò che si offre allo sguardo del corpo, aprirsi all'offerta del mondo. Il corpo di Simona Palmieri, come ci appare trasfigurato nella sua opera, è un *continuum* fluido di interno ed esterno, spazio intermedio in cui dentro e fuori convergono.

Nel suo lavoro come *performer*, dove si trova spesso ad affrontare il tema del rapporto tra corpo e scrittura, compare una tensione tra il linguaggio come *discorso*, ordinato e “ortodosso” e il corpo. Una tensione risolta grazie a una strategia di rottura, di dissidenza del corpo che rivendica il linguaggio suo proprio, configurandosi piuttosto come *scrittura* – scrittura come libera traccia di una mano, di un corpo – scrittura come libera emanazione di pulsioni ed emozioni. Questo nodo corpo-arte-scrittura rinvia ad alcune funzioni semantico-strutturali del corpo, che dominano la strategia artistica come riserva mobile e duttile dei segni. Sono la funzione *flussuale*, *epifanica*, *mesica*, *genito-cinetica*. Ricoprono il ruolo di regolatori strutturali delle pulsioni, della motilità dell'io, della sua struttura corporale, della rappresentazione di questo stesso corpo. La loro manifestazione è legata al corpo in quanto referente complesso: al sorgere somatico del desiderio, all'insistenza pulsionale, alle frammentazioni narrative. Il flusso porta al traboccare dell'io come nodo emozionale e pulsionale: il corpo dell'artista diviene il soggetto-oggetto di flussi pulsionali che lo definiscono . I flussi sono legati alle epifanie del desiderio, che segnano la presenza costante del corpo-soggetto : l'epifania manifesta la sua grazia fluttuante, indice di sottile e complessa spiritualità. La mesesi (taglio, distacco, separazione ) elimina la materia narrativa diversa dal corpo, isolandolo su un fondo di tenebra o di luce acquamarina. La funzione genito-cinetica perpetua la gestualità sessuale del soma, nel ciclo dell'essere-generati e del generare.

Il linguaggio visivo di Simona Palmieri acquisisce così una dimensione cosmica : il soggetto - che quasi sempre è insieme autore e attore della rappresentazione, viene re-situato in un luogo somatico, psichico, cognitivo e filosofico dove l'“io sono me stessa” rimanda all'equazione definitiva tra l'io e il cosmo . Una ricerca artistica che ritma le sue istanze nel circolo: *io/corpo/coscienza/memoria/cosmo*. L'identità della coscienza dell'artista è così tributaria del fatto che essa presuppone un corpo ed è presupposta da esso, da una storia somatica, da un trauma di nascita, da una appartenenza alla Madre, che essa *drammatizza*. L'arte segna questo riconoscimento attraverso una intrigante mobilità, una frammentazione, una atomizzazione degli istanti della memoria e della sua ri-produzione. La frammentazione-moltiplicazione dell'immagine – che ricorre assai spesso nel *corpus* delle opere di Simona Palmieri - riposa sulla tensione pulsionale e concettuale presente tra la coscienza e il corpo. Il corpo frazionato-moltiplicato e la coscienza rinchiusa nel corpo entrano in un rapporto speculare: una infinita *mise en abîme*. Il corpo, comunque, non è mai strumento od oggetto, ma è sempre presenza, interrelazione, esistenza : *essere-corpo*. Tutto ciò può evocare i due modi per indicare il corpo nella lingua tedesca: *Körper*, il corpo anatomico, e *Leib*, il corpo vissuto. In Simona Palmieri, *Körper* e *Leib* si polarizzano in un'appassionante tensione poetica, che rinvia alle radici originarie della corporeità. In un universo di corporeità mutante, di ricercate contaminazioni tecnologiche; in un mondo *post-human* che ha volutamente abbandonato ogni integrità organica e sessuale, dove il corpo *cyborg* diviene il sogno della libertà assoluta e il simbolo di un'umanità che nel metallo pensa di poter aggirare i propri vincoli organici (debolezza,

bruttezza, decadimento, malattia, morte) <sup>1</sup>, Simona Palmieri ha il coraggio di riproporre la bellezza fragile, sacrale e sacrificale, il mistero del corpo *naturale e originario*.

