

RSITAS
STUDIOKUM
5

Cataloghi CRiSAC3

editris

www.editris2000.com



Iva assolta
dall'editore € 15,00

ANTONIO PIZZOLANTE

HAIKU O LA FORMA DEL VUOTO



Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria - Varese





ANTONIO PIZZOLANTE

HAIKU O LA FORMA DEL VUOTO

Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria
Varese, 15 maggio - 28 agosto 2023



IDEAZIONE DELLA MOSTRA
Massimiliano Ferrario

COORDINAMENTO DELLA MOSTRA E CURATELA DEL CATALOGO
Massimiliano Ferrario

TESTI
Laura Facchin, Massimiliano Ferrario, Andrea Spiriti

COLLANA EDITORIALE "CATALOGHI CRISAC"
a cura di Massimiliano Ferrario

CAMPAGNA FOTOGRAFICA
Archivio dell'artista, Paolo Robino

SERVIZI GENERALI E LOGISTICI
Erica Aceti, Silvia Caretta, Franco Gialdinelli,
Nicoletta Sannino, Cristina Vidoletti

CAMPAGNA COMUNICAZIONE
Flavio Saturno, Laura Balduzzi, Cinzia Tonetto

PROGETTO ESPOSITIVO E ALLESTIMENTO
Laura Facchin, Massimiliano Ferrario, Antonio Pizzolante

RINGRAZIAMENTI
Un ringraziamento speciale all'artista, per la fattiva collaborazione e i proficui scambi di vedute,
e a Brunella Massacesi, per le grafiche promozionali.
Un ringraziamento a tutti coloro i quali hanno collaborato alla buona riuscita della mostra.

Con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Varese.



COMUNE DI
VARESE

In copertina: Antonio Pizzolante, *Punto cardine* (particolare), 2020

editris

via Lorenzo Martini 4, Torino, tel. 011 8391313
www.editris2000.it editris@editris2000.com

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE
Davide Pescarolo

REDAZIONE E IMPAGINAZIONE
Silvia Ferrero

© 2023 Editris Duemila snc.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti. Tutti i diritti riservati.

ISBN 9788889853733





Sommario

Prefazione	7
<i>Prof. Angelo Tagliabue, Magnifico Rettore</i>	
Antonio Pizzolante fra Oriente e Occidente	9
<i>Andrea Spirti, Professore ordinario di Storia dell'Arte Moderna</i> <i>Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)</i>	
«Una fragile essenza dell'apparire»: sull'ultima fase della ricerca di Antonio Pizzolante	15
<i>Massimiliano Ferrario, Professore di Storia dell'Arte Contemporanea</i> <i>Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)</i>	
Le installazioni di Antonio Pizzolante e il dialogo con l'architettura dell'Ateneo	33
<i>Laura Facchin, Professoressa di Storia Sociale dell'Arte</i> <i>Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)</i>	
Catalogo delle opere	39
<i>Massimiliano Ferrario e Laura Facchin</i>	
Ambienti espositivi	79
Biografia	88
Bibliografia	90



Prefazione

Nell'anno topico del proprio venticinquesimo di fondazione, l'Università degli Studi dell'Insubria accetta una duplice sfida: quella di riprendere, dopo la crisi pandemica, il cammino delle mostre nella sede del Rettorato di via Ravasi, a Varese; e quella di occuparsi di un artista vivente e, dunque, in vitale evoluzione concettuale e formale, quale Antonio Pizzolante.

Si tratta di una personalità complessa, di radici mediterranee, ma di forte contatto con l'estremo Oriente, in specie col Giappone: e già questo depone a favore del respiro internazionale che sempre più l'Ateneo vuole assumere in un mondo che, come si direbbe da quelle parti, è sempre più "stretto". Poi è un artista che produce installazioni: il che da un lato ci lusinga, perché pensa ai suoi lavori in funzione del dialogo con gli spazi universitari, dall'altro pone difficili sfide logistiche alla nostra sede, sì monumentale ma non pensata per mostre. E qui apro una parentesi: dopo la codificazione dell'esistente nel libro *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, che ho avuto l'onore di donare al Presidente della Repubblica, stiamo riorganizzando le collezioni d'arte, sia per dare loro un riconoscimento formale (regionale e nazionale), sia per collocarle, ultimato il restauro del sito, nella basilica razionalista che è giusto vanto d'Ateneo. Poi Pizzolante è un artista per lo più aniconico, quindi di approccio non elementare: è impattante, ma va spiegato e questo implica la vocazione didattica e didascalica che è propria dell'Università. Andrea Spiriti, Laura Facchin e Massimiliano Ferrario ci hanno restituito un tema complesso e affascinante che, ne sono certo, sarà parte significativa del nostro venticinquennale e contribuirà, in ottica di Terza Missione e Public Engagement, a quel nesso vitale fra l'Ateneo e la città al quale ho sempre creduto.

Prof. Angelo Tagliabue
Magnifico Rettore



Antonio Pizzolante fra Oriente e Occidente

Andrea Spiriti

Il fascino della scoperta del Nuovo Mondo nel 1492 e la conseguente conquista e colonizzazione dapprima spagnola e portoghese, poi olandese, svedese, inglese e francese, pongono in secondo piano, nella percezione comune, la “riscoperta dell’Asia” che è l’altro macrotema dell’Antico Regime¹. La grande via commerciale portoghese (resa ancora più forte dall’Unione delle Corone iberiche dal 1580 al 1640), lo sforzo missionario che ha il suo campione in San Francesco Saverio, l’esplosione di gusto sei e, soprattutto, settecentesca per le *chinoiseries*, coi conseguenti *cabinets* cinesi nelle regge europee e le mode d’imitazione, sono un mondo solo in parte coincidente con il tradizionale orientalismo², che, peraltro, nel Settecento tendeva a superare il tradizionale rimando ottomano a vantaggio della Persia (da Montesquieu a Diderot).

Quando l’Ottocento traduce questi interessi culturali e commerciali in vere e proprie colonizzazioni, l’arte reagisce in modi diversi: da un lato l’immediato gusto per la costa nordafricana, vassalla ottomana – e non è casuale la coincidenza dei primi interessi coloniali francesi con i viaggi e la vasta declinazione figurativa di Eugène Delacroix; dall’altro la scoperta del Giappone (anche prima

¹ Il tema ha ovviamente una bibliografia immensa. Un testo “classico” (con tutte le sue discutibilità) è Braudel 1979, più ancora degli studi mediterranei. Rilevo come il testo venga tradotto in Italia nel 1981-1982.

² Liverani 2021 è lucida sintesi.

dell'apertura Meiji del 1866-1869), con la conseguente diffusione delle stampe, a partire da Utamaro; e questo s'intreccia con le avanguardie storiche, da Manet a Toulouse-Lautrec, da Klimt a Matisse, fino all'esito musicale della pucciniana *Madama Butterfly* (1904, ma con modifiche sino al 1920). In parallelo, l'accesso sempre più diretto alle fonti del pensiero estremo-orientale porta a rimandi e imitazioni: basti la fortuna del buddhismo, iniziata nell'Ottocento e tuttora ben diffusa in Occidente.

In particolare, dal Giappone deriva una quantità di iconemi e mitemi (il *temno*, lo *shogun*, i *samurai*, i *kamikaze*, le *geishe*, il *seppuku/harakiri*, la *katana*, il monte Fuji, le arti marziali...) pari solo all'immaginario relativo all'Antico Egitto: un rapporto per l'Italia intensificato dall'alleanza bellica del Patto Anticomintern nel 1937, ma ininterrotto dopo la seconda Guerra Mondiale³. Un discorso in coesistenza con quello cinese (modificato e ideologizzato radicalmente dopo il 1948), giocato spesso sul mito di Marco Polo e codificato, sul piano letterario, dall'edizione Einaudi, del 1966, delle *Liriche cinesi*, a cura di Giorgia Valensin, con prefazione di Eugenio Montale. Ma si pensi anche, a livello mondiale, all'esplosione, nella cultura di massa, di temi estremo-orientali: basti l'enorme diffusione filmica delle arti marziali, a cominciare dal mito di Bruce Lee, o quella, più elevata, di Akira Kurosawa; ma anche la presenza capillare dei manga, dei bonsai, degli origami o della cucina cinese e giapponese. Le neoavanguardie coeve seguivano, con le proprie peculiarità, la stessa pista⁴; e di questo filone, l'opera di Antonio Pizzolante è esito maturo ed estremo. Si potrebbe, anzi, sostenere che esistano due filoni, comunicanti, ma non coincidenti: quello di un Oriente "generico", a vasto consumo, con fenomeni degenerativi, a cominciare dalla conoscenza generale, a tratti degradata a fini umoristici, di Siddhārtha Gautama il Śākyamuni, ossia il Buddha storico; e quello, elevato, di uno sforzo di conoscen-

³ Molto utili: De Palma 2000; De Palma 2008.

⁴ Rimando, per un'acuta analisi, al contributo di Massimiliano Ferrario in questo stesso volume.

za del complesso nesso tra religione, *Weltanschauung* e organizzazione civile, che è tipica del Giappone, un fenomeno solo in parte possibile nell'India di Gandhi o nella Cina di Mao.

Certo, bisogna sempre domandarsi quanto tale nipponomania sia genuina – volta, cioè, al tentativo sincero di comprendere, sia pure attraverso i propri parametri epocali, un'altra civiltà – e quanto volta alla “logica dello specchio” (l'altro, colto in antitesi al proprio per denunciare le magagne del secondo), secondo la linea che spazia dai germani di Tacito agli inglesi di Voltaire, ma si declina anche nelle forme inesaurite del diario di viaggio (segnalo il caso interessante, nel 1867, di *La Chine et le Japon au temps présent*, il primo imprevedibile libro del grande Heinrich Schliemann), fino alle canzoni (in generale, *Asia* di Francesco Guccini nel 1970). L'idea di un Giappone imperturbabile, dedito al culto della bellezza e alla scoperta dell'armonia del mondo attraverso l'ascesi teologico-filosofico-guerriera è, certo, stereotipa e si sovrappone a un mondo che, sia nell'epoca Tokugawa, sia in quella Meiji, non è privo di efferate crudeltà, terribili abissi sociali e atrocità varie. In quest'ottica è interessante la progressiva scomparsa (anche per l'obiettivo miglioramento delle condizioni dei credenti) del tema delle feroci persecuzioni anticristiane, in specifico anticattoliche, che caratterizzano l'era shogunale⁵ e hanno numerosi precipitati artistici: ovvia la citazione dei *Martiri di Nagasaki* nell'incisione di Jacques Callot (1627, l'anno delle beatificazioni) e nel dipinto oggi braidense di Tanzio da Varallo (1628 ca.)⁶; ma si arriva a *Silence* di Martin Scorsese (2016), sul tema dei *kakure kirishitan* (cristiani nascosti). Esiste però un filone più preciso, che è poi quello nodale per l'arte di Pizzolante: il Giappone visto come baricentro della riflessione sul vuoto, sul minimo che diventa nulla, sul non-spazio. Certo, il tema aveva antiche radici occidentali (dall'architettura “scienza del vuoto” di Bramante alla disputa sul vuoto fra

⁵ Ricordo le date: il cattolicesimo è introdotto in Giappone nel 1549; nel 1597 lo shogun Hideyoshi decreta la prima ondata di persecuzioni, proseguite durante tutta l'età shogunale; dal 1853 si ha una tolleranza di fatto, divenuta, nel 1871, di diritto.

