

L'ABITANTE

Ricardo Aleodor Venturi

Sara Bisacchi

Raffaele Greco

Edoardo Loi

Francesco Mori

Simona Pavoni

Enrico Pierotti

L'abitante. Rinascita senza sosta	5
The inhabitant. Relentless rebirth	16
Adele Cappelli	
Ricardo Aleodor Venturi	29
Sara Bisacchi	41
Raffaele Greco	51
Edoardo Loi	63
Francesco Mori	75
Simona Pavoni	83
Enrico Pierotti	93
Habitat in movimento	103
Habitat on the move	105
Alberto Bortolotti	
Ri-scritture confortanti, sensuose e sensibili	107
Comforting, sensuous and sensitive re-writings	109
Gabriella Lo Ricco	
Abitare sospeso	111
Dwelling, suspended	116
Micla Petrelli	

L'ABITANTE. RINASCITA SENZA SOSTA

Adele Cappelli

*Così, per il meglio o per il peggio, ciascuno di noi, ricco o povero,
porta in sé, senza saperlo il pianeta tutto intero.*
Edgar Morin

L'Abitante è un genere partecipante, può essere soggetto centrale ma anche parte variabile rivelatrice di un'azione. Con la possibilità di essere determinato dal contesto o di determinarlo, l'abitante diventa decisivo nella costruzione delle forme di narrazione dei luoghi che ospita in sé e di quelli dai quali è ospitato. Il duplice carattere di sostantivo o azione, nella grammatica della parola, sembra segnare l'impossibilità di esaurire il suo contenuto espressivo in un'unica direzione di senso, senza compiere una riduzione delle sue caratteristiche e possibilità. L'abitante delinea, nel legame tra architettura urbana e realtà antropologica esistenziale, collettiva ed individuale, un articolato rapporto tra le parti e il tutto, impegnando ognuno a fare della vita un sistema di riorganizzazione permanente fondato su una logica della complessità in cui i criteri organizzativi generali si confrontano con "autorganizzazioni spontanee"¹. Un sistema, dove il disordine dei comportamenti casuali è chiamato a convivere con gli elementi costitutivi di un ordine sociale e individuale che, seppure riconoscendo la complessità come luogo dove esercitare varietà, differenziazione, elasticità, può percepire il disordine al pari di un incidente non previsto come minaccia o "possibilità di un ordine vivente che rinasce senza sosta"².

Rinascita senza sosta potrebbe essere il sottotitolo dell'esperienza di questo progetto. Tutto ha luogo, incidentalmente, nell'incontro tra conseguenze di mutazioni sociali causate dall'attuale crisi economica, ricerca artistica e circostanze individuali. Condizioni che, in diversi mesi, hanno trasformato un attico, da abitazione privata a studio d'artista, luogo fisico di ricerca dell'azione rivolta a conoscere ed approfondire, della sperimentazione del fare, fino ad indurlo a diventare spazio espositivo temporaneo aperto al pubblico.

Un appartamento, pensato come casa accogliente, segnato in seguito da un sostanziale cambiamento, involontario e subito, della sua destinazione d'uso e svuotato della sua funzione iniziale, si rigenera negli imprevisti. Il primo a varcare la soglia, a trasformare l'attico in uno studio, è il giovane artista Ricardo Aleodor Venturi che, dopo alcuni mesi di lavoro, decide di condividere l'esperienza con altri artisti. Le opere diventano i nuovi abitanti e, insieme agli artisti, nel passare dei giorni, tra affinità e differenze, si riconoscono. Percorsi e approdi sono oggetto di scambi di vedute con l'unico intento di segnare un vitale momento d'incontro-confronto lungo il loro cammino. Così, le opere-abitanti, alcune nate nello spazio dell'attico altre altrove, lasciano emergere nuove tracce di direzione di senso e si mostrano, nel loro transitorio insediamento, quali testimoni di uno spaccato della ricerca artistica contemporanea, declinata attraverso differenti sensibilità e soluzioni formali. Opere-abitanti, metafora e frutto del lavoro di un piccolo insediamento umano, tessono fili e animano le stanze con la loro presenza, accogliendo il visitatore all'interno di uno spazio, nel quale si dirama l'intreccio tra riflessioni sulle possibilità dell'azione dell'arte, sulla ricerca individuale e, in generale, sulle relazioni con il sistema. Le opere presentano gli aspetti di un contemporaneo aperto concetto di appartenenza, sostenuto dalle identità dei giovani artisti coinvolti. Identità ricche di sfaccettature predisposte a mettersi in gioco, unite dalla sincera necessità del fare arte. Un progetto, *l'Abitante*, manifesto di quella fondamentale esigenza umana che dà voce alla sfida dei nostri giorni del riconoscere e vivere la complessità, "non limitare la ricerca del senso alla ricerca di un senso" ma "rinunciare a una prospettiva preferita e prevalente cui ricondurre tutte le altre, evitando la costruzione "d'un modello riduttivo di uomo"³ e rileva quanto per ognuno sia indispensabile avere la consapevolezza dell'essere una parte del tutto, di mantenere aperte le vie della permeabilità, dello scambio, del dubbio, di vivere il luogo del confronto come spazio necessario e privilegiato per trovarsi ogni volta, consapevolmente, in un sistema mai avulso dal contesto.

Il lavoro degli artisti in mostra, fugge dalla chiusura intimista e riduttiva, dal ripiegamento sul soggettivismo narrativo, come anche dallo sterile compiacimento per l'uso di tecniche, materiali o stili cosicché le opere, sorrette da registri artistici autentici e fondati, restituiscono spaccati coinvolgenti e inclusivi di mondi. Piccole finestre, spazi esperienziali di vissuto artistico e umano di una nuova generazione consapevole del fatto che, per chiunque, non c'è l'abitare senza prima il migrare, perché "l'esserci" è sempre "il risultato di un evento che implica uno spostamento"⁴, la collisione tra spazio e diversi luoghi, fisici e mentali nella vita come nell'arte.

La mostra è la parte finale di un progetto, nato inizialmente in modo quasi spontaneo, cresciuto nei mesi fino a diventare un luogo, fisico e mentale, di confronto, di seria e professionale sperimentazione artistica, grazie anche ai contributi di esperti di arte, architettura, psicologia, giovani fotografi, artisti

e graphic designer. Protagonisti e motori dell'esperienza sette artisti con in comune, prima di tutto qualità artistiche, poi, l'essere uniti dalla necessità del fare, senza retorica né romanticismi, motivati da una grande e sentita determinazione per una scelta radicale riguardo al loro futuro: esprimersi attraverso l'arte. Sette ragazzi che ben delineano, attraverso le tappe delle loro ricerche il momento storico-artistico contemporaneo. Una costante in tutti loro: notevoli capacità tecniche rivelate ed affinate da anni di pratica senza sosta, messe in secondo piano, da intendersi come rifiuto di limitare il loro lavoro alla sola bella pittura o scultura vuota di contenuti, per passare dalla sostituzione dei codici linguistici di quelle stesse abilità fino quasi alla loro, apparente, rimozione per giungere alla definizione di linee espressive personali di grande energia e maturità artistica. In tutti loro un'altra traccia comune, che li unisce alla maggior parte degli artisti delle ultime generazioni, il muoversi tra le diverse tecniche con destrezza, consapevoli delle potenzialità linguistiche dei diversi registri; la capacità di ibridare il linguaggio senza gli schemi preconfezionati delle divisioni lessicali. Una libertà coerente che, nella massima naturalezza, consente loro di dipingere, dare voce alla materia, disegnare, scolpire, capaci, comunque sempre, di lasciare in ogni lavoro una forte connotazione personale. L'incontro con le loro opere è dunque anche uno spaccato che offre la possibilità di riflettere sullo stato dell'attuale ricerca dell'arte per approfondirne meglio le sfaccettature.

Il lavoro di Ricardo Aleodor Venturi introduce subito nel discorso della libertà coerente, sopra accennata. Una ricerca complessa quella dell'artista, capace di costruire racconti non privi di poesia. Un'arte del produrre che utilizza molteplici linguaggi, quelli della pittura, del volume scultoreo, della materia, della voce dei vari elementi presenti nelle opere. Così, il fare arte di Venturi instaura relazioni combinatorie tra le parti, costruendo schemi nei quali *nihil est sine ratione*. Gli elementi costitutivi dei lavori, si comportano al pari delle monadi di Leibniz, "une e unificanti", singole parti artefici della tessitura e contemporaneamente rete, alimentano, in un sistema attivo, il rapporto tra ambiguità e realtà tangibile dei significati. Natura, rappresentazione, contemporaneità coesistono in *Mirabolano*, dove il nido, in natura la parte di una pianta che inserita su un'altra si rigenera e continua il processo di crescita, della pittura è sostegno che si rinnova nel dialogo, per mezzo della germinazione di ulteriori nuovi elementi. Un'evanescente ma presente, perimetro-cornice inquadra una tela situata nel mezzo di un luogo trasparente che nella forma ricorda una scheda elettronica, attuale strumento necessario per ogni connessione. Sulla tela, la pittura materica s'impone estendendo il suo soggetto, l'albero, oltre i margini di una cornice dipinta in modo approssimativo, mentre il contrasto tra la verticalità e l'orizzontalità, tra le tecniche pittoriche soggetto/sfondo, i rapporti tra pieno e vuoto segnano un'attesa e

spingono lo sguardo nella direzione del superamento della bidimensionalità, attraverso il tassello mancante, che apre alla profondità mettendo l'accento sul rapporto tra spazio rappresentato/virtuale e quello reale. In *Superfici grezze (in ricordo della montagna)*, invece, la sintesi dei concetti essenziali alla base dei processi di formazione e conoscenza. Nell'opera materiali, volumi, sezioni, colori, strumenti per tracciare le linee e grandezze. Non astrazione concettuale, ma catalogo di possibilità in una trasposizione scultorea disegnata. Così anche i materiali utilizzati in *Notturmo con strada*, *Diurno con lago* sembrano prendere le distanze da una costruzione rigida e rigorosa del visibile. Composizioni essenziali realizzate con frammenti di plastica, pezzi di strumenti in uso nel disegno tecnico (mascherine adoperate per tracciare a mano, rapidamente, segni standard già predisposti) diventano piccole cartoline, dove colori e simboli, trasformati in segni espressivi, in un accostamento evocativo, tracciano i paesaggi di una carta geografica intima. Affidare la propria conoscenza solo allo sguardo diventa limite e l'artista gioca sul parziale inganno della luce quale agente rivelatore privilegiato ne *Il profumo è luce*. Una serie di piccoli lavori, ispirati dai protagonisti de *L'uomo che ride* di V. Hugo che con loro, dividono la condizione della duplice possibilità di essere rinchiusi in modo riduttivo e superficiale, nel limite della sembianza o di non essere riconosciuti oltre le apparenze, *Il profumo è luce* porta con sé il peso del rischio dell'occultamento della sua vera natura, nell'eventualità in cui le opere, rilevate soltanto attraverso lo sguardo, appaiano solo nella loro forma di oggetti industriali.

Le opere di Sara Bisacchi, invece, si collocano nell'ambiente in punta di piedi per poi pervaderlo di una luminosa intimità. Si mostrano come discreti elementi di realtà che, inseriti nell'omogenea continuità di uno spazio, riescono a contaminare in modo naturale e incontrastabile. È il caso di *Tettoia*, opera pensata appositamente per l'occasione, collocata sopra ad un divisorio, architettura trovata, un unico pezzo installato su stabili, preesistenti, elementi d'appoggio, allo stesso tempo idea di radicamento e transito.

Nell'essenzialità della scultura, nella sua sistemazione, la memoria di un primordiale tipo di abitazione-riparo. In realtà ciò che appare come rassicurante e discreto, nel lavoro dell'artista, si rivela sempre luogo di contrasti. Della tettoia, di norma realizzata con materiali industriali resistenti, l'artista mantiene forma e modulo mentre mette in atto un totale ribaltamento percettivo rendendo lieve, con il rivestimento (materiale e colore) dello scheletro, la struttura che, alleggerita allo sguardo, si fonde con l'ambiente. L'opera individua, così, una forma di abitare protetto, raccolto, all'interno dello spazio-abitazione, non claustrofobico o del tutto isolato, piuttosto, prudente ma permeabile alla luce all'accoglienza. Lontano dall'idea del pesante fardello-tetto, realizzato e caricato sulle spalle dall'artista Adrian Paci, stigma della

condizione del migrante. La *Tettoia* di Sara Bisacchi è riparo sì, precario, fatto per essere rimosso e trasportato, ma racconta di un movimento metabolizzato che deve solo individuare nuovi appoggi, condizione che gli consente, naturalmente, di adattarsi ad ogni luogo rinnovandosi. Aspetti contrapposti, come leggerezza, spaesamento, sovversione delle funzioni, tornano anche nell'opera *Graminacee*. La tegola predisposta per essere collocata in alto a protezione di costruzioni pensate e realizzate per l'uomo, resistente agli agenti atmosferici, diventa forma scultorea estraniante, infestante. Moduli componibili fragili e leggeri che nella terra trovano sostegno e possibilità di espansione senza limiti. Moduli ripetuti anche in *Estensionecontrazione*, ma qui, uniti da un tessuto/pelle in una forma schematica di una lontana memoria antropomorfa, consentono alla scultura di modificare il suo stato, renderla adattabile e partecipe, aperta e modellabile pur sempre nei limiti consentiti dalla struttura e dal luogo nel quale si colloca. Nelle opere dell'artista, presenze sfumate e al tempo stesso salde, nel ribaltamento dei rapporti, stravolgono e destabilizzano l'abitudine dell'esperienza. La capacità di gestire le tecniche, le consente di muoversi, con naturalezza, tra i codici della scultura e della pittura, mantenendo un'impronta definita e riconoscibile. Accade che una piccola tela attraverso l'estensione prospettica dello spazio oltre il limite del quadro trasporta/trasforma, chi si pone davanti ad essa, in abitante di quell'interno, partecipe di un'atmosfera di sospensione dove luce, pieni e vuoti, colori accolgono, nell'attesa.