Bataille poneva la tematica del corpo nella prospettiva della dialettica del continuo, del gioco, della morte e del nulla. Gli schemi stabiliti in margine alla sua opera *Sur Nietzsche* situano il corpo al livello del *continuum* vitale, ma in due direzioni opposte: alla prima Bataille attribuisce purezza, divinità, immortalità; alla seconda contaminazione, animalità, corrottezza. L'amore è il nodo *cruciale* (letteralmente, l'incrocio) di queste due direzioni: "Uguaglierei l'amore (l'indecente corpo a corpo) all'illimitatezza dell'essere – alla nausea, al sole, alla morte."<sup>2</sup> Un'ambivalenza forte anche nel lavoro dell'artista riminese, in opere come "*J'ai baisé ta bouche, Jokanaan*" (2000) o nella già citata *18 quadri per l'amore*, in cui l'amore fra i corpi s'inscrive spazialmente proprio in una *croce*, simbolo sacrale di un sacrificio che prelude a una resurrezione.

I corpi sono isole fluttuanti in un vuoto cosmico, o in un infinito equoreo, e respirano una dimensione di sogno che però ha l'aspetto di un'evidenza assoluta e oggettiva. Per provocare questa visione e per non disperderla, Simona Palmieri riesce a velarla di un silenzio irreale. E così queste figure sono al contempo precise e indistinte, totali e fuggevoli, tangibili e lontanissime.

---

<sup>1</sup> M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994.

<sup>2</sup> G. Bataille, *Scissiparité*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, III, 1970, p.228.

## Italo Testa

### ***SPECCHI FRAMMENTATI***

Frammenti. frammenti di specchi. l'identità di uno specchio frammentato, il rispecchiamento di un'identità disaggregata, scomposta e rifratta. e gli altri, come specchi distorti e deformanti della presenza di sé, di un sé incarnato ma dissolto nella carne, incorporato ma disperso nel corpo.

L'identità, come luogo di convergenza della *quête* di Simona Palmieri, è sempre identità nell'esser altro. l'alterità radicale della morte, della morte d'altri e sperimentata in sé. l'alterità della perdita, della dispersione di ofelia nell'elemento acquatico. l'alterità del corpo, proprio e altrui, sempre diverso in ogni sua manifestazione, sempre altro da sé, come uno schermo su cui variamente s'imprimono segni e vibrazioni aliene, accensioni di forma e luminosità emergenti.

Alterità dei volti, degli sguardi che catturano da prospettive sempre mutevoli un'immagine cangiante di noi. avvicinarsi alle visioni di Simona significa approssimarsi a quest'esperienza dell'esser visti e guardati, osservati e identificati da un altro che non si cattura e che si moltiplica prospetticamente. ma è solo da questo sguardo dall'esterno, rispecchiandosi in esso e vedendosi con i suoi occhi che si può afferrare un'immagine, per quanto precaria, di sé e del proprio attraversamento del mondo.

Lo *shock* dell'estraneo, il contatto con il non-identico dischiude allora lo stesso *mysteryum identitatis*. l'altro è sempre anche l'identico, il *doppelgänger*: noi stessi siamo l'altro che guarda e nella cui trasparenza ci scrutiamo. altro in cui il doppio si manifesta, s'inscena, in cui l'identico si sdoppia: sdoppiamento della gemellanza e dell'esser due, uomo e donna, *universo 2*, rimando di parti che non si compongono ma che nella scissione circolarmente si richiamano, di un io-tutto-scisso, di una condivisione di parti che è frattura di sé e comunione di ferite.

Sdoppiamento di corpi. ma in questo gioco, dell'esser visto ed esposto allo sguardo, il corpo non si manifesta come grumo naturale e materico, bensì come luogo di una messa in scena, della messa in opera di una rappresentazione del mondo. il corpo, sezionato e moltiplicato, visto dall'alto, dai lati, dal dietro e dal davanti, è un mezzo di attraversamento, un luogo su cui transitano immagini di sé e degli altri, addensamenti della memoria e attese di un evento. il corpo, allora, è la stessa costruzione di uno sguardo: trasparenza di uno sguardo,

trasparenza radiografica di un corpo che non è più corpo. schermo retro-illuminato, guscio iscritto nella luce, questo corpo è come trasfigurato, ed è ora un velo bianco, ora una bolla d'acqua, ora una vibrazione specchiante.

## SIMONA PALMIERI

E' nata a Rimini nel 1971. Vive e lavora a Rimini./ She was born in Rimini in 1971. She lives and works in Rimini.

