

VOLUME **1**



*A Cesare Marraccini, poichè senza di lui non avrei forse
mai intrapreso questa nuova avventura*

POLITICA

IDEALI

VIOLLENZA

AMORE

MEZZO SECOLO DI ARTE-IMPEGNO

Marzo 2016, un messaggio su WhatsApp per comunicarmi che Cesare Maraccini era in coma irreversibile. Un tonfo al cuore! Cesare, grandissimo collezionista d'arte, aveva sì più di 80 anni, ma pochi giorni prima parlavamo al telefono, e lui, con la sua solita grinta, mi proponeva di scardinare il sistema dell'arte dal suo interno. Perché proprio lui, dico io!? Il destino lo ha portato via prima di poter realizzare la nostra follia. Quanto tempo resta dunque a me o Thanatos?

Scriveva Klimt: «*Chiamiamo artisti non solamente i creatori, ma anche coloro che godono dell'arte, che sono cioè capaci di rivivere e valutare, con i propri sensi ricettivi, le creazioni artistiche*». Io amo godere. Godo del cibo, del vino e del bello; non per questo sono uno chef, un sommelier o un esteta. Come godo dell'arte, e non per questo debbo essere un critico, uno storico oppure un gallerista. Faccio il collezionista, e rivivo e valuto con i miei sensi ricettivi le creazioni artistiche, lo faccio così intensamente che non mi basta più tenere tutto questo solo per me stesso.

Condivisione. Certo è che, in un alveo così etereo come quello dell'arte, gli attori che vanno a comporre il sistema-arte, che formalmente si sentono così "unici" – parlo dei mercanti, galleristi, critici, storici, artisti e collezionisti –, in realtà portano dentro di sé, in piccole o grandi dosi, l'uno alcune tra le caratteristiche e qualità dell'altro. Nell'artista dunque c'è storico, critico, curatore e collezionista, come in quest'ultimo risiedono appunto gli altri.

Gettare il cuore oltre l'ostacolo, fare il primo passo, affrontare i propri demoni: forse puro e semplice egoismo. Voglio sentirmi vivo insieme all'arte, che rimane eterna. Spero quindi che, per osmosi, essa possa rendermi in parte eterno? Follia: ne sono intriso. Capacità: non ne ho la minima idea. Voglio creare un cortocircuito in questo sistema chiuso, blindato, dalla ritualità un po' stantia, che prevede la figura del collezionista come soggetto passivo, silente, che manifesta il proprio pensiero con l'acquisizione delle opere, ma impossibilitato ad esprimere formalmente i propri pensieri riguardo ad esse, pur essendo il pilastro portante dell'intero sistema. Da oggi ribalto parzialmente il processo, e come collezionista prendo la parola.

Neon Gallery è dunque una Wunderkammer, dove artisti, critici, storici e collezionisti potranno aprire un dialogo tra loro e presentare così al pubblico progetti d'arte sempre diversi, analizzati da un differente punto di vista, e soprattutto ben distanti dalle imperversanti logiche speculative di mercato che, come Omeriche sirene, ammaliano, seducono ed in fine uccidono.

Simone Sacchi

On March 2016, a message came through on WhatsApp to tell me that Cesare Maraccini was in an irreversible coma. What a thud to the heart! Cesare, a huge collector of art, had before him more than 80 years of artifacts, but a few days before we talked on the telephone and he was his usual grim self, he proposed the idea to me of unhinging the system of the art from his insides, but is it really him, I said? Destiny has taken him away before we were able to realize our own true folly. How long will it remain with me or Thanatos?

Klimt: "we don't only called artists the creators, but also those people who enjoy art, that they are able to relive and to appraise with their own receptive senses, the artistic creations." I love to enjoy. I enjoy food, wine and the beauty; not because I am a chef, a sommelier or an aesthete, as I enjoy some art, and not for this I must be a critic, a historian or a gallerist. I make the collector, and I relive and appraise with my receptive senses the artistic creations, I do so intensely that it is not enough for me to be as tender for this only by myself.

Sharing. Certainly, in such an ethereal riverbed as that of the art, actors that go to compose the art system formally feel themselves to be "unique". I speak of the merchants, gallerist, critics, historians, artists and collectors, in reality they bring inside of themselves, in small or great doses the characteristics and quality of the others. In the artist there is history; critical, curator and collector, as in the latter they reside precisely for others.

Without a glimmer of hope, to make the first footstep to face our own demons is perhaps pure and simple egoism. I want to feel alive together with the art, that it is eternal. Do I hope therefore for osmosis, partly that it can become eternal? Folly. I'm soaked of it. Ability. I don't have the least idea of it. I want to create a short-circuit in this closed system, armored, from the rituality some stale, that foresees the figure of the collector as the passive subject, silent, that manifests his or her own thoughts with the acquisition of the works but unable to formally express his or her own thoughts to the respect of them, also being the carrying pillar of the whole system. I partially capsize starting today the trial, and as the collector, I take the word.

Neon Gallery is, therefore, a Wunderkammer, where artists, critics, historians and collectors can open a dialogue and introduce to the public different projects of art taken by another point of view, and above all, well distant from the raging speculative logic of the market that, as Homeric sirens, seduce the more simpletons they kill

Simone Sacchi



4 peintres et une ville: Milan
Baratella/De Filippi/U. Mariani/Spadari

juin/septembre 1974

A.R.C.2 Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

QUATTRO PITTORI, UNA CITTÀ: MILANO

Enrico Crispolti

(Dal catalogo dell'esposizione omonima al *Palais des Beaux Arts*, Bruxelles, 1973)

A mio parere, un caso raro anche se non unico in Europa, almeno nel corso degli ultimi decenni. Infatti per riscontrare un caso simile sarebbe necessario risalire alla tradizione espressionista: Berlino, ad esempio, all'inizio degli anni Dieci del secolo, o la Milano futurista, o ancora i centri di ricerca della Nuova Oggettività, e non invece la Londra "pop" da Hamilton a Phillips. Un caso probabilmente unico, nella Milano degli anni Sessanta e seguenti, di ricerca figurativa ininterrotta in stretto rapporto con la realtà sociologica a cui si riferisce. Infatti esiste a Milano una tradizione pittorica urbana che restituisce un'immagine convincente anche se indiretta della città più dinamica e socialmente articolata d'Italia. Questa città che, non a caso, è il più grande teatro odierno, non solo di lotte sociali ideali ma soprattutto della difesa democratica basata sulla forza del proletariato contro le diverse provocazioni drammatiche e violente messe in atto nell'ambito della "strategia della tensione" fascista e reazionaria.

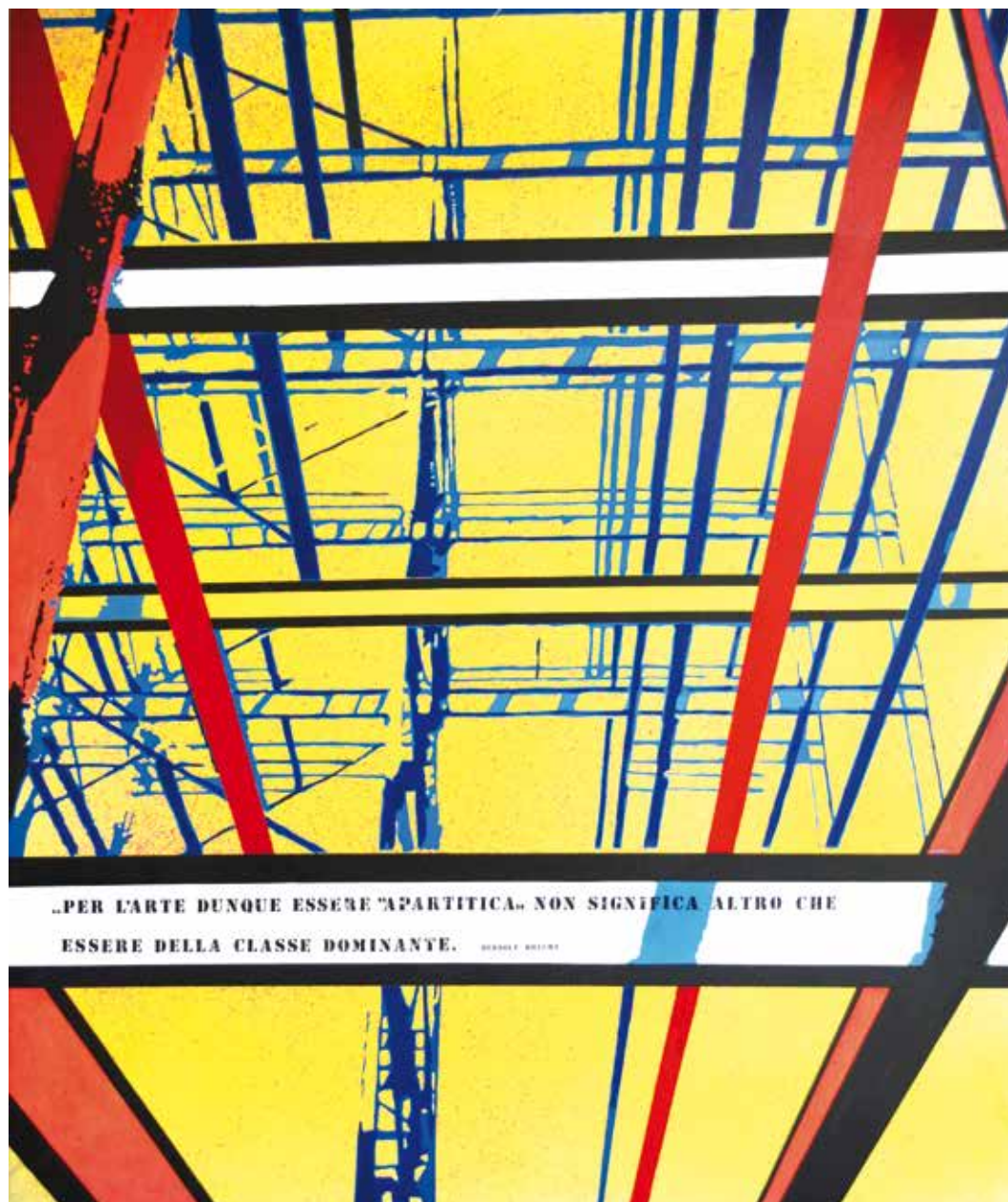
È la cronaca stessa di quei giorni che tuttavia acquisisce un significato e una eco particolari nel riferirsi a una realtà sociologica sufficientemente omogenea e organica, il che invece non è certamente il caso di una città come Roma, altro teatro della violenza reazionaria. Ciononostante, un gruppo di pittori di età diversa, tutti attualmente tra i trenta e i quarantacinque anni che lavorano a Milano (anche se non tutti milanesi di nascita e di formazione culturale), si sono dedicati a una tradizione problematica forse unica nell'Europa odierna, sviluppando in base ad approcci molto diversi fra loro, a seconda della propria personalità, o all'interno di contesti ideologici specifici un'idea della pittura intesa come mezzo per entrare in rapporto (un rapporto che diventa stimolo conoscitivo e non semplice riflessione) con la realtà sociologica e sociale della città, che deve essere considerata essenzialmente come il parametro più tipico della situazione drammatica dell'uomo contemporaneo, soprattutto inurbato, nella società capitalista occidentale.



Fernando De Filippi, *Dei tramiti sociali*, 1970, acrilico su tela, 100 x 100



Fernando De Filippi, *Sull'asse della memoria*, 1969, acrilico su tela, 140 x 140



Giangiacomo Spadari, *Costruzione con frase*, 1970-71, acrilico su tela, 190 x 160

Naturalmente, viste le origini urbane di questa problematica, essa non può certo essere risolta attraverso una sorta di illustrazione della Milano degli anni 1960-70.

Al contrario, dopo una verifica delle tematiche della cronaca locale milanese, si osserva che il punto di vista del cittadino milanese è del tutto assente. In effetti questi pittori non sono degli illustratori né dei “narratori”: sono piuttosto dei provocatori, con modi e gradi molto diversi fra loro.

Infatti, rapporto con la città li sollecita a collocarsi consapevolmente all'interno di una dimensione operativa tipicamente urbana, antinaturalista, che alla natura (vegetale, paesaggistica) tradizionale, ha sostituito la natura artificiale della realtà industriale e tecnologica, dei “mass media” e del modo di intendere il proprio lavoro come partecipazione attiva, rivelatrice e di conoscenza provocatoria della realtà sociale, sociologica e urbana.

Il rapporto con Milano influenza dunque profondamente il loro lavoro: giustifica, come presupposto insopprimibile, la presentazione delle immagini proposte. Viene escluso però il riflesso “descrittivo” della città stessa, che rappresenterebbe l'ultima veste della tradizione del paesaggio urbano.

In effetti il tessuto sociologico di una città come Milano suggerisce a questi pittori, seppure con risultati diversi, una presa di coscienza dell'intimo dinamismo della società

contemporanea e della possibilità da parte del pittore di agirvi in senso critico. Non è del resto un caso che a monte di queste ricerche si abbia, in certo qual modo, l'intuizione del dinamismo drammatico della metropoli moderna di Boccioni: si tratta probabilmente di un'idea universale, nata dal rapporto con la realtà della città più industrializzata d'Italia e del suo proletariato che prendeva coscienza di sé, cioè con la vera Milano.

È un modo di mettersi in rapporto con la città in chiave fondamentalmente critica, e sarebbe inesatto pretendere di offrire un panorama esauriente della realtà delle ricerche artistiche che si sono svolte a Milano in questi ultimi decenni, assumendo o privilegiando soltanto questa tradizione problematica.

Tuttavia essa esiste proprio attraverso la rappresentazione critica della metropoli odierna (e per suo tramite, naturalmente, di tutta la nostra società occidentale) in relazione ad altre posizioni e a un'altra tradizione, non meno valida, che ha invece materializzato il volto della realtà e dell'esaltazione tecnologica della città e della società contemporanee.

È giunto il momento di fare qualche nome, anche per cercare di precisare quanto è stato detto sui quattro pittori che attualmente espongono collettivamente.

All'origine di questa tradizione pittorica, nata a Milano agli inizi del 1960, ricordiamo Guerreschi, Romagnoni (tragicamente scomparso



Umberto Mariani, *Ceci n'est pas un Magritte*, 1973-74, acrilico su tela, 110 x 200



Umberto Mariani, *Un interrogativo tutto interiore*, 1970, acrilico su tela, 116 x 81

nel 1964), Adami e con loro prima come critico intelligente e stimolante, poi, più recentemente, come pittore, Tadini.

Verso il 1965 ecco farsi avanti altri personaggi: Baratella, Spadari, Pardi, poi De Filippi e Umberto Mariani. In ogni caso, rispetto a questa tradizione problematica di pittura urbana che ho denominato "critica", così profondamente dissimile da un pittore all'altro, esiste perlomeno una tradizione del tutto diversa che tende a cogliere (e a volte a esaltare) l'aspetto di potenza e virtualità tecnologica piuttosto che a esplorare le trame della realtà sociologica di una metropoli: come Milano (da Bonalumi e Castellani a Boriani, De Vecchi, Colombo, eccetera, per citare qualche nome importante).

Naturalmente questa è una contrapposizione molto schematica e dunque utile, forse, per continuare nel nostro intento e per agevolare l'approfondimento dei motivi alla base della tradizione "critica" che ci interessa. Agli esordi, il carattere critico si è diversificato a seconda dei periodi. Infatti, all'inizio del 1960 è preponderante l'esigenza di una presa di coscienza della realtà sociologica, dell'orizzonte urbano



Umberto Mariani, *Il monumento inutile*, 1969, acrilico su tela, 116 x 81

e della sua iconosfera massmediale. Tutto ciò si poneva da un lato contro la caratteristica primaria dell'esistenzialismo puro esaltato negli anni Quaranta e Cinquanta dall'Informale (essenzialmente un movimento analogo e in un certo senso parallelo a quello che ha prodotto la formula problematica della Pop Art, pittura urbana, e malgrado tutto pochissimo critica, per eccellenza); dall'altro, come un genere di pittura d'impegno sociale, simile a quello che negli anni Cinquanta era stato il neorealismo italiano, la cui generosità umana e coscienza di classe non avevano però superato il livello di illustrazione vera e propria, dato che non si era posto il problema di un linguaggio reale (vale a dire coerente con la realtà attuale dei percorsi sociologici, come nei mass media) e si era rifugiato nella reinterpretazione di Courbet, cioè nel mito descrittivo allora prevalente. Romagnoni e Adami in particolare propongono la struttura di una "narrazione" moderna (a suo tempo chiaramente teorizzata da Tadini) come presa di coscienza della realtà sociologica contemporanea.