⁶ Scheda di S. Coppa in *Tanzio da Varallo* 2000, pp. 157 e 160.

Cartesio e Pascal e poi fra Leibniz e Newton, per citare i sommi), ma l'estremo Oriente ne forniva una versione coerente e intrinseca a quella civiltà. In più, uno spaventoso e reale vuoto era quello creato, nel 1945, dalle bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki (quest'ultima, per ironia della sorte, non avver-tita dai contemporanei, era il cuore del cattolicesimo giapponese), delle quali la cultura coglie le istanze apocalittiche e potenzialmente in grado, nella successiva Guerra fredda, di condurre allo sterminio dell'umanità: e qui abbiamo testimoni precoci a tutti i livelli, dalle poesie di Salvatore Quasimodo (*Uomo del mio tempo* è edita nel 1947) alle pitture murali di Vanni Rossi nella chiesa milanese dei Santi Nereo e Achilleo (1949)⁷ in avanti. Uno dei punti più alti e discussi della ricezione occidentale del tema nipponico – ossia il sublimato filosofico di quanto Pizzolante realizza fisicamente – è *Le pli. Leibniz et le Baroque* di Gilles Deleuze (1988). Rilevo un dato cronologico: sia la riflessione di Deleuze, sia quella di Pizzolante si pongono in un'area volutamente "passatista". In entrambi, cioè, l'interesse tipico degli anni Sessanta – in buona sostanza, di matrice strutturalista – viene rielaborato, dopo oltre un ventennio, ma non nella malinconia del *dejà-vu*, bensì nella ripresa delle sue inesprese potenzialità.

Credo che questo sia più importante di un tema sul quale la critica di Pizzolante ha molto insistito⁸: la scabra essenzialità come ritorno a un Mediterraneo primitivo e semanticamente pregnante nella sua sobrietà. A parte le origini pugliesi – che rischiano di diventare un *tópos* – è certo intuibile alle spalle dell'artista il vasto mondo che spazia dall'antropologia culturale del Sud di Ernesto De Martino, agli studi di Corrado Maltese sull'aniconismo, all' "Italia delle pietre" di Furio Jesi (con baricentri mediterranei, seppure diversi, da Genova a Cagliari a Palermo)⁹; ma a un Suditalia la cui mitematizzazione rende sfuggente ogni confine, va

⁷ Faccio notare come esse siano poste nel sacello della Madonna di Fatima, le cui apparizioni nel 1917, ossia in piena guerra mondiale, includono messaggi profetici (i Segreti) la cui misteriosità è perdurata fino al collegamento con l'attentato a san Giovanni Paolo II nel 1981 e alla rivelazione del Terzo Segreto da parte del medesimo nel 2000. Per i dipinti vedi Spiriti 2022, pp. 9-15.

⁸ Si veda, ad esempio recente, il catalogo della mostra personale dell'artista *Parla di me* 2021.

preferito un nesso col Giappone, a sua volta mitizzato, ma comunque portatore di una differente visione del mondo. Un aspetto interessante è poi quello dell'atto creativo, nel duplice senso di disciplina dello spirito e di sostituibilità del manufatto. Per il primo aspetto, occorre rammentare come il mondo nipponico sia giocato, al pari di quello cinese, sull'analogia delle arti, frutto anch'esse di operazioni mentali e spirituali complesse (basti l'arte della scrittura); per il secondo, la sostituibilità – e nei fatti la periodica sostituzione – dei pannelli che compongono lo spazio architettonico, oltretutto spesso movibili e quindi espressione di una continua modificabilità e transitorietà, con il corrispettivo di un arredamento sobrio ed essenziale, dove semmai è il colore ad avere forte caratura semantica⁹. L'arte di Antonio Pizzolante si pone su questa linea: ecco perché l'installazione (che è peraltro tipica di molto contemporaneo) è così importante, da un lato nella sua creatività trasversale, dall'altro nella sua evolvibilità; ed ecco perché, pur partendo da premesse da molti indagate e ponendosene al limite cronologico, riesce a esprimersi con una sigla originale e giocata sull'ineffabilità dell'inafferrabile.

⁹ Cito tre testi emblematici: De Martino 1959; Maltese 1970; Jesi 1978. Ricordo, in parallelo dialettico, che fra il 1968 e il 1969 Umberto Eco pubblica due contributi nodali: *La struttura assente* e *La definizione dell'arte*.

¹⁰ Nella vasta letteratura, innovativi Takasaki 1998; Cluzel 2008.



«Una fragile essenza dell'apparire»: sull'ultima fase della ricerca di Antonio Pizzolante

Massimiliano Ferrario

In *L'Empire des signes* (1970), Roland Barthes, saggista, critico letterario, linguista e semiologo francese d'orientamento strutturalista, che nel 1966 tenne, a Tokyo, un seminario sull'analisi strutturale della narrativa, condensava le sue osservazioni, alimentate da due ulteriori soggiorni nello stato insulare dell'Asia orientale, in merito all'onnipresenza dei segni nella vita quotidiana giapponese, dalla lingua alla cucina, dal teatro alla pittura. Un aspetto cardine dell'articolata riflessione barthesiana¹, veicolata attraverso il genere del diario di viaggio, verte sulla delineazione delle specificità della cultura orientale, anche in relazione alle corrispettive occidentali, con un *focus* particolare posto sulla centralità della cosiddetta "estetica del vuoto"², rintracciabile in arte come in poesia, ambiti, in Oriente, storicamente comunicanti. Per descrivere i brevi componimenti *haiku*³, dotati, al pari delle stampe *ukiyo-e*, dei caratteri, sintetici, d'immediatezza, vacuità e spontaneità, dove la pausa letteraria assume valenza semantica e in cui grafema e iconema partecipano alla creazione di senso, Barthes, in un passaggio emblematico, affermava che:

¹ Relativamente all'ampia indagine barthesiana sul rapporto fra arte e letteratura: cfr. Libasci 2015, pp. 191-203.

² Cfr. Pasqualotto 1992. Il tema godette di notevole fortuna nel corso del Novecento, in particolare nel pensiero psicanalitico freudiano, ampiamente ripreso e rivisitato da Jacques Lacan.

³ Cfr. Pasqualotto 1992, pp. 107-112; Bonnefoy 2015.

L'arte occidentale trasforma l'“impressione” in descrizione. L'haiku non descrive mai; la sua arte è controdescrittiva, nella misura in cui ogni stato della cosa si converte immediatamente, ostinatamente, vittoriosamente in una fragile essenza dell'apparire⁴.

Se è vero il fatto che, nella sua disamina comparativa, l'autore coglieva, correttamente, lo spirito delle manifestazioni artistiche occidentali, per millenni connotatosi sulla mimesi del dato fenomenico o metafisico (umanizzato), d'altra parte non prendeva in considerazione la cesura, profonda, determinasti sulla scorta del dibattito internazionale degli anni Cinquanta e Sessanta. Infatti, nel pieno del clima di neoavanguardia, la messa in discussione del primato della figurazione, generata dall'affermazione delle sensibilità astratto-concreta, spazialista, informale, concettuale e minimalista, nelle loro variegate declinazioni, consente di rintracciare delle convergenze con i capisaldi del mondo orientale. In particolare, ciò è visibile soprattutto nella tendenza a creare composizioni solo in apparenza semplici, ma in realtà cariche di sostrati allusivi, evocativi e simbolici, la cui comprensione, resa ardua proprio dalla mancanza della riconoscibilità figurale, dischiude letture di ampio respiro, spesso anche di natura esistenziale, che coinvolgono la materia, intesa nella sua capacità di trasformazione fisica nel tempo e nello spazio. A partire dalla fine degli anni Quaranta, in contesto italiano, si mossero fra Milano e Roma, lungo queste direttrici, il Movimento Spazialista, il Gruppo Forma 1, il MAC (Movimento Arte Concreta) e il Gruppo Origine; mentre fra il sesto e il settimo decennio del Novecento, il Gruppo degli Otto, gli Ultimi Naturalisti, Azimut/h, gli esponenti dell'Arte Povera e del Minimalismo⁵.

Un primo incontro dialettico fra le concezioni, antitetiche, relative alla nozione

⁴ Cfr. Barthes 1970 (1982), p. 77.

⁵ Sul periodo storico in oggetto: cfr. Sega Serra Zanetti 1995; Pasini 1997; Caramel 2003.

di “vuoto”, negativa, in Occidente, a partire dal pensiero aristotelico⁶, ed estremamente positiva nell'Oriente taoista e buddista, in quanto forza generatrice della realtà, della conoscenza e delle loro forme⁷, si concretizzò nel 1959, anno in cui Yoshiaki Tono scrisse, proprio per il primo numero della rivista milanese “Azimut”, fondata da Piero Manzoni ed Enrico Castellani, un articolo dal titolo *Spazio vuoto e spazio pieno*⁸. In esso, il critico e poeta giapponese, osservando le ricerche artistiche a egli contemporanee, di matrice primariamente astratto-informale, s'interrogava in questi termini: «Non si può forse dire oggi che anche in pittura si cerca il *marginale dello spazio*, la presenza preta del vuoto?». E, nel farlo, richiama in causa la poetica astratta di Paul Klee, a suo dire non in grado di accettare il vuoto rappresentato dalla tela bianca, percepito come «uno spazio inquietante e nefasto», da riempire. Viceversa, nella concezione orientale, sottolineava Tono, «il bianco è un utero straordinariamente fecondo, dal quale nascono tutte le cose [...]»; una visione capace d'influenzare la produzione di artisti, ben noti al giapponese, come gli statunitensi Sam Francis e Franz Kline (ai quali si potrebbero aggiungere Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Robert Ryman, stranamente non il Gruppo Gutai, che Tono non menziona), ma anche di connotare, potentemente, la ricerca di Manzoni fra il 1957 e il 1963, baricentrata sul ciclo degli *Achrome*: opere monocrome bianche, realizzate con varie tecniche, materiali e supporti, proprie della fase d'adesione dell'artista ad Azimut/h, che ebbe notevoli punti di contatto con le coeve sperimentazioni di Alberto Burri, Enrico Castellani, Lucio Fontana e Yves Klein, ma anche, tra i molti, di Agostino Bonalumi, Paolo Scheggi, Mario Schifano, Francesco Lo Savio, Giulio Paolini, Gianni Colombo, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Giuseppe Uncini ed Ettore Spalletti⁹.

⁶ Cfr. Aristotele, IV, 1.

⁷ Cfr. Pasqualotto 1992, XII-XVII.

⁸ Cfr. Tono 1959, s.p.

⁹ Cfr. Della Casa 2006, p. 4.