### STUDI

- 1989-1994 Diploma di Laurea in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna.  
1985-1989 Maturità artistica conseguita presso il Liceo Artistico statale "P.L.Nervi" (Ravenna).  
1993 Borsa di studio Erasmus presso la "Facultad de Bellas Artes" di Bilbao (Spagna).

### MOSTRE E CONCORSI

- 2002 Collettiva *Nicht mehr für Ohren...*, chiesa sconsacrata Brüderkirche, Kassel (Germania).  
Personale *Anatomica*, galleria d'arte contemporanea Borderline, Vigevano (Pavia) e Castello degli Agolanti, Riccione (a cura di Borderline e Riccione TTV).
- 2001 Personale *Frammenti*, saletta espositiva comunale, Forlì.  
Collettiva *Start 2*, Palazzo Scuderie Bentivoglio, Bologna.  
Performance per il Festival delle Arti, *Differenti Sensazioni*, Fondazione Pistoletto, Biella.  
Partecipazione alla rassegna, *San Giò video festival*, premio per la fotografia, Verona.  
Selezionata dal *Premio Targetti Art Light*, per realizzare una "scultura di luce", Firenze.  
Video-rassegna *Corti da sogni*, 2° classificata col video *Mad woman's vision*, Ravenna.  
Partecipazione alla *Biennale d'Arte dei giovani dell'Europa e del Mediterraneo*, Sarajevo.
- 2000-2001 *Junge kunst aus Italien*, collettiva itinerante (a cura di IDEA e La Loggia) con inaugurazioni nelle città di: Kassel, Magdeburg, Potsdam, Karlsruhe, Aachen, Lübeck, Lüdenscheid.
- 2000 Rassegna *No border* (a cura di Bentini, Simoni, Spadoni), S. Maria delle Croci, Ravenna.
- 1999 Lavoro per l'*Asta d'Arte* tenuta da Vegetali Ignoti & Microbo Erotico Projectroom, Milano.  
Partecipazione e assegnazione del 1° premio al *Master e premio d'Arte Mercedes Benz*, Centro d'Arte Contemporanea La Loggia, Montefiridolfi, (Fi).  
Collettiva "*Eliotropio*", galleria d'Arte Contemporanea Paggeria 1, Sassuolo (Mo).
- 1997 Mostra di *Giovani artisti romagnoli per il progetto europeo Euarca - Documenta X*, galleria d'Arte Contemporanea Vero Stoppioni, Santa Sofia (Forlì).
- 1995 *La posta in gioco-Senza Protezione*, museo d'Arte Contemporanea, ex-ospedale, Rimini.

### ESPERIENZE TEATRALI

- 1998-1999 Fonda un gruppo teatrale con Monia Strada, ex-componente del "Teatro della Valdoca".
- 1994-1996 Entra a far parte del gruppo teatrale "Motus".  
Aprile 1994 : "Accadimento primo" Ramo Rosso, Forlimpopoli.  
Maggio 1994 : "Accadimento secondo" Valtorto Autogestito, Ravenna.  
Agosto 1994 : "Accadimento terzo" Senigallia Arteviva, Senigallia.  
Settembre 1994 : "Strade secondarie" Ex casa del Fascio, Roncofreddo (Fo).  
Dic. '94-Feb. '95 : Spettacolo *L'occhio belva* Interzona, Verona; replica al Link, Bologna.  
Estate 1995 : Partecipazione a Round, rassegna film, col video *L'occhio Belva*, Rn.  
Luglio 1995 : Partecipazione al Festival "Santarcangelo dei Teatri", Ex Ospedale, Rn.  
Primavera 1996 : *Laboratorio teatrale* col gruppo "Motus" Quadrare il Circolo, Rimini.
- 1992 Attrice col gruppo "La pulce sul sofà"; partecipa a rassegne teatrali in Emilia-Romagna.