Le opere di Raffaele Greco appaiono quasi come un registro di azioni/reazioni. "Se io dovessi vedere l'immagine di una cosa, prima di una cosa stessa. Penserei che quella cosa ha preso forma prendendo spunto dall'immagine?" (R.G.). In questo interrogativo retorico che Raffaele Greco pone, e pone a se stesso, sulla preesistenza o meno dell'immagine rispetto alla "cosa" si delineano alcune zone della sua ricerca. L'oggetto nell'identificazione tra forma e percezione; la conoscenza fondata su dati di un'esperienza non posti in atto, il rischio di cadere nella trappola in una rivisitata, moderna, caverna platonica popolata più che da ombre, da immagini/riproduzioni tanto più fedeli quanto più ingannevoli. Se Joseph Kosuth negli anni Sessanta indagava il "surplus di significato", Greco sposta l'analisi del sovraccarico dei significati sull'immagine, in una direzione meno analitica, da un punto di vista gnoseologico e del rigore semantico, che trova espressione nella riduzione descrittiva del momento limite, nel quale, l'immagine ottica può lasciare spazio ai suoi derivati astratti. Decisiva, in questo caso, la presenza del soggetto-artista, mediatore di esperienze vissute (reali e virtuali) in grado di scongiurare la fascinazione estetizzante per i risultati ottenuti con la tecnica o il distacco del distratto osservatore che dirige lo sguardo solo in superficie, dove, semmai, il soggetto-artista è presenza che "attiva il rapporto tra conoscenza e soggetto

quale risultato della relazione tra esseri viventi (corpi fisici) e i dispositivi ai quali apparteniamo e all'interno dei quali agiamo"⁵. Così nel lavoro di Raffaele Greco l'immagine è generata e genera anche il rapporto con la parola posta accanto ad una sembianza, come in *M.A.F. Montagna di Acqua Fluttuante*, che si fa da parte, si sgrana, dissolvendo un presente noto che non ha bisogno di replicarsi nell'imitazione ma definisce altri spazi del visivo, senza tautologie, attraverso l'azione, la presenza, per emersione/immersione, da e nell'esperienza. Le sue opere sono un viaggio nel visibile dell'invisibile, precedono il palesarsi del visibile o fissano l'essenziale da cercarsi, nell'esito del rapporto tra ciò che è già noto e l'emozione del soggetto. La cattura di questo passaggio liminare è affidata allo strumento-obiettivo fotografico che appena dischiuso, riducendo l'ingresso della luce la trasforma in uno dei dispositivi, non il dominante, illuminativi in una diversa visione, che segnala la presenza e individua, in altri punti sensibili, successive possibilità generative. In *Omeomerie*, dal nome delle particelle elementari di Aristotele, la realtà di un mondo fluttuante e granulare fissato nello sguardo degli occhi chiusi. Nell'opera, la densità infinita dello spazio appare inghiottita nella profondità del nero quasi fosse una superficie, al limite dello spettro del visibile, dalla quale affiorano altre visioni che si ricompongono, all'alto, nell'istante in cui l'impressione viene focalizzata. Da questo procedere, il rivelarsi di altri eventi-paesaggi nell'opera *Quiescenza* dove la presenza simultanea di *creazione, quiete e infine distruzione, mirano ad una nuova creazione inedita* (R.G.), o in *Matassa*, seconda pelle, dell'immobile solidità del muro-struttura portante dell'abitazione portatore dei segni di un soggetto irricognoscibile, privato dei suoi riferimenti reali, identificabile nell'eco dei tracciati delle sue direzioni che formano un reticolo dove, abbandonata la misura del tempo il mondo si sperimenta nell'incrocio dei punti e negli intrecci⁶.

Intrecci e relazioni anche nel lavoro di Edoardo Loi, "nella grammatica elementare del mondo non ci sono né spazio né tempo, solo processi che trasformano quantità fisiche le une nelle altre, di cui possiamo calcolare la probabilità delle relazioni"⁷ e in *Mente larga*, l'artista, mostra un processo che accoglie nella trasformazione il fluire spontaneo dei suoi pensieri. Nulla a che vedere con la trascrizione di un diario intimo o un flusso di coscienza psicoanalitico, piuttosto l'espandersi dell'azione della mente e del corpo in uno spazio a ingresso libero. Pensiero/mente e azione/corpo sono gli strumenti che Loi, gestisce in modo consapevole e razionale. Tracce di un libero pensiero trovano alloggio temporaneo, nei segni della scrittura e nel disegno che, a loro volta, subiscono modifiche impreviste in relazione al tempo, alla stanchezza fisica, al sovrapporsi dei pensieri, alla velocità del loro flusso e alla capacità della mano di assecondarlo. Un'opera che apre e dà spazio alle riflessioni

su un articolato rapporto che inevitabilmente pone il raffronto, nelle differenze, tra la tradizione occidentale e orientale dove, in quest'ultima già nell'antichità, "anima" e "corpo" non sono mai stati considerati in contrapposizione ma vissuti in un'ottica di continua integrazione e circolarità. Fluido è la parola centrale nei lavori dell'artista in mostra, uno stato che in fisica indica la scorrevolezza delle particelle e consente ad una sostanza di cambiare forma. Entrare nel lavoro di Edoardo Loi è anche individuarne le caratteristiche personali attraverso le differenze, che pone in essere nel rapporto con il corpo e la mente, rispetto ad azioni compiute dai protagonisti dei movimenti della storia dell'arte recente. Il suo lavoro non mette accenti particolari su alcun aspetto mistico o ricerca dell'estasi, il suo non è un corpo da riscattare o al quale dare voce, strumento espressivo, o, come scriveva Lea Vergine, un corpo come il più antico strumento di esibizione per dire *hic et nunc*. Il corpo, per Loi, è tutt'uno con il pensiero e, insieme, raccontano il loro essere, nel risultato dell'interazione tra parti della natura umana che la tradizione filosofica occidentale per secoli ha considerato spesso elementi disgiunti o contrapposti. *Mente larga*, influenzato dagli studi e dalla pratica delle discipline orientali, è il risultato dell'applicazione di regole che l'artista si è dato, riguardo tempi e modalità d'intervento. 1000 fogli risultato di un rituale-studio durato due mesi, per un tempo giornaliero stabilito con inizio sempre alla stessa ora. E se *Mente larga* è ospite ed ospitante, nell'accogliere il visitatore all'interno del processo e nell'abitare, per l'occasione, la forma di uno spazio più intimo, *Socchiusa* è la dilatazione delle emissioni di un processo, sempre presente ed inarrestabile, che può sgorgare ovunque, da qualsiasi frattura o interstizio, da uno spiraglio che apre lo sguardo in direzione della luce o su una singola parte. Quello che avviene, in ⁵⁰/₅₀, dettaglio dove il tempo si accende nella simultanea presenza di passato-presente-futuro/gesto compiuto-presenza-immaginazione creativa, nella lettura/interpretazione dei segni, che coralmente, in simultaneo accordo di compresenza, nell'equilibrio nella relazione mente/corpo-mondo, sono voce dell'uno e del tutto.

Per Francesco Mori, invece, l'aspetto centrale del lavoro è il rapporto con la pittura. Nelle sue opere la gioia del colore, sostenuta dalla libertà espressiva, si racconta attraverso segni e forme senza immediati e diretti riferimenti a configurazioni reali. I colori, i tracciati delle pennellate catturano lo sguardo che istintivamente individua direzioni da percorrere per far propria la superficie pittorica. Le opere traggono spunto dall'esperienza. Il contesto del suo vissuto è all'origine del lavoro. Emozioni che prendono corpo dai luoghi della sua infanzia, paesaggi, natura, dalle relazioni umane e si trasformano in composizioni dai colori accesi, dalle linee sinuose e morbide. "Sposarsi alla folla è la sua passione e la sua professione [...]. Essere fuori di casa, e ciò nondimeno sentirsi ovunque nel proprio domicilio; vedere il mondo, esserne al centro e restargli nascosto [...]. Così l'innamorato della vita universale entra nella folla

come in un'immensa centrale di elettricità. Lo si può magari paragonare a uno specchio immenso quanto la folla; a un caleidoscopio provvisto di coscienza, che, ad ogni suo movimento, raffigura la vita molteplice e la grazia mutevole di tutti gli elementi della vita. È un io insaziabile del non-io, il quale, ad ogni istante, lo rende e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva”, se non fosse per il tempo che li separa si potrebbe pensare che Charles Baudelaire abbia scritto queste parole, ne *Il Pittore della vita moderna*, pensando, tra gli altri anche a Francesco Mori. Infatti, le sue tele sono luoghi dell'esistenza dell'artista stesso, contenitori dalla connotazione onirica, utopica, luoghi senza conflitti, in parte idealizzati, innocenti fughe dalla realtà, a tratti infantili ma mai ingenui, luoghi, “dove tutto può essere possibile” (F.M.). L'esito di una ricerca che, senza facili compiacimenti e superficialità punta sulla leggerezza, lavora nello spazio del limite tra figurazione e astrazione, unendole in un equilibrio armonioso, privo di forzature, risultato della capacità tecnica dell'artista di caratterizzare, questa la sua forza, l'essenzialità degli elementi attraverso una connotazione espressiva fortemente personale. La pittura per Mori è un luogo di attrazione intuitiva, per lui che la realizza e per chi la guarda; non segue intellettualismi o percorsi concettuali ma traduce emozioni utilizzando un linguaggio che si avvale della riduzione formale e segnica che, se da un lato, guarda all'astrazione, dall'altro, mantiene l'eco della realtà degli oggetti, dei paesaggi, rintracciabile nei ritmi delle composizioni, nella distribuzione dei campi cromatici, nei profili segnati dalle linee. Pennellate larghe cariche di colore, intense, respirano e s'illuminano di energia, nell'accostamento con i toni più scuri, delimitano zone di metaforica intimità notturna, mai cupa, che all'opposto, nell'attesa, accendono i vicini bagliori del giorno nutriti dall'essenziale meraviglia dei luoghi della sua infanzia, la sua casa dove tornare per essere, a lui necessaria per riconoscere un mondo al di fuori. Spazi che ancora oggi lo accolgono, tradotti nelle sue tele in ampie zone di quiete, che, quando lo sguardo volge altrove, s'interrompono, per essere segnate, nella dinamicità delle linee, dai moti delle passioni.

La ricerca di Simona Pavoni scava tra mondi terreni possibili. Honoré de Balzac scriveva nel romanzo *La cugina Bette*, nel 1846 che “la scultura è come l'arte drammatica, la più difficile e insieme la più facile di tutte le arti. Copiate un modello e l'opera è compiuta; ma imprimervi un'anima [...] è il peccato di Prometeo” e l'artista è colui/colei che “può impregnare l'abito, l'armatura, la veste, di un pensiero e immettervi un corpo proprio come l'uomo imprime il suo carattere e le abitudini della sua vita sul suo proprio involucro”. Anima, corpo, armature e veste sono le *Custodia* di Simona Pavoni che delineano i tratti di un'esistenza che si prende cura di sé, contraddistinta

dai segni della presenza, della resistenza, della scoperta, della trasformazione. La loro fragile materia, argilla cruda, il primo materiale modellato dall'uomo utilizzato per creare oggetti di uso comune, definisce, attraverso le forme, archetipi di dimore. Sculture che abitano lo spazio, preservate nella loro fragilità, si mostrano solo in parte, avvolte da custodie non distaccabili del tutto o forse sì. Cautamente ma irremovibili, curiose nella loro voglia di partecipare liberamente a determinare lo spazio, le opere sono “una risposta del comportamento di fronte ad un bisogno, a ciò che andrebbe curato, conservato” (S.P.). Contenuto e contenitore nascono da un unico gesto. All'interno la materia grezza, nel suo naturale colore-non colore, tenta di sperimentare un'estensione mentre, esternamente, la superficie percorre le forme, le fascia, non per precluderle allo sguardo o per limitarle ma, piuttosto, per sostenerle e proteggerle. Nella ricerca artistica di Simona Pavoni, corrispondenze e incastri costruiscono legami attivi che, incessantemente, si rinnovano e rinsaldano nelle varianti presenti, nell'autonomia degli elementi, nella costante pratica dell'equilibrio tra condizione del distacco e possibilità di essere corpo unico o metaforico agglomerato umano, nel caso della *Custodia*, anche urbano. La loro configurazione risulta come il dispiegarsi di un metodo. Nel lavoro dell'artista ciascun'opera è un documento che attesta la possibilità di un momento-occasione di trasformazione, spostamento o insediamento. In mostra opere metafore di un doppio stato. Da un lato, fragili, memoria atavica, nella terra porosa che si nutre d'acqua, alla quale il fuoco imprime la resistenza, materiale naturale soggetto al tempo, mentre dall'altro, si affidano ad una “nuova”, più recente, natura che circonda l'uomo, costituita da durevoli materiali industriali polimerici, dai colori primari, artificiali. Materiali, non solo scelta estetica ma anche linguistica, che lasciano tracce, i rilievi ad incavo delle loro trame, come moderne decorazioni. Una ricerca, quella dell'artista, sulla forma e sulla materia, dove l'impronta soggettiva tende ad allontanarsi lasciando comunque il proprio segno negli assemblaggi volutamente non rifiniti, reminiscenze o visioni di uno stato, comunque sempre, momento di un transito. E se “superfici e forme sono una risposta all'affascinante caos che anima la natura umana e ai suoi cortocircuiti” (S.P.), nella serie di opere il *Presepe* costituisce il disegno dell'atto di nascita di uno spazio, inscritto nell'ordine dei tre assi cartesiani, rigoroso per quanto astratto, comunque sempre custode della potenza del simbolico. Uno spazio apparentemente risolto, rassicurante, quello di Simona Pavoni, dove in realtà gli elementi che lo costituiscono non sono altro che un assemblaggio di frammenti di strutture reali, ridotte a schegge d'immagini ricollocate a definire nuove strutture e ambienti, luoghi dell'origine nei quali ognuno può tracciare le proprie coordinate per localizzare e localizzarsi.

Le opere di Enrico Pierotti, invece, trasportano in luoghi dalle atmosfere particolari. Scriveva Paul Virilio che per raggiungere un equilibrio, tra realtà dello spazio della presenza concreta e quello virtuale delle immagini, è necessario giungere a una dimensione

“stereoreale”, una prospettiva di realtà aumentata, nella quale spazio virtuale e reale sono unificati. Con la naturalezza che può appartenere solo alle nuove generazioni adulte, per le quali i problemi della sovraesposizione e dell'alterazione cognitiva dell'immagine non esistono, vissuto come dato di fatto del loro/questo tempo, le opere in mostra di Enrico Pierotti mettono in campo una declinazione pittorica dello spazio stereoreale. La realizzazione di un'estensione concreta che, non si dà come istantanea o ricordo ma unione dell'esperienza, dell'uomo in cammino su questa terra, con quella altrettanto vera, proveniente da dati potenziali che ne aumentano la portata conoscitiva. I soggetti delle tele, facendo riferimento a scatti fotografici d'immagini in movimento prese dai media, eludono l'impressione della ferma rappresentazione realistica, elaborazione pittorica di uno studio dal vero o dell'osservazione scientifica della natura, per lasciare emergere una situazione che unisce il reale, nei riferimenti agli elementi naturali, alla realtà altra ma parallela, delle immagini. La scelta poetica di Pierotti fa i conti, e si scontra, con le tendenze pittoriche del realismo, tra verosimiglianza e raffigurazione “dal vero” e si colloca nella posizione intermedia del *tra*, nel mezzo tra verosimiglianza, secondo Aristotele base del principio di coerenza interna dell'opera, e il reale che non rinuncia agli aspetti dell'esperienza sensibile. Nelle sue opere, la definizione dei tracciati, non si limita a segnare un ordine interno alla tela. Le linee di fuga, l'incontro dei chiaro-scuro a segnare sfumati confini, il costante fluire nelle pennellate scorrevoli, non sono espressione di stile finalizzata alla ricostruzione prospettica della composizione. Le linee proseguono impercettibili oltre il limite della tela, mentre le opere, ambienti di una vita interiore nel e del mondo, amplificano il loro silenzio, in una trasfigurazione più vicina all'esperienza di John Cage che alla rarefazione presente nella pittura di simili opere di genere. Uno spazio unico accoglie, senza distinzioni, lo sguardo *Interno* e l'atmosfera esterna, e i dipinti sono pervasi da quella tonalità spirituale, *Stimmung*, che George Simmel indicava come risultato dell'unione tra visione e sentire. Mentre le cromie investono le tele e scandiscono un tempo inafferrabile, la pittura, protagonista, diventa lo strumento per conoscere e conoscersi, attraverso un percorso di “progressivo svelamento nel tentativo”, per Rothko, “di elevarsi nella profondità di una conoscenza diversa che rende, intimo il remoto e trasforma l'oscuro in chiaro”. Ecco allora, in *Interno*, è la direzione di uno sguardo immaginato, immerso nel riverbero di una luce bianca proveniente dall'esterno, di una figura, che quasi di spalle si leva dal buio di un luogo chiuso, ad unire gli spazi dipinti e quelli dell'esistere. Dentro e fuori, in un presagio, al tempo stesso pari e opposto, di accoglienza e fuga che investe

l'intero spazio. Come la figura che con il solo volgere lo sguardo in una direzione definisce uno spazio oltre il segno della pittura così, i paesaggi sono finestre aperte verso l'esterno dove colori, a volte troppo realistici, ingannano le vedute e altrove intensi scuri e freddi toni aerei lasciano, a presenze enigmatiche, il ruolo di testimoni.