Questi quattro artisti si sono posti, seppure in modi diversi, un problema di strutturazione



Paolo Baratella, *Le mani*, 1968, acrilico e collage su tela, 100 x 70



Paolo Baratella, *Innocente, nessuno fa niente per salvarlo?*, 1971, pittura su tela, 140 x 140

linguistica, analogamente allo stesso Guerreschi, che aveva al contrario una vocazione critica e contestataria molto accentuata.

Direi quindi che la fase successiva all'entrata in scena di altri personaggi, verso il 1965, è invece caratterizzata da una presa di coscienza progressiva circa l'esigenza di collocarsi all'interno di un contesto sociologico come presenza nettamente critica e contestataria: un ruolo definito nel campo delle loro attività, seppure di natura molto diversa, da Baratella, Spadari, De Filippi e Mariani.

La loro ricerca è dunque veramente rappresentativa della presa di coscienza critica e contestataria all'interno della tradizione di cui

ho parlato prima. Non costituiscono e non hanno mai costituito né ora né in passato un gruppo, né hanno intenzione di farlo in futuro. Ciononostante nelle loro ricerche esiste un rapporto stretto di affinità e concomitanza. Analogamente nel loro modo di fare cultura si può osservare un impegno civile e politico simile.

La loro presenza congiunta è quindi significativa per rappresentare la fase attuale di questa tradizione pittorica urbana che proprio nella situazione milanese, mostra una struttura precisa e consistente come in nessun altro luogo. Naturalmente Baratella, Spadari, De Filippi e Mariani hanno assimilato le basi della pro-

blematica linguistica attuale, e sono del resto consapevoli di quella relativa alla pop Art così come del riflesso della mitologia consumistica nordamericana e del carattere narrativo e sociologicamente (ma non socialmente) critico, ad esempio, di quella inglese.

D'altro canto sono a conoscenza delle ricerche critiche ma non della nuova pittura narrativa francese, né della nuova figurazione molto accentuata, spesso critica, a volte vagamente metafisica nelle sue allucinazioni, della giovane pittura tedesca e naturalmente dello stesso "iperrealismo" nordamericano o europeo.

Sono infatti coinvolti nel dibattito europeo sulla nuova figurazione, anche se con il comune denominatore di una coscienza ben determinata della loro volontà e possibilità di azione

critica, su basi che in Baratella e Spadari sono chiaramente dialettiche, mentre in De Filippi e Mariani sono caratterizzate piuttosto dalla flessibilità di una proposta emblematica per ciascuna immagine. In ogni caso i loro sforzi, seppure in modi diversi, tendono maggiormente alla suggestione delle immagini che a una struttura narrativa organica: semmai la narrazione viene recuperata nelle immagini e non nell'impalcatura della disposizione narrativa delle stesse, divise e smembrate. Attraverso il potere suggestivo delle immagini, gli artisti svolgono la loro azione critica e in un certo senso provocatoria. Una critica in fondo apertamente dissuasiva nei confronti dell'offensiva persuasiva condotta senza tregua e senza via di scampo dalla civiltà capitalista dei consumi.



Paolo Baratella, *Il potere indiscreto della borghesia*, 1973, pittura su tela, 300 x 450



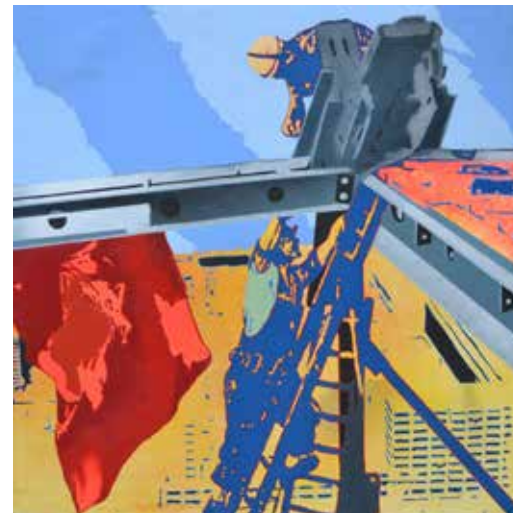
FOUR PAINTERS, ONE CITY: MILAN

Enrico Crispolti

(From the catalogue of the exhibition of the same held at the *Palais des Beaux Arts*, Brussels, 1973)

In my opinion, a rare, if not unique case in Europe, at least in recent decades. To find a similar case, in fact, we have to go back to the expressionist tradition: Berlin, for instance, in the early 1910s, or Futurist Milan, or the centres of research into the "Neue Sachlichkeit", but not, however, the "pop" London of Hamilton and Phillips. Milan during the Sixties and after is, I believe, unique in its unbroken line of figurative research tightly bound up with the sociological reality of the milieu from which it issues. In fact Milan has its own tradition of urban painting which forms a persuasive though oblique image of Italy's most dynamic and socially diverse and organic city. It is no coincidence that this city is the greatest theatre of our day not just of ideal social struggles but the struggle for the defence of democracy (founded on the strength of the working class) against the many dramatic and violent provocations unleashed as part of the fascist and reactionary "strategy of tension".

It is the events of those times that take on a special significance and echo in their relation to a social reality that is sufficiently homogeneous and organic, which is certainly not true of a city like Rome, also a stage for reactionary violence. Despite this, a group of painters of varying ages, all currently between thirty and forty-five, who work in Milan (even if they are not all Milanese by birth and cultural background), have devoted themselves to a tradition which I would define as unique in Europe at this time, with very different approaches, according to their own personalities, or within specific ideological contexts, they have developed an approach to painting as a way of tackling (through the acquiring of knowledge and consciousness, not simply reflection) the sociological and social reality of their city, which must be understood, profoundly, as the most typical parameter of the dramatic situation of contemporary man, eminently a city-dweller, in Western capitalist society. Naturally enough, given the urban or-



Giangiacomo Spadari, *Costruttori con bandiera rossa*, 1971, acrilico su tela, 140 x 140



Giangiacomo Spadari, *Impressionismo*, 1973, acrilico su tela, 100 x 100



Fernando De Filippi, *Un gesto eversivo*, 1970, acrilico su tela, 70 x 70



Fernando De Filippi, *Una percezione di impotenza*, 1970, acrilico su tela, 70 x 70

igins of this issue, its resolution does not lie in a sort of illustration of Milan during the Sixties and Seventies. On the contrary, after looking back through the motifs and topics of local Milan news, we notice that the point of view of the citizen of Milan is totally lacking.

These painters are not, in actual fact, illustrators or chroniclers: rather, each in his own way, they are provocateurs. In fact their relationship with the city leads them to place themselves consciously within a typically urban, anti-naturalist dimension, which replaces traditional (vegetable, landscape) nature with the arti-

ficial nature of industrial and technological reality, the mass media, with the perception of their own work as an active, revealing and provocative participation in the social and sociological reality of the urban fabric.

The relationship with Milan runs profoundly through all their work like an inevitable premise, it justifies the presentation of the images they propose. However, there is no descriptive reflection of the city itself, which would be the last vestige of the urban landscape tradition.

The organic sociological fabric of a city like Milan suggests to these painters-although with different results-a consciousness of the intimate dynamism of contemporary society, and of the painter's possibility to interact with it in a critical sense. It is no coincidence that at the origin of this research, in some way, was Boccioni's intuition of the dramatic dynamism of the modern metropolis: a universal idea, born of the relationship with the reality of Italy's most industrialized city and of its proletariat, which was reaching self-awareness, that is with the real Milan.

It is a way of relating to the city in a fundamentally critical way, and it would not be correct to attempt a comprehensive overview of the artistic research that has occurred in Milan over the last decades exclusively with or through this particular tradition.

And yet it is through critical representation that we conceive of our contemporary metropolis (and though it, naturally, the whole of Western society) with regard to other standpoints, and to another no less valid tradition, which has on the contrary materialized the face of reality and the technological exaltation of the city and contemporary society.

It is time to name some names, in order to try to illustrate what has been said about the four painters who currently exhibit together. At the origin of this school of painting, formed in Milan during the early 1960s, were Guerreschi, Romagnoni (tragically killed in 1964), Adami-first as a highly intelligent and stimulating critic, more recently as a painter-Tadini. Towards 1965 others joined their ranks: Baratella, Spadari, Pardi, then De Filippi and Umberto Mariani. There is also, when it comes to the tradition of city painting that I have termed "critical", so profoundly different from one artist to the other, at least one other entirely different current that embraces (and sometimes extols) the very elements of technological power and virtuali-



Umberto Mariani, *Il trono nero*, 1967, acrilico su tela, 194 x 146



Paolo Baratella, *Se qualcuno vorrà ricordarlo*, 1970, acrilico e collage su tela, 70 x 70

ty, rather than exploring the sociological fabric reality of a metropolis such as Milan (Bonalumi and Castellani, [...], Boriani, De Vecchi, Colombo etc., to mention a few important names).

Obviously enough, as schematic as this division may be, it is useful to press on and examine the reasons behind the "critical" tradition which interests us here.

To begin with, its critical character varied according to the moment. In the early sixties the need for a new consciousness of the sociological reality predominates, a consciousness of the city horizon and of its mass-media iconosphere. This occurred partly as a reaction against the primacy of pure existentialism championed during the forties and fifties by the Informal

movement (essentially an analogous and to some degree parallel movement to the one that produced "pop art", a form of urban painting par excellence, but despite everything not particularly critical); and on the other hand as a genre of socially committed painting, much like Italian "neo-realism" in the Fifties, though in this case the forms human generosity and class consciousness had not gone beyond the illustrative it had not set itself up to tackle the problem of a real language, a language coherent with the current sociological paths, as in the mass media, and merely reinterpreted Courbet, that is the myth of description that prevailed at the time. Romagnoni and Adami in particular put forward with the framework of a modern

"narrative" (subsequently excellently theorized by Tadini) as the awareness of contemporary sociological reality. Each in their own way these four artists have got to grips with an issue of linguistic structure, much as Guerreschi did, though in his case from a highly critical and anti-establishment standpoint.

Following the arrival of other figures on the scene around 1965, the next phase was on the contrary characterized by a progressive awareness of the need to situate oneself within a sociological context, taking up a decidedly critical and anti-establishment stance.

A role defined in the field of their activities, despite the differences between them, by Baratella, Spadari, De Filippi and Mariani.

Their lines of enquiry are truly representative of the raising of a critical and anti-establishment consciousness within the milieu of the tradition described above. They do not at this present moment nor have they in the past constituted a group, nor is it their intention to become one in the future. And yet there is a strong bond of affinity and concomitance in their respective paths. Their means of cultural production shares a similar civil and political commitment. Together they may be seen as significant in understanding the present state of the urban painting tradition, which in Milan has a more consolidated and specific framework than in any other city.

Baratella, Spadari, De Filippi and Mariani have naturally assimilated the foundations of the

current linguistic problem, they are aware of pop art issues, and of the influence of the North American consumer mythology and of the narrative and sociologically (but not socially) critical nature of the English situation.

They are also aware of the critical research, but not of the new narrative painting in France, nor of the new, highly accentuated and often critical representation-bordering, on the meta-physical in its hallucinations-of young German painting, or North American or European "hyper-realism".

They are in fact involved in the European debate on a new representation, though with a common denominator of a precise consciousness of the desire for and possibility of critical action, on a foundation that for Baratella and Spadari is clearly dialectic, whereas for De Filippi and Mariani it takes on the flexibility of an emblematic proposal for each image. In any event, their endeavours, divergent as their paths may be, are aimed more at the production of images than at the creation of an organic narrative framework: at most, narration is recovered through images, rather than images being split up and dismembered in accordance with the structural scaffolding of a narrative disposition. Their critical and to some extent provocative activities unfold through the evocative power of images. Their critical approach is, at heart, openly dissuasive of the persuasive attack conducted without quarter and without escape by capitalist consumer society.



Umberto Mariani, *Un mare domestico*, 1968, acrilico su tela, 60 x 80

MAX PAPESCHI: TOPOLINO MASCHERATO

di Pnina Rosenberg
(Estratti)

Topolino in scena

NaziSexyMouse è un'immagine ibrida di Topolino e di una pin-up nuda, distesa su un palcoscenico nero, sullo sfondo di un sipario rosa con una grande svastica. La sensualità della figura, leggermente porno, rimanda a una celebre scena del Grande dittatore di Charlie Chaplin (1940), estrema satira su Hitler e il suo desiderio di dominio. Nel suo momento di maggior gloria, Hynkel-Hitler gioca e danza con un pallone gonfiato a forma di mappamondo, immaginandosi imperatore del mondo. Parte della scena si svolge con lui sdraiato su una spaziosa scrivania della sua Cancelleria, sotto una pseudo-svastica, intento a far ruotare il pallone con movimenti del corpo quasi erotici. Alla fine, la visione profetica: il globo esplode. Il raffronto tra le due scene – la svastica inscritta in un cerchio nell'immagine di Papeschi che richiama la circolarità del globo di Chaplin, e la creatura ibrida paragonabile al dittatore mascherato



Max Papeschi, *NaziSexyMouse*, 2008, digital print, 90 x 90

– incrementa la tensione di *NaziSexyMouse*: Topolino sorridente e apparentemente innocuo è intrappolato nel mondo distruttivo del nazismo, in cui il pornosoft funge solamente da finta facciata.

Mentre in *NaziSexyMouse* il colore rosa compare solamente nel sipario che fa da sfondo alla scena da cabaret, e l'ingenua figura femminile serve a creare contrasto fra il nudo e la minacciosa svastica nera, in *NaziPinkieMouse* il rosa si sposta in primo piano, caratterizzando sia la maschera di Topolino sia l'uniforme che indossa. La figura risultante dalla fusione tra il personaggio disneyano e l'ufficiale nazista è imponente, e si staglia con fare dominante al di sopra di tutti e tutto, di fronte a un cielo striato di nubi.

Il *NaziPinkieMouse* di Papeschi allude ironicamente anche alla Vittoria della fede (1933), altro documentario di propaganda girato dalla Riefenstahl sulle parate del partito nazional-socialista a Norimberga, la cui proiezione venne bruscamente annullata il 1° luglio del 1934, quando si decise anche di distruggere tutte le copie esistenti. Ernst Röhm, comandante delle SA, e figura centrale del film venne infatti ucciso su ordine di Hitler proprio il 1° luglio 1934, durante la Notte dei lunghi coltelli; il suo nome fu cancellato definitivamente dalla storia tedesca. Anche se si trattò di un assassinio di natura prettamente politica – Röhm era sospettato di essere un potenziale rivale del Führer –, vennero fatte circolare voci sulla sua presunta omosessualità, considerata dal nazismo una minaccia alla moralità del popolo tedesco. Per preservare la purezza della razza, gli omosessuali venivano internati e uccisi: nei campi di concentramento dovevano portare un distintivo triangolare di stoffa rosa, lo stesso colore dell'uniforme di Topolino in *NaziPinkieMouse* che oggi ritorna frequentemente nei gay pride e nelle manifestazioni a difesa dei diritti omosessuali.



Max Papeschi, *Duck Eat Duck*, 2010, digital print, 55 x 40

Attraverso questo riferimento, Papeschi vuole dunque rendere il pubblico consapevole degli «altri» indesiderabili per il regime nazista, ma anche per il mondo contemporaneo. Nonostante la relativa apertura della società moderna, infatti, gay e lesbiche sono spesso visti ancora come freaks, creature deviate e devianti. Ecco allora che *NaziPinkieMouse* – ovvero l'intolleranza verso le categorie sociali deboli in epoca nazista, la stigmatizzazione, la persecuzione e l'esclusione di varie minoranze e di «altri» – porta ben più lontano rispetto ai pericoli che possono apparire in superficie.