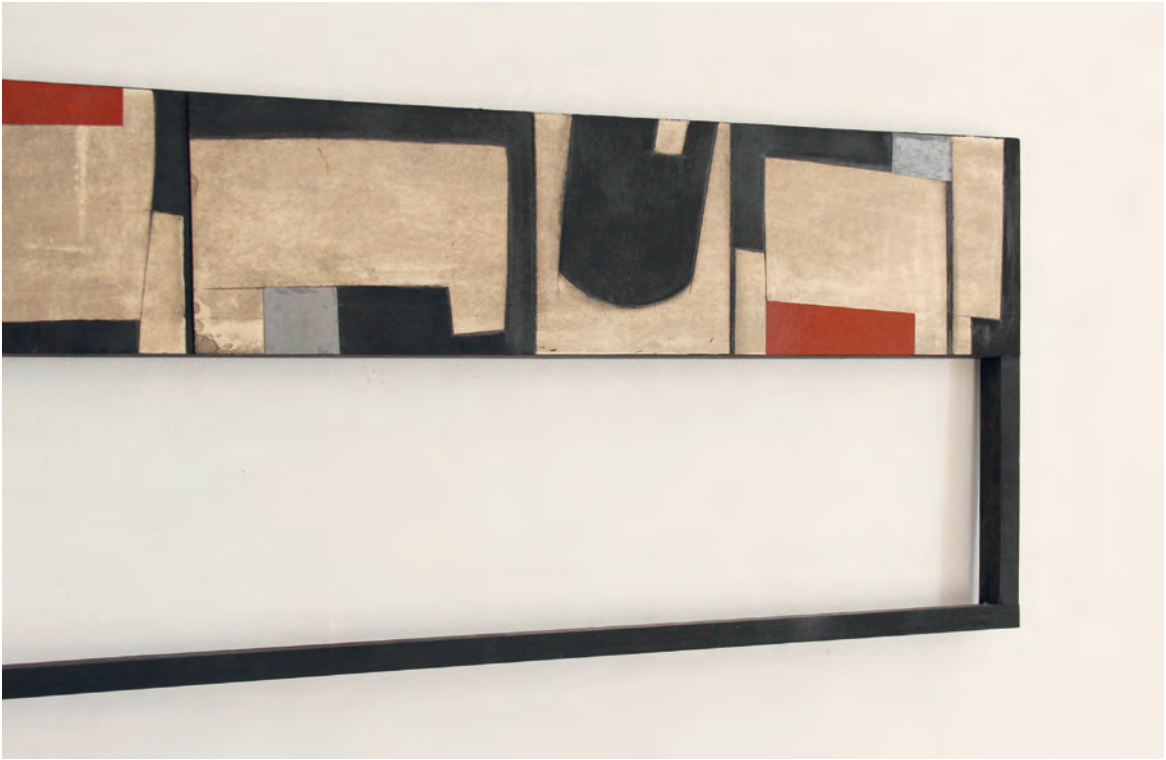


1. *Solobianco*, 2019.

A destra:
2. *Casesparse* (particolare),
2021.

Proprio a partire da queste matrici (fig. 1), destinate a continuativa fortuna nel corso del XX e XXI secolo, si muove Antonio Pizzolante, che nell'ultima fase della sua ricerca, di natura installativa, caratterizzata da un dialogo serrato con lo spazio architettonico¹⁰, propone una sofisticata crasi tra caratteri astratto-informali, linearismi ed essenzialità minimalista e veicolazione d'istanze concettuali. Per quanto pertiene al primo aspetto, nelle opere, che sintetizzano e accorpano

¹⁰ Si veda il contributo di Laura Facchin in questo volume.



pittura e scultura, risaltano le matrici puramente astratte, declinate in maniera geometrica, concertista e costruttivista (fig. 2), secondo una linea d'azione già propria del Neoplasticismo olandese di De Stijl e della Bauhaus tedesca. Questa fu poi rilanciata dall'ampio collettivo francese Abstraction-Création¹¹, che, in Italia¹², ebbe notevole fortuna, specie tra Como¹³, Milano, Roma e Firenze, a partire dagli anni Trenta, nel complesso scenario politico e culturale del Venten-

¹¹ Cfr. Askanas 1989, pp. 90-97.

¹² Cfr. Patarini, Baito 2013.

¹³ Cfr. *Astrattismo storico* 2001.

nio¹⁴ (si pensi ad artisti come Mauro Reggiani, Osvaldo Licini, Atanasio Soldati, Fausto Melotti, ma anche al primo Fontana, attivi presso la milanese Galleria Il Milione¹⁵, alla quale sono legate le capitali teorizzazioni di Carlo Belli¹⁶), a cui seguì il recupero, nella quinta e sesta decade del Novecento, impresso da MAC, Gruppo degli Otto, Forma 1 e Astrattismo Classico fiorentino. A ciò si somma, in Pizzolante, l'indagine sull'antropologia dei materiali "antichi", come legno, ferro, pietra e carta, intimamente collegata, al pari dell'incursione segnica (fig.3), a tratti vicina alla poetica Nucleare, e dell'importanza rivestita dallo spazio (pieno e vuoto, reale o alluso), al *modus operandi* di alcuni insigni protagonisti della stagione dell'Informale (dal Burri di Origine a Fautrier, da Wols a Fontana stesso, da Hartung a Scanavino e Vedova, ma anche i *tachiste* e gli espressionisti astratti), che non di rado proposero commistioni simili.

Tali coordinate stilistiche sono rintracciabili sin dagli albori dell'attività artistica di Pizzolante, il quale, superati gli esordi figurativi neoespressionisti, s'indirizzò dapprima verso vigorose modalità materiche, successivamente sacrificate in favore di una tensione sintetica, prodromica alla creazione di forme lineari, archetipiche e primarie. Fondativo è il portato della longeva riflessione dell'artista, non scevra di sostrati autobiografici, relativa alle culture mediterranee, con uno sguardo privilegiato alla sua terra, la Puglia, omaggiata, direttamente o implicitamente, nel corso di tutta la carriera del maestro, a partire dagli anni Settanta¹⁷. L'attenzione per le capacità di manipolazione e combinazione dei materiali, spesso corrosi e consunti dal tempo, verso i quali il nostro nutre, da *artifex* o da *homo faber*¹⁸, un trasporto viscerale, trovava una prima, nitida, formalizzazione, già

¹⁴ Cfr. Caramel 1998, pp. 64-65.

¹⁵ Cfr. *Il Milione e l'astrattismo* 1988; Pontiggia 1999, pp. 79-84.

¹⁶ Cfr. Belli 1935.

¹⁷ Cfr. Madaro 2022, pp. 10-12.

¹⁸ A testimonianza della fortuna novecentesca delle espressioni, di origini latine, riprese dalla cultura umanistico-rinascimentale, si pensi a Giuseppe Uncini che, nel 1975, in una lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco, si definiva «homo faber, uomo che pensa con le mani»: cfr. Quaroni 2016, p. 10.



3. *Passa nei miei pensieri (particolare)*, 2020.

negli anni Ottanta, sulla scia dell'eco delle sperimentazioni transavanguardiste, per poi esplicitarsi compiutamente nei cicli delle *Dimore*, delle *Porte* e dei *Portali*, in cui frequente è il richiamo al viaggio e alla meta¹⁹, sovente alluso da forme che evocano, pur semplificati, scafi d'imbarcazioni e remi (fig. 4). Questa grammatica, che sottintende più complesse concezioni simboliche, che coinvolgono spazio e materia, identità e storia, presenza e silenzio²⁰, funge anche, laddove veicolata nella conformazione scudiforme, da emblema della difesa della sacralità dell'atto creativo.

Nella sua propensione all'evoluzione, la maturità artistica di Pizzolante coincide con la volontà di estendere, da un lato, la rotta del suo percorso artistico, affrancandosi dal natio Salento per esplorare culture lontane; dall'altro, con la capacità di rifuggire dalla statica adesione a singoli schemi stilistici, in virtù di contaminazioni che non mancano di orientarsi verso un più nitido afflato post-informale, di natura minimalista e concettuale, che molto deve proprio allo sguardo verso Oriente, ma che si sostanzia e legittima anche in virtù delle intuizioni italiane. Un indirizzo che, ancora una volta, trova i suoi precedenti nel già evocato dibattito degli anni Sessanta, in questo caso primariamente romano: dalle pionieristiche intuizioni di Lo Savio, che, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, con gli *Spazio-Luce*²¹, i *Metalli* e i *Filtri* inaugurò una ricerca volta a «far coincidere, antillusionisticamente, lo spazio virtuale con lo spazio reale, rendendo concreta e oggettuale la pittura»²²; sino alle sperimentazioni, di marca ancora più costruttivista, dell'arganiano Gruppo Uno²³, anticipatrici del poverismo e di altre declinazioni *conceptual*, Land art compresa. L'obiettivo, nodale in Pizzolante, di lavorare sulla variazione luministica del colore e sulle potenzialità

¹⁹ Cfr. Farese 2008, s.p.

²⁰ Cfr. Ferrario 2022, pp. 126-127. Presso la collezione d'arte contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria si conserva una *Dimora bianca*, realizzata nel 2018.

²¹ Cfr. Celant 1975.

²² Lo Savio 1963, s.p., in Grosso, vol. 66, 2006 (consultato in edizione on-line).

²³ Cfr. *Gruppo Uno 1962-1967* 1998.



4. *Isole* (particolare), 2021.

combinatorie dei materiali, al fine di definire la strutturazione della superficie, ponendola in rapporto di continuità con lo spazio ambientale, fu prerogativa anche del già ricordato Uncini, al quale è possibile accostare Nicola Carrino, conterraneo del nostro e amico dell'artista marchigiano. Del primo, che si mosse dall'Informale del ciclo delle *Terre* (1955-1958), alla nuova estetica, costruttiva e modulare, dei *Cementarmati* (1958/1959-1963), dei *Ferrocementi* (1963-1965) e delle *Strutture spazio* (1965-1967), Pizzolante rivisita ed estende la volontà di oggettualizzare lo spazio, superando le dicotomie materia-forma e pittura-scultura,



5. *Dialogo*, 2022.

A destra:

6. *Uniti dal solito destino*, 2019.

per ottenere, come nel caso delle opere tridimensionali o delle installazioni di grandi dimensioni, «un oggetto autosignificante, autoportante, non rappresentante»²⁴ (fig. 5). In questo orizzonte di ricerca, la percezione riveste un ruolo determinate, alimentata dalla combinazione fra le strutture sagomate e dipinte e dall'accostamento di singole unità modulari, ritmate da decise scansioni verticali e orizzontali, acuite, in alcuni casi, da sporgenze ed escrescenze, incastri e innesti estro e introflessi, che amplificano l'articolazione dei piani, contribuendo a incastonare, entro griglie geometriche, lo spazio vuoto che le accoglie (fig. 6). Questo

²⁴ Uncini 1975, s.p., in Accame 1996, p. 248.



incedere operativo, tipico dell'attuale produzione di Pizzolante, fu anche *leitmotiv* di Carrino, noto per le sue composizioni geometrico-modulari e componibili, capaci di dare vita a una ricca varietà d'interrelazioni formali, argomento a cui dedicò anche scritti teorici²⁵.

Nel suo *modus operandi*, ibrido, di scultore, pittore e “architetto”, l'artista di Castrignano del Capo, sensibile e ricettivo nei confronti delle più qualitative esperienze contemporanee (da Anish Kapoor a David Tremlett, da Carl Andre a Lerry Bell, da Tony Cregg a Christian Boltanski e Anselm Kiefer), non manca

²⁵ Cfr. Madaro 2022, p. 13.

7. *Tritticoval*, 2021.

di richiamarsi esplicitamente anche a quegli autori, come Wolfgang Laib, che maggiormente insistono sulla dimensione meditativa, rituale e contemplativa della filosofia zen, comunicata con l'alternanza, nello spazio, di forme e strutture elementari (fig. 7), giocate sulla purezza della monocromia o sull'accostamento del nero e del bianco. Immediato è il rimando allo Yin e Yang taoista²⁶, talvolta arricchito dal rosso (fig. 8), dal giallo e dal verde, a sottolineare il collegamento con le cosiddette “cinque fasi” (*Wu Xing*), ordinatrici dei fenomeni cosmologici. Determinante, quindi, è il rapporto che l'opera instaura con l'ambiente: una relazione dialettica che vede il contesto diventare non solo parte integrante del manufatto, ma fattore capace di definirne compiutamente il senso. Questo include istanze solo in apparenza dicotomiche, invero complementari e compartecipi, anche su di un piano ontologico, di una realtà in equilibrio: presenza e assenza, orizzontalità e verticalità, gravità e leggerezza, luce e ombra, cromia e assenza di colore, concentrazione e dilatazione, introflessione ed estroflessione, profondità e affioramento, pieno e vuoto, agiscono, armonicamente, da estremi che appor-

²⁶ Cfr. Pasqualotto 1992, pp. 14-17.