Avviso per chi visiterà la mostra.

L'ABITANTE è solo la punta del proverbiale iceberg. È l'inizio.

L'ABITANTE non ha paura di confrontarsi, scontrarsi, mettersi in discussione, costruire legami nuovi, rinsaldare i vecchi, ignorare gli inutili.

L'ABITANTE modifica, rinnova, crea spazi nuovi. Fisici e umani.

L'ABITANTE sa che “le condizioni dell'innovazione sono le condotte devianti casuali”⁸.

L'ABITANTE è “l'uomo” che “fu colpito da un macigno che aveva guardato troppo a lungo. Il masso non si era mosso”⁹.

L'ABITANTE sa che “L'immaginazione provocatrice ha iniziato la lotta.

Il sognatore si inarca perché vuole rovesciare la pietra ostile”¹⁰.

L'ABITANTE è un nomade migrante che abita il mondo.

BENVENUTO.

1. Edgar Morin, *Il Paradigma perduto*, Milano, Feltrinelli Editore, 1994, pag. 25
2. *Ibid.*, pag. 45
3. Bruno Callieri, *Il piano interpersonale dell'incontro*, rivistacomprendre.org
4. Franco Farinelli, *Geografia*, Torino, G. Einaudi editore, 2003, pag. 73
5. Gilles Deleuze, *Che Cos'è un dispositivo?*, Feltrinelli Ed., Milano, 2007, pag. 27
6. Michel Foucault, *Eterotopia*, Mimesis, Milano, 2010, pag. 7
7. Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017
8. Edgar Morin, *Il Paradigma perduto*, Feltrinelli Ed., Milano, 1994, pag. 46
9. Henri Michaux, in G. Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Ed. Red, Como, 1989, pag. p.185
10. G. Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Ed. Red, Como, 1989, pag. p.185

THE INHABITANT. RELENTLESS REBIRTH

Adele Cappelli

Thus, for the best or for the worst, each of us—rich or poor—carries the whole world within themselves without knowing it.
Edgar Morin

L'Abitante (The Inhabitant) is a participant genre; it can be the central subject but also a variable revealing part of an action. With the possibility of being determined by or determining the context, the inhabitant becomes decisive in the construction of the forms of narration of the places he hosts in himself and of those by which he is hosted. Since the Italian word “abitante” can express a noun and an action, one cannot consider only one meaning without reducing its characteristics and possibilities. In the link between urban architecture and existential anthropological reality, collective and individual, the inhabitant outlines an articulated relationship between the parts and the whole committing everyone to turn life into a system of permanent reorganization based on a logic of complexity in which the general organizational criteria are confronted with *spontaneous self-organizations*¹. A system where the disorder of random behaviour is required to cohabit with the constitutive elements of a social and individual order which, although recognizing complexity as a place in which to exercise variety, differentiation, elasticity, can perceive disorder as an accident not foreseen as a threat, or possibility of a living order that is *relentlessly reborn*².

Relentless rebirth could be the subtitle to the experience of this project. Everything takes *place*, incidentally, in the encounter between the consequences of social mutations caused by the current economic crisis, artistic research and individual circumstances. Conditions that, in several months, have transformed an attic from a private home to an artist's studio, a physical place of research of the action aimed at knowing and deepening, experimenting with doing, until it becomes a temporary exhibition space freely open to the public.

THE INHABITANT. RELENTLESS REBIRTH

Adele Cappelli

An apartment, designed as a welcoming *home*, later marked by a substantial change, involuntary and suffered, of its intended use and emptied of its initial function, is regenerated in the unexpected. The first to cross the threshold, transforming the attic into a studio, is the young artist Ricardo Aleodor Venturi who, after a few months of work, decides to share the experience with other artists. The *works become the new inhabitants* and, together with the artists, as the days go by, between affinities and differences, they recognize each other. Paths and landings are the subject of an exchange of views that has the sole aim of marking a vital moment of meeting-comparison along their path. Thus, the works-inhabitants, some born in the space of the attic, others elsewhere, let new traces of meanings emerge and show themselves, in their transitory settlement, as witnesses of a cross section of contemporary artistic research, declined through different feelings and formal solutions. Works-inhabitants, metaphor and result of the work of a small human settlement, weave threads and animate the rooms with their presence, welcoming the visitor inside a space, in which the interweaving of reflections on the possibilities of action of art, on individual research and, in general, on relations with the system branches off. The works present aspects of a contemporary open concept of belonging, supported by the identities of the young artists involved. Identities rich in facets ready to be involved, united by the sincere necessity of making art. This project is a manifesto of that fundamental human need that gives voice to the challenge of our days of knowing and living the complexity *not to limit to the search for meaning in the search for meaning, but renouncing a preferred and prevalent perspective to which all others must be brought back, avoiding the construction of a reductive model of man*³ as Bruno Callieri wrote. It notes that for everyone it is essential to be part of the whole, to keep open the ways of permeability, exchange, doubt, to live the place of confrontation as a necessary and privileged space to find oneself each time, consciously, in a system never detached from the context.

The work of the artists in exhibition escapes from the intimate and reductive closure, from the retreat to narrative subjectivism, as well as from the sterile complacency for the use of techniques, materials or styles, so that the works, supported by authentic and well-founded artistic registers, return cross-sections that are engaging and *inclusive of worlds*. Small windows, *experiential spaces* of artistic and human experience of a new generation aware of the fact that, for anyone, there is no living without migrating, because *“being there”* is always “the result of an event that involves a shift”⁴, the collision between space and different places, physical and mental, in life as in art.

The exhibition is the final part of a project, initially born in an almost spontaneous way, grown over the months to become a place, physical and mental, of comparison, of serious and professional artistic experimentation, also

thanks to the contributions of art, architecture, psychology experts, young photographers, artists and graphic designers. Protagonists and driving forces of the experience are seven artists who have in common, firstly, artistic qualities, secondly, the fact that they are united by the necessity of doing, with neither rhetoric nor romanticism, motivated by a great and heartfelt determination for a radical choice regarding their future: to express themselves through art. Seven young people who properly outline the contemporary historical-artistic moment through the stages of their researches. A constant in all of them: remarkable technical skills revealed and refined by years of uninterrupted practice, from adolescence onwards, put in the background. This must be understood as a refusal to limit their work solely to fine painting or sculpture empty of content, to pass from the substitution of the linguistic codes of those same abilities almost to their apparent removal in order to reach the definition of personal expressive lines of great energy and artistic maturity. A coherent freedom that, in the utmost naturalness, allows them to paint, give voice to the material, draw, sculpt, able, always, to leave a strong personal connotation in each work. The meeting with their works is therefore also a cross-section that offers the opportunity to reflect on the state on the current art research to better explore its facets.

Ricardo Aleodor Venturi's work immediately introduces into the speech of coherent freedom, mentioned above. Ricardo Aleodor Venturi's research is complex and able to build stories not without poetry. An art of producing that uses multiple languages, those of painting, of sculptural volume, of matter, of the voice of the various elements present in the works. Thus, Venturi's art making establishes combinatorial relations between the parts by building schemes in which nihil est sine ratione. The works' constitutive elements behave like the monads of Leibniz, *one and unifying*, single parts that create weaving and at the same time network, they nourish, in an active system, the relationship between ambiguity and tangible reality of meanings. Nature, representation, contemporaneity coexist in *Mirabolano*, where the top-graft (in nature it is the part of a plant that, when inserted on another plant, regenerates and continues to grow) of painting is support that is renewed in dialogue, through the germination of further new elements. An evanescent but present perimeter-frame sets a canvas located in the middle of a transparent place that in its form is reminiscent of an electronic board, a current instrument necessary for each connection. On canvas, the material painting imposes itself by extending its subject, the tree, beyond the margins of a roughly painted frame, while the contrast between verticality and horizontality, between the subject/background pictorial techniques, the relationships between full and empty mark an expectation. It also pushes the gaze towards the overcoming of the two-dimensionality,

through the missing piece that opens up to the depth, putting the accent on the relationship between represented/virtual space and real space. In *Superfici grezze (in ricordo della montagna) — Raw surfaces (in memory of the mountain)* — instead, the summary of the essential concepts at the base of the training and knowledge processes. The work presents materials, volumes, sections, colours, tools to trace lines and sizes. Not conceptual abstraction, but catalogue of possibilities in the designed sculptural transposition. Thus, also the materials used in *Notturmo con strada, Diurno con lago — Nocturnal with road, Diurnal with lake* — seem to distance themselves from a rigid and rigorous construction of the visible. Here essential compositions made with plastic fragments, pieces of instruments used in technical design (masks used to draw by hand, quickly, already predisposed standard signs) become small postcards, where colours and symbols, turned into expressive signs, in an evocative juxtaposition, trace the landscape of an intimate map. To entrust one's knowledge only to the eye becomes a limit, and the artist plays on the partial deception of light as the privileged agent of detection in *Il profumo è luce — The scent is light*. A series of small works, inspired by the protagonists of *The man who laughs* by Victor Hugo. They share with them the condition of the double possibility of being closed in a reductive and superficial way in the limit of semblance or not being recognized beyond appearances. *Il profumo è luce* carries the weight of the risk of the concealment of its true nature, in the eventuality in which the works, detected only through the gaze, appear only in their form of industrial objects.

Sara Bisacchi's works, instead, are placed in the space on tiptoe to then pervade it with luminous intimacy. They show themselves as discreet elements of reality that, inserted in the homogeneous continuity of a space, are able to contaminate it in a natural and incontrovertible way. This is the case of *Tettoia — Canopy* —, a work designed specifically for the occasion, placed above a partition, architecture found, a single piece installed on buildings, pre-existing, supporting elements, at the same time idea of rooting and transit. In the essentiality of the sculpture, in its arrangement, the memory of a primordial type of dwelling-shelter. In reality, what appears to be reassuring and discreet in the artist's work is always a place of contrasts. Of the canopy, usually made of resistant industrial materials, the artist maintains form and module, while making the structure light, with the coating (material and colour) of the skeleton, with a perceptual overturning. The structure, lightened to the eye, blends with the environment. The work identifies, so discreetly, a form of protected dwelling, concentrated, within the space-home, not claustrophobic or completely isolated, rather prudent but permeable to the light of reception. Far from the idea of the heavy bundle-roof, realized and

loaded on the shoulders by the artist Adrian Paci, stigma of the migrant's condition. Sara Bisacchi's *Tettoia* is indeed shelter, precarious, made to be removed and transported, but it also tells of a metabolized movement that shall only identify new supports, a condition that naturally allows them to adapt to any place by renewing themselves. Opposing aspects, such as lightness, disorientation, subversion of functions, also return in the work *Graminacee*. The tile, designed to be placed at the top to protect buildings thought and built for man, resistant to weather, becomes an estranging, infesting sculptural form. Fragile and light sectional modules that find support and endless possibilities of expansion in the land. These modules are repeated also in *Estensionecontrazioneestensionecontrazione — Extensioncontractionextensioncontraction —*, here united by a fabric/skin in a schematic form, of distant anthromorphic memory. They allow the sculpture to modify its state, to make it adaptable and participant, open and mouldable, but within the limits allowed by the structure and place. In the artist's works, nuanced and at the same time solid presences, in the overturning of relationships, distort, and destabilize the habit of experience. The ability to manage the techniques, naturally allows her to move between the codes of sculpture and painting, keeping a definite and recognizable trace. The ability to manage the techniques, naturally allows them to move between the codes of sculpture and painting, keeping a definite and recognizable trace. It happens then that a small canvas through the perspective extension of the space beyond the limit of the picture transports/transforms, who is placed before it, in the inhabitant of that interior, participants in an atmosphere of expectation where light, full and empty colours welcome, while waiting.

Raffaele Greco's works are almost a register of actions/reactions.

"If I had to see an image of something, before the thing itself, would I think that this thing took shape inspired by the image?" (R.G.)

in this rhetorical question that Raffaele Greco poses, also to himself, on the pre-existence or not of the image compared to the thing, some areas of his research are delineated. The object in the identification between form and perception; knowledge based on data from an experience not put into place, the risk of falling into the trap in a revisited, modern, platonic cave populated by images/reproductions as faithful as deceptive, more than by shadows. If Joseph Kosuth investigated the "surplus of meaning" in the Sixties, Raffaele Greco shifted the analysis of the overload of the meanings on the image. He put it in a less analytical direction, from a gnoseological point of view and of the semantic rigor, which finds expression in the reduction descriptive of the time limit, in which the optical image can leave room for its abstract derivatives. In this case, the presence of the artist-subject is decisive, mediator of lived experiences (real and virtual) able to avert the aesthetic fascination for the results obtained with the technique or the detachment of the

distracted observer, who directs the gaze only on the surface, where the subject-artist is the presence that activates. To use Deleuze's words, the relationship between knowledge and subject as the result of the relationship between living beings (physical bodies) and the devices to which we belong and within which we act⁵. Thus, in the work of Raffaele Greco the image is generated and generates the relationship with the word next to it, as in *M.A.F. Montagna di Acqua Flut-tuante — Mountain of Floating Water —*, placed next to a semblance that is put aside, crumbled, dissolving a known present that does not need to be replicated in imitation but defines other spaces of the visual, without tautologies, through action, presence, for emergence/immersion in experience. His works are a journey into the visible of the invisible, precede the manifestation of the visible or fix the essential to be sought in the outcome of the relationship between what is already known and the emotion of the subject. The capture of this liming passage is entrusted to the photographic lens-instrument that just opened, reducing the entrance of light, transforms it into one of the illuminating devices of vision, not the dominant, which signals the presence and identifies subsequent generative possibilities in other sensitive points. In *Omeomorie*, from the name of Aristotle's elementary particles, the reality of a fluctuating and granular world fixed in the closed eyes' gaze. In this work the infinite density of space appears swallowed in the depth of black almost as if it were a surface at the edge of the visible spectrum from which other visions emerge that are recomposed, to the side, as soon as the impression is focused. From this proceeding, the revelation of other events-landscapes in the work *Quiescenza — Dormancies —* where the simultaneous presence of creation, quiet and finally destruction, aim at a new unprecedented creation (R.G.). Alternatively, in *Matassa — Skeins —*, second skin of the solidity of the dwelling's wall-bearing structure, which bears the signs of an unrecognizable subject, deprived of its real references, identifiable in the echo of the traces of its directions. These form a network where, as Foucault wrote, abandoned the measure of time, the world is experienced in the intersection of points and intertwinings.