NaziSexyMouse e *NaziPinkieMouse* sono ricchi di significati complessi che creano un legame con il passato sordido e fungono da ammonimento per il presente.

Conclusione

Le opere di Papeschi sono molto fuorvianti: a una prima occhiata sembrano decisamente innocue, nonostante la prevalenza di armi e riferimenti al male; forse perché i fruitori, ovvero il pubblico, sono ormai assuefatti alla visione di tragedie e catastrofi che ogni giorno li raggiungono attraverso la televisione, internet e gli altri mezzi di comunicazione visiva. Ed è proprio contro questa «banalità del male» che Papeschi protesta.

Le sue opere impiegano un repertorio figurativo ben noto, ma per comprenderle appieno,

per decifrarle, bisogna essere esperti in vari campi. Le sue figure polivalenti, provocatorie e beffarde creano un dialogo interessante e in continuo divenire tra passato, presente e futuro. I lavori ready-made, basati su immagini d'archivio, commerciali e di propaganda, rivelano un artista estremamente sensibile e coinvolto, che sfrutta il fascino all'apparenza «semplice» di tali immagini – indipendentemente che siano il risultato di politici astuti o di una pubblicità di prodotti di massa – per rendere consapevoli del pericolo di un lavaggio totalitario del cervello. Non esita a scatenare la polemica macellando «vacche sacre» per dare al proprio messaggio la massima eco e visibilità, come nota correttamente l'articolo «Max Papeschi: Butchering Innocence», pubblicato in una rivista online sudafricana:

Le creazioni di Papeschi sono sicuramente inquietanti, e tuttavia la loro totale distruzione del politically correct potrebbe affascinare alcuni osservatori. Molti lo descrivono come malato, però non vi è dubbio che la sua arte comunichi un messaggio. I personaggi di Disney e McDonald sono l'avanguardia di un'ondata di affarismo, ma un giro casuale tra le pagine di internet può rivelare la portata dell'opposizione a questa marea. Opere come quelle di Papeschi acquisiscono un significato via via più rilevante, e mentre i confini iniziano a disintegrarsi, gli artisti si assumono sempre più rischi nelle loro creazioni.

MAX PAPESCHI: MICKEY IN DISGUISE

by Pnina Rosenberg
(Extracts)

Mickey on Stage

NaziSexyMouse is a hybrid image of a Mickey-pin-up nude stretched out on a black stage, in front of a pink screen with a huge black swastika encircled by limelight. The sensuality of this light porno image, brings to mind a famous passage from Charlie Chaplin's *The Great Dictator* (1940), the ultimate satire on Hitler and his quest for world domination. In its shining moment, Hynkel- Hitler is playing and dancing with a blown-up globe, imagining himself emperor of the world. Part of it takes place while he is lying on a huge table in his Chancellery, below a pseudo swastika, manipulating the globe with his body movements,

in a semi-erotic routine. Finally, in a prophetic vision, the globe explodes. The comparable scene - Papeschi's encircled Swastika as Chaplin's globe, and the hybrid creature as analogous to the disguised dictator - enhances the tension in NaziSexyMouse; the allegedly harmless smiling Mickey is entangled in the destructive Nazi world, in which the soft porno serves only as a make-believe façade.

While in NaziSexyMouse the pink appears only on the curtain, the background of the cabaret-like scene, and its naïve-like girlish character serves to create tension with both the nude and the black menacing swastika, in NaziPinkieMouse; the ambivalent color moves to the



Max Papeschi, *We love Hiroshima*, 2010, digital print, 55 x 40

foreground, as it is the both Micky's mask color as well as that of his Nazi uniform. The Disney-Nazi fused figure stands high and above everything; he is up in the sky above the clouds. Ironically Papeschi's NaziSexyMouse alludes also to Victory of Faith, Reifenthal's documentation of the Nuremberg Nazi Party Rallies whose screening abruptly came to an end on July 1, 1934, and all its copies were to be destroyed. The reason for this brusque decision lay in the film's central figure, Ernst Roehm, the leader of the SA, who was killed by Hitler's orders on 1 July 1934, during The Night of the Long Knives operation, and his name was erased from German history. Although it was a purely political murder, as he was suspected to be Hitler's potential rival, it was insinuated that Roehm's elimination was due to his homosexuality - which was considered during the Nazi era as undermining the morality of the German people; thus for the sake of racial purity homosexuals were interned and murdered. While interned in concentration camps, homosexuals were denoted by a pink triangular badge - the very same color of Mickey's NaziSexyMouse uniform; the color serves today as a gay pride and gay rights symbol.

With this reference Papeschi seeks to raise awareness to the Third Reich's undesirable "others" as well as contemporary undesirables. Despite the relative openness of today's society, homosexuals and lesbians are still seen as "freaks" - as deformed and deviant creatures; thus by contextualization, NaziSexyMouse - intolerance towards non-consensus segments of society in the Nazi era, contemporary stigmatization, persecution and exclusion of various minorities and "others" - carries far beyond the dangers than might appear on the surface. NaziSexyMouse and NaziPinkieMouse are charged with multilayered meanings which create a bond with the sordid past and aim to serve as a warning to the present.

Conclusion

Papeschi's works are very misleading: from the first superficial glance they seem quite harmless, despite the prevalence of arms and connotations of Evil; maybe because the public has become accustomed to images of tragedies and mega- catastrophes, which reach them on a daily basis via the TV, internet and other modern means of visual communication. Yet, it is against this very "banality of evil" that



Max Papeschi, *Hot Dog Walking*, 2012, digital print, 55 x 40

Papeschi is protesting. His works use a well-known repertoire of iconic images; however, in order to decipher them, one has to be quite versed in various fields in order to grasp their full meaning. His multilayered images are provocative and teasing, creating a most interesting and ongoing dialogue between past, present, and future. His "ready-made" works, based both on archival, propaganda and commercial images, reveal a most sensitive and caring artist, who wishes, to raise awareness to the danger of totalitarian brainwashing, using their allegedly "easy" appeal - be it the outcome of cunning politicians or massive global consumers' publicity. He does not hesitate to create a polemic by slaughtering "sacred cows" in order to make his message as audible and visible as possible, as is correctly depicted in an article entitled, "Max Papeschi: Butchering innocence", published in a South African on-line magazine:

Papeschi's creations are definitely disturbing, yet their complete annihilation of the politically correct might fascinate some observers. Many describe him as sick, but there's no doubt that his art communicates a message. Disney characters and McDonalds are at the forefront of a wave of commercialism and a casual click through the pages of the Internet can reveal the extent to which people oppose this tide. With this in mind, works like Papeschi's are becoming more and more relevant, and as boundaries begin to disintegrate artists are taking more risks in their work.

IL GIOCO DELLA PITTURA SECONDO PAOLO CERIBELLI

di Giuliano Papalini

I bambini dell'era high-tech non giocano più con i soldatini che hanno appassionato intere generazioni di loro coetanei nel ventesimo secolo. Internet e televisione hanno preso il posto delle interminabili battaglie pomeridiane tra eserciti misteriosi combattute sul tavolo di cucina prima di fare i compiti. Ci voleva un artista visionario e controcorrente come Paolo Ceribelli per riportarli alla ribalta e farli diventare un elemento significativo del complesso linguaggio della contemporaneità. I soldatini di plastica colorata sono la cifra stilistica della sua ricerca visiva, fortemente riconoscibile. Allineandoli sulla tela con pazienza certosina, Ceribelli schiera armate immaginarie che vanno a comporre planisferi fantastici. Un gesto che, al di là del sicuro impatto estetico, rivela una interessante componente concettuale. Una riflessione critica, ironica e leggera ma proprio per questo efficace, sui fanatismi ideologici e religiosi, sui paradossi politici, che sono all'origine dell'ingiustizia sociale e degli arbitrari equilibri di potere che governano il Pianeta.

Appresa la lezione del grande maestro Lucio Fontana e dei suoi discepoli Enrico Castellani e Agostino Bonalumi, le sue opere vanno oltre la superficie e si proiettano nello spazio, superando i limiti di una costruzione prospettica dipinta. La tela si anima di tanti piccoli elementi: soldatini, aerei, carri armati, jeep. L'opera diventa tridimensionale e, in virtù di una sapiente gestione del colore, acquista anche una valenza cinetica. Planisferi e bandiere, che sono il tema ricorrente del suo lavoro, insieme all'apparente serialità della tecnica utilizzata, potrebbero far pensare a quella "ripetizione differente" coniugata da Renato Barilli per definire il lavoro di Alighiero Boetti. Ma nel caso di Ceribelli – come spiega bene Chiara Canali introducendo il catalogo di una mostra dell'artista – “a differenza di quanto avveniva

per gli arazzi di Boetti che venivano riprodotti artigianalmente, artista e artefice corrispondono in un processo in cui l'immagine, dopo essere stata ideata diventa espediente ludico e si concretizza nelle mani dell'artista. Il risultato è fortemente pittorico, espressivo, nonostante sia ottenuto attraverso un procedimento rigidamente meccanico, matematico, eseguito manualmente dall'artista incollando un soldatino dopo l'altro sulla tela”.....”nel vasto assortimento di colori e tinte uniformi (ottenuti attraverso un vero e proprio bagno di colore) si distingue la materia stessa dell'opera di Ceribelli che considera i soldatini non nella singolarità del singolo pezzo ma nell'accostamento di sequenze ritmiche che danno luogo alla costruzione di bassorilievi oggettuali, scultorei, che in certi punti ripercorrono la monocromia delle campiture dipinte, in altri disegnano motivi differenti, come nel caso delle bandiere dei paesi che seguono l'andamento del profilo cartografico”....”Allo stesso modo in cui sulla tela si alternano tonalità e timbri, ombre e luci che regalano movimento e plasticità alla mimesi del reale, così la tecnica di accostamento dei soldatini sfrutta l'aspetto timbrico e tonale dell'oggetto che scaturisce dall'alternanza di forme e sagome differenti, e mette in moto variazioni luministiche mediante la modulazione di strutture che seguono rotte e direttrici intervallate”.

“Con i suoi minuscoli soldati in plastica colorata, l'artista lancia una provocazione, descrivendo una geografia di relazioni territoriali che si regge sull'uso indiscriminato di masse militari, anonime e indifferenziate. La scelta di questo materiale – spiega il critico Giuseppe Blando – nasce anche dalla riflessione sull'inopportunità di utilizzare per i giochi infantili la simulazione della guerra. La serie *World Flags* è costituita da sagome che ricalcano le bandiere degli stati dove la presenza dei soldati assume una valenza decorativa e assegna

alle superfici una densità mobile. Il riutilizzo di oggetti dalla vita precedente assume dunque un valore proprio, secondo le indicazioni del dadaismo storico statunitense; privato però, nel caso di Ceribelli dell'atteggiamento nichilista tipico di quel movimento d'avanguardia, e più affine semmai a quello della rielaborazione Neo dadaista italiana del dopoguerra. Con la scoperta del valore poetico degli “oggetti trovati” e, soprattutto con l'accentuare e sottolineare l'aspetto ironico e ludico del loro riutilizzo. Il valore simbolico della bandiera viene così mantenuto, ma rimandando anche ad “altro”, elude alla fine il senso originario, fino ad una totale compromissione del significato convenzionale. Esso si rivolge ora ad una destinazione e ad un circuito culturale totalmente nuovo e diverso. Un ambito in cui l'oggetto artistico, questo oggetto artistico, diventa mezzo di contrattazione di un significato. L'operazione è concettuale e definisce la ricreazione artistica che viene ottenuta per mezzo dell'immaginazione”.....”I soldatini utilizzati – sottolinea Giuseppe Blando – formano dei flussi, come tessere di mosaico che costituiscono circuiti a forma di spirale, simbolo di crescita e sviluppo, costituita da piccoli soldati in marcia, rivelando l'idea di un vitalistico processo di distruzione. In *Circles of Africa*, il continente africano si forma attraverso una serie di cerchi concentrici che si espandono attraverso un moto centrifugo verso l'ester-

no, disegnando la traccia di un tiro a segno, mentre in *Tutto torna*, il moto che domina la scena esalta un movimento spiraliforme che incanta. I soldati sono così trasformati in segno, scheggia di vita, simbolo di gioco, evocando potenziale morte o distruzione. La rappresentazione assume un valore politico, un'ironica critica nei confronti dei sistemi codificati, come se l'artista, con il suo intervento, potesse modificare e rendere diverso il mondo reale e l'attuale assetto geopolitico essere modificato attraverso un processo creativo. Il linguaggio utilizzato è graffiante e non permette un'univoca interpretazione, sebbene sia da escludere la specifica volontà di assegnare il senso di “gioco” ai conflitti che imperverano sulla terra. Ceribelli, con l'uso quasi ossessivo di soldatini di plastica colorata che vanno a formare originali mappe geografiche ribadisce la presenza geostorica di un pensiero costante e dominante di guerra e, contemporaneamente, ne affievolisce l'angosciante presenza con la trasfigurazione fantastica del soldato utilizzato come se si trattasse di una pennellata di colore”.



Paolo Ceribelli, *Globe*, 2017, soldatini di plastica e colori acrilici su tela, 90 x 160

THE PAINTING GAME

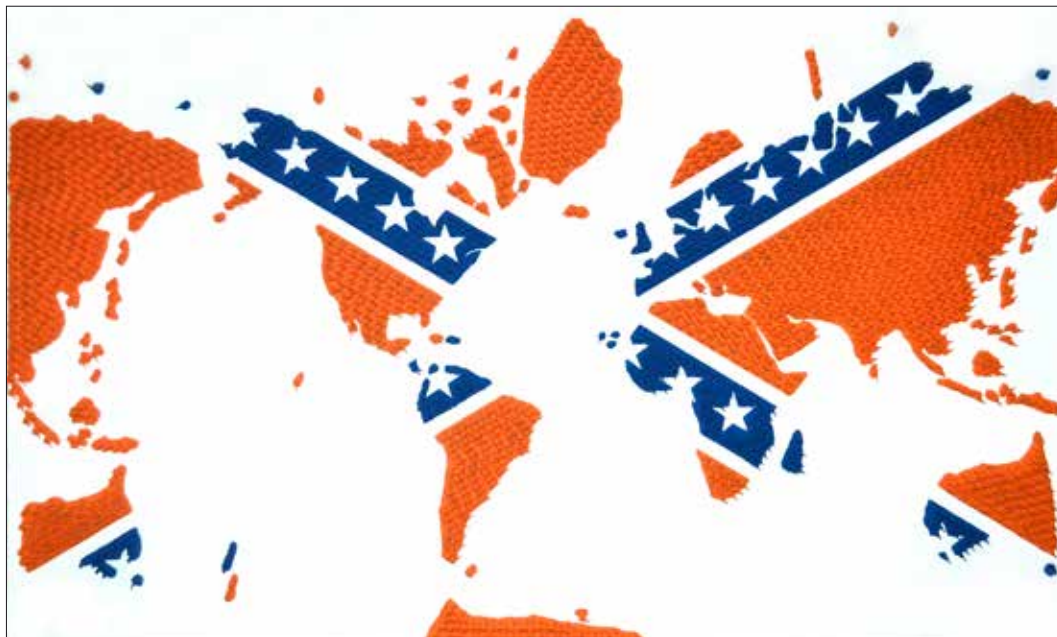
by Giuliano Papalini

In our hi-tech age, children no longer play with the toy soldiers that fascinated entire generations of kids in the 20th century. The internet and television have taken the place of the interminable battles fought out between mysterious armies on the kitchen table before getting down to homework.