8. *Haiku*, 2019-2020.



9. *In medio stat virtus*, 2021.

A destra:
10. *Grigio Kavafis* (particolare),
2021.

tano nuovo valore a ciò che risulta ambiguo, ineffabile, trasformandolo in un elemento concreto, nonché essenziale dell'opera stessa. In particolare, il vuoto finisce col divenire egualmente significativo rispetto al suo contrario, contribuendo a fornire una definizione compiuta dell'oggetto nello spazio, perché, come sottolinea l'*Hannya shingyō* (Sutra del Cuore), uno dei più antichi (IV sec. d.C.) e principali testi di tutte le scuole buddhiste, in particolare di quella mahāyāna²⁷: «La forma è vacuità e proprio la vacuità è forma»²⁸. Non si dimentichi il fatto che tali posizioni filosofiche ebbero illustri precedenti nell'ambito dell'ontologia occidentale greca antica, in specifico eraclitea e platonica²⁹, nettamente più utile a comprendere la fortuna di questa tipologia di riflessione sull'essere, anche in un'ottica comparativa con l'Oriente, rispetto alla celeberrima sentenza della

²⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 47-58.

²⁸ *Ivi*, p. 52.

²⁹ *Ivi*, p. 48.



scolastica medievale, *In medio stat virtus*, titolo di una delle più scenografiche installazioni di Pizzolante (fig. 9), derivata da alcune frasi dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, esprimente l'ideale greco della misura, della moderazione e dell'equilibrio, ma non concernente l'indagine sulla complementarità degli opposti, sulla dottrina dei contrari, sulla realtà del diverso e sul nesso tesi-antitesi, propria di Eraclito e Platone.

Il lavoro, già esposto, nel 2022, con altri sei allestiti nel percorso della mostra insubre, presso la galleria dell'Istituto Italiano di Cultura di Cracovia³⁰, presenta, secondo una condotta ricorrente dell'artista, una titolazione evocativa di suggestioni letterarie e poetiche, ravvisabile anche in opere come *Contrappunto*, *Haiku*, e *Grigio Kavafis* (fig. 10).

³⁰ Cfr. Antonio Pizzolante 2022, p. 34.

I *Portali*, le *Dimore* (per altro, titolo di una serie di lavori unciniani degli anni Ottanta) e le configurazioni installative più recenti denotano, in ultimo, il non banale sguardo di Antonio Pizzolante alla storia dell'architettura e alle possibilità offerte dall'incontro fra edilizia razionalista e lessici perlopiù aniconici. In effetti, l'ingresso di questa tipologia di opere negli spazi del Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, progettati da Giovanni Maggi ed eretti fra il 1939 e il 1940, quando lo stabile era a uso del Collegio femminile Sant'Ambrogio³¹, rappresenta l'esito estremo della stagione astratta italiana degli anni Trenta, nobilitata anche dal confronto, virtuoso, fra architetti e artisti e fra manufatti edilizi, pitture e decorazioni svincolate dalla figurazione. Paradigmatica è la Casa del Fascio di Como (1932-1936), capolavoro di Giuseppe Terragni, qualificata, internamente, dagli interventi astratto-geometrici di Mario Radice³², che ripropongono, efficacemente, l'alternanza di pieni e di vuoti tipica del Razionalismo.

Una dialettica che rivive nella mostra che si presenta in queste pagine: evento inaugurale della nuova stagione espositiva organizzata dal CRiSAC, nel contesto delle celebrazioni per i venticinque anni di storia dell'Ateneo.

³¹ Cfr. Facchin, Ferrario 2022, pp. 19-21.

³² Cfr. Casero 2010, pp. 118- 134.





Le installazioni di Antonio Pizzolante e il dialogo con l'architettura dell'Ateneo

Laura Facchin

La mostra dedicata all'artista salentino, ma da decenni residente sulle sponde del Lago Maggiore, oltre ad affrontare l'ampio tema dell'arte aniconica, si confronta con quello della dimensione installativa delle opere esposte. Com'è già chiaramente emerso nella disposizione dei lavori in occasione della rassegna tenutasi presso la galleria dell'Istituto Italiano di Cultura di Cracovia (2022)¹, anche per questo evento espositivo, si è riproposta, con un tasso di complessità maggiore, la logica di riconfigurare gli spazi attraverso il posizionamento delle opere e sfruttando le loro peculiarità di concezione. Benché, in entrambi i casi, si tratti di ambienti inseriti entro edifici storici, mutati rispetto alla funzione d'uso originaria, la magniloquenza architettonica del Rettorato, espressione sincretica delle diverse anime costruttive del Ventennio, Razionalismo compreso², si presta con particolare efficacia al dialogo con i manufatti di Pizzolante. Infatti, gli alti soffitti dei primi due piani fuori terra, il suggestivo impatto dello scalone, con i suoi marmi venati, e, soprattutto, le aperture parietali che creano, al primo piano, un'efficace dialettica fra pieni e vuoti, trovano un corrispettivo formale nelle composizioni dell'artista.

¹ Cfr. Madaro 2022, p. 11.

² Cfr. Facchin, Ferrario 2022, pp. 20-21.

In continuità con il piano museografico già adottato nelle precedenti mostre temporanee³, il percorso di visita ha inizio dall'atrio d'ingresso principale e si sviluppa, ascensionalmente, a tappe. In prossimità di ciascuna stazione installativa, il visitatore è sollecitato a valutare l'impatto delle opere sullo spazio circostante, cogliendo le possibili alterazioni o amplificazioni percettive, favorite da dinamiche di specchiamento o di contrasto che si vengono a determinare tra gli esemplari esposti e l'edificio. Questo obiettivo viene favorito dalla compresenza della dimensione cromatica e dei geometrismi costruttivi, agenti complementari di lavori che sviluppano, simultaneamente, istanze pittoriche, scultoree e architettoniche. È connaturato nelle installazioni, anche quando non concepite per essere *site-specific*⁴, rimodulare il legame sia con lo spazio, sia con il tempo della loro permanenza in un determinato contesto espositivo⁵. Parimenti, il funzionamento e la significazione dei lavori derivano da quei rapporti dinamici di forza e d'interscambio, in grado di determinarsi con l'ambiente e con il visitatore. Indissolubile è, quindi, il nesso fra l'installazione, quale che sia la sua natura, e il contesto allestitivo, anche se temporaneo.

Per questa ragione, non sarebbe stato possibile proporre un precodificato modello di allestimento, trattandosi di una realtà, quella del palazzo del Rettorato insubre, che, per il suo indirizzo d'uso quotidiano di sede della *Governance* di Ateneo, risulta solo parzialmente permeabile alla sperimentazione o a particolari strategie creative di trasformazione degli ambienti. Si è ritenuto, dunque, necessario mettere in pratica metodologie espositive sufficientemente flessibili da consentire una fruizione delle opere il più possibile coerente con la poetica dell'artista, ma anche rispettose delle molteplici finalità che l'Università, ospitando nei suoi ambienti mostre d'arte contemporanea, si propone: scientifiche, didattiche e che soddisfino l'impegno previsto dalle politiche della Terza Missione e del

³ Cfr. Facchin 2019, pp. 20-22, Facchin 2022, pp. 59-62.

⁴ Sulle varie interpretazioni di questa polisemantica espressione: cfr. Kaye 2000, p. 3; Zuliani 2009, in particolare pp. 55 e segg.

⁵ Si vedano almeno Ferriani, Pugliese 2009; Zuliani 2015; Poli, Bernardelli 2016.

Public Engagement, volte al coinvolgimento, non occasionale, del tessuto cittadino e territoriale, per altro non necessariamente abituato a confrontarsi con opere d'arte lontane dalla figurazione. Il progetto curatoriale ha mirato, pertanto, a proporre al visitatore, sostenuto da un opportuno apparato didattico-informativo, un'esperienza che gli permetta di cogliere, da un lato, la qualità estetica e concettuale della ricerca di Pizzolante, dall'altro la prospettiva architettonica, orizzontale, verticale e di profondità, che si viene determinando dall'accordo fra gli ambienti espositivi e le opere, in modo da stimolare una partecipazione consapevole e attiva, sia nei termini di adesione alle istanze proposte, sia, persino, di un possibile rifiuto.

Anche in virtù di questi aspetti, l'itinerario espositivo, che ingloba la galleria di collegamento fra l'area della *Governance* e quella della Segreteria Studenti, è stato esteso a parte degli spazi che ospitano, dall'estate 2019, la Collezione d'Arte Contemporanea di Ateneo, il cui allestimento è stato temporaneamente smantellato. Il percorso termina, poi, nel corpo di fabbrica che si affaccia sulla fronte interna dell'edificio, a oggi mai utilizzato per rassegne d'arte e, anzi, normalmente impiegato come semplice vano di passaggio per il personale d'Ateneo.

La selezione delle opere è stata concordata con l'artista, coinvolto anche nel progetto di allestimento⁶. Ciò con l'intento di dimostrare il fatto che, ribaltando alcuni degli assunti presenti nel saggio di Boris Groys, *Politics of installation*, relativi alla dialettica tra il «fare e mostrare arte», propria delle opere installative, sia possibile trovare una conciliazione, senza rinunciare a una necessaria distinzione, fra artista e curatore⁷, partendo, appunto, dalla logica espositiva di questo genere di manufatti artistici. Essa, infatti, secondo lo studioso berlinese, è inversa rispetto a quella che, tradizionalmente, s'intende in ambito museale, dal momento che l'artista, in questo caso, effettua «una privatizzazione simbolica

⁶ Si tratta, in particolare, degli aspetti relativi non solo alle specifiche modalità di montaggio dell'opera, ma anche del rapporto che essa deve stabilire con lo spazio e con i fruitori.

