

ALCHIMIE DEL MITO

Gastini, Icaro, Mainolfi, Nunzio, Zorio

Biografie e profili degli artisti

MARCO GASTINI : IL MITO COME ALCHEMIA DEL COLORE

Marco Gastini nasce il 30 gennaio 1938 a Torino, città dove tuttora vive e lavora. Nel 1960 si diploma all'Accademia di Belle Arti di Torino e lo stesso anno vince il Premio Giovani Artisti della Città di Torino. La sua prima mostra personale risale al 1964: Gastini inizia la propria esperienza artistica muovendo dall'esigenza di superare la stagnazione della pittura tardo-informale, per approdare, in un primo tempo, alla definizione di una pittura fatta di tracce e gesti elementari, prossimi alla cosiddetta "pittura analitica". Giunge poi, alla metà degli anni Settanta, ad una visione non più classificabile entro le tendenze codificate del momento. Una pittura mirante a dare corpo e immagine a una spazialità che continuamente si rinnova, caricandosi di tensione e nutrendosi della forza generativa dei diversi materiali che di volta in volta l'artista introduce nella propria opera e induce a dialogare col colore.

Nel 1968 si configura la dialettica che rimarrà costante nel lavoro di Gastini, tra pittura e supporto, destinato quest'ultimo a rendere l'idea di uno spazio virtuale, elaborato dall'artista, diverso da quello reale. Nella galleria Piattelli di Roma, nel gennaio del 1969 (catalogo con testo di Enrico Crispolti), Gastini sperimenta la possibilità di materializzare la pittura, disseminandola entro uno spazio tridimensionale.

Nel 1976 si tiene una sua personale nella galleria Gian Enzo Sperone di Roma, dove espone lavori datati tra il 1969 e il 1976. Nello stesso anno espone alla XXXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, nella sezione «Attualità internazionali».

Il 1978 rappresenta una data spartiacque nel percorso di Gastini, che nell'ottobre di quell'anno allestisce la mostra personale allo studio Carlo Grossetti di Milano, intitolata «Segni e (altri) spazi». Punto di arrivo delle precedenti fasi di lavoro e fondazione di quelle successive, si addensano in essa molteplici significati: definizione e rappresentazione dello spazio della pittura, inteso come campo generato dalla tensione che si determina tra elementi diversi; assunzione e rielaborazione critica dei lavori precedenti; possibilità di inglobare nell'opera fattori esterni, ambientali; capacità della pittura, stesa con pennellate libere, veloci, sicure, di fondare lo spazio.

Nel giugno del 1979 l'artista partecipa alla rassegna «Pittura/Ambiente» che si tiene a Palazzo Reale di Milano, a cura di Francesca Alinovi e Renato Barilli.

Nel maggio del 1980 tiene una mostra personale al Centre d'Art Contemporain di Ginevra, poi alla Galleria Walter Storms a Villingen (Germania). Sempre dell'80 è una personale alla John Weber Gallery di New York. Nel maggio del 1981 espone a Francoforte un'opera monumentale, *L'ala della pittura*, su una parete lunga 18 metri e alta 5, appositamente costruita e innalzata di fronte a un affresco nel Chiostro delle Carmelitane (mostra personale Galerie Appel und Fertsch e Refektorium des Karmeliter.Klosters, Francoforte).

Le tensioni esistono, vengono generate e si rigenerano in pittura è un frammento del testo scritto da Gastini per il catalogo di Francoforte, e il titolo di un lavoro esposto per la prima volta da Ginevra Grigolo a Bologna, nel febbraio del 1982. In esso si assiste alla definitiva assunzione del colore, un intenso blu cobalto. Risalgono al 1982 anche la mostra alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, la prima mostra antologica dedicata a Gastini, presso la Stadtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco, dal titolo «L'ala della pittura - Fliigel der Malerei», e la partecipazione al padiglione italiano della XL Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

Gli anni '80 si chiudono con un'importante mostra personale nella galleria Hans Barlach di Amburgo (1989).

Al 1993 risalgono due antologiche: quella promossa dalla Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento (a cura di Danilo Eccher) e quella del Kunstverein Steinernes Haus am Remerberg di Francoforte, ospitata in seguito al Kunstverein di San Gallo (a cura di Peter Weiermair). «Among the Echos» («Tra gli echi») è intitolata la mostra personale da John Weber a New York dell'ottobre del 1994 .