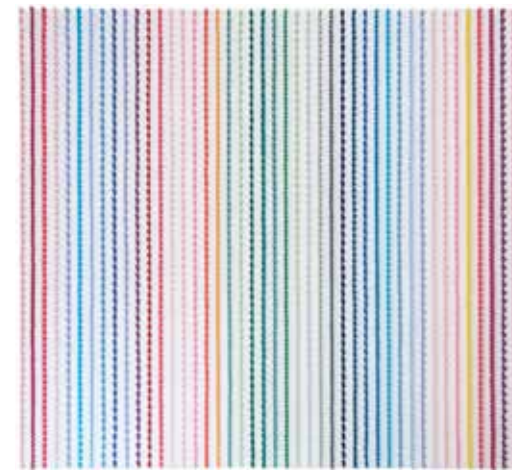
It took a visionary and unconventional artist like Paolo Ceribelli to bring them back to the front line and turn them into a significant element of today's complex language. Colored plastic toy soldiers are the stylistic cipher of his highly distinctive visual research. Lining them up on the canvas with meticulous patience, Ceribelli sets out imaginary armies to build fantastical world maps. Over and beyond its clear aesthetic impact, his approach reveals an interesting conceptual component. A critical and ironic meditation, whose light-heartedness makes it

all the more effective, on the ideological and religious fanaticism, the political paradoxes, at the root of the social injustice and arbitrary power balances that govern our planet.

Applying the teachings of the great master Lucio Fontana and his disciples Enrico Castellani and Agostino Bonalumi, Ceribelli's work moves beyond the surface and projects into space, overcoming the limits of a painted perspective. He animates the canvas with a multitude of tiny objects: toy soldiers, tanks, and jeeps. The work becomes three-dimensional, while his skilful management of color gives it a kinetic valence. World maps and flags, the recurring themes of his work, together with the apparent seriality of his technique, might bring to mind the term "different repetition" coined by Renato Barilli to describe the work of Alighiero Boetti.



Paolo Ceribelli, *Sudista*, 2011, soldatini di plastica e colori acrilici su tela, 85 x 140



Paolo Ceribelli, *Break Ranks*, 2017, soldatini di plastica e colori acrilici su tela, 100 x 110

But in Ceribelli's case as Chiara Canali points out in her introduction to the catalogue of an exhibition of his work "unlike Boetti's *Arazzi*, which are handcrafted reproductions, the artist and the executor correspond in a process where, once conceived, the image becomes a recreational expedient and takes shape in the hands of the artist. Although the results achieved through a strictly mechanical and mathematical procedure, manually executed by gluing one soldier after another on the canvas, it is highly pictorial and expressive."

In 2006 Ceribelli produced *Soldiers*, the real creative turning point in his technique, language and content.

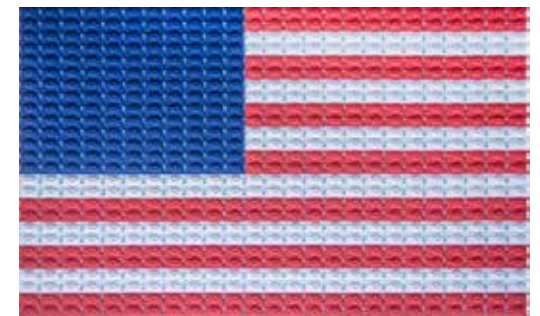
"The tiny colored plastic soldiers are a provocation, describing a geography of territorial relations based on indiscriminate use of anonymous, non-differentiated military masses.

The choice of this material, "explains critic Giuseppe Blando" is also a reflection on the unsuitability of simulating war in children's games. The *World Flags* series consists of shape reproducing the flags of the nations where the presence of the toy soldiers acquires a decorative aspect and gives the surfaces a mobile density [...] Ceribelli's toy soldiers form flow, like a mosaic *tesserae* creating circular circuit, the symbol of growth and development, built from small marching soldiers, the expression of the idea of a vitalistic process of destruction. In *Circles of Africa*, the African continent is formed through a series of concentric circles which expand outward in centrifugal fashion, resembling a shooting target,

whereas in *Tutto torna*, the movement that dominates the piece enhances an intriguing circular motif. The soldiers are transformed into a sign, a spark of life, a symbol of a play, evoking potential death and destruction.

Ceribelli's representation acquires a political value, an ironical criticism of encoded systems, as if, through his work, the artist could modify and change the real world, as if the current geopolitical situation could be altered by a creative process.

His language is abrasive and is open to interpretation, although the intention of attributing the sense that war is a "game" can be ruled out. With his almost obsessive use of colored plastic toy soldiers to form original geographical maps, Ceribelli emphasizes the geo-historic presence of a constant and dominant thought of war, and, simultaneously, mitigates its alarming presence through the fantastic transfiguration of the toy soldier into a brushstroke of paint".



Paolo Ceribelli, *USA flag*, 2017, carri armati di plastica e colori acrilici su tavola telata, 100 x 170

DA: “VANNI CUOGHI. STORIE DEL GHETTO TRA LA TERRA E IL CIELO.”

di Ivan Quaroni

...Tra le immagini più dolorose e, allo stesso tempo più poetiche, c'è quella di *Monolocale 28* che illustra l'incursione di un commando nazista in un appartamento abitato da una famiglia di ebrei. La sequenza, quasi cinematografica, mostra a destra l'irruzione degli ufficiali tedeschi, rappresentati come ombre minacciose, e a sinistra la famiglia intenta a varcare la soglia di un armadio, una specie di soglia dimensionale, simile a quella che nei romanzi di C.S. Lewis permette di entrare nel fantastico regno di Narnia. L'immagine

è, però, ambigua. Non sappiamo, infatti, se il trucco dell'armadio sia un espediente per mitigare la tragica realtà dei fatti. Cioè che in circostanze simili, la fuga e la salvezza appaiono più che mai come eventi eccezionali, quasi miracolistici.

Cuoghi introduce la magia come elemento salvifico, assegnandole un colore preciso, un profondissimo blu oltremare, che compare ogni volta come annuncio della dimensione celeste o come preavviso di una tensione spirituale al superamento delle vicissitudini terrene...



Vanni Cuoghi, *Undicisettembre*, 2007, acrilico su tela, 45 x 45

FROM: “VANNI CUOGHI. THE STORY OF GHETTO BETWEEN EARTH TO SKY”.

By Ivan Quaroni

...Among the most painful and at the same time poetic images is that of *Monolocale 28*, which shows the raid of a Nazi commando in the apartment of a Jewish family. The almost film-like sequence shows the entry of the German officers to the right, represented by menacing shadows, and the family bent on crossing the threshold of a closet, to the left, a sort of dimensional gate like the one in the novels of C.S. Lewis that offers entry to the fantasy realm of Narnia. But the image is ambiguous.

We do not know, in fact, if the ploy of the closet is an expedient to soften the tragic reality of the facts. In other words, in such circumstances escape and salvation seem like utterly exceptional, almost miraculous developments. Cuoghi introduces magic as a means of salvation, assigning it a precise color, a very deep ultramarine blue, that appears each time to announce the celestial dimension, or as a harbinger of a spiritual tension to get beyond earthly vicissitudes...



Vanni Cuoghi, *Pericolo rosso*, 2008, acrilico su tela, 100 x 100

MONDI LONTANI D'ORIENTE

di Philippe Daverio

Non sognano fiori i figli dei fiori. Sognano fiori i figli del cemento. In cambio sognano i figli dei fiori mondi lontani d'Oriente che s'incollano sui fiori dei figli del cemento. Non è dato sapere chi è Felipe Cardeña. Rappresenta egli uno dei misteri della fenomenologia sociale contemporanea. Si dice che sia sospeso in un limbo senza definizione concreta, laddove solo una norma dalla difficile interpretazione lo tiene confinato. Ma esiste. Questo dato è certo.

Si sa invece, da comprovate testimonianze, che quel luogo bizzarro continua a stimolare in lui una secrezione di materiali visivi e tangibili che approdano nel nostro mondo conformista e quotidiano. Sono ectoplasmi d'uno spirito fantasmagorico che parlano un linguaggio estraneo alle prassi abituali, quelle fatte di genuflessioni allo spirito del tempo e al modo delle mode. Felipe Cardeña non è al corrente del dibattito in corso, non si fa coinvolgere. Gli è impossibile quindi credere che le opere d'arte attuali debbano essere di dimensione immensa, intrasportabili da forze umane abituali. Non è stato messo al corrente delle ultime diaboliche invenzioni della concettualità videoartistica. E neppure gli è stato detto che nel periodo della grande crisi senza orizzonte i maestri della contingenza hanno perso ogni interesse per qualsiasi espressione che non venga sancita dai sommi valori plutocratici degli incanti pubblici. Lui, lì, continua a giocare, a sognare, a secretare. E dall'alto piovono petali. Lui li raccoglie con garbo e disordinata disciplina, li ricompone in un tessuto di carta, lascia comparire alcuni esemplari perfettamente individuabili. Forse ha imparato dai cinesi che i fiori non son mai troppi e che *l'horror vacui* non è solo talento gotico. Forse si ricorda alcuni giochi severi di Ernst e di Hausmann, quelli che loro chiamavano surreali quando incollavano carte e ritagli d'ogni genere rigorosamente in bianco e nero. O forse è mosso solamente dalla perfida legge di Newton, quella della mela ovviamente, e per questo motivo accetta che

i fiori vadano a cadere inesorabilmente giù sul tappeto. Comunque l'effetto gli genera particolare sollievo. E poi ci pensa su. Non può finire così rapidamente il gioco della fantasia. Occorre dell'altro. Dalla compressione mentale esplodono piccoli ricordi pronti al ritaglio. Immagini che il cinico giudica sdolcinate e lui reputa dolcissime: tutta una questione relativa alla determinazione della soglia di sopportazione del grado zuccherino. Sono tutti i santini che l'immaginario internazionale fornisce, dagli occhi di Santa Odilia al drago di Giorgio che a quanto pare santo non lo è più, se non nell'immaginetta, quella che sa di essere declinabile con la raffigurazione d'una semi-divinità indiana. Il tappeto assume così un centro di gravità, che non lo spiega affatto ma lo rende necessario all'ambiguità del racconto. Degno di nota. Il gioco si fa sottile: quanta libertà si cela nelle apparenze del kisch.



Felipe Cardeña, *Le isole felici*, 2017, collage su tela, 100 x 80

THE FAR-OFF LANDS OF THE ORIENT

by Philippe Daverio

Flower children don't dream of flowers. The children of the concrete jungle dream of flowers. In exchange flower children dream of the far-off lands of the Orient that are pasted onto the flowers of the children of the concrete jungle. It's not a given that you'll know who Felipe Cardeña is. He is one of the mysteries of contemporary social phenomenology. People say that he's floating in limbo with no concrete definition, in a place where only a standard that is interpreted with difficulty keeps him confined. But it exists. That is a fact.

Authenticated testimonies reveal to us, however, that this bizarre place continues to stimulate his secretion of visual, tangible materials which enter our conformist, everyday world. These are the ectoplasm of a phantasmagorical spirit, speaking a language unrelated to common practices, consisting of genuflections to the spirit of time and the manner of fashions. Felipe Cardeña doesn't know anything about the ongoing debate and doesn't get involved in it. He finds it impossible to believe that current artworks have to be of immense size, unable to be transported by common human force. He hasn't been told about the latest diabolical inventions of video-artistic conceptuality. And he hasn't even been told that in the era of the great crisis with no end in sight the masters of contingency have lost all interest in any expression that are not ratified by main plutocratic values of public captivation. He just carries on playing, dreaming and secreting, where he is. And petals rain down from above. He catches them with graceful, haphazard discipline, reorganizes them on paper fabric and allows some perfectly identifiable examples to appear. He has perhaps learnt from the Chinese that there can never be too many flowers and that horror vacui is not just a Gothic accomplishment. He perhaps remembers some of the experimenting by Ernst and Hausmann, the ones that they called surreal when they were gluing bits of paper and cuttings of every type in strictly black and



Felipe Cardeña, *King of dreams*, 2016, acrilico su tela, 100 x 100

white. Or perhaps he is moved only by Newton's perfidious law, the apple one obviously, and for this reason he accepts that the flowers inexorably will fall on the carpet. However the effect gives him a particular sense of relief. And then he thinks about it. The effect of fantasy cannot come to an end so quickly. Something else is needed. Tiny keepsakes explode from mental compression, ready for cutting. Images that the cynic judges to be mawkish and that he maintains are extremely lovely: it's all related to determination of the level of tolerance one has for the degree of loveliness. They are all holy pictures of saints that the international imagination supplies, from the eyes of St. Odile to the dragon of George who appears to no longer be a saint, apart from in that little image, which could be declined with the depiction of an Indian demi-god. The carpet thus acquires a centre of gravity, which does not actually explain it but makes it necessary for the ambiguity of the narrative. Worthy of note. The effect becomes hard to identify: great scope for freedom lies hidden under the appearance of kitsch.

OPERE

A CONFRONTO

PER UN PING-PONG ICONICO MILANESE, IN DISTANZA DI MEZZO SECOLO

Enrico Crispolti

Giacché in fondo giovanilmente un po' provocatorio, accetto volentieri l'invito di Simone Sacchi a dire in breve la mia sulla sua singolare, e certamente a suo modo stimolante, iniziativa d'un confronto del tutto ravvicinato, addirittura anzi proprio ordinatamente per coppie pittoriche disposte in apposite separate stanze. A dirla infatti esattamente fra le svariate personali quanto storicamente datate proposte di quattro protagonisti d'una allora più giovane generazione di pittori milanesi, all'inizio della seconda metà del secolo scorso operanti in mature opzioni "neofigurative" (e proprio nella formazione in cui li avevo presentati nel 1973 in una mostra nel *Palais des Beaux Arts* di Bruxelles, all'insegna proprio di *Quattro pittori e una città: Milano*, e con il testo qui opportunamente riproposto), e altrettanti esponenti, d'una generazione pittorica di invece nati più o meno proprio allora, svariatamente operanti in questi anni a Milano.

Un confronto rischiosamente testuale, uno contro uno, fra proposizioni pittoriche di esponenti di generazioni certamente assai tra di loro distanti, per interessi e idea di realtà individuale e collettiva. Immaginato proprio in una sorta di sfidante ping-pong iconico, disposto su quattro tavoli, indubbiamente singolare in dunque testualmente provocata verifica di diversità e distanza d'intenzioni propositive, e a suo modo quindi piuttosto avvincente. E certamente anzi tutto provocatorio per chi, come il sottoscritto, allora fosse in causa, a fianco dei quattro, e oggi cerchi di conoscere e capire che cosa gli stia accadendo intorno in proposizioni originate in quella medesima città, in tempi risolutamente appunto così diversi, ma sempre in fondo praticando termini di medialità pittorica e di una più o meno accentuata puntualizzazione iconica. Intendo infatti sia provocatorio azzardare oggi un simile confronto fra generazioni così distanti, in una occasione appunto di aperto e a suo modo arrischiato impatto. Dico anziché

inscenare per gli uni, gli ora anziani (ma qui evocati appunto proprio in giovanili proposte) una mera isolata celebrazione di quel distante ma forse non irrimediabilmente lontano passato. Oppure improntare, per i giovani odierni, una esaltazione di soluzioni spesso soprattutto di suggestione provocatoriamente attualistica. Una possibile prospettiva di verifica di una realtà di situazione credo infatti possa venire ben più proficuamente dal possibile confronto piuttosto che da unilaterali celebrazioni, per il passato come per l'oggi.

E intanto, come margine di diversità di riscontro operativo e di comportamento immaginativo localizzato, mi sembra subito evidente come i quattro giovani operanti all'inizio degli anni Settanta dialogassero direttamente, seppure ciascuno in interessi ben personalmente diversi, con un presupposto comune orizzonte iconico-comportamentale d'implicito riferimento urbano. Mentre negli interessi manifesti nell'operare dei quattro giovani attuali, rispetto al contesto urbano di plausibile riferimento, agevolmente subito si riscontra non tanto un'almeno implicita immersione dialetticamente dialogica quanto proprio una più o meno sostanziale implicita separazione. Esattamente in favore di navigazione e distanza in spazi immaginativi di volta in volta riconoscibili in modi di risposta alternativa soltanto personalmente motivata e avventurata. Intendo dire spazi e modi del tutto e ogni volta diversamente ingaggiati in una casistica immaginativa e modale disposta a suggerire spazi e modi diversi, appunto, separati, insomma di presupposto del tutto proprio, interessati non ad atti quantomeno di commento partecipativo critico rispetto a un presupposto comune orizzonte (urbano) ma piuttosto intenti a definirsi risorse immaginative diversamente motivate del tutto in proprio.