⁷ Sulla tematica e sul dibattuto fenomeno degli artisti-curatori: cfr. Zuliani 2012, pp. 113-128.

dello spazio pubblico della mostra»⁸, non sempre preoccupandosi della necessità, propria, invece, del curatore, di rispondere alla committenza e al pubblico. Nel caso della rassegna Insubre, invece, si è ambito a individuare un punto di equilibrio fra la libertà di produrre arte e il ruolo istituzionale, pubblicamente responsabile, degli studiosi, cui fa capo l'iniziativa scientifica di valorizzazione dei pezzi esposti. Si è trattato, riprendendo la riflessione di Groys, di valutare una specifica collocazione nello spazio e nel tempo che, necessariamente, solleciti il giudizio e la partecipazione: «E ancor più importante è il fatto che l'installazione sia in se stessa uno spazio di decisione: prima di tutto, di decisioni relative alla differenza tra vecchio e nuovo, tradizionale ed innovativo»⁹. Quest'ultima considerazione si adatta pienamente alla situazione varesina, dal momento che le strutture architettoniche, risalenti ai primi anni Quaranta del Novecento, sono state poste in relazione con opere del secondo decennio degli anni Duemila. Fondamentale, nel *concept* della pubblicazione a stampa dedicata alla mostra, è il dialogo con la fotografia, preziosa non tanto, o non solo, per documentare il *work in progress* delle diverse fasi dell'allestimento, secondo una mera logica cronachistica da *reportage*, quanto, piuttosto, per sfruttare le proprietà, sintetiche, dell'immagine scattata, che diviene protagonista, al posto dello scritto, della restituzione del catalogo delle opere. Queste ultime sono proposte direttamente *in situ*, al fine di cristallizzare una memoria durevole, negata della natura temporanea della rassegna, del loro necessario rapporto con lo spazio espositivo. Le immagini dei lavori, allestiti negli ambienti del Rettorato, sono accompagnate, nella pubblicazione come nel percorso di mostra, da didascalie che ne chiariscono il titolo, con una certa frequenza evocativo¹⁰, la cronologia, ristretta

⁸ Cfr. Groys 2009, p. 14, cit. in Zuliani 2015, p. 17. Su queste posizioni, anche la studiosa Claire Bishop, che dichiara «lo spazio di un'installazione artistica è la proprietà simbolicamente privata di un artista. Nell'entrare in questo spazio il visitatore lascia il territorio pubblico della legittimazione democratica ed entra in uno spazio di controllo autoritario e sovrano»: cfr. Bishop 2005 (2012), p. 6, cit. in Zuliani 2015, p. 18.

⁹ Cfr. Groys 2008, p. 78.

¹⁰ Si veda il saggio di Massimiliano Ferrario in questo volume.

all'ultimo decennio, i diversi materiali utilizzati e le dimensioni. A riguardo di questo ultimo aspetto, nella consapevolezza di piegare schemi didattici consolidati in realtà differenti, si è posto il problema di quali misure restituire, ovvero se fosse maggiormente conveniente, e coerente, riportare il dato dell'ingombro delle singole opere o quello degli spazi effettivamente occupati dalle stesse. Alle cosiddette "dimensioni ambientali"¹¹, che comportano una frequente difficoltà di misurazione puntuale, si è privilegiata, in questo caso, la prima soluzione.

Il rapporto fra l'opera installativa e la sua riproduzione, solleva, peraltro, temi e problemi tutt'altro che secondari, affrontati, in Italia, dalla fine degli anni Sessanta¹², fase, cruciale nella storia delle arti visive di neoavanguardia, in cui, per la prima volta, si è fatto ricorso alla fotografia *d'environnement* e d'installazione. La nascita e la diffusione di questo particolare genere di scatti ha determinato un'importante fase di dibattito sulle potenzialità della traduzione fotografica di opere d'arte che afferivano ad ambiti quali il Minimalismo, l'Arte Povera e la Land Art.

A seguito dell'evoluzione di tecniche e poetiche, infatti, non era più possibile utilizzare *modi operandi* tradizionali, consolidati ormai da quasi un secolo di pratica e che spesso davano per presupposta l'autosufficienza del manufatto, presentato persino privo di sfondo. In particolare, si sono confrontate due differenti modalità di approccio, pur nella consapevolezza d'interferire profondamente sulla percezione del lavoro artistico, da parte dei professionisti della fotografia d'arte: da un lato quello più schiettamente documentativo, che poteva presupporre visioni ravvicinate dei singoli oggetti e che comportava anche il coinvolgimento della ripresa dell'artista e dei visitatori; dall'altro quello concentrato a restituire

¹¹ Cfr. Zuliani 2015, p. 26.

¹² Cfr. Viva 2016, pp. 567-583.

i “puri” valori estetici delle opere e del contesto espositivo, privo d’interferenze umane, nella più schietta ottica di una riproduzione ambientale.

Nel caso insubre, in linea con la progettualità allestitiva, si è voluto instaurare, anche in occasione della campagna fotografica, un proficuo dialogo tra i curatori, l’artista e il fotografo, l’architetto Paolo Robino, decano nell’approccio alle più diverse tipologie di manufatti artistici e architettonici. Condivisa la scelta di non indagare e restituire, filologicamente, le opere e gli spazi e nell’ottica di superare la tradizionale dialettica contenuto artistico-contenitore architettonico, si è preferita un’analisi critica d’insieme, anche visuale, capace d’interpretare e veicolare la centralità del legame, di stretta interdipendenza, fra le installazioni e l’ambiente fisico tridimensionale, inclusa la dimensione, complementare, del vuoto, fondamento della mostra.

Catalogo delle opere



1. *Dimoraditerra*, 2022

Terracotta e ferro, cm 141 x 45 x 48

Inedito

Posta sul basamento lapideo dello scalone, introduce al percorso ascensionale con il suo sviluppo verticale, ritmato dalla dialettica fra i sottili linearismi del fusto, posti a confronto con il lungo pastorale del *Sant'Ambrogio* di Vanni Rossi (1940), e il coronamento cubico, dai contorni irregolari, la cui forma si specchia nella retrostante *Casesparse*. Metafora della meta, ma anche punto di partenza del viaggio, custodisce la sacralità dell'atto creativo, come il luogo in cui è inserita è scrigno del sapere, è dimora della cultura.



2. Punto cardine, 2020

Carta, pasta di legno e gomma butile su tavola, cm 93 x 52

Inedito

Isole, 2021

Tecnica mista su tavola, cm 190 x 100 ca.

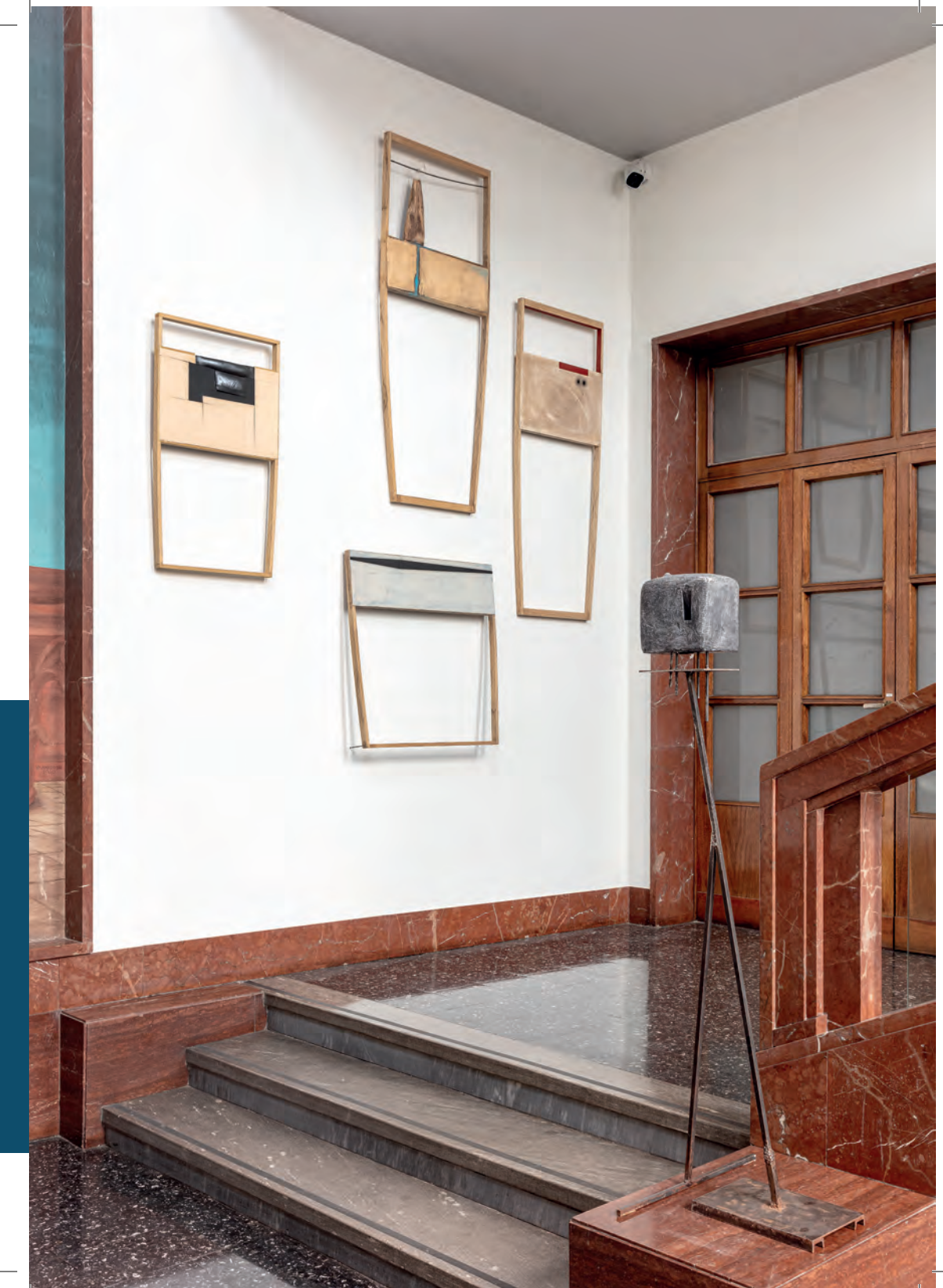
Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

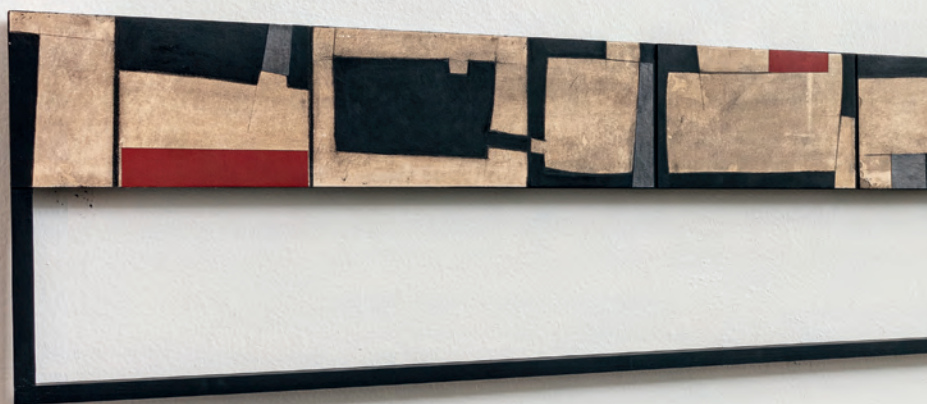
Apertis verbis, 2021

Acrilici e pigmento su tavola cm. 81 x 80 x 10

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

L'isola installativa parietale, baricentrata sulla scansione modulare della forma che richiama uno scafo d'imbarcazione, allusiva tanto al viaggio, quanto all'approdo, si caratterizza per il voluto contrasto fra la leggerezza delle opere, in cui vacuità e polimaterismo partecipano alla creazione di significanza, e la monumentalità della figura di *Sant'Ambrogio*. Un parallelismo evocato anche dal rimando cromatico del rosso del paramento sacro e delle scarpe e del bianco della tunica, colori che campiscono i quattro esemplari.





3. *Casesparse*, 2021

Acrilici e pigmento su tavola, cm 42 x 171

Inedito

Nella giustapposizione di simmetria e disequilibrio, di alternanza modulare superiore e vuoto “incorniciato” inferiore, si riversa il portato delle precedenti stazioni installative, delle quali ritorna l’irregolare iconema rettangolare, talvolta raccordato a mimare la forma di una pala di remo, oppure, come nel caso in esame, un sintetica visone dall’alto di un casseggiato. Le cromie e la costruzione geometrica sono poste in rapporto con le venature dei marmi della balaustra, richiamate anche nelle architetture del dipinto parietale di Rossi, e con le aperture, parzialmente chiuse da vetri, dei pilastri che sorreggono il mancorrente.