Interweavings and relations in the work of Edoardo Loi. In the elementary grammar of the world, there is neither space nor time, only processes that transform physical quantities into each other, of which we can calculate the probability of relationships, as stated by Carlo Rovelli. In *Mente larga — Broad Mind —* Edoardo Loi shows a process that welcomes the spontaneous flow of the artist's thoughts into transformation. It has nothing to do with the transcription of an intimate diary or a stream of psychoanalytic consciousness, rather with the expansion of the action of the mind and body into a

free entry space. Thought/mind and action/body are Edoardo Loi's tools, which he managed in a conscious and rational way. Thus, the traces of a free thought find temporary accommodation in the signs of writing and drawing, which, in turn, undergo unforeseen changes in relation to time, physical fatigue, overlapping thoughts, the speed of their flow and the hand's ability to support it. A work that opens and gives space to the reflections on an articulated relationship that inevitably makes the comparison, in the differences, between the Western and Eastern tradition where, in the latter already in ancient times, "soul" and "body" have never been considered as opposed but have always been lived in a perspective of continuous integration and circularity. Fluid is the central word in the works of the artist in the exhibition, a state that in physics indicates the smoothness of particles and allows a substance to change shape. To enter the work of Edoardo Loi is also to identify personal characteristics through the differences that it puts in being in the relationship with the body and the mind with respect to actions performed, of movements in recent art history. His work does not put particular emphasis on any mystical aspect or on the search for ecstasy. His body is not to be redeemed or to voice, it is an expressive instrument, or, as Lea Vergine wrote, a body as the oldest instrument of performance to say *hic et nunc*. The body, in Loi, is one with the thought and, together, they tell about their being, in the result of the interaction between parts of human nature that for centuries the Western philosophical tradition has often considered as disjointed or opposed elements. *Mente larga*, influenced by the studies and practice of oriental disciplines, is the result of the application of rules that the artist has given to himself, regarding the times and methods of intervention. 1000 sheets as the result of a ritual that lasted two months, for a daily time set to start always at the same time. If *Mente larga* is guest and host in welcoming the visitor into the process and in dwelling, for the occasion, the form of a more intimate space, *Socchiuso — Half-closed* — is the expansion of the emissions of a process, always present and unstoppable, which can flow everywhere, from any fracture or interstice, from a crack that opens the eye in the direction of the light or on a single part. It goes like this, in 50/50, detail where time is lit in the simultaneous presence of past-present-future/made gesture-presence-creative imagination, in reading/interpreting signs, which in chronological order, in simultaneous concurrence agreement, in the balance in the mind/body-world relation, they are the voice of one and all.

To Francesco Mori, instead, the central aspect of the work is the relationship with painting. In his works, the joy of colour, supported by expressive freedom, is told through signs and forms without immediate and direct references to real configurations. The colours, the traces of brushstrokes capture the eye that instinctively identifies directions to follow to make the pictorial surface its own. The works are inspired by experience. The context of his experience is at the origin of the work. Emotions that take shape from the

places of his childhood, landscapes, nature, from human relationships and turn into compositions with bright colours, sinuous and soft lines. "His passion and profession is to merge with the crowd [...]. To be away from home and yet to feel at home anywhere; to see the world, to be at the very centre of the world, and yet to be unseen of the world [...]. Thus the lover of universal life moves into the crowd as though into an enormous reservoir of electricity. He, the lover of life, may also be compared to a mirror as vast as this crowd; to a kaleidoscope endowed with consciousness, which with every one of its movements presents a pattern of life, in all its multiplicity, and the flowing grace of all the elements that go to compose life. It is an ego athirst for the non-ego, and reflecting it at every moment in energies more vivid than life itself, always inconstant and fleeting" where it not for the time that separates them, one might think that Charles Baudelaire wrote these words in *Painter of modern life* thinking, among others, also of Francesco Mori. In fact, his canvases are places of the existence of the artist himself, containers of an oneiric, utopic connotation, places without conflicts, partly idealized, innocent escapes from reality, at times childish but never naïve, places *where everything can be possible* (F.M.). The result of a research that, without easy complacencies and superficialities, focuses on lightness, works in the space of the limit between figuration and abstraction, uniting them in a harmonious balance, without stretches, result of the technical ability of the artist to characterize — this is his strength — the essentiality of the elements through a highly personal expressive connotation. To Francesco Mori, painting is a place of intuitive attraction, for him who creates it and for those who look at it. He does not follow intellectualisms or conceptual paths, but translates emotions using a language that takes advantage of formal and sign reduction. This, on the one hand, looks at abstraction; on the other hand, maintains the echo of reality of objects and landscapes, traceable in the rhythms of the compositions, in the distribution of the colour ranges, in the profiles marked by the lines. Wide, intense brushstrokes full of colour breathe and light up with energy. In combination with the darkest tones, they delimit areas of metaphorical nocturnal intimacy, never dark, which, on the contrary, while waiting, lit up the close glows of the day, nourished by the essential wonder of the places of his childhood, his home where he can return to be, necessary for him to recognize an outside world. Places that still welcome him today, translated in his painting into large areas of peace, which, when the eye turns elsewhere, are interrupted to be marked by passions' motions in the dynamism of the lines.

Simona Pavoni's research digs among possible worlds. In 1846, Honoré de

Balzac wrote in his novel *Cousin Bette* that “sculpture, like dramatic art, is the most difficult and at the same time the easiest of all arts. Make an exact cast from the living personality and the work is done. However, it is a sin of Prometheus to bring it to life” and the artist is the one who “can impregnate the coat, the armour, or the robe with thought and fill them with a body, just as man himself gives his own character and the habits of his life to his garments”. Simona Pavoni’s *Custodia — Case —* are soul, body, armour and robes that outline the traits of an existence that takes care of itself, marked by the signs of presence, resistance, discovery, transformation. Their fragile material, raw clay, the first material modelled by man to create objects of common use, defines, through the forms, archetypes of dwellings. Sculptures that inhabit the space, preserved in their fragility, are only partially visible, wrapped in cases that are not completely detachable, or maybe they are. Cautious but adamant, curious in their desire to freely participate in determining the space, the works are *a response of the behaviour in front of a need, of what should be taken care of and preserved* (S.P.). Content and container are born from a single gesture. Inside, the raw material in its natural colour-non-colour tries to experience an extension while, externally, the surface runs through the shapes, clings to them, not to preclude them from the gaze or to limit them but, rather, to support and protect them. In Simona Pavoni’s artistic research, correspondences and joints build active links that are incessantly renewed and strengthened in the present variations, in the autonomy of the elements, in the constant practice of balance between the condition of separation and the possibility of being a single body or a metaphorical human agglomeration, even urban in the case of *Custodia*. In the work of the artist, each work is a document that states the possibility of a moment-occasion of transformation, movement or settlement. On exhibition, works as metaphors of a double state, on the one hand, fragile, atavistic memory, in the porous earth that feeds on water, to which fire gives resistance, a natural material subject to time. On the other hand, they rely on a “new”, more recent nature that surrounds man, made up of durable polymaterial industrial materials with primary, artificial colours. Materials, which are not only an aesthetic choice, but also a linguistic one that leaves traces, the hollow reliefs of their wefts, like modern decorations. A research, that of the artist, on form and matter, where the subjective mark tends to move away, but still leaving its mark in the deliberately unfinished assembly, reminiscences or visions of a state, moment of a transit. *And if surfaces and forms are a response to the fascinating chaos that animates human nature and to its short circuits* (S.P.), in the series *Presepe — Nativity scenes —* constitutes the design of the act of birth of a space, inscribed in the order of three Cartesian axes, as rigorous as abstract, however always guardian of the power of the symbolic. A space apparently resolved, reassuring, that of Simona Pavoni, where in reality the elements that constitute it are nothing more than an assembly of fragments of real structures, reduced to splinters of images relocated

to define new structures and environments, places of origin in which everyone can trace their own coordinates to locate and self-locate.

Enrico Pierotti’s works, instead, take you to places with peculiar atmospheres. Paul Virilio wrote that, in order to achieve a balance between the real space of concrete presence and the virtual space of images, it is necessary to reach a stereoreal dimension, that is, a perspective of augmented reality, in which virtual and real space are unified. With the naturalness that can only belong to the new adult generations, for whom problems of overexposure and cognitive alteration of the image do not exist, lived as a fact of their/this time, the works exhibited by Enrico Pierotti employ a pictorial declination of the stereoreal space. The realization of a concrete space that is not given as a snapshot or a memory but a union of man’s experience walking on this earth, equally true, coming from potential data that increase its cognitive scope. The subjects of the canvases refer to photographic shots of moving images taken from the media. They evade the impression of the firm realistic representation of a real life pictorial-study elaboration or of the scientific observation of nature to let emerge a situation that unites the real, in reference to natural elements, to a reality that is other but parallel, of images. Pierotti’s poetic choice comes to terms with the pictorial tendencies of realism, between verisimilitude and “real life” representation. It is placed in an intermediate position, between the verisimilitude, according to Aristotle the base of the principle of the work’s internal coherence, and the real that does not renounce the aspects of sensible experience. In his works, the traces’ definition is not limited to marking an order within the canvas. The vanishing lines, the meeting of light and dark to mark blurred borders, the constant flow in the sliding brushstrokes, are not a style expression aimed at the perspective reconstruction of the composition. The lines continue imperceptibly beyond the limit of the canvas, while the works, environments of an interior life in and of the world, amplify their silence, in a transfiguration closer to John Cage’s experience than to the rarefaction present in such works. A single space welcomes, without distinctions, the Interior gaze and the external atmosphere. The paintings are pervaded by that spiritual tonality, *Stimmung*, which George Simmel indicated as result of the union between vision and feeling. While the colours run over the canvas and mark the passing of an elusive time, painting, as protagonist, becomes the tool to know and know oneself, through a path of progressive unveiling in the attempt, as Rothko wrote, to rise in the depth of a different knowledge that makes the intimate remote and turns the dark into clear. Hence, in *Interior*, is the direction of an imagined gaze, bathed in the reflection of a white light

coming from the outside, of a figure that almost from behind rises from the darkness of an enclosed space to unite the painted spaces and the spaces of existence. Inside and outside, in an omen, at the same time equal and opposite, of hospitality and escape that runs over the entire space. Like the figure that, just by looking in one direction, defines a space beyond the sign of painting, so landscapes are windows open to the outside where colours, sometimes too realistic, deceive the views, and elsewhere, dark and cold airy tones leave the role of witnesses to enigmatic presences.

Notice for those who will visit the exhibition.

L'ABITANTE is just the tip of the proverbial iceberg, the beginning.

L'ABITANTE is not afraid to confront, to clash, to question, to build new bonds, to reinforce the old ones, to ignore the useless ones.

L'ABITANTE modifies, renews, creates new spaces. Physical and human.

L'ABITANTE knows that “the conditions of innovation are random deviant behaviours”⁶.

L'ABITANTE is “the man” who “was hit by a rock he had looked at for too long. The rock had not moved”⁷.

L'ABITANTE knows that “[...] the provocative imagination started the fight.

The dreamer arches because he wants to overthrow the hostile rock.”⁸

L'ABITANTE is a migrant nomad who inhabits in the world.

WELCOME

1. Edgar Morin, *Il Paradigma perduto*, Milano, Feltrinelli Editore, 1994, pag. 25
2. Ibid., pag. 45
3. Bruno Callieri, *Il piano interpersonale dell'incontro*, rivistacomprendere.org
4. Franco Farinelli, *Geografia*, Torino, G. Einaudi editore, 2003, pag. 73
5. Gilles Deleuze, *Che Cos'è un dispositivo?*, Feltrinelli Ed., Milano, 2007, pag. 27
6. Edgar Morin, *Il Paradigma perduto*, Feltrinelli Ed., Milano, 1994, pag. 46
7. Henri Michaux, in G. Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Ed. Red, Como, 1989, pag. p.185
8. G. Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Ed. Red, Como, 1989, pag. p.185

30	MIRABOLANO Olio su tela, plexiglass, pellicola adesiva bianca; 90×80 cm 2018	MIRABOLANO Oil on canvas, plexiglass, white sellotape; 90×80 cm 2018
31	NOTTURNO CON STRADA Righelli e normografi su plexiglass; 7×7 cm 2018	NOCTURNAL WITH ROAD Rulers and normographs on plexiglass; 7×7 cm 2018
32-35	IL PROFUMO È LUCE Quattro maschere per inter- ruttore; 12×8,5 cm cad. Sapone; Misure variabili 2018	THE PERFUME IS LIGHT Four mask for light switch; 12×8,5 cm each Soap; Variable dimensions 2018
36-39	SUPERFICI GREZZE (IN RICORDO DELLA MONTAGNA) Cornice in legno, normografi, carta vetrata; 13×18 cm Legno, plexiglass, silicone, nor- mografi, righelli; 100×85×70 cm Dimensioni totali variabili 2018	ROUGH SURFACES (IN MEMORY OF THE MOUNTAIN) Wooden frame, normographs, sand paper; 13×18 cm Wood, plexiglass, silicone, nor- mographs, rulers; 100×85×70 cm Variable dimension 2018
40	DIURNO CON LAGO Righelli e normografo su plexiglass; 8,5×6 cm 2018	DIURNAL WITH LAKE Rulers and normograph on plexiglass; 8,5×6 cm 2018



32



33



34



35



36



37







SARA BISACCHI

42-44	TETTOIA Legno e tessuto imbottito; 153×316,5×76,5×35 cm (altezza compresa di divisorio 146 cm) 2018	CANOPY Wood and padded fabric; 153×316,5×76,5×35 cm (height including partition 146 cm) 2018
45	SENZA TITOLO Olio su tela; 10×15 cm 2018	UNTITLED Oil on canvas; 10×15 cm 2018
46-47	GRAMINACEE Silicone, fil di ferro, acrilico; 15 elementi, ognuno 23×8×3,5 cm circa Dimensioni totali 63×52 cm 2018	GRASSES Silicone, wire, acrylic color; 15 silicone elements, each 23×8×3,5 cm Total dimensions 63×52 cm 2018
48-50	ESTENSIONECONTRAZIONESTENSIONECONTRAZIONE Legno, imbottitura, tessuto; Dimensioni variabili 2018	WOOD, PADDING, FABRIC; Variable dimensions 2018