Tentiamo in breve una verifica nei singoli ping-pong qui propostici, in accoppiamenti agoni-

stici argutamente immaginati da Simone. Nella "Stanza 1" il match Baratella *versus* Papeschi contrappone il visionarismo spinto, apocalitticamente critico attraverso un'inquietante personalissima allarmante dinamica commistione iconica (di chiaro riferimento politico attuale o prossimamente storico), tipicamente coinvolgente, del primo, alla invece essenziale chiarezza propositiva beffardamente ironica e ludica di Papeschi, che ci appare abilmente intento a un lavoro di continua edizione di combinazioni simboliche massmedialmente ammiccanti. Ove in abili soluzioni combinatorie da vivido montaggio, s'intromette appunto un limpido gioco ironico utilizzando simboli politici, consumistici, ecc., secondo una desemantizzazione e risemantizzazione dei medesimi in limpide combinazioni infine fortemente attraenti quanto gratuitamente icastiche. E tuttavia nella medesima "Stanza 1", pur separato dal precedente, è offerto anche il *match* fra Spadari e Cardeña. I cui pur contenutisticamente divergentissimi interessi operativi possono tuttavia essere analogamente riscontrati fondarsi su un principio combinatorio, che ha origini nella pratica del fotomontaggio fotografico. Per Spadari in chiara motivazione critica politica, d'ascendenza consapevole nell'operare storico dei dadaisti berlinesi, ma riformulato in una solarizzazione iconica pittorica, nella sua dialettica compositiva criticamente efficace, di evidente presupposto scenario eventico urbano. Di contro, nelle proposte d'un Cardeña, al principio d'irresistibilità d'un a suo modo decorativamente avvincente e ammiccante costante fondale parossisticamente appunto decorato, che permette la piena evidenza d'un risalto iconico centralizzato. Costantemente di una figura fotograficamente citata, come dunque in un monomontaggio vagamente rituale, se non cultuale, proposto con instancabile costanza, quasi festosa, di centralità. Un'ironia decorativa sostanzialmente desemantizzante, la sua?

Nella "Stanza 2" il terzo *match* è fra un De Filippi allora impegnato in filtri combinatori di memoria, dopo imprese invece d'ingaggio politico iconico declamato, e invece riprendendo allora una iniziale propria traccia di lirismo garbatamente evocativo. E un Ceribelli impegnato nella proposta di fantasie narrativo-oggettuali divagatorie, soddisfatte in svagate prospettive di un'ammiccante separatezza ludica. Infine nella "Stanza 3" si realizza l'incontro significativamente più disparato nella combinazione dei contendenti qui idealmente associati. Fra il momento più schiettamente di referenzialità critica iconico-oggettuale combinatoria di Mariani, secondo allora un principio di rastremazione quasi in evidenza araldica, di mentalità allora chiaramente post-pop, e il coinvolgimento micronarrativo spiazzante in un fantastico narrativo decisamente alternativo inscenato da Cuoghi. Sottraente dal contingente e gratificante immediato singolare iconismo in un articolato e sorprendente "altrove" immaginativo, alternativo, ammiccante, evocativo, ironico (anche toccando temi correnti, come cronaca nera, incubo estremista, ecc.).

Ma se questo è il gioco delle singole contrapposizioni propostoci dalla regia propositiva combinatoria di Simone, alle quali siamo invitati, rovesciando a sorpresa una distanza cronologica indubbiamente consistente, dai tavoli di questi quattro ideali ping-pong viene anche infine al visitatore/lettore di simili molteplici, per anni di realizzazione, disparati dipinti, un consequenziale invito a operare in proprio altre possibili combinazioni, proponendo dunque altri plausibili verisimili confronti. Insomma come un venire infine a dirci, una voce a sorpresa, a riscontro proposto dunque concluso: *Attention s.v.p. Les jeux ne sont pas encore faits, à vous donc d'en inventer des autres!*

ABOUT A MILANESE ICONIC TENNIS-TABLE HALF CENTURY APART

Enrico Crispolti

Since after all thought-provoking, I willingly accept Simone Sacchi's invitation to express my opinion on this unique, and absolutely stimulating, initiative regarding a close comparison of pairings of paintings displayed in separate special rooms.

To put it into perspective among the various personal and historically dated proposals of four protagonists of a then younger generation of Milanese painters, at the beginning of the second half of the last century operating in mature "neo-figurative" options (and precisely in the formation in which I had presented them in 1973 at an exhibition at the Palais des Beaux Arts in Brussels, with the name of *"Quattro pittori e una città: Milano"*, text here re-presented), and other exponents of a generation of artists who were born around that time; and that have been operating in Milan in recent years.

A risky textual confrontation, head-to-head, among artists who do not exactly share the same sense of belonging, mainly due to the fact of pertaining to different generations, far away from each other and holding different ideas and interests both as a group and individuals.

Imagined as a table-tennis pictorial challenge on four tables, certainly unique and aiming at discerning between diversity and distance of intentions; therefore very engaging in its own way of being. It is definitely provocative for those who, like myself, was involved, besides the four of them, and would also make an attempt to understand what is going on in the reality of that same city, during times that have changed so much, yet none the less always employing means of pictorial mediation and crisp iconic language.

By saying this I mean it would be quite provocative to make a comparison between such distant generations, being this in fact hazardous ground of discourse.

I say, instead of staging for one, nowadays seniors (but here just evoked in juvenile proposals) a mere isolated celebration of that distant but perhaps not irremediably far past. Or start, for today's young people, an exaggeration of s often above all provocatively actualistic suggestion' solution. A possible prospective of verifying a reality I believe can be more profitably come from the possible comparison than by unilateral celebrations, for the past as it is for current times.

Meanwhile, as a margin of diversity for operational assessment, it is clear to me how the four artists active at the beginning of the 70s were closely connected, even though they also retained their individualities; yet sharing a common iconic and behavioural goal that would have its roots in the urban environment. While in the clear interests of the four young artists, in relation to the plausible reference urban context, it is evident a kind of implicit and substantial separation in the work of the four artists; rather than an intrinsic and dialectically dialogical connection.

All of this in favor of a "trajectory" through imaginative spaces that are recognizable in alternative responses only personally motivated and risked.

By this I mean spaces and modes employed differently in an imaginative and modal array suggesting in fact different places and ways, separated, in other words self-propelled, interested not to acts at least of participative critical commentary on a common horizon (urban) assumption but quite intent in defining imaginative resources differently motivated entirely on their own.

We attempt a verification in each table tennis match presented, here, through the agonistic pairings cleverly imagined by Simone. In "Room 1" the Baratella vs Papeschi match juxtaposes daring visionary images, apocalyptically critical through a fearful and disturbing

personal dynamic of iconic nature (clearly referencing to the current political situation) to Papeschi's mockingly ironic and propositional clarity, who seems cleverly intent on a work of continuous edition of symbolic combinations winking to massmedia.

In here the visitor/reader can sense a kind of crisp and ironical tension, where the artist makes use of political/consumeristic symbols, according to a process of taking apart to then rebuild the semantics through endearing and attractive combinations yet somehow icastic in nature.

However, in "Room 1", the Spadari vs Cardena match is also offered, even though detached from the previous one. In here the artists' operational aims are very much different in content, but they nonetheless find its hinging criterion in a combinatory principle, which dates back to photographic photomontage.

For Spadari, in clear political criticism, of a conscious ancestry in the historical work of the Berlin dadaists, but re-formulated in a pictorial iconic perspective, in his critically effective compositional dialectics, of a clearly occurring urban scenario.

On the other hand, in the proposals of a Cardeña, at the principle of irresistibility of a decoratively captivating and attracting decorative paradoxical backdrop, which allows the full evidence of a iconic centralized projection. Constantly of a figure photographically cited, as in a vaguely ritual monomontage, if not cultural, proposed with untiring constancy, almost festive, of centrality. A kind of decorative and substantially un-semantic irony?

In "Room 2" the match is between De Filippi and Ceribelli. The former by that time engaged in in memory combination filters, after actions of declaimed iconic political engagement, and instead taking up an by that time initial own trace of lyrically evocative lyricism.

The latter is indulging in wandering and amus-

ing fantasies, rendered through endearing and playful perspectives.

Finally, in "Room 3", the strangest and curios, from the meaning point of view, match takes place.

Between a frame of sheer and iconic critical referentiality by Mariani, according then to a "tapering" principle of herald icon notation, evidently coming from a post-pop mentality, and an unexpected micro-narrative involvement into a wondrous and alternative narrative by Cuoghi.

This trajectory taking away from the contingent and gratifying immediate iconic element into a startling and imaginative "away from here"; alternative, eye-winking, evocative, ironic (also touching upon current thematic such as crime news, extremist nightmare, etc).

A game of inventiveness and juxtapositions the one we are invited to by Simone; but subverting the order of a chronological distance which is undoubtedly in place, it is also undisputable how the visitor/reader is also encouraged to express their own opinions through other possibilities and combinations, providing foundation for further acceptable comparisons

In conclusion, a kind of a surprising voice approaching us in the end and saying: Attention *s.v.p. Les jeux ne sont pas encore faits, à vous donc d'en inventer des autres!*

PAOLO BARATELLA

MAX PAPESCHI



Paolo Baratella
Senza titolo, 1974
 acrilico su tela, 100 x 100



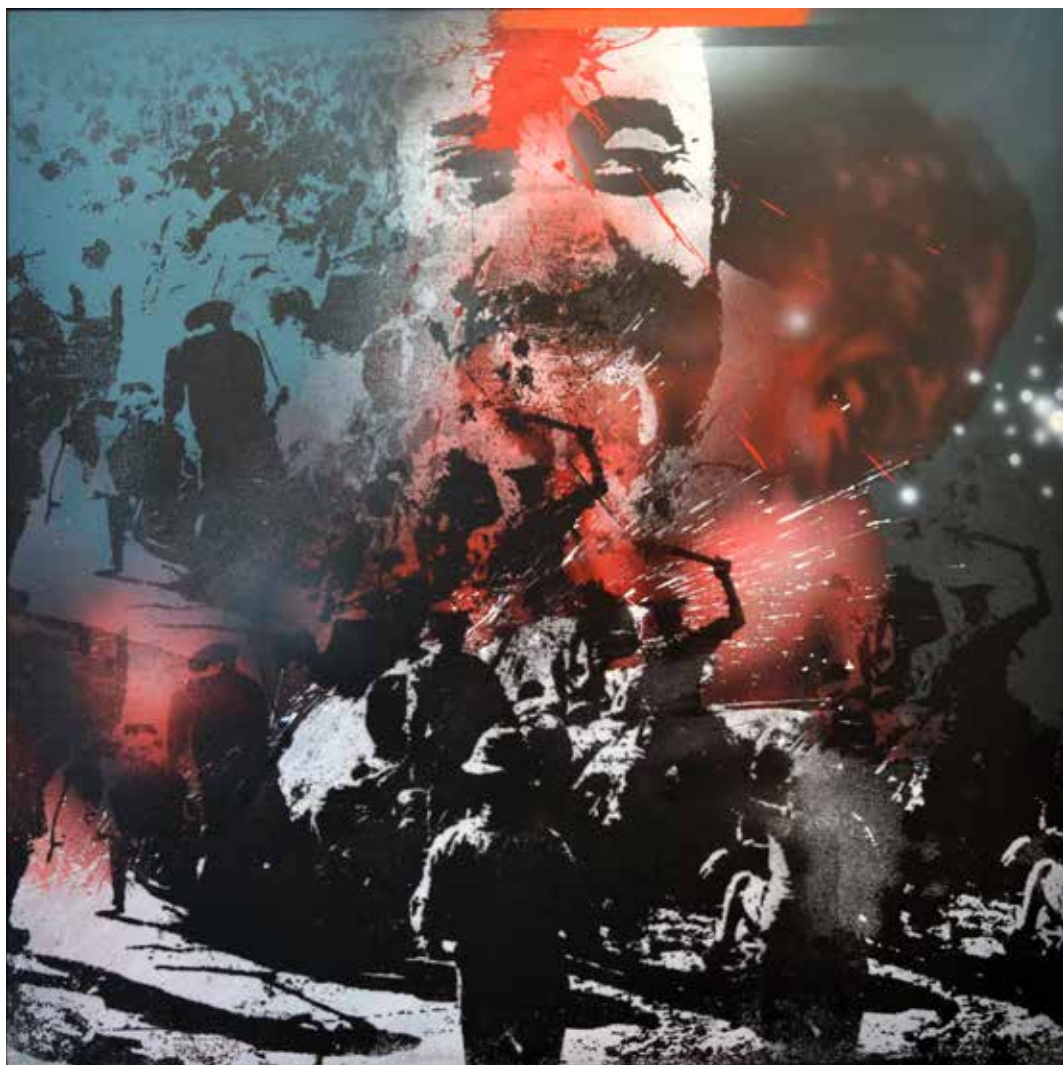
Max Papeschi
Fascion Victim, 2016
 olio su tela, 100 x 100



Paolo Baratella
Fascisti puttane
tornate nelle tane, 1971
 acrilico su tela, 100 x 100



Max Papeschi
NaziPinkieMouse, 2009,
 digital print, 90 x 90



Paolo Baratella
*Autoritratto con grumo
 e carica, 1974*
 acrilico su tela, 100 x 100



Max Papeschi
Product Placement, 2010,
 digital print, 90 x 90



Paolo Baratella
Vita morte e miracoli
 di Joe Ditale, 1974, tecnica
 mista su carta, 100 x 70



Max Papeschi
Sold out, 2008,
 digital print, 55 x 40



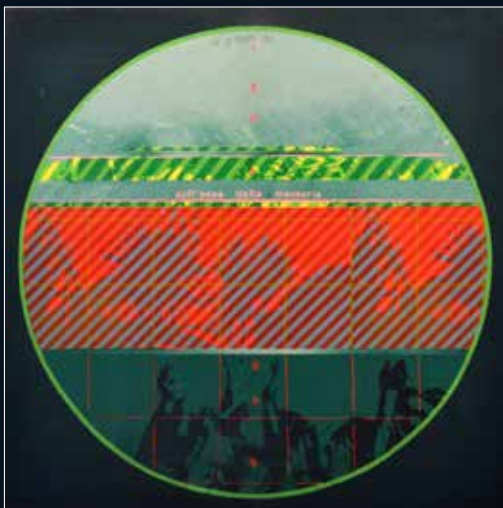
Max Papeschi
That's the Napalm Show!,
 2010, digital print, 55 x 40

