

COMPOSIZIONI

ETTORE FRANI | LORENZO CARDI

a cura di
Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi

Bononia University Press

COMPOSIZIONI

Ettore Frani | Lorenzo Cardì

Bologna, Santuario di Santa Maria della Vita.
Museo della Sanità e dell'Assistenza, Oratorio dei Battuti
7 novembre-13 dicembre 2015

Mostra promossa da



Mostra e catalogo a cura di
Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi

Contributi di
Graziano Campanini, Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi, Edoardo Albinati

Immagini
Paola Feraioni (per le opere di Ettore Frani), Lorenzo Cardì

Coordinamento mostra
Graziano Campanini

Trasporti e allestimento
Aslay, Bologna
Gex Servizi, Roma

Assicurazione
Andrea Scagliarini S.p.a., Bologna

Segreteria mostra
Maria Elena Barbieri

Organizzazione
Mirko Nottoli, Francesca Pisani, Daniela Vignoli

Area tecnica
Marco Gardini, Claudio Fiorini, Riccardo Covezzi

Marketing e comunicazione
Annalisa Bellocchi (responsabile)
Silvia Di Vincenzo, Chiara Fassio, Alessandra Lauria, Silvia Quici,
Elena Turrini

Ringraziamenti

Filippo Sassoli de' Bianchi, Achille Sassoli de' Bianchi, Ferdinando Peretti, Patrizia Raimondi, Elena Genuizzi, Maria Gallizioli, Gaia Grassi, Matilde Zavagli Ricciardelli, James Coombs, Alessia Marsigli, Nicoletta Sabbioni

Desidero dedicare questa mostra ad Achille, e ai miei padri.
Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi

 **Bononia University Press**

Via Ugo Foscolo 7, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882 – fax (+39) 051 221 019
www.buonline.com
info@buonline.com

© 2015 Bononia University Press
ISBN 978-88-6923-093-6
www.buonline.com
info@buonline.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

In copertina: Ettore Frani, *Silenziosa I*, 2015 (dettaglio); Lorenzo Cardì, *Testa 3* (dettaglio)

Progetto grafico e impaginazione: Gianluca Bollina-DoppioClickArt
Stampa: Labanti e Nanni Industrie Grafiche (Crespellano, Bologna)

Prima edizione: novembre 2015

SOMMARIO

Presentazione <i>Fabio Roversi-Monaco</i>	5
La luce è una severa maestra <i>Graziano Campanini</i>	7
<i>Composizioni</i> . Ettore Frani e Lorenzo Cardì <i>Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi</i>	9
ETTORE FRANI	
Ettore Frani. <i>Colloquio con il silenzio</i> <i>Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi</i>	13
OPERE	19
LORENZO CARDI	
Lorenzo Cardì. <i>Composizioni</i> <i>Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi</i>	43
OPERE	47
The Pensive Man <i>di Edoardo Albinati</i>	77
Note biografiche	81

Presentazione

Fabio Roversi-Monaco

Il Museo e l'Oratorio di Santa Maria della Vita accolgono, in questa occasione, l'intensa poetica e i suggestivi lavori di due pittori contemporanei: il molisano Ettore Frani e il romano Lorenzo Cardi. Sono opere, le loro, che sembrano nate fra queste pareti, cariche di una tradizione artistica antica, ma anche dense di vissuti di sofferenza e di preghiera.

Il Santuario e il suo monumento principe, il *Compianto* di Niccolò dell'Arca, così come l'Oratorio con il *Transito della Vergine* di Alfonso Lombardi, entrano in colloquio con le *Silenziose* di Frani e con le *Composizioni* di Cardi in una maniera talmente intima e profonda da riuscire a esaltare – se possibile – ancora di più quella dimensione metafisica implicita nel “fare pittura” che qui si concretizza nell'incontro fra la dimensione etica dell'arte e la memoria antica di un luogo.

Agli artisti e alla curatrice, che con passione e maestria ha portato questo progetto espositivo a Santa Maria della Vita, va il mio più sentito ringraziamento.

Fabio Roversi-Monaco
Presidente Genus Bononiae. Musei nella Città

La luce è una severa maestra

Graziano Campanini

Il sole, regolarmente, entra dalle otto grandi finestre della cupola nel Santuario di Santa Maria della Vita a Bologna. Con i suoi raggi di luce scandisce nel grande tempio il tempo della giornata, della preghiera, delle visite.

Illumina regolarmente, ad una ad una e a intervalli regolari, le quattro Sibille in stucco che Luigi Acquisti modellò nel 1787 e che pose a 18 metri d'altezza nell'ottagono del Santuario.

Poi, la luce dorata del tardo pomeriggio definisce i volti e le ali dei grandi angeli di Giacomo Rossi (1770) che sorreggono, sulla cimasa dell'altare maggiore, il bel ritratto in marmo, come loro stessi, dell'Eterno.

Ancora, gioca con i volti delle statue dell'Umiltà e della Continenza, illumina l'affresco della Vergine col Bambino di Simone de' Crocifissi, riesce a fare luce anche sulla base dell'altra cupola, affrescata con le storie della Vergine da Gaetano Gandolfi alla fine del Settecento.

Lentamente si attarda ancora sui volti delle Sibille, sui cartigli, sui festoni di fiori, di frutta e foglie.

Mentre la sera si fa più vicina, la luce cala, le ombre si fanno più intense, l'oro splendido diventa rame e poi ombra e poi un baluginio di buio. È infine notte.