Durante il 1995, Gastini soggiorna per quattro mesi in Germania, ospite della città di Monaco a Villa Waldberta . A settembre espone da Walter Storms nella stessa città, e contemporaneamente presenta *Im Widerhalle des Lichtes (Tra gli echi della luce)*, lavoro eseguito per una committenza tedesca, nel quale utilizza per la prima volta tele di camion di colori diversi. Nel catalogo di questa mostra, Gastini scrive:

«Questa è la pittura, la mia pittura, una pittura che non vuole essere facile, che non deve essere catalogabile (...), che deve sbilanciare, che deve sfuggire anche alle intenzioni dell'artista. Questo determina la sorpresa sia nello spettatore che nell'artista. Ancora, la pittura non deve essere mai finita, deve galleggiare "sempre viva": unico lavoro, unica espressione dell'uomo, che vive di continuo, sempre».

Negli anni successivi espone ancora in importanti mostre all'estero, a Parigi, a Monaco, a New York, a Los Angeles. Nel 2001 la Galleria d'Arte Moderna della sua città gli ha dedicato un'importante antologica.

PAOLO ICARO: IL MITO DELLA METAMORFOSI

Paolo Icaro nasce a Torino nel 1936. Nel 1958 inizia un apprendistato presso lo scultore Umberto Mastroianni. Nel 1960 si trasferisce a Roma, dove nel 1962 tiene la prima mostra personale presso la Galleria Schneider. Nel 1965 partecipa a una mostra collettiva all'Odyssea di New York, e decide di trasferirsi nella città americana, prendendo studio al 53 di Green Street. I lunghi periodi di residenza negli Stati Uniti saranno fondamentali per il dialogo che la sua arte instaurerà con le contemporanee ricerche americane. Nel 1968 ritorna in Italia, dove si stabilisce a Genova. Nel 1971 torna negli U.S.A., a Bethany, poi a Woodbridge, nel Connecticut. Partecipa nel frattempo a numerose mostre in importanti gallerie in Europa e Stati Uniti. All'inizio degli anni Ottanta torna definitivamente in Italia, dove, nel 1982, ha luogo una sua personale presso Il Padiglione d'Arte contemporanea di Milano, curata da Flaminio Gualdoni. Continua però ad esporre in importanti gallerie newyorkesi, in particolare quella di Jack Tilton. Nel 1994 si trasferisce da Milano a Pesaro.

Pur usando diversi materiali, quali l'acciaio, l'alluminio, l'ottone cromato, il vetro, la scultura di Icaro si orienta prevalentemente, a partire dagli anni Settanta, verso il gesso, materiale che muta assai facilmente di stato e di consistenza: da polvere amorfa a liquido lattiginoso, a tenera sostanza cremosa, a materiale dall'apparenza di pietra, blocco da scalfire, incidere, spezzare. Icaro osserva i diversi passaggi attraverso i quali la materia trapassa in forma stabilmente realizzata, se ne lascia sedurre sino ad intuire entro quel processo i modi per cui le qualità fisiche e percettive dei diversi stati si faranno scultura: allora ferma impronte sul gesso non ancora rappreso, come in *Soffio*, oppure taglia una massa indurita, prima fatta crescere con accumuli e stratificazioni di materiale gessoso, come nei vari *Unfinished*.

L'opera di Icaro non trae origine da un pensiero premeditato della forma: la sua è una scultura di corpi che crescono in armonia col divenire e con il trasformarsi – la *metamorfosi* – della materia. Gli *Unfinished* sono la testimonianza più eloquente di tale poetica: nel loro esibire le “schegge” di una forma già compiuta e subito intaccata, ci dicono che la forma è solo una delle infinite possibilità implicite nella materia. Ha scritto Dore Ashton: “il gesso interpreta i suoi sentimenti più profondi, il suo bisogno di permanenza e al tempo stesso di transizione. Il gesso si identifica con la sua innata tensione nervosa. Polvere bianca che riscaldandosi si cristallizza e fa presa. Il calore interno del gesso, che a poco a poco indurisce, aleggia ancora nella scultura, producendo una cangiante aureola luminosa. E' perpetua transizione”. In questo senso si può richiamare anche una definizione che Germano Celant dà di “Arte povera” - definizione da lui stesso coniata – sotto la cui etichetta anche Icaro esponeva negli anni '60: “ L'Arte Povera esprime un rapporto con l'Arte che è fondamentalmente di natura anti-commerciale, precaria, anti-formale, preoccupata soprattutto delle caratteristiche fisiche del materiale e dei suoi vari mutamenti”.