42



43



44



45



46



47







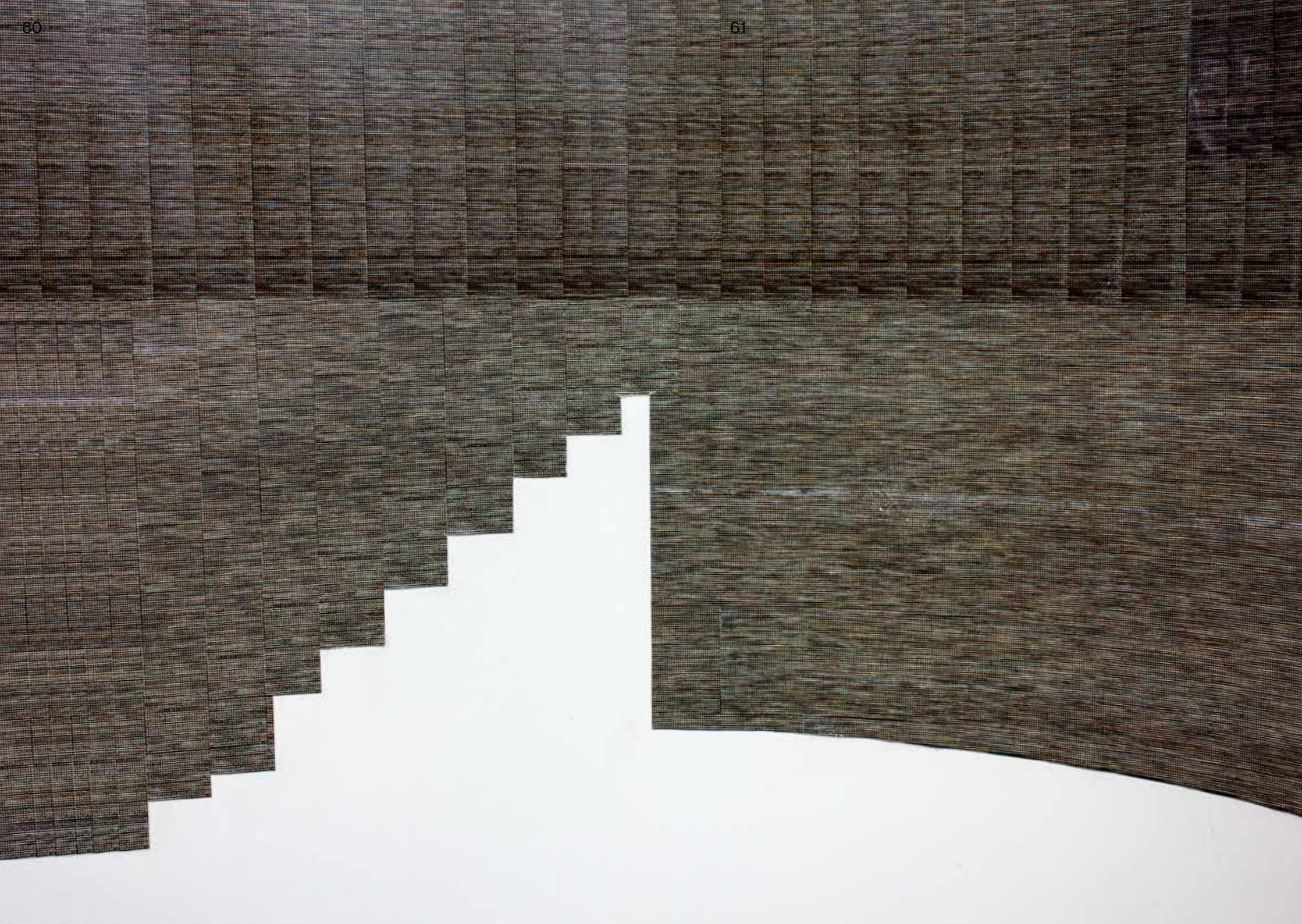
- | | | |
|-------|---|---|
| 52-54 | <p>OMEOMERIE
 Stampa fine-art su carta
 cotonata; 70×46,7 cm+13×8 cm
 2018</p> | <p>OMEOMERIE
 Fine-art printing on cotton paper;
 70×46,7 cm+13×8 cm
 2018</p> |
| 55-57 | <p>M.A.F.
 Libro d'artista con foto, stampa
 digitale fine-art a pigmenti su
 carta cotonata. Serie fotografica
 da 11 stampe; 20×15 cm.
 Rilegatura fatta a mano con
 carta da incisione, carta
 giapponese e filo di cotone
 2017-2018</p> | <p>M.A.F. MOUNTAIN OF FLOATING
 WATER
 Artist's book with photos, fine-art
 printing with pigments on cotton
 paper. Photographic serie made
 of 11 printings; 20×15 cm.
 Handmade binding with engraving
 paper, japanese paper and cot-
 ton thread; 2017-2018</p> |
| 58-61 | <p>MATASSA
 Stampa digitale su carta da
 manifesto; Dimensioni variabili
 2018</p> | <p>SKEINS
 Digital printing on poster paper;
 variable dimensions
 2018</p> |
| 62 | <p>QUIESCENZA
 Stampa fine-art applicata
 su alluminio; 90×60 cm
 2018</p> | <p>QUIESCENZA
 Fine-art printing on applied
 on aluminium; 90×60 cm
 2018</p> |













EDOARDO LOI

64-73 MENTE LARGA
Penna su carta;
dimensione variabile
2018

BROAD MIND
Pen on paper;
Variable dimensions
2018

74 SOCCHIUUSA
Penna su carta;
dimensioni variabili
2018

HALF-CLOSED
Pen on paper;
Variable dimensions
2018





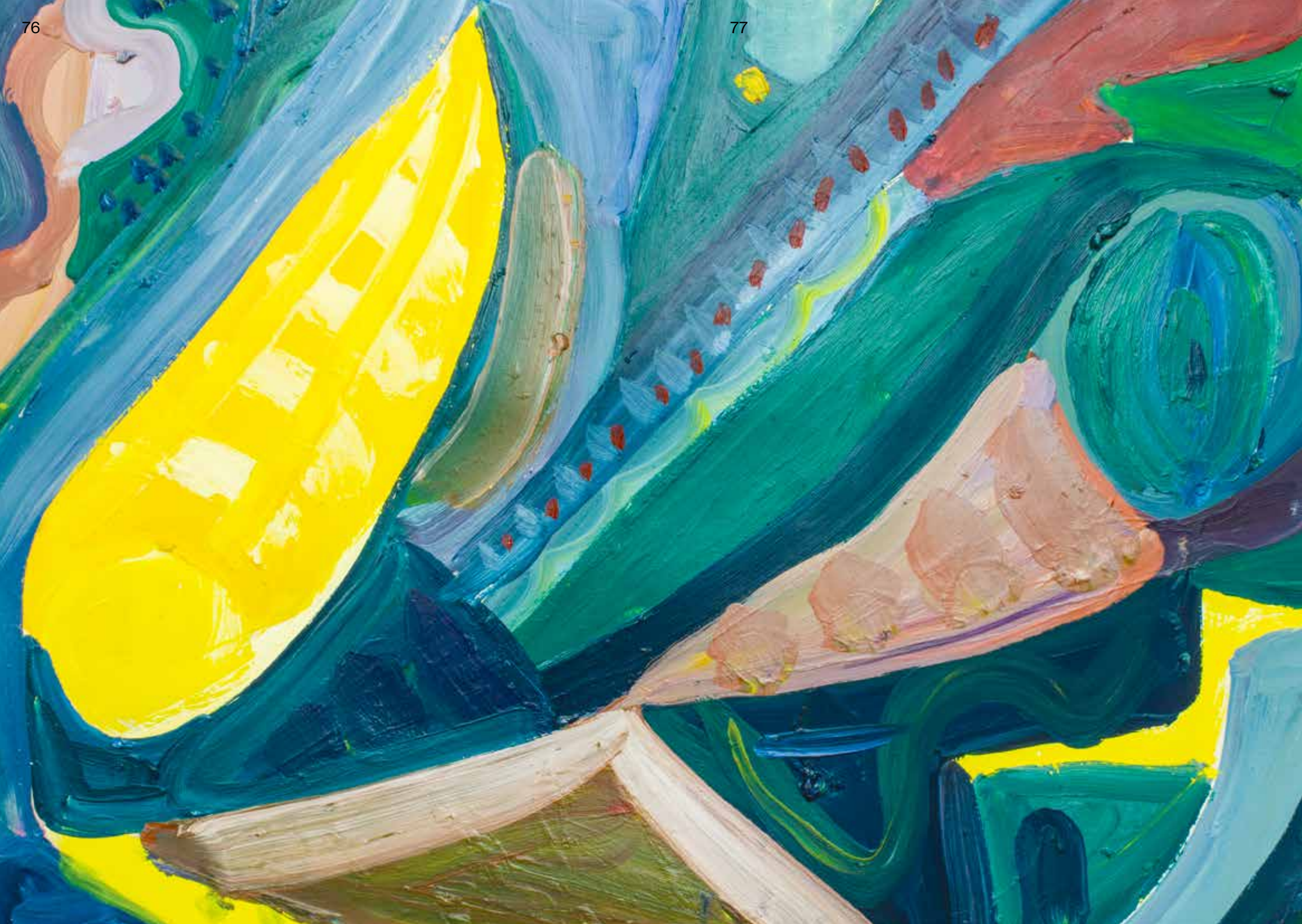








- | | | |
|-------|--|--|
| 76-78 | PAESAGGIO MUSICALE
Olio su carta; 50×70 cm
2018 | MUSICAL LANDSCAPE
Oil on paper; 50×70 cm
2018 |
| 79-81 | PAESAGGIO MUSICALE
Olio su carta; 50×70 cm
2018 | MUSICAL LANDSCAPE
Oil on paper; 50×70 cm
2018 |
| 82 | PAESAGGIO MUSICALE
Olio su carta; 80×150 cm
2018 | MUSICAL LANDSCAPE
Oil on paper; 80×150 cm
2018 |