4. *Prologo*, 2019

Acrilici e pigmento su carta intelata, cm 140 x 100

Inedito

In posizione leggermente disassata rispetto alla fronteggiante *Solo*, che si staglia, a un'altezza maggiore, sulla parete dell'atrio del primo piano, ripropone la tricromia di *Casesparse*, qui utilizzata per definire la bordura inferiore rettangolare (rosso), che riprende la tonalità del marmo dello scalone e delle aperture parietali, l'elemento sommitale semiellittico irregolare (nero), che dialoga con la conformazione, a sei ovali sovrapposti, dell'illuminazione degli anni Quaranta del Novecento, e il fondale (ocra chiaro). Al rigore geometrico si affiancano forme fluide, d'intonazione più spiccatamente informale, che ben si rapportano al lirismo compositivo de *La magia del cielo* (1999), il grande murale di Valentino Vago che campeggia sulla parete della seconda rampa dello scalone.







5. *Passa nei miei pensieri*, 2020

Tecnica mista su tavola, cm 50 x 200 ca.

Inedito

I sei elementi, parte di un più ampio ciclo componibile, sono collocati sulla parete al di sotto della grande vetrata a sviluppo verticale, la cui superficie di luce è scandita da un reticolo composto da venti moduli rettangolari sovrapposti, quattro per ogni linea. L'installazione, che apparentemente nega la successione numerica dell'apertura parietale, si configura, in realtà, quale ricercata sintesi fra la stessa e l'illuminazione a sei ovali. L'estensione a tutta larghezza è interrotta dal vuoto centrale, che smorza l'effetto di *horror vacui*, creando una presenza fittizia, allusa dalla mancanza. L'incedere astratto-geometrico e costruttivista delle forme dipinte sui pannelli, definite dal rosso, dal giallo, dal bianco e dall'azzurro, è controbilanciato dall'afflato informale dei fondali, graffianti e sfumati, tetri e abbacinanti: una combinazione che ritorna nel grande murale di Vago, con cui instaura un efficace rapporto dialettico.



6. *Dialogo*, 2022

Legno di tiglio e ferro, cm 150 x 160 x 130 ca.

Inedito

***Solo*, 2019**

Acrilici e pigmento su carta intelata, cm 140 x 100

Inedito

La stazione installativa, disposta, all'altezza del secondo pianerottolo dello scalone, fra il vano balastrato e la parete prospiciente, conclude la serie di opere poste in correlazione sia con alcune delle peculiarità strutturali dello spazio architettonico, sia con le pitture parietali, in questo caso, ancora il murale di Vago. Le sculture, che combinano il rigore geometrico dei fusti metallici con gli elementi sommitali lignei, di conformazioni differenti, variamente sagomati e raccordati, ma anche scavati e lavorati a creare concavità e convessità, riflettono la "musicalità" de *La magia del cielo*, che pare così assumere, a seconda del punto di osservazione, relazionato alla combinazione tra le forme in legno e le strutture in ferro, connotazioni tridimensionali. Il dipinto, quasi un contraltare di *Prologo*, ripropone la dialettica fra la campitura del fondale, qui solcato da pennellate vorticosi di tonalità banco perla cangiante, che ben si accosta alla profilatura laminata della porta-vetro di accesso al primo piano, e la forma geometrica superiore, un solitario rettangolo nero che, anche per il suo posizionamento, pare un'allusione a una sorta di portale da varcare solo al termine di una salita: quella che, fisicamente, il fruitore compie attraverso lo scalone.





7. *Grigio Kavafis*, 2021

Ferro, acrilici e carta su tavola, cm 210 x 84 x 10

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

Con la sua tonalità «opale a metà grigio», come recita un passaggio della poesia (1917) di Costantino Kavafis, l'opera autoportante, giustapposta a una delle pareti della sala antistante agli uffici rettorali, funge da *trait d'union* fra le logiche allestitivie proposte nel magniloquente ambiente dello scalone e l'accesso alla galleria. Ritorna la conformazione a scafo d'imbarcazione, che le importanti dimensioni, tuttavia, prestano alla descrizione della metafora del portale di accesso, cui fisicamente l'installazione si accosta. Le cromie screziate dei due elementi orizzontali, che recuperano e fondono, come in una crasi pittorica, quelle dei fondali delle opere della sezione precedente, ma anche del dipinto di Vago, imprimono le kavafisane «tracce di memoria», prefigurando, così, al di là della porta-vetro, il graffito murale di Pierantonio Verga, ...*Dalla memoria* (1999), parzialmente occultato dagli alti pannelli allestitivi.







8. *Spagine*, 2023

Acrilici e pigmento su tavola, cm 180 x 200 ca.
Inedito

Nella composizione, collocata nel vano che introduce alla galleria e ritmata dalla presenza di quattro elementi, tre rettangolari e uno quadrato, posizionati in modo asimmetrico sulla superficie, spicca il sentore minimalista dei linearismi costruttivi, enfatizzato dagli innesti cromatici, che risaltano sul fondale grigio chiaro, su cui sono impressi gli immancabili segni richiamanti la conformazione a scafo. La modularità dell'impianto, che accorpa matrici astratto-concrete e informali, unitamente alla bicromia nero-rosso che definisce le forme geometriche sia interne, sia, per emersione negativa, esterne, si propone in efficace confronto tanto con gli elementi della fronteggiante balaustra, quanto con il retrostante graffito di Verga, del quale, però, è negato l'afflato segnico, arcaico, rupestre. La forma a "T", ottenuta dall'apertura, in basso al centro, nel listello superiore, ritorna nel materiale lapideo e in ...*Dalla memoria*, peraltro incorniciata da una bordura marrone ruggine, simile alla cromia degli innesti marmorei.



9. *In medio stat virtus*, 2021

Pigmenti acrilici su tavola, cm 215 x 300 ca.

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

I tre grandi pannelli, posizionati entro lo spazio della galleria di collegamento fra l'area degli uffici della *Governance* e l'ambiente antistante alla Segreteria Studenti, ripropongono la dialettica fra il rigore delle forme geometriche, qui campite d'azzurro, giallo e rosso, cromie ricorrenti nelle installazioni esposte in mostra, e le restanti porzioni dipinte in tricromia bianco-nero-grigio, che affiancano alla scansione modulare (peraltro consona al raffronto con il telaio reticolare nero delle finestre) un incedere d'intonazione più spiccatamente informale, decisamente proiettato verso la componente gestuale. Se, in un'ottica di continui rimandi alle aree del Rettorato, le due "L" laterali, che evocano, al pari di quella centrale, la planimetria dell'atrio fronteggiante la Segreteria, risultano nettamente meno armoniche e bilanciate a livello della conformazione dei bracci, la variante mediana meglio esprime l'ideale della misura e dell'equilibrio, comunicato anche dal celebre aforisma del titolo. Particolarmente calzante è, poi, il rapporto che l'opera instaura con *Vettorialità insubriche/ Un volo verso l'infinito* (2018), installazione decostruttivista *site-specific*, appesa al soffitto, realizzata da Francesco Cucci mediante listelli di leggero legno Ayous che, al pari degli elementi in polipropilene alveolare, suggeriscono rotte, vettori, forze; affinità individuabili, nel lavoro in esame, sia a livello degli innesti lignei inferiori, sagomati, sia nelle linee bianche che solcano il fondale dipinto.



10. *Contrappunto*, 2012

Tecnica mista e pigmento su tavola, cm 270 x 450 ca.

Esposizioni: Galleria Scoglio di Quarto di Milano (2021)

Disposta, nell'atrio a "L" antistante alla Segreteria Studenti, sulla parete sinistra, speculare a quella che accoglie *Uniti dal solito destino*, l'installazione è caratterizzata dalla ripetizione modulare di elementi a sviluppo verticale, contraddistinti dalla conformazione a scafo e dall'alternanza fra la pienezza della tavola lignea inferiore, su cui sono applicati innesti materici che in taluni casi fuoriescono dal supporto, e la vacuità determinata dallo spazio racchiuso, superiormente, entro la struttura metallica poligonale. La variabilità dell'altezza di appensione determina, favorito dalla particolare conformazione della parete e dalla presenza, sulla stessa, delle guaine tubolari dei cavi elettrici, un ricercato effetto di verticalità, di proiezione verso l'alto, contrapposto e complementare al corrispettivo, orizzontale, della composizione fronteggiante. Proprio il carattere combinatorio dell'opera, formata dall'accostamento ritmico di più elementi, chiarisce la scelta del titolo, che si rifà alla prassi musicale polifonica, ma anche alla pluralità dei motivi stilistici che, inseriti in un testo letterario, stabiliscono effetti allusivi o suggestivi.





11. *Uniti dal solito destino*, 2019

Tecnica mista su tavola, cm 250 x 300 ca.

Esposizioni: Galleria Scoglio di Quarto di Milano (2021)

L'installazione, che omaggia, nel titolo rivisitato, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, film, del 1974, scritto e diretto da Lina Wertmüller, a ribadire la centralità del portato mediterraneo, che, tuttavia, non sovrasta, ma connette, occupa la porzione centrale della grande parete destra dell'area esterna alla Segreteria Studenti. La superficie regolare del muro, delimitata, in basso, dalla zoccolatura, enfatizza, in voluto contrasto dialettico, contrappositivo-complementare, con la speculare *Contrappunto*, l'armonica orizzontalità dei quattro moduli sagomati, sovrapposti e sfalsati, lavorati con innesti polimaterici, alternati a vuoti, ottimamente rapportati alle geometrie del pavimento. Anche le ombre, create dall'illuminazione, contribuiscono ad acuire l'effetto di manipolazione e riplasmazione dello spazio in senso neocostruttivista.

12. *Le bende dell'estate*, 2020

Pigmento, acrilici e lino su tavola, cm 151 x 165

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia (2022)

Il dittico, che richiama il nesso con la solarità mediterranea, sottilmente evocato anche in *Uniti dal solito destino*, è posizionato sulla porzione superiore della parete aggettante che funge da elemento di congiunzione fra i due bracci dell'area a "L", antistante alla Segreteria Studenti, sinteticamente allusa dagli innesti rossi che campiscono la tavola di sinistra. La metafora dell'immersione nell'abbacinante stagione calda, suggerita dal chiarore dei fondali e dal vermiglio delle geometrie, si esplica, con rinnovata matericità, nel pannello di destra, più affusolato, che, interamente ricoperto di falde di lino, assume le sembianze di un candido cretto reticolare, capace di porsi in relazione con il motivo a quadrati ripetuti del pavimento e del soffitto.



13. *Quasi un cubo di pietra*, 2022

Pietra, ferro, acrilici e legno, cm 180 x 50 x 34 ca.

Inedito

Posizionata, nel disimpegno esterno alla Segreteria Studenti, a ridosso del pilastro aggettante che separa l'accesso al vano ascensore dal passaggio che conduce al piano superiore e al giardino interno, l'installazione è giocata sulla dialettica fra la scultura autoportante, composta da sottili fusti metallici che s'innestano entro la porzione inferiore di un blocco parallelepipedo lapideo, e la forma ovale convessa, solcata da scanalature concentriche, applicata, in posizione rialzata, sulla superficie del sostegno architettonico. L'asimmetria e il decentramento contribuiscono, al pari delle dialettiche leggerezza-gremità, candore-cromia, levigatezza-porosità, finito-non finito, ad amplificare la ricerca di un difficile equilibrio nello sbilanciamento, che, in ultimo, è garantito dalla combinazione fra linee spezzate e curve, risolta nella presenza della coppia di fori ricavati nella pietra, anch'essi decentrati, strettamente correlati al singolo "occhio", dipinto, in nero, sul fondale giallo dell'ovale, che riprende la tonalità del corrimano della scala esterna.