Il divenire, il mutamento: è chiaro che la dimensione temporale permea di sé tutta la creazione artistica di Paolo Icaro, assolve ad una funzione strutturante nel farsi-corpo della sua scultura, condizionando prepotentemente i gesti che la inducono a formarsi.

Ma il tempo, attraverso la traccia leggibile della propria azione, che impone alla scultura, è anche testimone e garante della “naturalità” del processo di crescita dell'opera, scandito dalle fasi di trasformazione della materia. E' per questo motivo che la materializzazione percettiva dell'evento ha tanta parte nel lavoro dell'artista : essa consegna alla dimensione immobile dell'opera il senso dell'azione, avvicinando, sin quasi a farli coincidere, la percezione dell'osservatore e il gesto del formatore.

Scultura di “corpi”, l'arte di Icaro individua la propria dimensione, la propria “scala” attraverso le relazioni che intrattiene con il corpo dell'artefice, con il metro della figura umana. Che sia verticale o orizzontale, è alle misure di quel corpo che essa si rapporta.

Rifiuta poi ogni basamento, scegliendo di posare direttamente a terra o sulla parete. Presenta dunque una vocazione molto forte al rapporto diretto, al contatto fisico con la dimensione dello spazio ambientale, prediligendo non gli spazi museali “neutri” e asettici, ma i luoghi fortemente connotati in senso storico e architettonico : architetture che portano evidenti le cicatrici del tempo.

LUIGI MAINOLFI: IL MITO COME “MAGIA NATURALIS”

Luigi Mainolfi nasce a Rotondi Valle Caudina (Benevento) nel 1948. Formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, incuriosito dal clima artistico della Torino dei primi anni Settanta, vi si trasferisce, nel 1973. L'arrivo del giovane Mainolfi nella città del nord viene a cadere in un momento di forte attività propulsiva per la cultura del centro subalpino. Già bene assestato è il gruppo dei giovani dell'Arte Povera, presentato per tempo nella Galleria Civica d'Arte Moderna (cfr. *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, a cura di G. Celant, L. Lippard, A. Passoni, catalogo della mostra, Torino 1970), mentre viene configurandosi sempre più una «nuova pittura» di referente analitico e astratto (con Griffa, Gastini, ed altri). Mainolfi affronta tutte queste sollecitazioni già con un bagaglio di scelte personali, avviate dal principio del decennio tramite l'assunzione concettuale della performance come veicolo di espressione. Il lavoro di Mainolfi si avvia ad un radicale ripensamento a partire dal 1979: per approdare alla *Campana*, e per prepararsi al grande salto verso la terracotta policroma; il primo esito è una grande forma polita costruita fisicamente con le mani, pronta ad accogliere il colore, i graffiti, la scrittura. Il tempo di costruzione della *Campana* (1979-1980) coincide con il momento del lancio della Transavanguardia italiana, a questa altezza cronologica tutta giocata sulla dimensione pittorica. L'inversione di rotta era già in atto almeno dall'anno precedente, anche se frutto, forse, di una somma di ripiegamenti interiori e personali tesi alla riscoperta del piacere, dell'emozione, della fisicità dell'atto creativo. Mainolfi è il primo a captare il nuovo orizzonte di sensibilità che, comunque lo si voglia intendere, è fuoruscita libertaria, possibilità di pensare personalmente i propri schemi di lavoro. Da questa sintonia con la congiuntura sopra delineata, sortisce tuttavia immediatamente un linguaggio tutto proprio, fertilmente innovativo, con la teoria dei *Paesaggi* scaturiti sin dal 1980, dai richiami fiabeschi (*Nascita di Orco ed Elefantessa*, ecc.), con un uso senza precedenti in ambito contemporaneo. Un topos della lettura critica sullo scultore è quello verbalizzato da Flaminio Gualdoni, quando scrive: «ciò che lo interessa veramente è instaurare un rapporto di profonda complicità con le materie, che gli permetta di