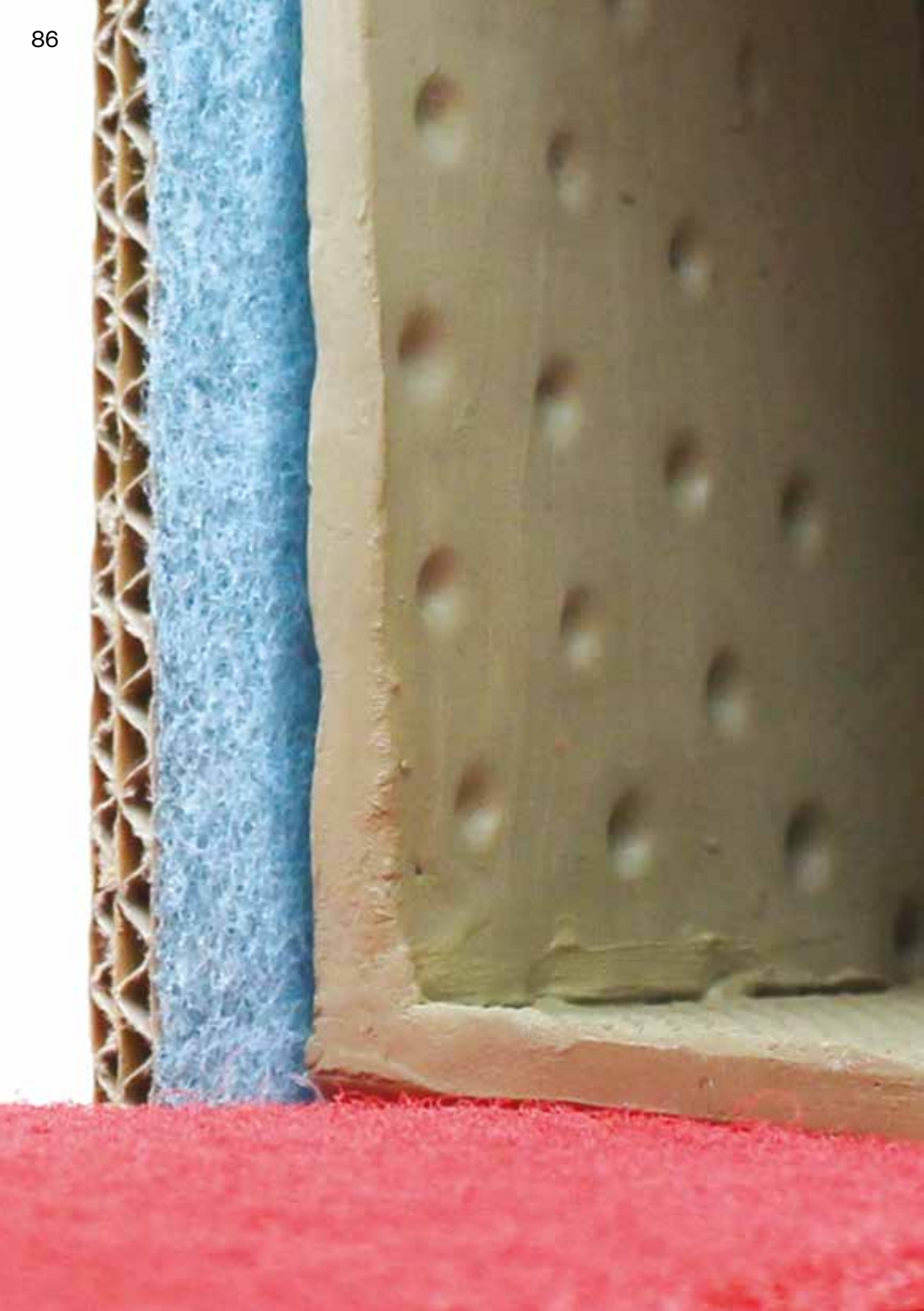


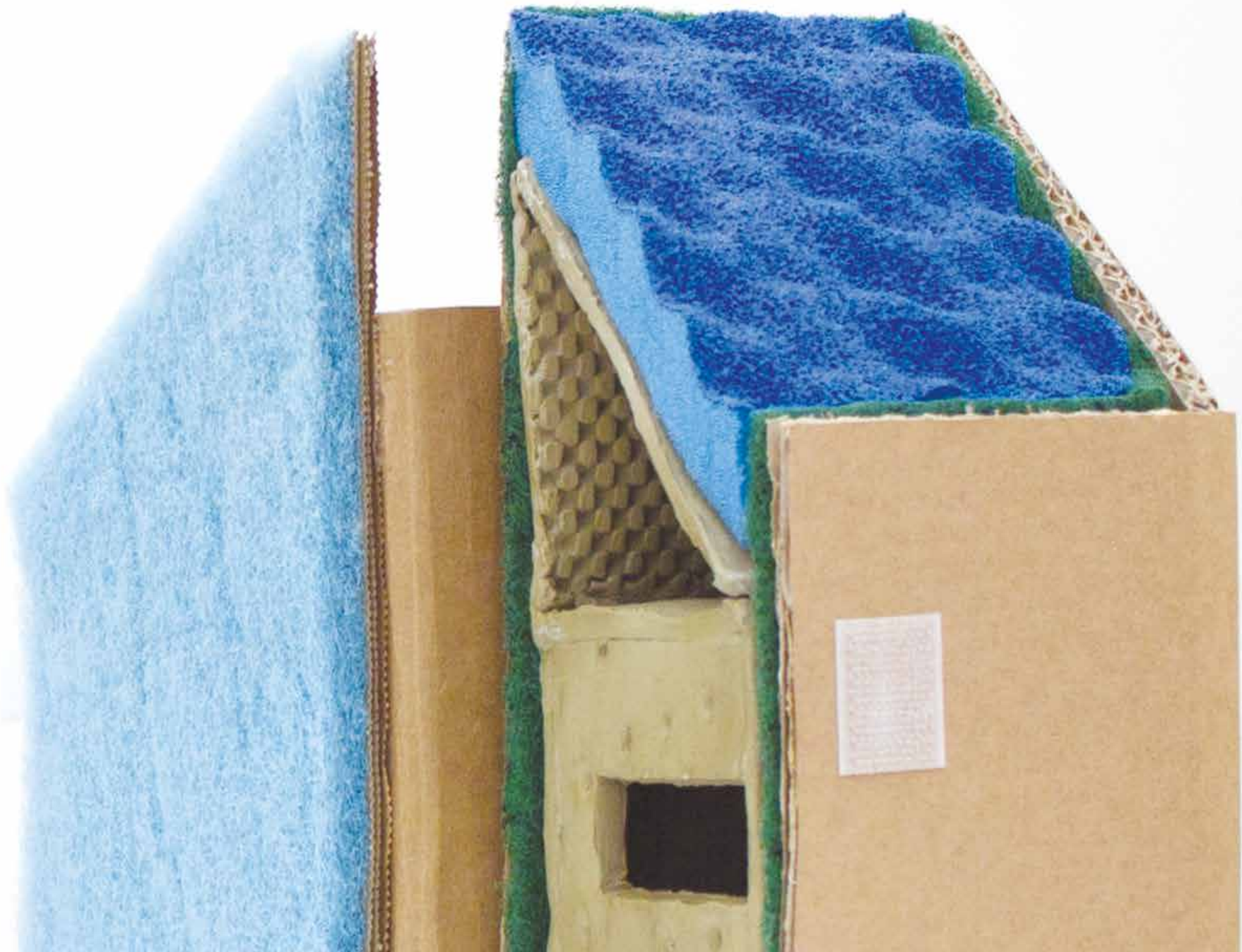


SIMONA PAVONI

- | | | |
|-------|--|---|
| 84 | CUSTODIA
Argilla cruda, spugna, cartone,
strappi; 13×28,5×15 cm
2018 | CASE
Raw clay, sponge, cardboard,
rips; 13×28,5×15 cm
2018 |
| 85-86 | CUSTODIA
Argilla cruda, spugna, cartone,
strappi; 22×13,5×15,5 cm
2018 | CASE
Raw clay, sponge, cardboard,
rips; 22×13,5×15,5 cm
2018 |
| 87 | CUSTODIA
Argilla cruda, spugna, cartone,
strappi; 16,5×20×18 cm
2018 | CASE
Raw clay, sponge, cardboard,
rips; 16,5×20×18 cm
2018 |
| 87 | CUSTODIA
Argilla cruda, spugna, cartone,
strappi; 11×15×16,5 cm
2018 | CASE
Raw clay, sponge, cardboard,
rips; 11×15×16,5 cm
2018 |
| 87-89 | CUSTODIA
Argilla cruda, spugna, cartone,
strappi; 10×25×15 cm
2018 | CASE
Raw clay, sponge, cardboard,
rips; 10×25×15 cm
2018 |
| 90-91 | CUSTODIA
Argilla cruda, spugna, cartone,
strappi; 11×14×16,5 cm
2018 | CASE
Raw clay, sponge, cardboard,
rips; 11×14×16,5 cm
2018 |
| 90 | CUSTODIA
Argilla cruda, spugna, cartone,
strappi; 10×9×13;5 cm
2018 | CASE
Raw clay, sponge, cardboard,
rips; 10×9×13;5 cm
2018 |
| 92 | PRESEPE
Stampa fine art applicata
su Dibond; 20×30 cm
2016 | NATIVITY SCENE
Fine-art printing applied
on Dibond; 20×30 cm
2016 |









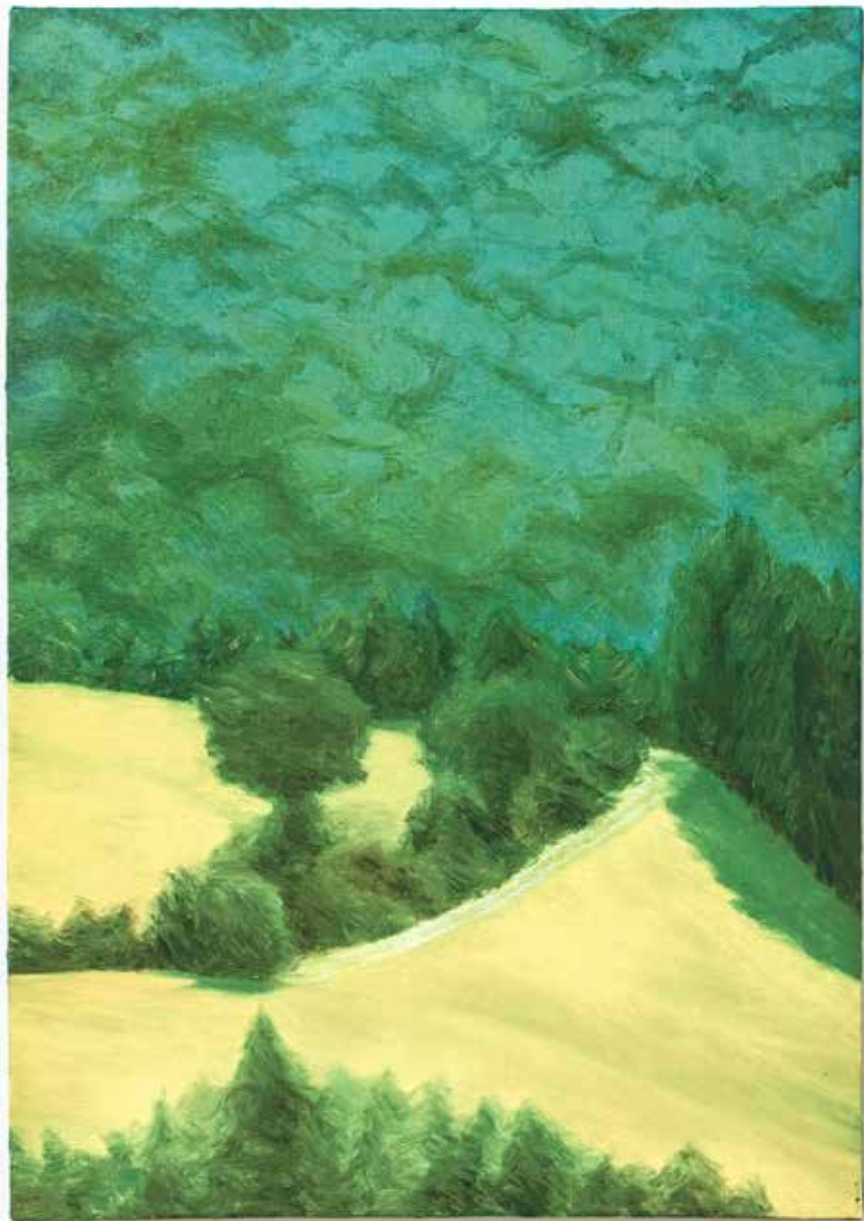


ENRICO PIEROTTI

- | | | |
|----|--|---|
| 94 | PAESAGGIO
Olio su tela; 80×60 cm
2018 | LANDSCAPE
Oil on canvas; 80×60 cm
2018 |
| 95 | INTERNO
Olio su tela; 157×84 cm
2017 | INDOOR
Oil on canvas; 157×84 cm
2017 |
| 96 | SENZA TITOLO (PAESAGGIO)
Olio su tela; 50×40 cm
2018 | UNTITLED (LANDSCAPE)
Oil on canvas; 50×40 cm
2018 |
| 97 | SENZA TITOLO (PAESAGGIO)
Olio su tela; 50×46 cm
2018 | UNTITLED (LANDSCAPE)
Oil on canvas; 50×46 cm
2018 |
| 98 | SENZA TITOLO (PAESAGGIO)
Olio su tela; 50×35 cm
2018 | UNTITLED (LANDSCAPE)
Oil on canvas; 50×35 cm
2018 |
| 99 | SENZA TITOLO (PAESAGGIO)
Olio su tela; 36×34 cm
2018 | UNTITLED (LANDSCAPE)
Oil on canvas; 36×34 cm
2018 |









L'Abitante è una mostra che indaga il concetto di abitare e habitat, il grande tema che pose fine ai CIAM (Congressi Internazionali di Architettura Moderna), traghettando l'astrazione modernista verso l'abitare della strada attraverso gli studi urbani dei coniugi Smithson e del Team X.

Logicamente dal Secondo Dopoguerra ad oggi l'abitare è cambiato molto, siamo passati dallo schema abitativo degli "spazi minimi", all'empirismo pragmatico delle realtà locali nei modi di progettare la casa e, infine, al dominio del Design nella caratterizzazione dell'identità di un interno. Dopotutto, la nostra vita non è forse trascorsa in un alternarsi di "interni"?

Chi vive in città si sposta dal proprio appartamento, alla metropolitana, all'ufficio, al bar in modo ciclico. Abbiamo dimenticato il legame con lo spazio pubblico inteso in una dimensione di contemplazione assoluta, ciò che era intrinsecamente connesso al primo habitat di Louis Kahn, espresso in modo magistrale nel Salk Institute.

La quotidianità degli usi ci ha fatto perdere il legame con l'astrazione dell'arte che li ha pensati, la standardizzazione dell'habitat ha portato a una radicalizzazione del libero pensiero su altri orizzonti, come le piattaforme del web ad esempio.

Tuttavia, l'impressione di un istante che ci fa percepire uno spazio non è legato al caso, o solo al disegno del progettista, ha origini ben più profonde. Nel periodo della Contestazione, qualche architetto disse "la nostra matita è un fucile", una provocazione per affermare quanto il progetto possa influenzare il modo di vivere gli spazi da parte delle persone. Ma nella società globalizzata vi sono una serie di fattori che influenzano le scelte compositive a monte di un progetto. Cosa regola la politica architettonica dell'abitare quindi?

Esiste un rapporto visibile-invisibile tra ciò che viene disegnato nel progetto, il quale successivamente diventa realtà, e ciò che regola lo scenario di servizi che una società offre nell'universo quotidiano, deciso da un complesso sistema di portatori d'interesse politico-economici.

La regolamentazione è, oggi, fortemente influenzata dal tema della mobilità. La gestione dei flussi ha il potere di generare posti di lavoro, trasformazioni urbane, indotto economico, ha la capacità di cambiare il volto di intere città. Le città che, per ragioni economiche o geografiche, riescono a imporsi come nodi della rete dei flussi principali di una regione hanno la facoltà di disporre dell'avanguardia tecnologica per migliorare la vita dei propri abitanti.

Il nuovo scenario dei flussi e delle reti ha capovolto diametralmente il concetto di city-users in una città che oggi non comprende solo gli abitanti di un comune o quelli della propria provincia complessivamente, ma del sistema di poli che gravita intorno ad un epicentro. A Milano, ad esempio, i city users sono 5 milioni di persone, quasi 4 volte tanto i suoi cittadini.

In uno scenario come questo, nasce la necessità di trovare un confine per il proprio habitat il quale, per definizione, rappresenta una condizione di stabilità tra l'io e la società. Questa mostra consiste nella ricerca di questo limite.

L'Abitante is an exhibition that inspects the concept of habitat, the big issue which had determined the end of CIAMs, making move modern abstraction to the "habitat of the street", through the urban studies made by Alison and Peter Smithson, and the rest of Team X.

Since the Second Postwar Period the habitat concept had radically changed, we moved from the "minimum spaces" theory to pragmatism of local realities in the way to design housing and, in the end, to the Design supremacy in the research of interiors' identity. All things considered, don't we live our lives in a sequence of interiors?

People who live in the city use to move from their apartment, to the office, to the bar in a cyclic way. We forgot the relationship with the public space regarding a dimension of total contemplation, exactly what was connected to the first Louis Kahn habitat in the Salk Institute.

The contemporary routine cancelled the relationship between art abstraction (and architecture) and reality, the standardization of habitat meant a radicalization of free thought through new horizons, like the web for instance.

However, the impression of a moment that let us perceive a space is not just related to housing, or just to the project, it has deeper origins. During '68 demonstration period some architects said "our pencil is a rifle", a provocation which represents the influence of a project in the society and, in particular, in the way to live human spaces. Anyway, in the global society there are several factors which influence the beginning design choices of an architect.

What rules architecture politics?

There is a concrete relationship between what is invisible and what is visible, between what has been designed in the project, which becomes reality,

and what rules the scenario of services in a society that is definitely controlled by a complex system of political and economical stakeholders.

Nowadays regulation is extremely influenced by the mobility issue. The management of fluxes has the power to create job, urban transformations, economic income, it has the capacity to change the face of entire cities. In particular, some cities have the power to impose themselves as nodes in the global network of main flows so these cities are able to take benefits from new technological inventions in order to make life of their citizens better.

The new scenario of flows and networks had radically changed the concept of city-users in a city-type that, nowadays, is not including just inhabitants of its Municipality or its Province but the entire system of poles which surrounds the centre. In Milan, for instance, city-users are about 5 millions of people, almost 4 times its official citizens.

In a scenario like this, it comes the necessity to find a border for your own habitat that is, according to its definition, an important condition of stability between yourself and society. This exhibition works on the research of this limit.

I lavori che compongono *l'Abitante*, l'esposizione curata da Adele Cappelli, costruiscono un articolato e ricco spaccato delle ricerche artistiche contemporanee. In effetti, sebbene messe a punto da giovani artisti appartenenti a una medesima generazione (classe 1994), le opere sono caratterizzate da diverse tendenze e da un'ibridazione di temi e di tecniche che però nel loro insieme mostrano un generale processo di spostamenti di significati che risulta esteticamente caratterizzato da qualità sensuose, sensibili e confortanti.

In *Mente Larga* Eduardo Loi mette in materia e nello spazio ciò che accomuna noi esseri umani: un proliferare incessante di pensieri. L'installazione è caratterizzata dall'utilizzo di una serie di fogli su cui l'artista scrive il flusso delle sue riflessioni. Il risultato di questa operazione è la creazione di uno spazio che rende visibile quel materiale "mentale" che ci attraversa e ci caratterizza. È proprio ciò che ha una natura impalpabile che spesso plasma e caratterizza l'ambiente in cui viviamo. Sull'impalpabilità e sulla continua trasformazione di processi interiori e di elementi naturali si concentra la ricerca di Raffaele Greco. I suoi lavori che fanno ricorso alla fotografia o a immagini post-prodotte non effettuano operazioni di mera riproduzione: si tratta piuttosto di interpretazioni degli oggetti osservati volte a rendere visibile l'invisibile. È questo il caso di *M.A.F.*, di *Omeomerie* o di *Matassa*, opere che propongono ciò che non muta la sua sostanza ma che è in perenne mutamento di forma. Anche quando i lavori rientrano nell'ambito della "vecchia signora", la pittura, e presentano una coincidenza di soggetti — i paesaggi — i risultati raggiunti da Enrico Pierotti e Francesco Mori mostrano risultati profondamente diversi.