14. *Tritticoval*, 2021

Acrilici, gomma butile e legno, cm 180 x 110 x 60 ca.

Inedito

La tappa installativa, composta da tre elementi di tonalità, rispettivamente, banca, nera e rossa, orienta, compiutamente, alcune delle istanze concettuali prefigurate in *Quasi un cubo di pietra* verso la matrice minimalista della forma ovale, simbolo di forza generatrice, ma anche, nella cultura zen giapponese, particolare conformazione delle mani in atteggiamento meditativo (*Hokkaijoin*). I pannelli convessi bianco e nero sono posizionati, sul medesimo asse, al centro di altrettanti pilastri, in modo da sottolineare il rimando allo *Yin e Yang* taoista; mentre la terza forma, rossa, collocata, sulla parete di fondo, entro il vuoto creato dalle due strutture verticali, canalizza lo sguardo verso il punto di fuga centrale ed evoca una delle cosiddette “cinque fasi” (*Wu Xing*), quella del fuoco, ordinatrici dei fenomeni cosmologici. Verticalismo e curvilinearità coesistono, creando una nuova percezione dello spazio.



15. *Isola*, 2021

Tecnica mista su tavola, cm 100 x 70

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

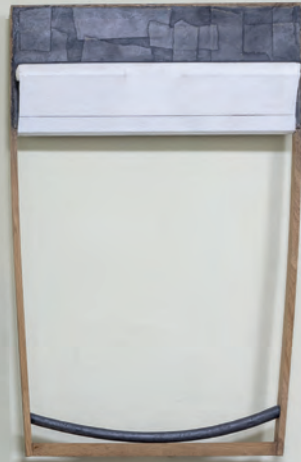
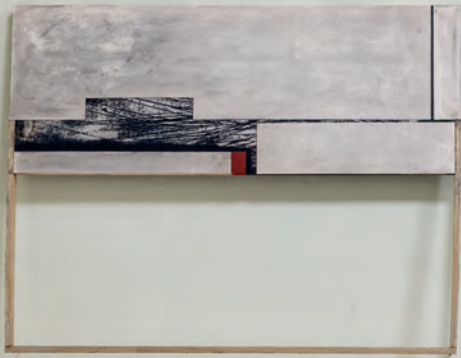
***Solobianco*, 2019**

Acrilico, tela e legno, cm 102 x 66

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

Le due opere, la cui conformazione

Le due opere, la cui conformazione rievoca la forma a scafo, sono allestite sulla parete di fondo laterale destra dell'area a "L". Il bilanciamento fra le porzioni superiori, quella sinistra dipinta con una marcata *verve* informale, quella di destra lavorata con innesti materici, e quelle inferiori, che incorniciano il vuoto, che diviene creatore di forma, si presta, con particolare efficacia, al rapporto con il tavolino sagomato, con la bianca guaina verticale che contiene i cavi elettrici e finanche con gli alloggi delle prese, dipinti di nero e di rosso. Le medesime cromie campiscono la coppia di pitto-sculture, ritmate dall'accostamento fra brani di violento impeto gestuale e momenti di maggiore rarefazione, che diviene quasi sospensione, specie a livello delle tinte chiare, richiamanti, nel nitore del bianco, dalle spiccate proprietà luminose e riflettenti, il valore attribuito a questo colore sia nelle culture orientali, sia in quelle occidentali, che lo accostano alla purificazione, con la peculiarità, relativamente alle prime, di essere anche tonalità di morte e sepoltura, peraltro evocata dal contrastante cretto nero.



16. *Haiku*, 2019-2020

Acrilici, ferro e legno, cm 131 x 100

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

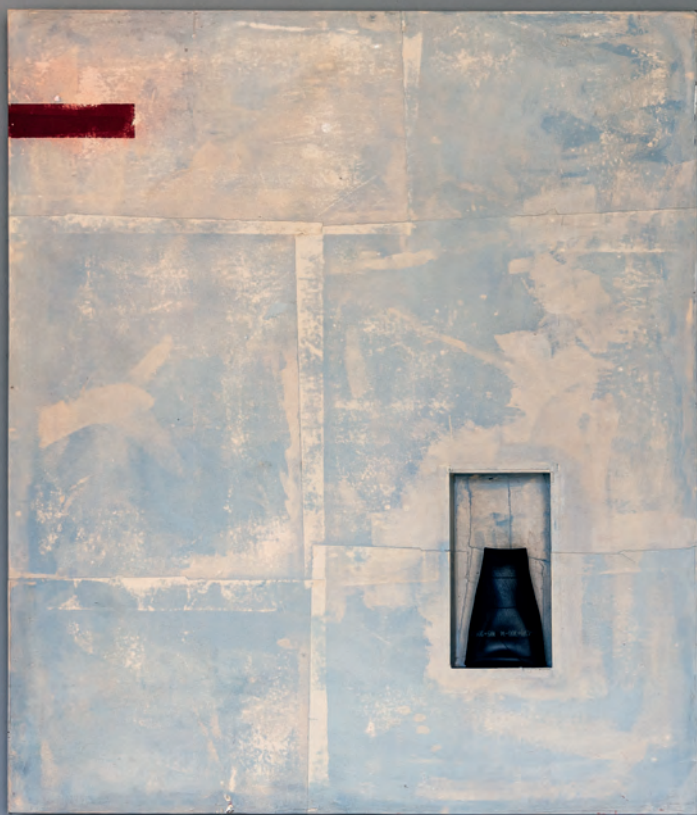
Collocato sulla parete di fondo del corridoio a “L” che fronteggia l'area della Segreteria Studenti, il dittico, grazie alla disposizione degli elementi componenti, che delimitano porzioni rettangolari, ad andamento verticale e orizzontale, due delle quali dotate di un lato curvilineo (spesso utilizzato per suggerire la forma dello scafo di un'imbarcazione, un varco o un portale), genera, anche per via degli effetti di proiezione delle ombre, una ritmica moltiplicazione di piani, tramutando la superficie bidimensionale in un solido. In piena coerenza con l'emblematico titolo dell'opera, da cui deriva quello della mostra di Ateneo, l'installazione rappresenta visivamente, nella relativa leggerezza materica e dimensionale e nell'alternanza di pieni e di vuoti con valore significante, l'interpretazione barthesiana degli *haiku*, ma anche riflette, nelle partizioni, il tipico incedere ritmico di questi componimenti poetici, dalla semplice struttura di tre versi, sufficiente per evocare nel fruitore la «fragile essenza» di uno stato d'animo o di un fenomeno.

La tricromia dominante (bianco, nero, rosso), frequente nei lavori dell'artista, come dimostra il confronto con le altre opere allestite in questo stesso vano, rievoca alcuni dei colori di base della spiritualità taoista.



EXIT





17. *L'attesa*, 2021

Acrilici, gomma butile, lino e legno, cm 125 x 200

Esposizioni: Galleria Scoglio di Quarto di Milano (2021)

L'opera si compone di due pannelli di formato rettangolare, dipinti in tono grigio-azzurro con effetti marmorizzati. Le due superfici, a loro volta, sono suddivise in sottomultipli, della stessa conformazione, da tenui linee di colore parallele e perpendicolari. L'equilibrio d'insieme è interrotto dall'inserimento di aperture e tassellature in cromie e materiali differenti, che creano effetti di tridimensionalità, nonostante la natura del supporto sia, a evidenza, bidimensionale. I lavori sono collocati entro un vano, ricavato nella parete del corridoio che conduce al giardino del Rettorato, che li incornicia simmetricamente e li valorizza, grazie all'effetto *ton sur ton*, determinato dall'intonaco, la cui tonalità s'intensifica. L'insieme rievoca, così, l'idea di un illusionistico "quadro nel quadro", che enfatizza la reale profondità, invero limitata, della nicchia e delle opere stesse. Le partizioni, verticali e orizzontali, sulle superfici, dialogano, infine, con le formelle in graniglia del pavimento, disposte, secondo un motivo geometrico continuo, per tutta la lunghezza del vano.





18. *Duevoci*, 2021

Acrilici e pigmento su tavola, cm. 140 x 80

Esposizioni: Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e Convitto Palmieri di Lecce (2022)

Sfruttando il dato dimensionale, il dittico è collocato lungo le pareti che intervallano le ampie finestre del corridoio che conduce alla corte interna della sede di Ateneo. Le componenti lignee, che s'innestano sulle tavole bicrome, trovano, al pari delle porzioni mediane dipinte, un corrispettivo cromatico nel telaio dorato su cui sono montati i vetri che chiudono le singole aperture e, giustapponendosi al muro intonacato di bianco, creano nuove suddivisioni di spazi rettangolari. Il tema del doppio, veicolato, nel titolo, con il tramite di un'accezione musicale, è immediatamente richiamato, in ciascuno dei due lavori, dal contrasto cromatico fra le porzioni dipinte e i corrispettivi vuoti, ma anche dalla dialettica bianco-rosso, alternativa al nero, che evoca l'alternanza di luce e ombra, di vuoto e pieno, di leggerezza e gravità, di freddo e caldo; aspetti che trovano ulteriore enfasi nel posizionamento dei manufatti, concepiti a *pendant*, a variabile distanza, in base al contesto d'allestimento, qui enfatizzati nella loro identità, indice di sintonia, dalla posizione di simmetria.

19. *Pietre di cielo*, 2022

Pietra carparo, legno e ferro, cm 150 x 45 x 48 ca.

Inedito

La coppia di sculture è collocata nell'area mediana del corridoio di accesso al Rettorato dal parco. Le fronti delle due opere, contraddistinte dalla sagomatura curvilinea centrale dell'elemento lapideo, posta in serrato dialogo con *Duevoci*, sono rivolte, rispettivamente, l'una verso coloro che hanno già percorso l'itinerario di visita o che, più in generale, si stanno allontanando dalla quotidiana attività di lavoro, l'altra verso chi, invece, accede all'edificio. Lo scopo è quello di generare un effetto di accoglienza o di commiato, prefigurando o riproponendo, a seconda del verso di fruizione, l'azzurro del cielo esterno e, grazie all'insieme dei lavori che si affiancano all'installazione, di riqualificare uno spazio d'uso, di norma a veloce percorrenza. La presenza dei manufatti, che accorpano la dicotomica complementarietà fra la greve concretezza della pietra e l'ineffabilità dell'etere, non ostacola il consueto incedere dei frequentatori dell'ambiente, anzi, invita alla sosta e all'osservazione, modificando la percezione spazio-temporale precedentemente associata al passaggio nello snodo.

L'utilizzo della malleabile pietra calcarea, estratta lungo le coste del Salento, rientra in quel legame, qui ribadito sul fronte materico, con i territori d'origine dell'artista.