riprodurre nel fare artistico gli stessi processi naturali, primari di generazione formale, quasi a volere carpire il segreto magico della nascita». È comunque, in linea generale, tutta la critica, giovane o meno, a insistere, in questi primi anni Ottanta, sulla lettura della sua opera in termini mitici, fiabeschi, inconsci. Il 1982 è un anno denso per la carriera dell'artista. La sua attività espositiva vede un deciso rialzo, qualitativo e quantitativo. Basti ricordare che Mainolfi partecipa a Documenta 7 di Kassel, alla Biennale di Venezia, nonché alla Biennale di Parigi. Le presenze dello scultore alle manifestazioni nazionali ed internazionali da qui in avanti si moltiplicano. Nel 1986 Mainolfi espone di nuovo alla Biennale di Venezia, nella sezione «Sculture all'aperto»: erano installate un *Tufo* dell'85 e, soprattutto, *Il trionfo (Elefantessa)*. Quattro anni dopo all'artista verrà riservata una sala personale, per esporre, nel Padiglione Italia, oltre a *Cittadòr*, del 1987, il monumentale, disorientante, *Sole nero*, del 1988-89.

NUNZIO : IL MITO DEL VIAGGIO VERSO LE ORIGINI

Nunzio (Nunzio Di Stefano) nasce a Cagnano Amiterno (L'Aquila), nel 1954. Studia all'Accademia di Belle Arti di Roma. Nel 1981 ha luogo la sua prima mostra personale presso la Galleria Spatia di Bolzano, in cui espone acquarelli e sculture in gesso dipinto. Partecipa a numerose mostre collettive e nel 1984 tiene una mostra personale a Roma presso la Galleria l'Attico (*Undici sculture*).

Nel 1985 tiene la sua prima personale negli Stati Uniti, presso la Annina Nosei Gallery di New York.

Nel 1986 partecipa alla Biennale di Venezia, e vince il premio come miglior giovane artista.

Innumerevoli e prestigiose le sue successive esposizioni pubbliche e private: tra le tante, le mostre personali in Giappone alla Kodama Gallery di Osaka e a Parigi alla Galerie Di Meo; ha partecipato alle più importanti rassegne internazionali come la Biennale di Sidney, la Biennale di Istanbul, la Quadriennale di Roma; nel '95 gli viene dedicata una

sala personale alla XLVI Biennale di Venezia, dove gli viene conferito un importante riconoscimento con menzione d'onore.

Il rapporto tra materia e forma è l'aspetto fondamentale della scultura di Nunzio. L'artista lavora rapportando le sue opere alla *Superficie*, all'*Ambiente*, allo *Spazio* che le circonda; questi i tre elementi a cui egli fa continuo riferimento e che continuamente indaga. "Impagina" le sue sculture con misura e rigore, tendendo a un'armonia essenziale e scarna, a una proporzione che è sintesi "aurea" tra le parti, modulando le luci e le ombre, la profondità buia del nero e l'opacità plumbea dei grigi.

L'idea è quella di costruire sempre mostre in cui lo spettatore è *invitato e costretto* ad un rapporto fisico con l'opera: lo sguardo del visitatore interrogherà e scruterà lo spazio occupato dall'opera di Nunzio, obbligato a dialogare direttamente con essa: un lento e progrediente cammino verso i confini dello spazio, conquistati da grandi forme che sembrano evocare strumenti litici primordiali.

I materiali impiegati sono diversi, perché è sulla diversità di materiali, di tonalità, di battito luminoso e sulle loro esplorazioni che è cresciuta e ha progredito l'esperienza di Nunzio nella scultura: dalla duttile pesantezza del piombo, alla morbida cangianza del bronzo, alla dura vitalità del ferro arrugginito, sino ad arrivare alla dominanza del nero intenso del legno combusto. Lo scultore presenta comunque sempre lavori in cui si evidenzia l'approfondimento delle forme pure di una scultura che ingloba in sé i valori del disegno e dell'architettura, e che non cessa mai di stupire.