FERNANDO DE FILIPPI

PAOLO CERIBELLI



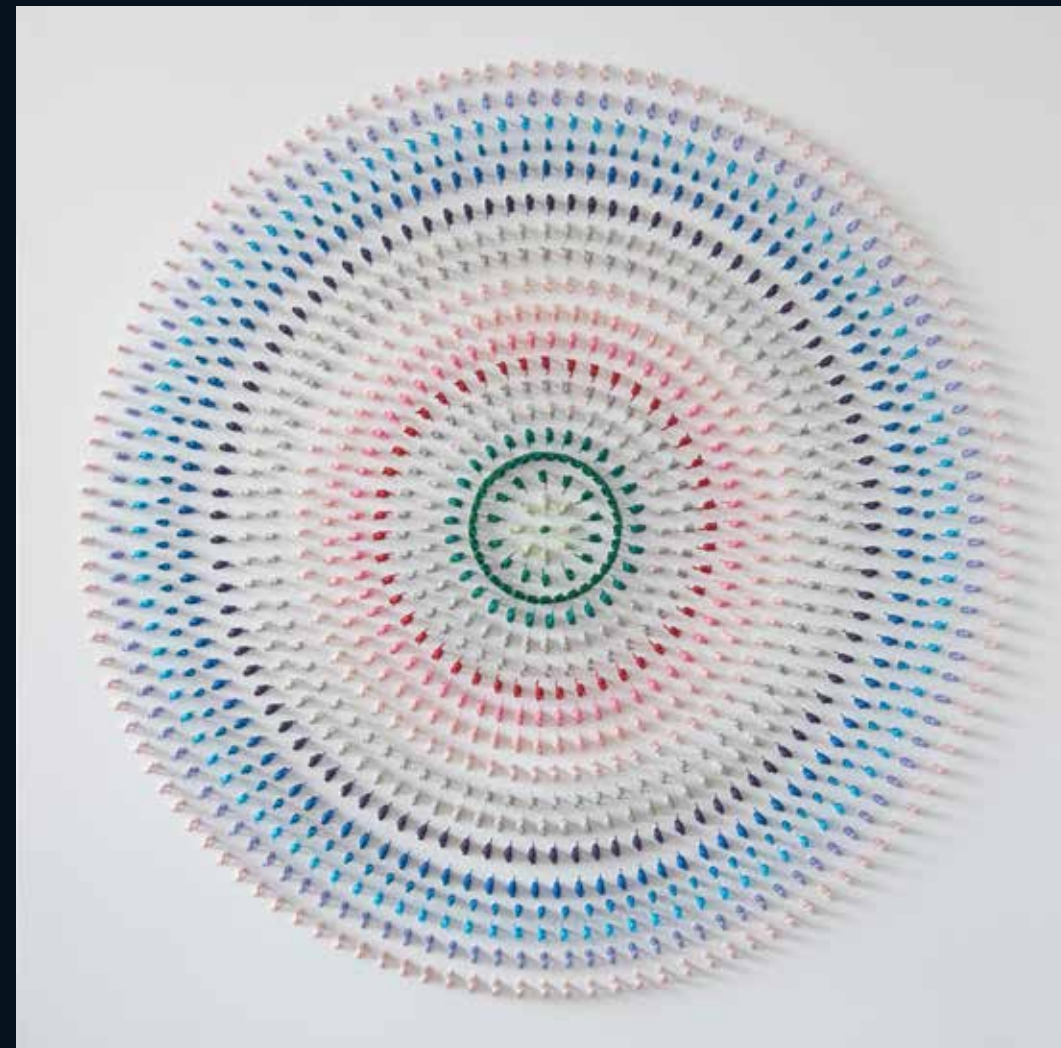
Fernando De Filippi
Come difesa, 1969
 acrilico e tecnica mista
 su tela, 70 x 70



Fernando De Filippi
Sull'asse della memoria, 1969
 acrilico e tecnica mista
 su tela, 70 x 70



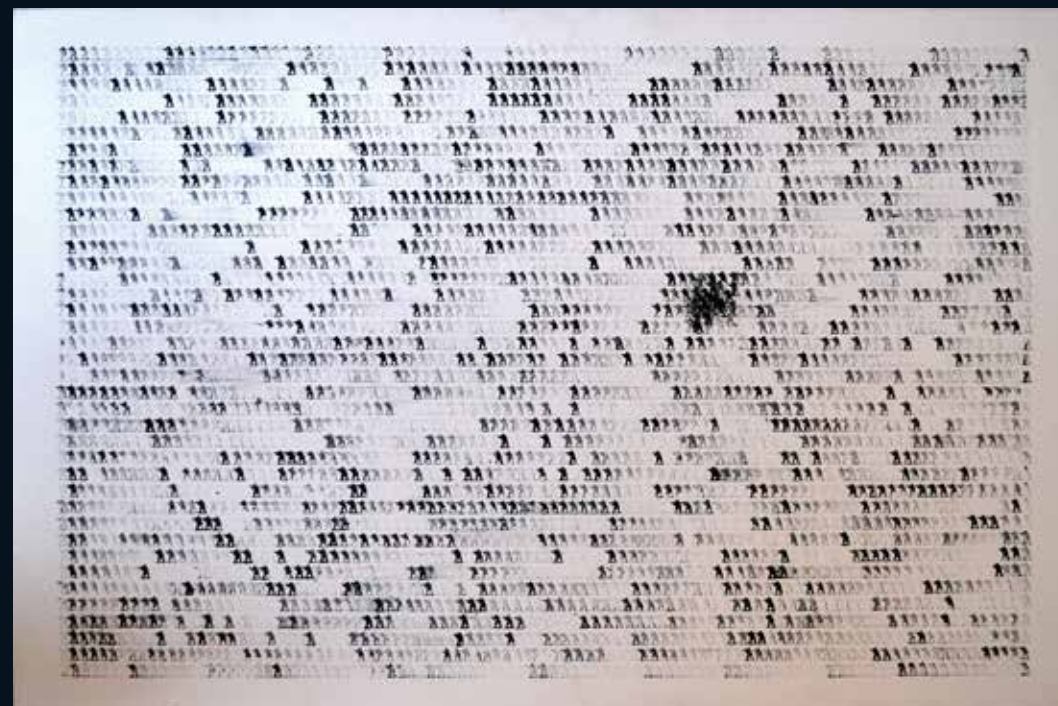
Fernando De Filippi
Con rabbia, 1970
 acrilico e tecnica mista
 su tela, 70 x 70



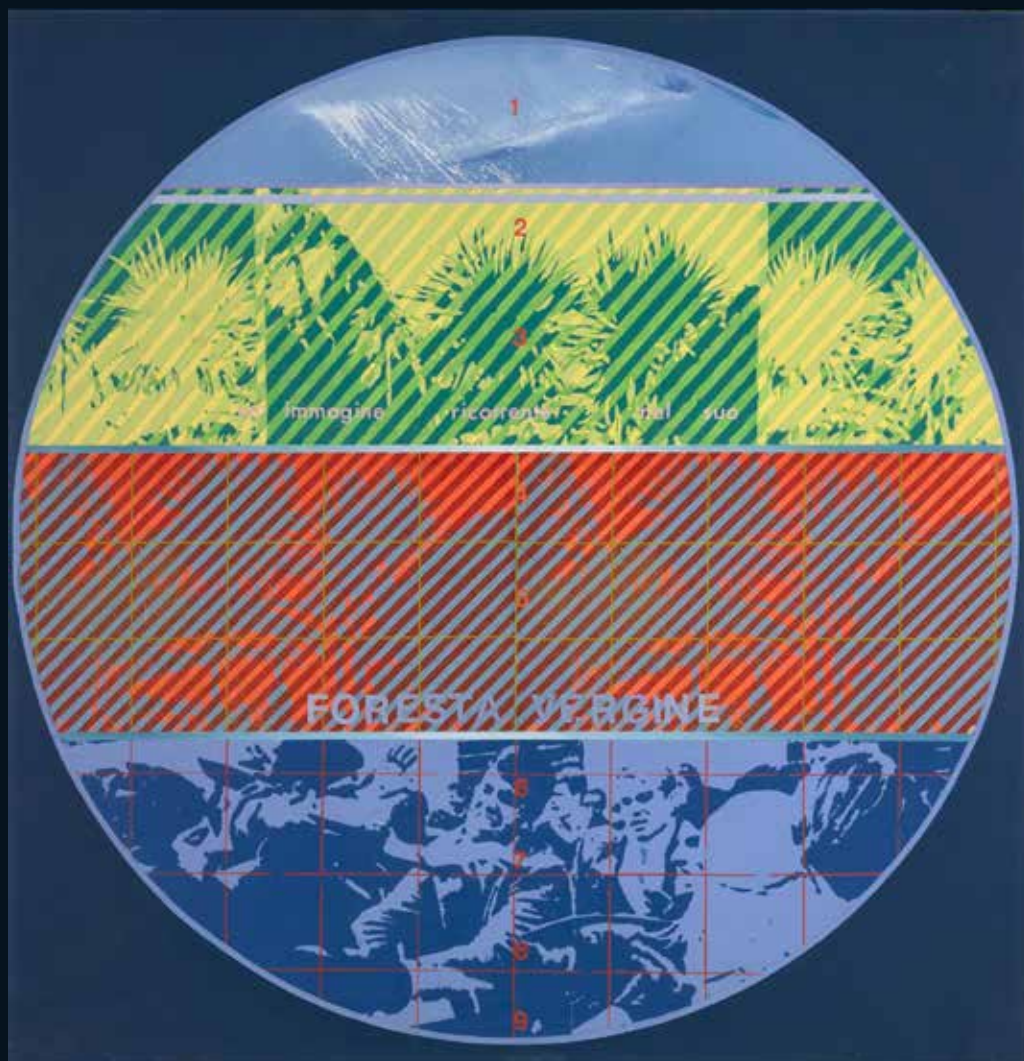
Paolo Ceribelli
Tutto torna, 2017, soldatini
 in plastica e acrilici
 su tela, 105 x 105



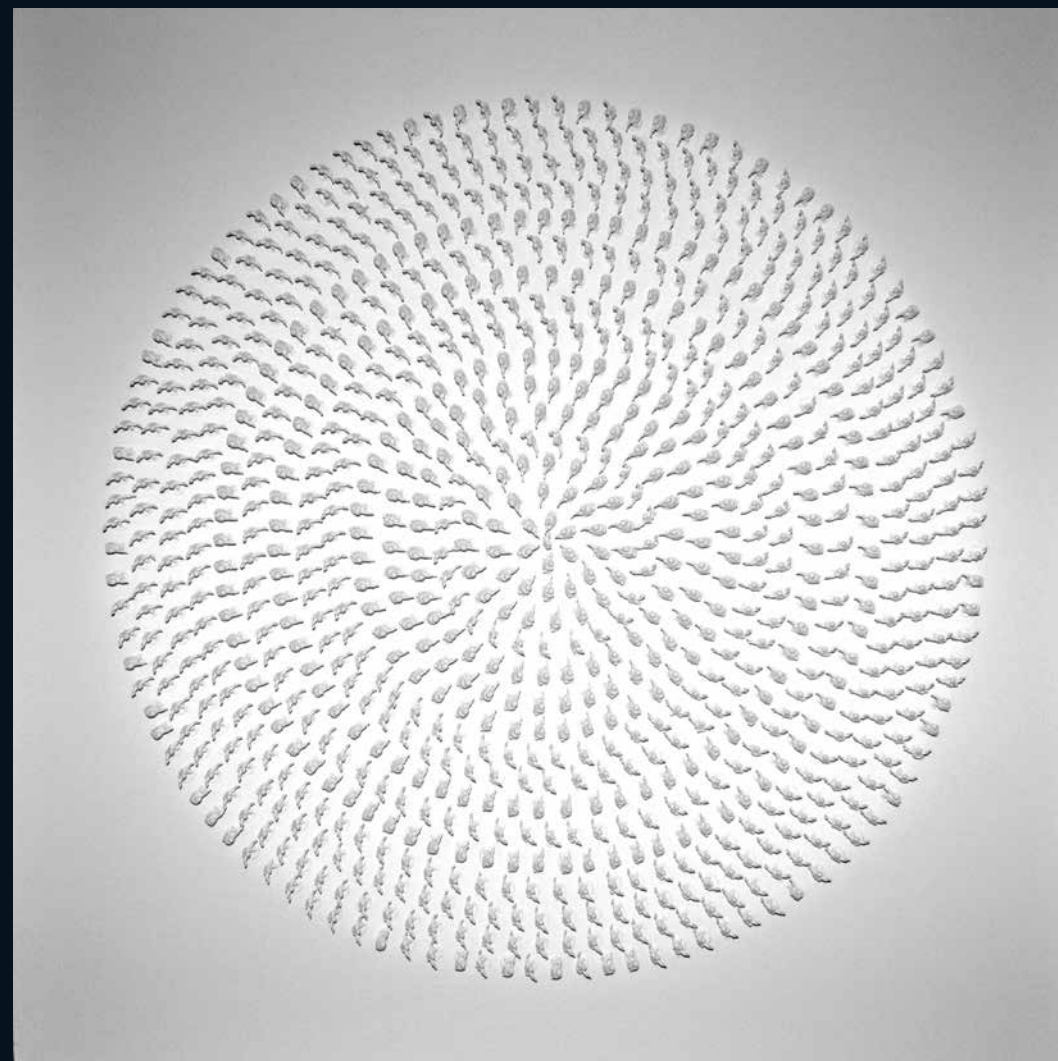
Fernando De Filippi
Lenin, 1972
 acrilico su tela, 50 × 50



Paolo Ceribelli
C.O.D.E., 2015
 timbri su tela, 195 × 152



Fernando De Filippi
Foresta vergine, 1970
 acrilico e tecnica mista
 su tela, 100 × 100



Paolo Ceribelli
Tutto torna..., 2012
 soldatini in plastica e acrilici
 su tela, 80 × 80

UMBERTO MARIANI

VANNI CUOGHI



Umberto Mariani
*Gli oggetti ci guardano
 e passano*, 1970
 acrilico su tela, 116 x 89



Vanni Cuoghi
Balletti plastici armati, 2014
 acquerello chine e collage,
 30 x 58 x 38



Umberto Mariani
Le papillon noir, 1971
 acrilico su tela, 92 x 73



Vanni Cuoghi
Monolocale 28, 2015,
 acquerello chine e collage,
 35 x 50



Umberto Mariani
Il gabbiano innamorato, 1973
 acrilico su tela, 100 x 73



Vanni Cuoghi
Rimedio 1, Rimedio 5,
Rimedio 6, 2015-16
 acquerello su confezione
 di psicofarmaci, 13 x 20

GIANGIACOMO SPADARI

FELIPE CARDEÑA



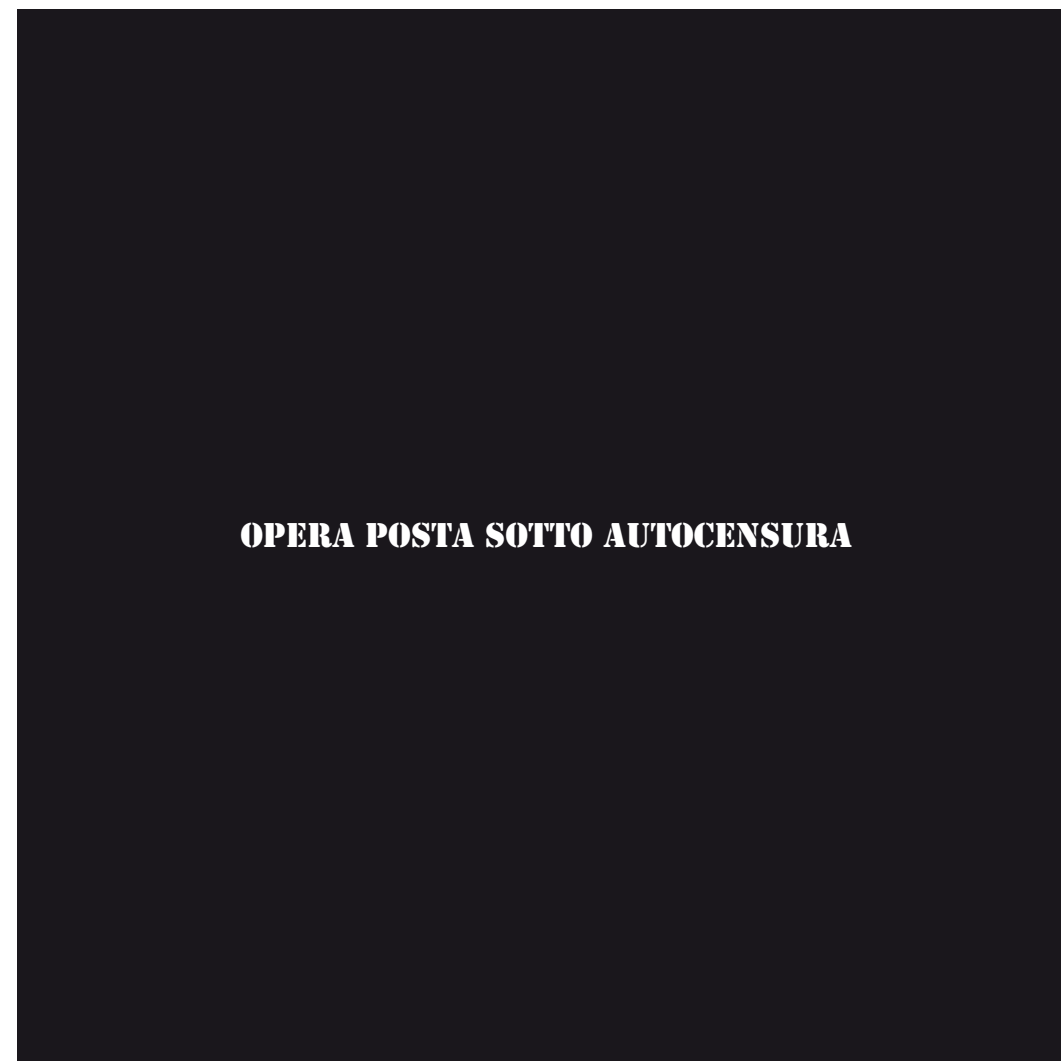
Giangiacomo Spadari
Malcom x, 1970
 acrilico su tela, 100 x 100