**Silvia Pegoraro**

***GIOVANNI SESIA: IL CORPO COME ASSENZA, MEMORIA, SCRITTURA***

*Sono un'enciclopedia morente: ogni vocabolo  
un grumo di sangue. Io aprirò le mie vene  
come un libro non letto.  
Voi imparerete a leggerlo quando non ci sarò più.*

Heiner Müller

«Quello di Sesia è un lavoro che parte, come spesso avviene nella ricerca artistica, da un incontro casuale: quello dell'artista con una serie di fotografie dimenticate nei sottoscala di un ospedale psichiatrico. L'incontro, fortemente suggestivo dal punto di vista simbolico (...) ha assunto nel lavoro di Sesia il senso di una vera epifania capace di aprire le porte della coscienza a una diversa percezione dello scorrere del tempo e della memoria».<sup>1</sup> E' una limpida e incisiva definizione, formulata da Alessandro Riva, della genesi del lavoro di Giovanni Sesia, un'arte che si situa sul crinale tra il visibile e il visionario, in uno spazio analogico, fatto di familiare e di ignoto. Di qui l'elemento *unheimlich*, perturbante, il fascino onirico della sua figurazione.

Nella storia della Psichiatria, il corpo occupa la posizione ambigua di essere la malattia o la passione e di rappresentare la malattia o la passione. A questa ambiguità, decisiva riguardo all'identificazione del corpo e al discorso sul corpo, rimanda il lavoro di Sesia. In medicina il corpo si presenta come un discorso o come testo, luogo in cui si leggono segnali e segni (espressivi o funzionali, arbitrari o motivati, volontari o inconsci, imitativi o inventati): il discorso medico fa del corpo un oggetto, un insieme di segni e di sintomi che bisogna leggere e decifrare, insomma un testo. Su questa rappresentazione gioca il linguaggio visivo di questo artista, che accosta e sovrappone ai volti, ai corpi e agli oggetti che li hanno sostenuti e poi ne sono stati abbandonati (sedie, letti, ecc.), una fitta chirografia illeggibile. Il corpo avrebbe un suo linguaggio attraverso il quale esprime contenuti, stati, significati. Sesia sembra invece trasformare il corpo in un operatore capace di far saltare tutti i codici linguistici, per *ritrarsi* in un'indicibile assenza: «Il corpo non è né sostanza, né fenomeno, né carne, né significato», come scrive Jean-Luc Nancy.<sup>2</sup> Volti, ipervolti, corpi, visi, facce, sguardi, aspetti, apparenze, sembianze, occhi: tutti catturati da un'affascinante e desolata arte del *ritratto*, termine che, paradossalmente, non ci conduce alla radice di "rivelare" ma attiene, per verticale eredità d'etimo, al latino *retrahere*, cioè, appunto, *ritrarsi*, sottrarsi, sfuggire, per un seducente e misterioso gioco dell'offrirsi e del celarsi, del manifestarsi e del criptarsi. Il tutto per lo svelarsi/ri-velarsi di un enigma che, se fa intravedere una soluzione, lo fa soltanto per tornare subito a risegregarsi. Ecco di nuovo, allora, il ruolo di quella scrittura indecifrabile, che fa pensare, per contrasto, a quanto Italo Calvino annotava a proposito della scrittura, affermando che «scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto»: Sesia, al contrario, c'invita a scoprire qualcosa per poi *ritrarlo* immediatamente nel baratro di un mistero senza soluzioni.

<sup>1</sup> A. Riva, *Il teatro della memoria di Giovanni Sesia*, testo nel catalogo della mostra *Ventuno*, Fabbrica Eos, Milano, marzo-maggio 2002.

<sup>2</sup> J.L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 1995, p.19.

Ambigue e fascinose, folli e rigorose, le figure di Sesia hanno un ossessionante carisma che provoca la coscienza del limite. Per lui, la mimesi si colloca in un punto difficile, in una posizione ambigua e perennemente incerta, divisa tra somiglianza e differenza, versata a un uso acuto e pungente dei frammenti del reale : nessuna interpretazione documentaria, ma metafora errante tra il simbolico e l'immaginario. Dramma e sogno si snodano reciprocamente, in un contesto in cui l'artista salva i *phantasmata* della visione ottica , ma li apre all'invisibile col caricarli di una tensione che si fa quasi insostenibile quando ai volti e ai corpi si sostituiscono sedie e letti vuoti e drappi bianchi, drammatici sudari che parlano di un'irredimibile oblio. Uno spazio originariamente «altro», irraggiungibile, che l'arte ha reso percepibile ai sensi, e dove si muovono gli «spettri» delle cose, i loro "doppi" onirici. L'elemento chiave di tale operazione è la pittura, che immette il *discretum* meccanico dei frammenti fotografici nell'impalpabile fluidità di un *continuum* di colori lividi e consumati, senza rimuovere le "ferite", le scissioni e le frantumazioni della realtà operate dal mezzo fotografico. L'immagine viene così allontanata dai consueti percorsi percettivi, dai grandi binari della strumentalità : partecipa della struttura ordine-disordine del sogno, mantenendo però un forte impatto di concretezza e coerenza , una forte presa sul reale, sin nelle sue connotazioni storico-sociali.