GILBERTO ZORIO: IL MITO ALCHEMICO DELLA MATERIA COME ENERGIA

Gilberto Zorio - nato ad Adorno Micca, Biella, nel 1944 - si annovera tra i grandi protagonisti dell' "Arte Povera", il movimento creato da Germano Celant alla fine degli anni Sessanta, nell'intento di evidenziare, più che l'oggetto, il processo creativo e il fare puramente pragmatico dell'arte. Conosciuto e affermato in tutto il mondo Gilberto Zorio, ha esposto al Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou di Parigi,

alla Hayward Gallery di Londra, allo Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven, alla Fundação de Serralves di Oporto, all'Istituto Valenciano de Arte Moderna di Valencia e al Musée d'Art Modern Contemporain di Nizza, oltre alle numerosissime gallerie e musei italiani. Nel 2002 ha tenuto un'importante personale al D.I.A. Center di New York e ha partecipato alla mostra sull'Arte Povera che da circa un anno e mezzo sta attraversando importanti musei americani e ultimamente anche australiani. Suoi lavori sono presenti in numerose collezioni di importanti musei in tutto il mondo, quali il MOMA e il Guggenheim di New York, lo Stedelijk di Amsterdam, il Centre Georges Pompidou di Parigi, lo SMAK di Gent, il Museo di Porto, il Museo di Rivoli e la GAM di Torino, il Museo Pecci di Prato, la GAM di Bologna ed altri ancora.

All'inizio, dal 1966, la sua arte inclina ad un fraseggio semplice, quasi sempre duale: i lavori presentati alla Galleria Sperone di Torino si incentrano sulle coppie classiche duro/morbido, strutturato/informe, trasparente/opaco, leggero/pesante. Queste unioni rivelano il dialogo tra elementi primari, che vengono fusi con forza tra di loro.

Dal 1966 al 1978, un periodo in cui dell'arte prevale spesso l'aspetto di operazione concettuale, discorsiva e logica, Zorio intende ancorarsi ad una fattualità del vivente e del materico. Le sue creazioni, poi, sono spesso in movimento, in preda ad un'animazione meccanica ed energetica che denota il rifiuto della tradizionale staticità delle arti visive: suoi referenti possono essere individuati nel Fontana dei neon e nelle "macchine mobili" di Jean Tinguely.

In Zorio è sempre stato fondamentale l'irraggiamento, l'urto visuale con il contesto architettonico statico, che l'artista intende padroneggiare grazie all'energia impadroneggiabile dell'arte: da *Acidi Antonelliana* (1984), alla serie *Canoa*, iniziata nel 1985 e tuttora *in progress*.

Già dalla fine degli anni Sessanta, Zorio incentra le proprie ricerche sull'alchimia e sui fenomeni di trasformazione della materia, come l'ossidazione, l'evaporazione e l'effetto della chimica sui materiali. Egli rivolge particolare attenzione all'idea di energia, introducendo in alcune opere lampade ad incandescenza ed utilizzando elementi ricorrenti, come la stella, il giavellotto, la canoa, scelti per il loro valore archetipo: oggetti che testimoniano la storia dell'umanità ponendosi tra origine ed esperienza del mondo. Lo interessano i flussi di energia e gli stati di tensione derivanti dall'incontro/scontro degli opposti stati della materia. Terracotta, rame, cuoio, ragg

laser, ma anche liquidi in ebollizione e suoni: Zorio si serve di una gamma infinita di materiali, spesso inediti - per dare forma a un affascinante processo di mutazione : quello che lo stesso artista definisce “il potere alchemico di autotrasformazione degli elementi”. Tensione di gravità, energia chimica, energia elettrica, tensione elastica dei materiali: è in questi nuovi “territori” che Zorio imprime il suo segno deciso, violento, invasivo.

Tutta l'esperienza dell'artista piemontese è fermamente ancorata a una filosofia artistica e a una coerente posizione etica: Zorio, alchimista del XX secolo, crede che le trasformazioni della sostanza e il flusso di energia abbiano il potere di trasmettere essenze spirituali e morali. Infatti l'opera d'arte concepita da Zorio è priva di cornice, “aperta”, destinata ad interagire con gli spazi che di volta in volta la ospitano, evidenziando le originarie componenti espressive dei materiali, coniugate con le innovazioni rese disponibili dalla tecnologia, come il laser. A proposito dei suoi lavori, ha scritto Germano Celant: “Vivono sulla sapienza alchemica e chimica che incendia lo spirito e l'animo, la materia ed il corpo. In fin dei conti, Zorio ricorre sia alle esperienze primitive e medievali sia alle conoscenze tecniche del moderno. (...) Ricorre al repertorio alchemico per indicare una continuità di pensiero tra il passato e il presente, ma rinnova le modalità dei suoi esperimenti visivi, facendo richiamo alle simbologie e alle tecnologie contemporanee.” (da *Gilberto Zorio*, cat. della mostra al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, a cura di Germano Celant, aprile-giugno 1992).