Felipe Cardeña
Mao Suprême, 2017
 collage su tela, 100 x 100



Giangiacomo Spadari
Fronte popolare, 1975
 acrilico su tela, 100 x 100



Felipe Cardeña
Allah Soup, 2017
 collage su tela, 100 x 100



Giangiacomo Spadari
26 de julio, 1971
 acrilico su tela, 100 x 100



Felipe Cardeña
Gioia e rivoluzione, 2017
 collage su tela, 100 x 100

APPARATI

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

PAOLO BARATELLA
Bologna, 1935

Paolo Baratella trascorre l'infanzia a Bologna. Durante gli anni della guerra si trasferisce a Ferrara, città d'origine dei genitori. Nel 1959 inizia a lavorare a Milano. Fin dai primi anni esprime, realizzando grandi cicli tematici, un forte impegno sociale e politico attraverso soggetti ispirati alla crisi esistenziale dell'uomo contemporaneo; sono opere in cui si serve di immagini di massa, fotografie e simboli della società. L'occhio dell'artista, da spettatore, diventa ricettore attivo di una realtà violenta, consumistica e superficiale con questa consapevolezza Baratella aspira a un senso sociale della pittura, nella convinzione che l'arte non abbia perso la sua capacità di intervenire e influenzare il presente. "La mia vera formazione cosciente afferma Baratella in un'intervista per la Rai del 1984 avviene a Milano dove assisto al 'vivere', al formarsi della storia: da allora il mio sguardo si rivolge non più ai fenomeni della pittura ma ai fenomeni del sociale, ai fenomeni della strada da una lato e al cinema, alla televisione, alla fotografia, ai media dall'altro. Pasolini, Sanguineti, la cronaca, i concerti, le tensioni di piazza hanno costituito il materiale, l'humus del mio modo di fare pittura...". Nel 1961 tiene la sua prima personale alla Galleria Pater di Milano, seguita negli anni successivi da personali alla Molton Gallery di Londra (1962), alla Galerie des Jeunes di Parigi (1963), alla Galleria del Cavallino di Venezia (1964) e alla Haus am Lützowplatz di Berlino (1965). Nell'opera *Uccisi dall'uomo seduto. A Marat* (1968), l'artista evoca il dipinto di Jacques-Louis David *La Morte di Marat* e lo accosta all'immagine di un uomo anonimo, vestito con abiti borghesi, seduto su di una sedia. Marat, simbolo dell'attivismo, del cambiamento e del progresso è contrapposto all'uomo conservatore

che non prende posizione, resta metaforicamente seduto a guardare e diventa così colpevole della sua stessa immobilità. Dalla fine degli anni sessanta Baratella lavora con l'assemblaggio di fotogrammi pubblicitari tradotti in pittura, fumetti, eroi del cinema, mossi in un fluire caotico e incessante, la cui falsità e pericolosa capacità ipnotica sono evidenziate dal volto urlante e spettrale dell'artista, che emerge nella scena a rivetare la tragedia alla quale stiamo assistendo e la necessità di prenderne atto: "sono io che urlo ma quel che urlo io lo dovete urlare anche voi. La tragedia si compie per tutti; tutti dobbiamo esserne coscienti e dobbiamo ribellarci". L'impatto delle opere di Baratella è amplificato dal formato, spesso di grandi o grandissime dimensioni. Sempre dalla fine degli anni sessanta lavora in stretto contatto con Giangiacomo Spadari, Fernando De Filippi e Umberto Mariani, formando un gruppo che, senza intenti di convergenze formali, rappresenta una delle più interessanti esperienze artistiche e culturali di quel tempo. Nel 1967 tiene una personale alla Galleria Il Grattacielo di Milano, nel 1968 espone con De Filippi e Spadari alla Galerie Jacqueline Ranson di Parigi, nel 1969 tiene una personale a Milano alla Galleria Vinciana e una a Bologna alla Galleria Il Tempo. Nel 1972 partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1974 (e poi di nuovo nel 1994) è alla Biennale di Milano. Nel 1976 vince la borsa di studio Berliner Künstlerprogramm che lo porterà a soggiornare nella capitale tedesca e a produrre una serie di mostre in Germania. Con *Toccata e fuga dall/per potere* (1977) e in particolare con *Vorrei non vorrei* (1982) la tragicità della violenza che l'uomo esercita sui suoi simili, l'attrazione travolgente e disintegrante del potere non sono più urlate come esperienze soggettive ma rappresentate attraverso una

narrazione articolata, sincopata, non consequenziale, ricca di figure allegoriche di immediata crudezza in cui l'uomo, perduta la sua integrità morale, finisce in un vortice di spazzatura consumistica. A partire dalla metà degli anni ottanta figure come Apollo, Dioniso, Pan, Orfeo, Zarathustra e Ulisse diventano allegorie di un'umanità che si risveglia per ritornare a un pensiero etico e civile. Nel 1986 (e di nuovo nel 1999) espone alla Quadriennale di Roma, a cui seguirà nel 1992 la partecipazione alla Triennale di Milano. Negli anni novanta è insegnante all'Accademia di Brera. Nel 2009 la Casa dei Carraresi di Treviso gli dedica una mostra antologica intitolata *Costanti e Variabili*.

FERNANDO DE FILIPPI
Lecce, 1940

Pittore, scultore e scenografo, dopo la formazione presso l'Istituto d'Arte di Lecce esordisce in una mostra presso la Galleria Il Sedile nel 1959. Una volta stabilito a Milano nel 1960, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera dove si diploma nel 1964. È stato direttore del medesimo istituto dal 1991 al 2009 e dell'Accademia di Verona dal 2009 al 2011. Il suo lungo percorso artistico attraversa tutti i linguaggi, dalla pittura alla fotografia, al video, alla performance, sino all'installazione e alla scultura monumentale. Fin dall'esordio degli anni sessanta, nell'opera di De Filippi si manifesta una disposizione schiettamente evocativa che caratterizzerà il suo lavoro artistico sino a oggi. Nel 1969, ha inizio il ciclo *Lo spazio possibile della sua esistenza quotidiana*, esposto alla Galleria Arte Borgogna nel 1971, la soluzione seguita è sostanzialmente nuova, gesti eversivi materialmente non compiuti ma che esprimono il disagio di una condizione individuale che De Filippi condivide con altri artisti

come Baratella, Mariani e Spadari, con i quali esporrà le sue opere al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (*Quatre peintres et une ville*, 1973). Con il ciclo *Autobiografia* (1971-1972), in mostra alla Galleria Arte Borgogna nel 1973, De Filippi si appropria della figura di Lenin per realizzare, una successione narrativa di immagini dipinte in cui il leader sovietico è colto nei momenti e negli atteggiamenti della vita privata. Una sorta di familiarità e immedesimazione per De Filippi, che si evolve passando per la sostituzione di se stesso con la figura dello statista (*Sostituzione*, 1974) e sfocia nella pratica della parola con la trascrizione, imitandone la grafia, dei suoi testi in cirillico (*Trascrizioni*, 1975). Il meccanismo della parola è inoltre testimoniato dalla documentazione fotografica del lavoro *Tra esibizione e occultamento* del 1976 utilizzando delle formelle, De Filippi scrive sulla sabbia alcuni testi di Marx sull'arte, frasi destinate a svanire subito dopo essere state tracciate. La parola affiora infine nella serie *Messaggi* (1981-1982), brevi scritte su fondi acquerellati di superficie marina con cui l'artista torna alla pittura. Dal 1983 alberi frondosi disegnati a inchiostro bruno-rosso si inseriscono in architetture sceniche di carattere vagamente mitico, composte da colonne doriche che sorreggono timpani o archi. Queste immagini, evocative e inafferrabili, sono dunque il punto di partenza per la realizzazione di installazioni complesse, grandi tele sagomate di solido impianto architettonico (*La città ideale*, 1991) che costituiscono una soglia scenica tra la realtà e il mito. Infine De Filippi riprende il discorso della parola affrontato trent'anni prima negli *Slogan* e nei *Messaggi*: le parole "Arte" e "Ideologia" bruciano sulla terra e su una lastra di ferro lasciando solo tracce della loro esistenza (*Le Geometrie del Fuoco*, Studio Carrieri, Martina Franca, 2016).

UMBERTO MARIANI
Milano, 1936

La formazione artistica di Umberto Mariani avviene nella sua città natale, dove frequenta il liceo artistico e l'Accademia di Brera. Durante gli anni accademici è allievo di Achille Funi presso la scuola di decorazione, dove apprende la tecnica dell'affresco e dove nasce in lui l'interesse per la realizzazione di opere di grande formato, che costituiscono buona parte della sua produzione. Maestro e allievo diventano presto collaboratori e, tra il 1959 e il 1965, Funi coinvolge Mariani in importanti imprese pittoriche gli affreschi nella cappella di San Carlo Borromeo e nella basilica di Sant'Angelo a Milano, la pala di San Giuseppe in Vaticano, il ciclo ad affresco nel santuario di Sant'Antonio a Rimini. Nel frattempo Mariani realizza alcuni dipinti espressionisti ispirati all'opera di Constant Permeke, del quale aveva visto l'opera durante un soggiorno in Belgio. Risalgono inoltre a quegli anni le prime esposizioni collettive e i primi contatti con alcune gallerie milanesi, tra cui la Galleria 32, dove nell'ottobre del 1965 l'artista tiene la sua prima mostra personale. Nel 1965 la collaborazione con Funi giunge al termine: Mariani sceglie di staccarsi dal maestro per intraprendere un proprio percorso artistico. Nel novembre dello stesso anno visita a Torino la mostra dedicata a Graham Sutherland e rimane suggestionato dal modo in cui l'artista inglese interpreta la natura, ambigua e in continua metamorfosi. Tornato a Milano, lavora alla serie *Serre*, ciclo di dipinti dedicati alle ibridazioni tra mondo animale e vegetale, che risentono dell'influenza di Sutherland. Gradualmente la ricerca legata alla natura e alle sue trasformazioni va esaurendosi e l'artista abbandona motivi naturalistici in favore di elementi artificiali come gli oggetti di design e gli accessori di moda.

Nel 1967 dà vita alla serie *Oggetti Allarmanti* (o *poltrone con le gambe*), a cui si dedicherà fino agli inizi degli anni settanta. Nel momento in cui Milano sta diventando la capitale italiana della moda e del design, Mariani pone al centro delle sue tele poltrone, divani, cuscini, accostandoli ad accessori prettamente femminili, come guanti e stivali lucidissimi, con una vaga allusione sessuale. Come i surrealisti, anche Mariani conferisce apparenze diverse a oggetti d'uso comune mediante accostamenti che generano umanoidi inquietanti o grotteschi e che, al contempo, svuotano gli oggetti della loro funzione originaria. Queste opere vengono esposte tra le altre a Parigi al Salon de la Jeune Peinture nel 1969. Nel 1973 Mariani conclude *Oggetti Allarmanti*, decidendo di concentrarsi su un particolare che li caratterizza: le pieghe dei tessuti, che saranno il fulcro della sua ricerca a partire da questa fase. Considera infatti il drappeggio un elemento costante nella storia dell'arte, a partire dagli Egizi. I drappeggi che Mariani crea sono monocromatici, per esaltare rapporto tra luce e ombra nelle pieghe del tessuto. Dal 1973 si dedica dunque alla serie *Alfabeto Afono*, in cui le lettere dell'alfabeto al centro della tela sono avviluppate in un drappeggio monocromatico che ne cela le forme e ne annulla al contempo messaggio visivo e fonetico. A partire dal 1976 l'artista sceglie di rappresentare sulla tela solo il pannello e inserisce inoltre brani di vero tessuto, creando così una forte dialettica tra pannello dipinto e quello reale, dunque tra realtà e finzione, che sarà il filo conduttore del ciclo *Teorema*. Gli anni ottanta lo vedono impegnato in opere dal sapore teatrale, ispirate dall'arte di de Chirico e Magritte: *Relitti di scena* e *Specchi*, nei quali sperimenta l'utilizzo della lamina di piombo, che spesso dipinge con

i toni decisi del rosso, del blu o sulla quale in alcuni casi applica la foglia d'oro. L'esperienza più recente sono i *Piombi*, in cui il drappeggio più stilizzato dà vita a geometrie leggerissime ed eleganti.

GIANGIACOMO SPADARI

Repubblica di San Marino, 1938 -Milano, 1997

L'artista data al 1961, anno in cui si trasferisce da Roma a Milano, l'inizio della sua attività pittorica con la prima personale alla Galleria Spotorno.

Tino Vaglieri, Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni, esponenti del cosiddetto "Realismo esistenziale", sono figure di riferimento per il giovane Spadari, che nel 1964 partecipa alla mostra collettiva *Le Nuove Ricerche Figurative a Lucca*. Il clima sociale della seconda metà degli anni sessanta lo indirizza da una simbologia dell'inquietudine di stampo esistenziale verso una pittura dell'impegno politico.

A partire dal 1966 riflette, dunque, sull'immagine, sul racconto socio-politico, sul linguaggio dei massmedia e sul ruolo sociale dell'arte, usando la pittura per partecipare coscientemente al processo politico in atto. Confessa di voler abbandonare "l'equivoco della nuova figurazione", ancora in parte riscontrabile nella mostra *La contestazione autorizzata* (Libreria Einaudi, Milano, 1966), per concentrarsi su una pittura che si ispira ai fatti della realtà contemporanea, mettendo in luce un legame con il clima del sessantotto e approdare, infine, a temi esplicitamente politici. Vanno in tale direzione i lavori esposti alla Galleria Bergamini di Milano nel 1966.

Negli anni settanta entra a far parte, insieme a Baratella, De Filippi e Mariani, del gruppo di artisti attivi a Milano che, sotto l'imperativo dell'impegno umano e sociale costruisce un linguaggio plastico che fa ab-

bondante uso dei mezzi di comunicazione di massa sotto l'influsso della Pop Art (Salon de la Jeune Peinture, Parigi, 1969; *Kunst und Politik*, Karlsruhe, 1970). Le esposizioni di questo periodo (tra cui quella alla Galleria Schwarz di Milano nel 1970, dal titolo emblematico *Due o tre cose che so di politica*) pongono l'opera di Spadari nel nucleo delle sperimentazioni artistiche più rilevanti di quel tempo.

Riflette su vari accadimenti storici di impianto rivoluzionario attraverso alcuni dei protagonisti più suggestivi: *La Rosa e il Leone* (Galleria Schwarz, Milano, 1972), *Rosa Luxemburg, una vita per il socialismo* (Galeria Poll, Berlino, 1973, e Galleria Bocchi, Parma, 1974), *Garibaldi e il compromesso storico* (Galleria Borgogna, Milano, 1975).