Rintracciare le ragioni di tali divergenze nell'utilizzo di tecniche e supporti diversi sarebbe però riduttivo: si tratta di riscritture che divergono profondamente nei risultati. Nei lavori di Mori, case, alberi, tralicci elettrici e altri elementi osservati, compongono figure sensuali e primitive che nell'insieme propongono immagini gioiose; mentre i paesaggi di Pierotti, come ad esempio *Casa sul mare*, sono dotati di un'espressività delicata e confortante arricchita di lievi sfumature da assaporare in momenti di raccoglimento interiore.

La medesima sensibilità è rinvenibile nei lavori di Ricardo Aleodor Venturi sebbene raggiunta attraverso operazioni di natura diversa. Ne *Il profumo è luce* le pulsantiere delle placchette elettriche sono composte da piccoli blocchi di sapone: un materiale profumato e frutto di operazioni manuali è affiancato a un prodotto di natura meccanica-industriale. In tal modo un'azione familiare e spesso meccanica — la gestualità legata “all'accendere la luce” — si arricchisce di nuove consapevolezze: un oggetto spesso indifferente se accarezzato da profumi e materiali naturali — ossia da ciò che viene considerato essere il linguaggio dell'anima — viene portato a un livello di realtà più elevato. Come affermava Bachelard, “la coscienza ringiovanisce tutto: essa conferisce agli atti più familiari un altro valore”. I lavori di Venturi affondano le proprie radici in un terreno fertilizzato dalle letture dei testi di Victor Hugo e Gaston Bachelard. È sempre la riflessione di Bachelard ad alimentare la ricerca di Sara Bisacchi che concentra la sua attenzione su quegli oggetti che compongono lo spazio domestico lavorando su una riscrittura dei relativi significati attraverso l'utilizzo di materiali inusuali e operazioni di dis-locazione spaziale.

Così *Tettoia* e *Graminacee* ripropongono forme mutate da elementi che caratterizzano le comuni costruzioni di paesaggi urbani e non — tettoie ondulate in plastica e tradizionali coppi in terracotta — che però sono soggetti a operazioni di alterazione di materia e di inserimento in contesti inusuali: una tettoia è posta all'interno di un ambiente chiuso e dei coppi sono posizionati a pavimento. Spetta a tessuti e siliconi la capacità di donare a queste forme nuove sfumature, più morbide e sensibili rispetto a quelle usuali. Anche il lavoro di Simona Pavoni opera con ri-scritture caratterizzate da accenti confortanti e sensuosi. La sua ricerca, che ruota attorno a uno degli archetipi più potenti dello spazio fisico e interiore, qual è la casa, si concentra sulle qualità tattili e sensibili del “guscio”. Quel contenitore, quel limite che definisce lo spazio dell'immensità intima, quel recinto dove la nostra più sottile esperienza trova dimora, assume nei lavori di Pavoni molteplici variazioni e configurazioni. Spetta alle qualità dei materiali scelti dall'artista e a pazienti operazioni di stratificazione la capacità di spostare le qualità di ciò che costituisce usualmente il “guscio”: contenitori entro cui ripararsi e ritrovarsi dotati di accenti sensuosi, sensibili e quindi confortanti.

Milano, 02.10.2018

COMFORTING, SENSUOUS AND SENSITIVE RE-WRITINGS Gabriella Lo Ricco

The works that make up *l'Abitante* build a complex and rich cross-section of contemporary artistic researches. In fact, although developed by young artists belonging to the same generation (born in 1994), the works are characterized by different trends and a hybridization of themes and techniques that, however, as a whole show a general process of shifts in meanings by sensuous, sensitive and comforting qualities.

In *Mente Larga* (Broad Mind) Eduardo Loi succeeds in bringing what is most common to us all — an incessant proliferation of thoughts — down to the material realm, giving them a corporeal identity in time and space. The installation is characterized by the use of a series of sheets on which the artist writes the flow of his reflections. The result of this operation is the creation of a space that makes visible that “mental” material that crosses and characterizes us. In fact, precisely what has an impalpable nature often shapes and characterizes the environment in which we live. Greco's research focuses on the impalpability and the continuous transformation of inner processes and natural elements. His works that make use of photography or post-produced pictures do not perform operations of mere reproduction: these are rather interpretations of observed objects aimed at making the invisible visible. This is the case of *M.A.F.*, *Omeomorie* or *Matassa* (Skein). These works propose that which never changes its own substance but that by its own nature is in perpetual changing of form. Even when the works fall within the scope of the “old lady” — painting — and present a coincidence of subjects — landscapes — the results achieved by Enrico Pierotti and Francesco Mori show very different results.

However, tracing the reasons for these divergences in using different techniques and supports would be reductive precisely because these rewritings show very different results. In the works of Mori, houses, trees, electric pylons and other observed elements make up sensual and primitive figures that, as a whole, offer joyous images. On the other hand, Pierotti's landscapes, such as *Casa sul mare* (House by the sea) are provided with a delicate and comforting expressiveness enriched with slight shades to savour during moments of interior recollection.

The same sensitivity is found in the works of Ricardo Aleodor Venturi, although achieved through operations of a different nature. In *Il profumo è luce* (Perfume is light) the buttons of the electric plates comprise small blocks of soap: a scented material and the result of manual operations is combined with a product of mechanical-industrial nature. In this way, a familiar and often mechanical action — the gestures linked to the action of “turning on the light” — is enriched with new awareness. An object often indifferent, if caressed by perfumes and natural materials — that is, by what is considered the language of the soul — is brought to another level of reality. As stated by Bachelard: “consciousness rejuvenates everything: it confers another value to the most familiar acts”.

The works of Venturi are inspired by the readings of texts by Victor Hugo and Gustav Bachelard. Bachelard's reflection fuels Sara Bisacchi's research too, focusing the attention on the objects that comprise the domestic space by rewriting the relative meanings using operations of spatial dis-location.

Tettoia (Canopy) and *Graminacee* (Grasses) reproduce forms mutated from elements that characterize the common constructions of urban and non-urban landscapes — corrugated plastic canopies and traditional terracotta tiles — that are nonetheless subject to operations of matter alteration and insertion in unusual contexts. In fact, a roof is placed inside an enclosed space and the tiles are placed on the floor. Fabrics and silicones donate these forms new shades that are softer and more sensitive than usual. Simona Pavoni too works with re-writings characterized by comforting and sensuous accents. Her research, which revolves around one of the most powerful archetypes of the physical and inner space — the house — focuses on the tactile and sensitive qualities of the “shell”. That container, that limit that defines the space of the intimate immensity, that enclosure where our most subtle experience finds residence takes multiple variations and configurations in the works of Pavoni. It is up to the quality of the material chosen by the artist and patient stratification operations to shift the qualities of what usually constitutes the “shell”: containers in which one can take shelter and find oneself equipped with sensuous, sensitive and therefore comforting accents.

Milan, 02.10.2018

ABITARE SOSPESO

Micla Petrelli

Ad un primo sguardo, la condensazione verbale insita in questa formula, “abitare sospeso”, pare giochi l'effetto dell'ossimoro. L'opposizione di due termini, due azioni, due mondi si raggruma in una immagine che trattiene una vocazione interrogativa. Da un lato “abitare” ha a che fare con l'insediarsi, prendere dimora, assumere una forma stabile che ferma e blocca il mutevole divenire e il transitare per i luoghi di ciascuno di noi. Dall'altro, la sospensione nega e sovverte quel dimorare, qualifica l'abitare nel senso dell'incertezza del futuro, e della sua destinazione. Trasforma la casa in una specie di barca al largo soggetta ai movimenti imprevedibili delle onde. E, come sappiamo, lì dove una immagine metaforica vacilla ed esonda, sospinta tra tensioni di senso, ecco che l'attitudine all'invenzione, alla ricerca, lo spirito sperimentale si rimettono in movimento, ripartono.

È quello che è accaduto a questo gruppo di giovani artisti ai quali è capitato di incontrare sul loro percorso la vicenda di un immobile storico ubicato a Pesaro, il piano attico di Palazzo Montebrocchi in via Branca 116. Uno spazio che sta vivendo una condizione critica: non è più abitato, il proprietario non è oramai un individuo, o una famiglia, e il suo stesso status di proprietà è incerto. Insomma uno spazio fisico la cui unica possibilità di essere umanamente vissuto ed abitato sta nella accettazione della sua condizione di sospensione: tra pubblico e privato, collettivo e individuale, aperto e chiuso. Di qui occorre partire per comprendere l'operazione compiuta da sette artisti con la mostra intitolata “L'abitante”, per i quali i 200 mq di questo attico sono diventati uno spazio di riattivazione dell'immaginario estetico e di ripensamento dell'esperienza dell'abitare contemporaneo.

Una operazione che ancora una volta rimette in gioco la funzione del museo, le plurivoche dimensioni linguistiche che la ricerca artistica può assumere ogni qualvolta entra a contatto con fatti di portata collettiva, si misura con lo spaesamento, lo sradicamento, la dislocazione del corpo e dello sguardo. Al centro, un tema classico, potremmo dire, della vita dell'arte: lo spazio e il carattere drammatico e storico della sua percezione. Di fatti le stanze del terzo piano di via Branca, in questa circostanza, si sono prestate ad essere osservate, calpestate, rivissute, seppur transitoriamente, secondo le disposizioni personali, le scritture e i gesti di Ricardo Aleodor Venturi, Sara Bisacchi, Raffaele Greco, Edoardo Loi, Francesco Mori, Simona Pavoni, Enrico Pierotti. Per ciascuno di questi artisti, lo spazio mentale, esistenziale, i paesaggi interiori o le icone del mondo domestico affidati alle loro opere si misurano con gli angoli, le fonti di luce, i volumi dell'attico disabitato. D'altronde sappiamo da Maurice Merleau-Ponty che, come accadeva per Cézanne, «Il paesaggio si pensa in me ed io ne sono la coscienza»: non vi è spazio vitale — paesaggio — interiore o esteriore che non trovi nella mia coscienza incarnata la possibilità di gestazione della sua forma significante. Percepire è per l'appunto questo: stare costantemente sospesi tra l'io e il mondo. Allo stesso modo, l'abitare rende i luoghi dispositivi generatori di tracce di senso (ma solo di tracce, ovvero di segni, disegni, passaggi), così come l'*habitat* è *locus communis* — luogo di tutti e di nessuno — naturale, urbano, onirico, nel quale l'esperienza individuale diviene progetto per la collettività.

A partire da questi temi e dal cantiere concettuale messo in campo dall'idea dell'abitare sospeso, si profila la ricerca di ogni singolo artista in mostra non in una galleria o un museo, né uno spazio istituzionale per l'arte. In ambienti tutt'altro che neutri, bensì densamente sospesi nell'incertezza di una destinazione, l'abitare diviene il centro, plurivocamente declinato, della riflessione di questi artisti. D'altronde, *habitat* è, come si è detto, luogo comune di natura tutt'altro che ovvia. Semmai è luogo, come leggiamo da Édouard Glissant in *Poetica del diverso*, "in cui un pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo", in cui l'essere non è assoluto ma è sempre relazione con l'altro, con il mondo, con il cosmo. È qui che la dimensione privata e proprietaria dell'abitare incontra il pensiero del "suo" altro, ovvero una possibilità di esistenza pubblica e collettiva. Il diritto alla proprietà conosce in questo frangente una deviazione, forse un arresto della tendenza tutta umana ad impossessarsi di altro ancora, ad accaparrarsi sempre più i territori altrui, garantendo così l'espansione dei propri confini.

La ricerca di Simona Pavoni esplora alcuni archetipi della casa, dalla capanna primitiva al sarcofago-casa, per inscrivere in un paesaggio contemporaneo che è paesaggio di rovine in un orizzonte desertico, lì dove l'artista ritiene ancora possibile l'*utopia di paradiso*. Che sia un *Urban patchwork* oppure il progetto di custodia di volumi corporei, tra le sculture e le installazioni di

Simona, in particolare quelle in mostra frequentano il linguaggio del ritorno alle origini (l'argilla) alleggerendo il mito dell'"umano abitare" attraverso uno studio cromatico ottenuto con l'uso di materiali sintetici ma dalla morfologia organica. La casa è un abitacolo aereo sospeso su esili piedistalli. Sognare uno spazio intimo abitabile per l'uomo moderno passa dunque attraverso il ripensamento di un senso per la tradizione del vivere la dimensione pubblica e urbana. Per questo, il gesto poetico dell'artista sviluppa una intelligenza architettonica e tecnologica in cui il reticolo concettuale si associa al recupero dei materiali della nostra *naturalis historia*, un fantasma che si è a lungo aggirato nel nostro Novecento.

L'installazione *Mente larga* di Edoardo Loi è l'esito di una esperienza di vita condotta nello spazio mentale. Affidata alla ciclicità, alla ripetizione, a riti di passaggio che immancabilmente producono alterazioni di stato, tale esperimento fa sì che la quotidianità, così aggirata nella sua deriva sterile e anestetizzante, trasmuti in una condizione rinnovata, generi un cambiamento, anche fisico. Senonché la pratica della *écriture automatique* che nasce, secondo l'artista, dal bisogno di vincere il vincolo fisico del segno grafico e alfabetico all'inseguimento della velocità del pensiero, conduce ad una metamorfosi. Il segno calligrafico subisce gradualmente un processo di trasformazione, si deforma, diventa disegno, talvolta lascia intendere la figura. Ma tutto questo, ovvero la scrittura che diventa disegno, come sappiamo, non può che ricondurre ancora una volta al linguaggio. Il disegno stesso è propriamente un linguaggio codificato e una delle anime della scrittura stessa. Stiamo parlando dell'essere figura della parola: questa tratterrebbe, nella apparente sclerosi grafica del segno, la memoria filogenetica dell'immagine, e tramite essa la traccia della sua origine percettiva. Insomma, la scrittura ritorna continuamente a se stessa e lo spazio mentale non può che rivelarsi inesorabilmente saturo di linguaggio, linguaggio che a sua volta è l'unica via d'accesso praticabile alla vita del pensiero. Pensiero altrimenti inaccessibile, quanto la sua origine. Lo spazio messo in scena e abitato da Loi, d'altronde, è foglio moltiplicato all'infinito.

Con Enrico Pierotti e Francesco Mori, ad essere abitato è invece lo spazio pittorico. Con loro percorriamo gli spazi della rappresentazione della figura umana e del paesaggio, della danza degli elementi biologici, divini, trans naturali. Pierotti attinge alla fonte del diario personale, all'autobiografia visiva di chi abita il mondo contemporaneo delle immagini riprodotte e narrate, per estrarre da essi un immaginario impersonale, senza luogo, tempo, storia. Siamo dunque nell'atmosfera del classico: ricerca dell'universale nel particolare. Interni con figure — di cui hopperianamente non vediamo i volti, gli sguardi e ciò che essi vedono —, paesaggi depotenziati e ripresi da scorci, punti di vista anonimi, linee d'orizzonte con rare tracce di transito umano.

Abitare il mondo è possibile ma solo attraverso la spoliazione di sé. Francesco Mori celebra la pittura come linguaggio della totalità del visibile, ricco, saturo e follemente popolato di icone, simboli, figure biomorfe. È questo il mondo che abitiamo, sempre agitati al confine del sogno, quasi funamboli con un perenne senso di nausea e di vertigine. Il mondo della natura e il mondo della vita trasfusi nello spazio magico della pittura e di questi innaturali, stellari, cromatismi.