Ambienti espositivi

















Biografia Bibliografia



Biografia



Nato a Castrignano del Capo (Lecce) nel 1958, esordisce, all'inizio degli anni Settanta, come pittore figurativo di estrazione neoespressionista, approfondendo temi e soggetti connessi alla sua terra: la Puglia. In questa direzione, allestisce le prime personali, conseguendo, nello stesso periodo, la maturità artistica e frequentando, poi, i corsi di scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Lecce. Gli anni di formazione lo fanno approdare alla scultura, che ne avrebbe polarizzato l'impegno, declinata, inizialmente, secondo vigorose modalità materiche e liberata, successivamente, del superfluo, in favore di soluzioni installative lineari, archetipiche, primarie, minimaliste, attente a porre in rapporto dialogico forma e spazio, reale e illusorio, presenza e assenza, vuoto e pieno, concavità e convessità, con esiti che non mancano di evocare mondi lontani, come la purezza essenziale dell'universo nipponico, fra estetica e ritualità zen e sofisticate allusioni letterarie haiku. Il primato della forma e il nesso orizzontalità-verticalità divengono il baricentro della produzione degli anni Ottanta, che l'artista declina nel

rimando alle culture dell'antico Mediterraneo, poi ribadito nei cicli delle *Dimore*, delle *Porte* e dei *Portali*. È in questo periodo che si trasferisce a Varese e sviluppa un'indagine attenta, coltivata nel tempo, sull'antropologia dei materiali antichi (legno, ferro, pietra, carta), manipolati e combinati a creare nuove effigi del reale. L'attuale fase della sua ricerca verte su forme minimali, talvolta modulari, colori monocromi, corrosi e consunti dal tempo, superfici scabre. Determinante resta il rapporto che l'opera determina con lo spazio: una relazione dialettica che vede il contesto diventare non solo parte integrante del manufatto, ma cassa di risonanza della sua esplicazione semantica. Molte le suggestioni e i modelli evocati, che muovono dall'Astratto-concreto all'Informale, dallo Spazialismo al Minimalismo e all'Arte Povera, con una forte proiezione, in ambito italiano, verso la poetica di autori come Francesco Lo Savio, Giuseppe Uncini, Nicola Carrino ed Ettore Spalletti, cui si somma lo sguardo, ponderato, rivolto a protagonisti della scena internazionale: da Anselm Kiefer ad Anish Kapoor e David Tremlett. Particolarmente ricco è il curriculum espositivo, denso di partecipazioni a rassegne nazionali ed europee: da Parigi a Lugano, da Vienna a Bruxelles, da Milano a Mantova e Firenze, da Torino a Savona; ma anche Venezia (54a Biennale - Padiglione Italia), Roma, Bad Vöslau (Austria), Girona e Saragozza (Spagna), Caen (Francia), Cochabamba (Bolivia).

Tra i più significativi riconoscimenti, il primo premio alla 22^a Rassegna Nazionale di Disegno Contemporaneo "Giovanni Segantini" e, nel 2005, la gratificazione alla prima Biennale di Ankara (Turchia). Degna di menzione la recente personale intitolata *Calma Apparente* (2022), allestita in Polonia, presso la Galleria dell'Istituto Italiano di Cultura e il Convitto Palmieri di Lecce.

Tra le pubbliche raccolte che ospitano sue opere, si possono annoverare, oltre all'Università dell'Insubria, il MA*GA di Gallarate, il Civico Museo Parisi-Valle di Maccagno, il Museo Civico di Taverna, il Museo Vito Mele di Santa Maria di Leuca.

Vive a Laveno-Mombello e insegna Disegno e Storia dell'Arte presso il Liceo Scientifico "Galileo Ferraris" di Varese.

Bibliografia

G. M. Accame, M. Saponaro, *Giuseppe Uncini*, De Agostini, Novara 1996.

G. M. Accame, *La forma plurale. Opere e artisti in Italia 1947-2000*, Charta, Milano 2010.

B. Askanas, “Cercle et Carré”, “Art Concret” e “Abstraction-Crèation”, in *L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica, chiesa di San Francesco, 27 maggio-3 settembre 1989), a cura di L. Caramel, Electa, Milano 1989, pp. 90-97.

Astrattismo storico italiano: il caso Como, catalogo della mostra (Maccagno, Civico Museo Parisi Valle, 19 maggio-30 settembre 2001; Cantù, Galleria del Design e dell'Arredamento, 21 ottobre 2001-20 gennaio 2002), a cura di L. Cavadini, Civico Museo Parisi Valle, Maccagno 2001.

R. Barthes, *L'Empire des signes* (prima edizione 1970), Hill and Wang, New York 1982.

C. Belli, *Kn*, Edizioni del Milione, Milano 1935.

C. Bishop, *Installation art. A Critical History*, Tate Publishing, London 2005 (2012).

Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, tr. di A. Cocco, O barra O, Milano 2015.

F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, I, Armand Colin, Paris 1967; II e III, Armand Colin, Paris 1979.

L. Caramel, *L'ordine astratto. Il gruppo del Milione e il mito della classicità greca*, da Carlo

Belli a Melotti a Reggiani: il modernismo e il controverso rapporto con la dittatura fascista, in «Quadri e Sculture», 6, 1998, 30, pp. 64-65.

C. Casero, *La Casa del Fascio di Como e le sue "decorazioni". Uno strumento di comunicazione del potere*, in «Ricerche di S/Confine», 1, 2010, pp. 118-134.

G. Celant, *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, Einaudi, Torino 1975.

J.S. Cluzel, *Architecture éternelle du Japon - De l'histoire aux mythes*, Faton, Dijon 2008.

B. Della Casa, *L'immagine del vuoto: figure dell'assenza*, in *L'immagine del vuoto. Una linea di ricerca nell'arte in Italia (1958-2005)*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 7 ottobre 2006-7 gennaio 2007), a cura di B. Della Casa, M. Francioli, Skira, Milano 2006, pp. 6-25.

E. De Martino, *Sud e magia*, Donzelli Editore, Milano 1959.

D. De Palma, *Storia del Giappone contemporaneo (1945-2000)*, Bulzoni, Roma 2000.

D. De Palma, *Il Giappone contemporaneo. Politica e società*, Carocci, Firenze 2008.

L. Facchin, *Ambrogio Pozzi in Ateneo. Note per un allestimento*, in *Ambrogio Pozzi. Opere dalla collezione di famiglia*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 6 novembre 2019-14 febbraio 2020), a cura di M. Ferrario, Edizioni Università degli Studi dell'Insubria, Varese 2019, pp. 20-22.

L. Facchin, *La musealizzazione del patrimonio artistico*, in A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, SAGEP, Genova 2022, pp. 56-63.

L. Facchin, M. Ferrario, *Da Collegio a Rettorato*, in A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, SAGEP, Genova 2022, pp. 17-37.

C. Farese, *Conversazione con Antonio Pizzolante nel suo studio lavenese, nel sabato grasso del 2008*, in *Antonio Pizzolante. Stanze senza tempo*, catalogo della mostra (Laveno-Mombello, Museo Internazionale del Design Ceramico, 17 maggio-14 settembre 2008; Villa Frua, 17 maggio-2 giugno 2008), a cura di C. Rizzi, Grafica Essezeta, Varese 2008, s.p.

M. Ferrario, *La collezione d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria:*

nascita e formazione, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 24, 2021, pp. 227-260.

M. Ferrario, *L'arte contemporanea in Università. Le iniziative espositive e la collezione*, in A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, SAGEP, Genova 2022, pp. 39-55.

M. Ferrario, *Catalogo delle opere*, in A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, SAGEP, Genova 2022, pp. 64-157.

G. Grosso, voce, *Lo Savio, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Istituto dell'enciclopedia Treccani, Roma 2006, consultato in edizione on-line.

B. Groys, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge 2008.

B. Groys, *Politics of Installation*, in «E-flux journal reader 2009», Steremberg Press, Berlin 2009, pp. 9-42.

Gruppo Uno 1962-1967. Gli anni '60 a Roma: Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini, catalogo della mostra (Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, 22 luglio-31 agosto 1998), a cura di L. Caramel, P. Ferri, Joyce & Co., Roma 1998.

F. Jesi, *Il linguaggio delle pietre. Alla scoperta dell'Italia megalitica*, Rizzoli, Milano 1978.

N. Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London and New York 2000.

La galassia informale: Enzo Brunori, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Alfredo Chighine, Lucio Fontana, Piero Ruggeri, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 2000 & Novecento Galleria d'Arte, 23-27 gennaio 2003), a cura di L. Caramel, 2000 & Novecento, Reggio Emilia 2003.

La via italiana all'informale. Da Afro, Vedova, Burri alle ultime tendenze: appunti e riflessioni sulla storia dell'informale in Italia, a cura di V. Patarini, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 2013.

F. Libasci, *La lettera e l'immagine. Barthes sulle arti*, in «Letteratura & Arte», 13, 2015, pp. 191-203.

- M. Liverani, *Oriente Occidente*, Laterza, Bari 2021.
- F. Lo Savio, *Spazio - Luce: evoluzione di un'idea*, I, De Luca, Roma 1963, pp. n.n.
- L. Madaro, *Su un ciclo di opere di Antonio Pizzolante a Cracovia e Lecce. Dialoghi di forme, strutture e spazialità*, in Antonio Pizzolante. *Calma apparente*, catalogo della mostra (Cracovia, Istituto Italiano di Cultura, 27 aprile-20 maggio 2022; Lecce, Convitto Palmieri, 18 giugno-30 agosto 2022), Istituto Italiano di Cultura, Cracovia 2022, pp. 10-13.
- C. Maltese, *Semiologia del messaggio oggettuale*, U. Mursia Editore, Milano 1970.
- F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Milano 2016.
- Il Milione e l'astrattismo (1932-1938). La galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra (Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 6-31 agosto 1988; Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988), a cura di E. Pontiggia, Electa, Milano 1988.
- Parla di me, silenzio*, catalogo della mostra (Milano, Scoglio di Quarto, 7-30 giugno 2021) a cura di F. Tedeschi, Scoglio di Quarto, Milano 2021.
- G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992.
- E. Pontiggia, *Licini e gli amici del Milione*, in «Quaderni Liciniani», 4, 1999, pp. 79-84.
- I. Quaroni, *Giuseppe Uncini. L'artista come homo faber*, catalogo della mostra (Chiari, Galleria d'Arte L'Incontro, 12 dicembre 2015-14 febbraio 2016), Chiari 2016, pp. 9-11.
- A. Rosellini, *Il calcestruzzo secondo Uncini, Smithson e Kiefer: arte del costruire, natura geologica, materia in rovina*, in «ArcHistoR», 3, 2016, 5, pp. 71-105.
- R. Pasini, *L'informale italiano. Pittura di segno e di materia negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 13 dicembre 1997-2 marzo 1998), Galleria d'Arte Niccoli, Parma 1997.
- P. Segra Serra Zanetti, *Arte astratta e informale in Italia*, Clueb, Bologna 1995.
- R. Serpolli, voce, *Uncini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 2020, consultato in edizione on-line.

A. Spiriti, *Gli inizi: Vanni Rossi all'Insubria*, in A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, *Il Retorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, SAGEP, Genova 2022, pp. 9-15.

M. Takasaki, *An Architecture of Cosmology*, Princeton Architecture, Princeton-Oxford 1998.

Tanzio da Varallo. Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile-16 luglio 2000), a cura di M. Bona Castellotti, Motta, Milano 2000.

Y. Tono, *Spazio vuoto e spazio pieno*, in «Azimut», 1, 1959, s.p.

D. Viva, *L'immagine dello spazio. Dal 1967 a ritroso: fotografie di ambienti e installazioni sulle riviste d'arte italiane*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, 8, 2016, 2, pp. 567-586.

S. Zuliani, *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

S. Zuliani, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione/ Without a frame. Space and time of the installation*, Arshake, Roma 2015.