Dal 1976 alle fotografie si aggiungono scene tratte da film, dalla televisione o dai giornali, attraverso processo di solarizzazione e una particolare tessitura cromatica. Dal 1980, confessando suo disincanto per i temi ideologici, realizza i primi paesaggi (Galleria Bergamini, Milano, 1982). Con ciclo di opere *La pitié de lamour* del 1988 (Galleria Bergovy-Fugier, Parigi), tenta di rileggere gli anni settanta attraverso alcuni episodi di terrorismo. Torna alla pittura sociale a partire dal 1991 con la serie *I sette peccati capitali* (Galleria L'Eroica, Milano, 1992). Il suo percorso artistico continua fino alla scomparsa nel 1997: *Autobiografia* è l'ultima mostra personale dell'artista.

FELIPE CARDEÑA

Balaguer (Spagna), 1979

Artista "misterioso in stile Banksy", come l'ha definito il Corriere della Sera, dissemina ovunque, con azioni "di disturbo", le proprie opere in giro per il mondo: i suoi fiori adesivi sono stati "avvistati" in Spagna, Italia, Francia, Inghilterra, Stati Uniti,

Thailandia, Vietnam, Romania, Polonia, Russia, Cuba. Ha partecipato, regolarmente invitato o come "clandestino", con vere e proprie "azioni di disturbo", a numerose mostre e manifestazioni in giro per il mondo.

Tra le varie mostre si ricordano:

2016

The New Pop Art, Monaco di Baviera - *Super Pop Felipe Show*, a cura di Angelo Crespi, Spazio Maimeri, Milano.

2015

The Temple of the Spirit, 56° Biennale di Venezia, Venezia - *Energy Box, Urban Art Renaissance*, Milano - *L'altra faccia dei supereroi*, Messina - *Imago Mundi*, Luciano Benetton Collection, Messina - *Superpopzoo*, Alesandria - *IV Bienal del Fin del Mundo*, Valparaiso, Chile.

2014

Pop Up Italian Show, Wuhan, Cina - *Super Pop Women-L'icona femminile nella nuova arte pop*, Palermo - *POP UP-Revolution!*, Milano e Porto Cervo - *Superheroes 2.0*, Forte dei Marmi, Pietrasanta - *Deu Na Telha*, Rio de Janeiro - *Hungry for art*, Milano.

2013

Road Maps, Milano - *Mitologia*, 55° Biennale di Venezia, Venezia.

2012

Il kitsch oggi, a cura di Gillo Dorfles, Triennale, Milano - *Poesie della fine del mondo*, a cura di Philippe Daverio, Roma e Milano - *Apokalips*, Palazzo Reale, Milano - *MISIAD*, Milano - *XXS extra-extrasmall*, Ljubljana - *Vivendo no Vermelho*, Copacabana, Rio de Janeiro.

2011

L'arte non è cosa nostra, 54° Biennale di Venezia, Venezia - *Cuba mon amour-Padiglione repubblica Cubana*, 54° Biennale di Venezia, Venezia - *The first Italian Show*, a cura di Luca Beatrice, Roma.

2010

Flowers, a cura di Fabio Migliorati, Milano, Forlì, Cortona - *Ritratti italiani*, a cura di Vittorio Sgarbi, Galleria d'Arte Moderna di Cento, Ferrara - *Fondazione Durini*, Milano - *Polemically Small*, London

2009

The Black Dahlia, Fabbri Borroni, Bollate - *Take Off*, a cura di Chiara Canali - *MystFest*, Cattolica - *Arte Mas 2009*, Festival Internacional de arte y Literatura joven, L'Avana (Cuba) - *Beauty Farm*, Fondazione Durini, Milano - *Another break in the wall*, Wannabee Gallery, Milano - *Heart alla Onishi Gallery*, New York - *Asia Kay Art Projects gallery*, Chicago - *Tra storia e mito*, Triennale, Milano.

2008

Scala Mercalli-il terremoto creativo della street art italiana, a cura di Gianluca Marziani, Milano.

2007

Vade Retro-Arte e omosessualità, a cura di Vittorio Sgarbi e Eugenio Viola, Milano - *Sweet Art Street Art*, Milano.

2005

Miracolo a Milano, Palazzo della Ragione, Milano.

PAOLO CERIBELLI

Milano, 1978

Vive e lavora a Milano. Inizia il suo percorso artistico con una serie di lavori centrati sulla stilizzazione delle più comuni azioni quotidiane; sperimenta in seguito la tecnica a olio-dipingendo con le mani e in seguito si dedica alla scultura in gesso.

Il 2006 rappresenta la svolta creativa nella direzione di una ricerca artistica nuova nelle tecniche e nelle tematiche, nasce *Soldiers*.

Per *Soldiers* vengono accostate scritte con sapore di contrasto a oggetti di plastica perfettamen-

te riconoscibili nella loro forma aventi funzione di stimolo visivo che va oltre l'aspetto ludico dell'oggetto.

Tra le varie mostre si ricordano:

2016

Tutto Torna, Galerie Virginie Barrou Planquart, Parigi - *Streetscape 5*, Como, a cura di Chiara Canali e Ivan Quaroni - *AAF-New York - Summer Exhibition*, Knokke Le Zoute - *Art Southampton*, New York - *AAF Hampstead*, Londra - *Scope Basel*, Basilea - *Ce n'est q'un debut*, a cura di Mario Giusti, Milano - *AAF-Bruxelles - AAF-New York - AAF-London - The Art Food Valley*, a cura di Chiara Canali, Parma - *Arte Cremona*, Cremona - *Arte Genova*, Genova.

2015

Tutto Torna, a cura di Mauro Casotto, Padova - *OP*, Knokke Le Zoute - *Guernica 2.0* (Picasso and his passion) a cura di Simone Sacchi, Pavia - *Scope Miami Beach*, Miami - *AAF-Amsterdam - Useless Army*, Paratissima, Torino - *Group Exhibition, Art Unity Gallery*, Bruxelles - *Vedo Nero*, Palazzo morelli Fine art, Todi - *AAF-New York - Nuovocodici*, Biennale di Soncino, a cura di Chiara Canali, Cremona - *Scope Basel*, Basilea - *Gli Eclettici*, Glauco Cavaciuti, Milano - *AAF-Hampstead*, Londra - *The Art Food Valley*, a cura di Chiara Canali, Reggio Emilia - *AAF-Hong Kong - AAF-Bruxelles*.

2014

Y.A, Monaco, Monte Carlo - *Festival a part*, Les Baux De Provence - *AAF-Milano*, Milano.

2013

Circles, Yacht Club, Monaco, Monte Carlo - *Italcementi Art Project*, a cura di Giuliano Papalini, Bergamo - *Logitech Product Catalog*, a cura di Simone Sacchi e Braken Darrel, Los Angeles - *Orientalmente-Mantegna Cerca-si*, Palazzo Te, Mantova - *AAM*, Palazzo del sole 24 Ore, Milano

- *The Open Gate Sessions*, Leo Burnett, a cura di Giovanni Busacca e Simone Sacchi, Losanna - *BAF*, Bergamo - *Start-up group exhibition*, a cura di Glauco Cavaciuti, Lugano.

2012

Paolo Ceribelli, Asset Management, a cura di Karin Torriani, Monaco - *AAM*, Palazzo del sole 24 Ore, Milano, Galleria Glauco Cavaciuti - *Face Of Africa*, Charity Auction, a cura di William Hoek, Bruxelles.

2011

Soldiers, In Store, a cura di William Hoek and Frédérique Pauporté, Bruxelles - *La Macchina dello Stato*, a cura di Enrica Melossi, Museo Archivi di stato, Roma - *Pitti Uomo*, "Moloties project", Fortezza da Basso, Firenze.

2010

Toy Soldiers Era, a cura di Chiara Canali, Galleria Cavaciuti, Milano - *The Skull*, La Contemporanea Art Gallery, a cura di Nicoletta Pecile, Torino - *The White Cellar*, a cura di Chiara Canali, Ex Palazzo Fiat, Torino - *Step09*, La Contemporanea Art Gallery, Museo Leonardo da Vinci, Milano - *Pop/Comics/World*, a cura di Paticia Chicheportiche, Galerie 208, Parigi - *Designers + Artiste*, a cura di Paticia Chicheportiche, Galerie 208, Parigi.

2009

Take me Home, a cura di Cristina Trivellin, Galleria San Lorenzo, Milano - *Miart*, Galleria Pio Monti - *Breakfast at Arteingenua*, Arteingenua, a cura di Anna Leopoldo, Brescia.

2006

Soldiers, Italiano Home Store, a cura di Sorelle Uboldi, Los Angeles.

2003

Superm-Art, Italiano Home Store, a cura di Sorelle Uboldi, Los Angeles.

2001

Attirare lo sguardo, cura di Bomber Dj, Officine Stendhal, Milano.

1998

Ignoti, a cura di Paolo Ceribelli, Spazio espositivo San Michele, Pavia.

VANNI CUOGHI

Genova, 1966

Vive e lavora a Milano. Si diploma in Decorazione Pittorica presso l'Istituto Statale d'Arte di Chiavari (Ge) e in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. Tra il 1989 e il 1992 lavora per alcune riviste italiane come illustratore e frequenta l'Accademia Disney. Fino al 2002 decora e affresca interni ed esterni di chiese e palazzi nobiliari reinterpretando gli stilemi della grande decorazione barocca.

Tra le varie mostre si ricordano:

2016

Da Cielo a Terra, MEB Museo Ebraico.

2015

Italia Docet, Collateral 56esima Biennale di Venezia, Venezia.

2013

Aion, a curata di Ivan Quaroni, Musei Civici – *Back to Saxenberg Island*, Crema – *Antonio Colombo*, Milano – *“Kima”*, Caserta.

2012

54 Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Padiglione Italia alle Corderie dell'Arsenale, Venezia – *Novus Malleus Maleficarum*, Pinacoteca, Como – *Popism 63*, a cura di Luca Beatrice – *Italian Newbrow*, a cura di Ivan Quaroni Fortino di Forte Dei Marmi (LU) – *Biennale Italia-Cina*, Villa Reale Monza – *Homo Faber*, Castello Sforzesco, Milano.

2011

Nuovo Profilo Italiano, galleria Area B, Scope Art Fair, New York.

2010

Attention! Border Crossing, Museo d'Arte Contemporanea, Permm (Russia).

2009

IV Biennale, Praga – *Biennale Giovani*, Monza.

2008

Allarmi, Como – *Frieze*, Londra – *Biennale di San Pietroburgo*, *Artathlos* a cura di Piero Addis presso l'Haidian Exhibition Center – *Maestri di Brera*, Pechino, presso il Liu Haisu Museum, Shanghai.

2007

Arte Italiana 1968-2007 Pittura a cura di Vittorio Sgarbi.

2006

Ars in Fabula, Palazzo Pretorio di Certaldo (Fi). È finalista del *Premio Celeste* al Museo Marino Marini di Firenze.

2004

Allarmi a cura di Norma Mangione, Ivan Quaroni, Alessandro Trabucco, Irina Zucca Alessandrelli presso la Caserma De Cristoforis – *Sirene*, Como, a cura di Alessandro Trabucco, presso il Museo Galata del Mare, Genova.

MAX PAPESCHI

Milano, 1971

Arriva alla digital-art dopo l'esperienza da autore e regista in ambito teatrale, televisivo e cinematografico. Il suo lavoro Politically-Scored, mostra una società globalizzata e consumista rivelandone i suoi orrori in maniera ironicamente realistica. Dal Topolino Nazista al Ronald McDonald Macellaio le icone cult perdono il loro effetto tranquillizzante per trasformarsi in un incubo collettivo. Ha esposto i suoi lavori in molte gallerie in giro per il mondo. Nel 2014 è uscita in Italia la sua autobiografia “Vendere Svastiche e Vivere Felici” edita da Sperling & Kupfer.

Tra le varie mostre si ricordano:

2016

The Leader is Present, Galleria Sant'Agostino, Torino – *Marsiglione Arts Gallery*, Como – *Silbernagl Undergallery*, Milano – *Leonardvs Arte*, Sestri Levante – *Leonardvs Arte*, Desenzano del Garda – *Iran Contemporary Art Biennale*, Niavaran Cultural Center, Tehran – *Amerikan Krazy*, BC Space Gallery, Laguna Beach CA – *Money can buy me Love*, Orsorama, Milano.

2015

Fifty Shades of Gold, Italian Cultural Institute, San Francisco – *La Société Du Spectacle*, Italian Cultural Institute, Osaka – *From Hiroshima With Love*, Gallery Tomo / Mag Japan, Kyoto – *Je Ne Regrette Rien*, Galleria Davico Arte, Torino – *La Société Du Spectacle*, Silbernagl Undergallery, Milano – *Ventes aux Enchères*, Salle d'exposition du Chesnay, Paris – *Map Of The New Art*, Fondazione Cini, Venezia.

2014

La Société du Spectacle, Le Point Éphémère, Paris – *That's all Folks!*, Gallery Tomo / Mag Japan, Kyoto – *Two*, San Pietro in Atrio, Como – *Revolution is Not a Dinner Party*, 1462 Contemporary, Izmir – *Iconoclasm*, McLoughlin Gallery, San Francisco – *Biennale MArteLive*, MACRO Testaccio, Roma – *Çocuklar Korunsun Diye*, Asma Bahçeler, Izmir.

2013

Max Papeschi's Freak Show, Castello del Valentino, Torino – *Learning to Cheat/Sound True*, Aurum, Pescara, Sala AXA, Campobasso – *New Hotel Papeschi*, Paggeria Arte di Palazzo Ducale, Sassuolo – *Manifesto*, Rizzordi Art Foundation, Saint Petersburg – *Incubarte Festival Internacional de Arte*, Llotgeta Gallery, Valencia.

2012

Greetings from Hell, Pandora's box Gallery, Mexico City – *The*

Silence Of The Lambs, Gestalt Gallery, Pietrasanta – *Warhol vs Papeschi*, Silbernalg & Undergallery, Milano – *Role Play*, Palazzo Cellamare, Napoli – *Silence Is Golden*, Marsiglione Arts Gallery, Como.

2011

A LIFE Less Ordinary, Mondobizzarro Gallery, Roma – *The Golde Age*, Abnormals Gallery, Berlin – *Exit From Heaven*, Leo Galleries, Monza – *Bambi's Mother is Dead!*, Spazio Stendhal 36, Milano – *In the Sky with Diamonds*, KH Tacheles, Berlin – *Oops!...I did it again*, Rinascimento Contemporaneo Gallery, Genova – *Bunga Bunga Republic*, Abnormals Gallery, Berlin – *A LIFE Less Ordinary*, Caserma dell'Artiglieria di P.Verona, Peschiera del Garda – *Fukushima Mon Amour*, Silbernalg & Undergallery, Varese – *Dadaumpop*, BMB Gallery, Bombay – *Italian Cultural Center*, New Delhi – *Rabindranath Tagore Centre*, Calcutta.

2010

Götzen-Dämmerung 2.0, Abnormals Gallery, Berlin – *Greetings from Italy*, L2 Gallery, Stockholm – *Farm Cultural Park*, Favara – *MAX!*, Galleria Barbara Mahler, Lugano – *Duck Eat Duck*, Galleria Spazio Bevaqua Panigai, Treviso – *Hitler N°5*, Centro Culturale QAMM, Palermo.

Si ringraziano/*Special thank's to:*

Enrico Crispolti, per avermi sopportato e supportato

Chiara Fasoli, per i preziosi consigli e per la realizzazione del progetto grafico

Dania Alfieri, Gianluca Arneri, Diego Bernardi, Paolo Bonacina, Gianpaolo Cavallo, Elisabetta Fedegari, Andrea Gerasolo, Paolo Marraccini, Alessandro Pantoli, Alessandro Riva, Lapo Sergi, Flavia Vago, Jonathan Zara, e a tutti gli artisti, per aver creduto nel progetto.



per aver dato voce alla mostra



per il supporto logistico



per aver tradotto le mie confuse idee in un sito fantastico



perchè anche un drink, se ben fatto, è un'opera d'arte

Gianluca Arneri, per il supporto, la professionalità e la qualità nella stampa di questo catalogo



Centro Poligrafico Milano S.p.A.

Stampato nel mese di Ottobre 2017
da Centro Poligrafico Milano S.p.a.
Via Puccini, 64 - 20080 Casarile (Milano)