Alla fonte del nostro habitat moderno, una idea di razionalità geometrica che ama la simmetria, l'ortogonalità, la misura.

Intendiamoci, non ci riferiamo ai principi scientifico-matematici che hanno fondato il nostro rinascimento occidentale, alla *ratio* quale strumento di conoscenza dell'incommensurabile, bensì alla razionalità insita nel mondo silenzioso delle cose quotidiane. L'utopia di Ricardo Aleodor Venturi è appunto questa: un mondo meccanomorfo che si incarna in normografi, righelli, metri snodabili, goniometri, ossia negli strumenti pesanti ed opachi di regolamentazione degli oggetti e delle forme del mondo industriale, spogliati e trascesi nella trasparenza del plexiglas e di altri materiali leggeri. È con questa attrezzatura che Venturi ricerca gli equilibri perfetti, le geometrie segrete ed irriducibili del mondo naturale, un mondo labile quanto l'impermanenza del sogno, popolato di strade, volti, cortecchia di alberi, balle di fieno, prati, fiori, profumi di luce.

Abitare il mondo domestico significa per Sara Bisacchi andare all'incontro con superfici ovattate che presto si rivelano insidie e trappole, le stesse che rendono il nostro mondo interiore un luogo di proliferazione di doppi e duplicazioni. Uno lo specchio dell'altro. Una stanza tutta per sé, di woolfiana memoria, quella raccontata da Sara, invitante e protettiva, ma che al contempo espone all'esperienza del disagio profondo colui che vi si avvicina. Dai lavori del 2017 (la saponetta impregnata di residui organici per sentirsi puliti — *Feel clean*, le tovaglie cerate imbottite, il mobile a doppia faccia — *Mobile del castigo*) alla installazione in mostra — un prototipo di edilizia fluida e morbida, per attutire i colpi —, la ricerca di questa artista indaga coerentemente un universo femminile, avvolgente ma tutt'altro che rassicurante, bensì perturbante e disturbante, che richiama anche ai gesti dell'infanzia, incauti e sorprendenti.

Dove risiedono i paesaggi? Quale la loro dimora? Fernando Pessoa scrive nel *Libro dell'inquietudine* che «È in noi che i paesaggi hanno paesaggio. Perciò se li immagino li creo; se li creo esistono; se esistono li vedo come vedo gli altri». Se la visione è creazione allora è l'immagine di realtà, non la realtà, l'autentica dimensione d'esistenza delle cose alla quale possiamo rivolgere il nostro sguardo. La ricerca di Raffaele Greco riflette sulla dialettica visibile-invisibile nella vita degli elementi naturali: raggruma e fa esplodere lapilli vulcanici nella quiete del fronte-retro della tela. È qui la realtà, nella

dimensione sovranaturale, dell'immagine, carica di materia arsa, cinerea, e nello stesso tempo pronta a disperdersi nel nulla. Tutto l'arco percettivo del paesaggio creato viene percorso da Raffaele: dalla visibilità totale della tela bifronte alla vita sospesa in stampa digitale di una landa desertica quando inosservata, quando non c'è nessuno che la veda, che la immagini, e dunque ne sospetti l'esistenza. Oppure quando, come nelle *Omeomerie* in mostra, l'obiettivo fotografico, in segno di rifiuto della superfetazione atomistica delle immagini nell'età contemporanea, rimane tappato, per cui la realtà non può più essere né presa di mira né inquadrata né selezionata, forse solo ricordata, e ciò che permane sulla stampa è la luce filtrata, ovvero tutta l'immagine del mondo.

Vedere ed essere visti, dunque, all'origine dell'esistere e dell'abitare il mondo. Muovendoci negli ambienti che ospitano la mostra *L'abitante*, e in cui il riverbero denuncia la scarsa presenza di oggetti di uso comune in una casa (mobili, armadi, arredi e altri ostacoli), le immagini, le installazioni, le sculture esposte rimettono in libera circolazione corpi, intuizioni, sguardi, in sintesi, la complessa materia dell'attraversamento umano e della creazione dei significati. Abitare è anche questo: reinnescare il gioco dialettico tra pubblico e privato, *milieu* emozionale e richiamo del *logos*, io e altro. E tra essi rimanere perennemente sospesi, individui abitanti il mondo.

DWELLING, SUSPENDED

Micla Petrelli

From the first glance, the condensation of the two verbals inherent in this phrase — “Dwelling, suspended” — strikes one as an oxymoron. The opposition of these two terms — two actions, two worlds — coalesces into an image that ultimately poses to us a question. On one hand, “dwelling” has to do with taking up residence, settling: acquiring a stable form that ends and impedes our unstable becoming and continuous transit — the temporary ‘passing through’ of each one of us. On the other hand, suspension negates and undermines that dwelling, qualifying it as conditioned by the uncertainty and unknown destination of the future. It transforms the house into a sort of boat at open sea, subject to the unpredictable movements of the waves. And, as we know, where the metaphorical image teeters and overflows, caught between the tensions of meaning, there flourishes the aptitude to invention, research, and experimental spirit.

That is what happened to a group of young artists who chanced upon a historical estate located in Pesaro: the attic of Palazzo Monteborocci in via Branca, 116. It’s a space which is living in critical condition: it is no longer inhabited, and the owner is no longer an individual nor a family — its very status of property is uncertain. Hence a dwelling whose only chance of being humanly lived in and inhabited is in the acceptance of its condition of suspension: between public and private, collective and individual, open and closed. One must start from here to comprehend the work carried out by seven artists with the exhibition titled *l’Abitante* (The Inhabitant), for whom the 200 sq.m. of this attic became a space to revive the aesthetic imagination and to rethink the experience of contemporary living.

DWELLING, SUSPENDED

Micla Petrelli

This operation once again brings to light the function of the museum, the plurivocal linguistic dimensions that artistic research can acquire every time it comes in contact with events of collective range; it measures against bewilderment, eradication, dislocation of mind and gaze. At the center is a classic theme, we could say, of art’s life: the space and the dramatical and historical character of its perception. In fact, these rooms on the first floor of via Branca, have now been observed, stepped into, and re-lived, if only temporarily, from new perspectives — that is, according to the personal dispositions, writings and actions of Ricardo Aleodor Venturi, Sara Bisacchi, Raffaele Greco, Edoardo Loi, Francesco Mori, Simona Pavoni, Enrico Pierotti. For each one of these artists, the mental, existential space, the inner landscapes and the icons of the domestic world with which their works were entrusted, all measure against the corners, the sources of light, the volume and perimeter of the uninhabited attic. After all, as Maurice Merleau-Ponty tells us, just like it happened with Cézanne, «the landscape is thought in me and I am its conscience». There is no internal or exterior vital space — landscape — that doesn’t find in my incarnated conscience the possibility of developing its significant form. Perceiving is exactly this: being constantly suspended between the I and the world. In the same way, the dwelling turns the places into devices which generate traces of sense (but only sense, that is signs, drawings, passages), just like how that attic is locus communis — everybody’s and nobody’s place — natural, urban, dreamlike, in which the individual experience becomes a project for the collective.

Starting from these themes and the conceptual construction site opened up by the idea of dwelling suspended, we may discover the outlines of the quest of every single artist in exhibition — not in a gallery, nor a museum, nor any traditional institutional space for art. In environments far from neutral, but rather densely suspended in the uncertainty of a destination, the dwelling becomes the center, plurivocally declined, of the reflection of these artists. After all, habitat is, as we said, a common place of nature far from obvious. If anything it is place, as we read from Édouard Glissant in *Poétique du divers*, «in which a thought of the world meets another thought of the world», in which the being is not absolute but always in relation with the other, with the world, with the cosmos. Here the private dimension, owner of the dwelling, meets the thought of “its own” other; that is a chance of public and collective existence. The right to ownership in this moment encounters a deviation, perhaps an interruption of the human tendency to take over even more, to obtain more and more of others’ territories, so as to guarantee the expansion of their borders.

Simona Pavoni’s research explores some of the archetypes of the house, from the primitive hut to the sarcophagus-house, to inscribe them into a contemporary landscape that is a passage of ruins in a desert horizon, where

the artist still considers the “utopia of paradise” possible. Be it an “Urban Patchwork” or a project of custody of corporeal volumes, among Simona’s sculptures and installations, especially the exhibited ones frequent the back-to-basics language (clay), the myth of the “human dwelling” is simplified through a chromatic study achieved with the use of materials that are synthetic, but of organic morphology. The house is an aerial cockpit suspended on thin pedestals. Thus, the dream of an intimate space habitable for the modern man passes through the rethinking of a sense for tradition of living the public and urban dimension. For this reason, the poetic gesture of the artist develops an architectural and technological intelligence in which the conceptual network is associated to the rescue of materials of our *naturalis historia*, a ghost that has long roamed in our Twentieth Century.

Edoardo Loi’s *Mente larga* (Broad mind) installation is the result of an experience of life led in the mental space. Entrusted to cyclic nature, repetition, and rites of passage that inevitably produce state alteration, such an experiment makes sure that daily life, so circumvented in its barren and anesthetizing drift, transmutes in a renewed condition, generates change, also physical. However the practice of *écriture automatique* that is born, according to the artist, from the need to win the physical constraint of the graphic and alphabetic sign chasing the speed of thought, leads to a metamorphosis. The calligraphic sign gradually undergoes a transformation process, deforms itself, becomes drawing, sometimes suggests the figure. But all this, namely writing that becomes drawing, as we know, can only lead back to language. The drawing itself is truly a codified language and one of writing’s very own souls.

We are talking about the word’s being figure: this would hold, in the apparent graphic sclerosis of the sign, the phylogenetic memory of the image, and through it the trace of its perceptive origin. So, writing continuously returns to itself and the mental space can only reveal itself as inexorably saturated with language, language that in turn is the only practicable access route to the life of thought.

Thought otherwise inaccessible as its origin. The space put on the stage and inhabited by Loi, after all, is sheet multiplied to infinity.

With Enrico Pierotti and Francesco Mori, the pictorial space is inhabited. With them we cover the spaces of the representation of the human figure and the landscape, from the dance of the biological elements, divine, trans-natural. Pierotti gleans the source of the personal diary, the visual autobiography of who inhabits the contemporary world of reproduced and narrated images, to extract from them an impersonal imaginary — without place, time, history. We are, therefore, in the atmosphere of the classical: research of the universal in the particular. Interns with figures — of which in the way of Hopper we don’t see the faces, the looks and what they see — weakened landscapes captured from glimpses, anonymous points of views, horizon

lines with rare traces of human transit. It is possible to inhabit the world but only through the spoliation of oneself. Francesco Mori celebrates painting as language of the totality of the visible, rich, saturated and madly populated by icons, symbols. This is the world we inhabit, always agitated at the edge of the dream, almost tightrope walkers with an everlasting feeling of nausea and vertigo. The world of nature and the world of life instilled in the magical space of painting and of these unnatural, stellar, chromatisms.

At the source of our modern habitat, an idea of geometric rationality that loves symmetry, orthogonality, measure. Mind you, we are not referring to the scientific-mathematical principles that founded our western Renaissance, to the ratio as a tool of knowledge of the immeasurable, but rather to the rationality inherent in the silent world of daily things. Ricardo Aleodor Venturi’s utopia is exactly this: a mechanical-shaped world which incarnates in stencils, rulers, adjustable meter sticks, protractors — a world where the heavy and opaque tools meant to regulate the objects and shapes of the industrial world are undressed and transcend into the transparency of plexiglas and other light materials. With this equipment Venturi looks for perfect balances, secret and unshakeable geometries of the natural world; a world as shifting as the impermanence of the dream, populated by streets, faces, bark of trees, hay bales, meadows, flowers, perfumes of light.

To Sara Bisacchi inhabiting the domestic world means to go meet with muffled surfaces which will soon reveal to be hidden dangers and traps, the same which make our inner world a place of proliferation of doubles and duplications. One the mirror of the other. A room of one’s own, to remember Woolf, is the one told by Sara, inviting and protective, but which simultaneously exposes who comes close to the experience of deep discomfort. From the works of 2017 (the soap impregnated with organic leftovers to feel clean — “Feel clean”, the waxed stuffed tablecloths, the double-faced piece of furniture — “Mobile del castigo” “Punishment furniture”) to the installment in exhibition — a prototype of fluid and soft construction building, to soften blows — this artist’s research coherently investigates a feminine universe, enveloping but far from reassuring, rather unsettling and disturbing, which recalls also childhood gestures, incautious and surprising.

Where do landscapes reside? What their abode? Fernando Pessoa writes in “The Book of Disquiet” that “It is in us that landscapes have landscapes. Therefore if I imagine them I create them; if I create them, they exist; if they exist, I see them as I see the others”. If vision is creation, then it is the image of reality, not reality, the authentic dimension of existence of the things to which we can point our gaze. Raffaele Greco’s research reflects on the visible-invisible dialectic in the life of natural elements: it clots and makes volcanic lapilli explode in the quietness of the front-back of the canvas.

Here is reality, in the supernatural dimension, of the image, loaded with burned, ashy matter and at the same time ready to disperse into nothing. Raffaele covers the entire perceptive arc of the created landscape: from the total visibility of the double-faced canvas to the suspended life in digital print of a desertic land when observed, when there is no one to see it, to imagine it, and therefore suspects its existence. Or when, as in the "Omeomerie" in exhibition, the photographic objective, in sign of refusal of the atomistic superfetation of the images in the contemporary age, stays plugged, therefore reality can be neither targeted nor framed nor selected, perhaps only remembered, and what remains on the print is filtered light, namely all the image of the world. To see and to be seen, therefore, at the origin of existing and inhabiting the world.

Moving in the environments that host the exhibition "l'Abitante", and in which the reverberation reports the scarce presence of objects commonly used at home (furniture, wardrobes, decor and other obstacles), the pictures, the installations, the sculptures exposed freely circulates bodies, intuitions, gazes, briefly, the complex matter of human crossing and the creation of meanings. Dwelling is also this: it introduces back the dialectic play between public and private, emotional *milieu* and call to *logos*, me and other. And between them remaining perpetually suspended, individuals inhabiting the world.

Ricardo Aleodor Venturi
Sara Bisacchi
Raffaele Greco
Edoardo Loi
Francesco Mori
Simona Pavoni
Enrico Pierotti

Mostra a cura di
Adele Cappelli

20 Ottobre — 18 Novembre 2018
All'Attico
Via Branca 116, Pesaro

Catalogo a cura di
Adele Cappelli

Redazione catalogo
Ricardo Aleodor Venturi
Sara Bisacchi
Simona Pavoni

Testi in catalogo di
Adele Cappelli
Alberto Bortolotti
Gabriella Lo Ricco
Miela Petrelli

Traduzione
Gina Alessandrini

Fotografia
Valentina Sammaciccia

Post produzione
Marta Castaldo

Progetto grafico
Giovanni Murolo

Stampato da
Pixartprinting, Quarto d'Altino (VE)
Ottobre 2018

Ringraziamenti
Alessandro Alessandri
Renato Giovannini
Stefano Venturi

Con il patrocinio di



Comune di Pesaro

Con la collaborazione di