-----

---

<sup>1</sup> A. Riva, *Il teatro della memoria di Giovanni Sesia*, catalogue text for the exhibition *Ventuno*, Fabbrica Eos, Milan, March-May 2002.

<sup>2</sup> J.L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Naples, 1995, p.19.

## **Flaminio Gualdoni**

### **GIOVANNI SESIA**

E' possibile che un volto si trasformi in una natura morta? Questo, certo, doveva chiedersi Giovanni Sesia maneggiando le antiche lastre, retaggio ultimo di una storia di esistenze. E ripensava, insieme, a ciò che conveniamo di chiamare vita, una sorta di ambigua abitazione di spazio e tempo cieca di radice e di destino. Ne poteva scaturire dalla letteratura, oppure l'ancoraggio alla tradizione recente d'una iconografia che rammenta Dubuffet e Rainer e Boltanski e Serrano: come se l'antico catalogo *in progress* di Close e il "lasciate una traccia del vostro passaggio" di Vaccai avessero assunto il tono seppia del delirio normativo , del lombrosismo d'antan. Sesia ha tuttavia scartato entrambe le prospettive. Ha lasciato depositare ogni arbitrio memoriale e ogni ansia di *politically correct*, e ci ha offerto, in ostensione cruda, ossosa, quelle facce: foto d'antenati altri a tutto, antenati, anche, della fotografia, escrescenze nude del codice occidentale di ritratto. [...]

Una sedia e un pannello, e talora un bucranio, simbolo tra i simboli d'una *vanitas* assaporata in lucido laicismo. Lì, con quelle scritte velenose e imperfette, fomentate dall'ansia della cattura impossibile d'un senso, : a scialbare anch'esse, ultimo oltraggio, la condizione anch'essa mortale dell'immagine. .

Antico, atavico, è il soggetto del viaggio di Sesia; forte, nella tradizione, il solco in cui egli si muove. D'oggi è però l'attraversamento definitivo, per interrogazioni incontrattabili, dei codici, e la sfiducia ultima nella capacità dell'immagine di farsi segno stabile e chiarito.

Questo, dell'immortalità dell'immagine – "se i quadri potessero gridare come porci scannati! E le immagini non morissero appena nate", così Novelli – è il vero dramma: e la follia radicale. Questa la *meditatio mortis* che Sesia ci dice.

## GIOVANNI SESIA

E' nato a Magenta (Milano), dove tuttora vive e lavora, nel 1955. / He was born in Magenta, where he currently lives and works, in 1955.

### MOSTRE PERSONALI

- 2002 – *Ventuno*, Fabbrica Eos – Milano  
Miart 2002 – Milano  
Sbaiz Spazio Arte – Lignano Sabbiadoro (Udine)
- 2001 - *Questione di memoria*, Fabbrica Eos – Milano  
*Il tempo e la memoria*, Museo Civico di Taverna  
Galleria Sorrenti – Novara  
Galleria Palmieri – Busto Arsizio (Varese)  
Galleria Ielasi – Ischia  
Museum Arte – Fiera di Parma
- 2000 - *Small Stories, That's Amore* – Milano  
*Segni particolari*, Museo Ken Damy, Brescia  
Galleria Prometeo – Catanzaro  
Bottega dell'Arte – Lugano
- 1999 - *Small Stories*, Fabbrica Eos – Milano  
*Segni particolari*, Museo Ken Damy – Brescia

### MOSTRE COLLETTIVE

- 2001 – *Art Wave a Nightwave 2001*, Fiera di Rimini  
*Passione a due voci*, Libreria La memoria del mondo – Magenta (Milano)  
*Sogno e follia nella fotografia contemporanea*, Mara Bugni – Milano  
*Interiors*, Istituto Superiore di Architettura e Design – Milano
- 2000 – *Convivio*, Fiera Milano  
*Euro Point*, Francoforte  
*Solitudini*, Casa delle Letterature – Roma; Istituto Italiano di Cultura – Londra
- 1999 - *La ragione trasparente*, Palazzo dei Congressi - Courmayeur