Le opere di Cardi e Frani, esposte nel Museo ed Oratorio al piano superiore del complesso monumentale, ciascuna realizzata con il modo di dipingere e disegnare proprio

di ogni autore, riflettono in sé i sentimenti, le tenuissime tracce, le penombre, i chiaroscuri con la stessa capacità che la luce naturale disegna e crea nelle cupole del Santuario della Vita.

Le opere che presentiamo in questo volume, e che si possono ammirare all'interno del complesso monumentale, sono legate, infatti, da un sottile legame sentimentale al luogo stesso dove sono esposte.

Penombre dell'anima, lati oscuri che ciascuno di noi porta dentro se stesso, ma anche piena luce di particolari che si vogliono sottolineare, far ritrovare, mettere in evidenza.

Non faceva forse così anche Vermeer nei suoi quadri dove le finestre, aperte, davano luce a un più prosaico tavolo di una casa borghese?

Ma quanta luce, nella penombra della casa: sulle perle appoggiate delicatamente sul tappeto del tavolo, nel vetro delle bottiglie di vino, nelle borchie dorate delle sedie settecentesche. E quale poesia sapeva infondere a quei piccoli oggetti quotidiani.

Anche Cardi e Frani sono poeti molto profondi: le lettere del loro alfabeto sono i grigi e i neri, i color ruggine, le sfumature, i segni lasciati dalle matite sui fogli, le piccole pennellate di olio sulle tavole, occhi chiusi o ferite aperte.

Come la luce del sole disegna e ridisegna continuamente il volto della Sibilla, il suo braccio proteso, il turbante

addolcito dalla lunga fasciatura, gli incavi del mantello o il collo dell'angioletto scuro tra le piccole ali aperte.

Ci descrive (Cardi) un agnello (sacrificale?) realizzato con dolcissimi tocchi di matite, o un contenitore/tazza/vaso forse, amo credere, versione di un antico Santo Graal quotidiano, che ciascuno di noi riempie con il proprio sangue, pensieri, delusioni, tristezze e languori.

Tristezze e languori che fanno però grandissima compagnia all'anima nel caso fuori piovesse o viceversa le case della città venissero inondate da una luce abbacinante o ancora fosse notte profonda, e "l'alba è così vicina che quasi possiamo toccarne gli spazi" (Emily Dickinson).

E così (Frani) esorcizza le paure con figure *Silenziose*, ritratti di donne dolorose *dedicate* a quelle del *Compianto* di Niccolò dell'Arca, che si trova all'interno del complesso monumentale. Donne dolorose anche loro "sterminatamente piangenti" (come dice il Malvasia) ma di un pianto non urlato, più interiore e indefinito, alato di poesia.

Entrambi ci mostrano con il loro lavoro, ripeto con accenti e angolazioni diverse, uno dei volti delle nostre anime. Infine, in questa *mestizia* di una condizione umana così sapientemente descritta mi pare tuttavia di intravedere alcuni tratti nascosti di speranza.

Nei volti ciechi di questi vecchi-bambini di Cardi o tra le ombre dei luoghi di Frani, si scorge una speranza civile e meno sentimentale di quella del raggio di sole che, spuntato dal cielo di Bologna attraverso la finestra della cupola del Santuario, va ad indorare i volti neoclassici della Sibilla Delfica e l'oro della corona della Madonna sull'altare maggiore.

Cardi e Frani ci descrivono una condizione dell'anima con la quale spesso noi uomini ci troviamo a convivere.

Apparentemente con le loro opere non ci danno speranze. Invece, a ben osservare questi lavori *meravigliosi*, intravediamo una luce che è speranza e che è la loro stessa opera.

Le opere dipinte o disegnate che presentiamo in questa mostra ne sono il segno più evidente.

Composizioni

Ettore Frani e Lorenzo Cardi

Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi

Dal luogo d'esordio
Faticosamente esula
Ciò che abita vicino all'origine.
(Friedrich Hölderlin, *La migrazione*)¹

L incontro con il pittore romano Lorenzo Cardi attraversa la mia vita ripetutamente e passa attraverso eventi che lasciano un segno.

Anzitutto, è il 1995, la personale presso la storica Galleria Walpole di Londra, allorché, su invito di Ferdinando Peretti, il grande e compianto storico dell'arte Maurizio Fagiolo dell'Arco individua, con l'immediatezza che lo contraddistingue, alcuni dei punti di riferimento attorno ai quali si compone l'universo pittorico di Cardi: "Esiste il disegno prima di tutto: il primo comandamento. Quella mano che non aggiunge materia al foglio ma quasi estrae l'immagine dalla materia ... l'implacabile costruzione di orizzontali e verticali, semplice e insondabile come il Profondo. Poi viene la scelta del bianco e nero ... non si tratta di una rinuncia, ma di una sintesi (l'arcobaleno dei colori) con in più l'ossessione dello Spirituale".²

Rimasi allora colpita dalla naturalezza con la quale le rigorose composizioni, frutto del sapiente e certosino lavoro di accostamento di tanti fogli, inchiodati uno accanto all'altro quali pezzi di un mosaico in continua evoluzione, occupavano lo spazio fino a poche ore prima celebrato da capolavori

dei grandi maestri dell'antichità. Ecco un pittore cosiddetto contemporaneo inserirsi mirabilmente in un contesto classico e respirarne le suggestioni, aprendo la nostra visione ad una diversa percezione della realtà circostante.

La stessa capacità di attraversare una soglia spazio-temporale, la percepisco anni dopo, a Bologna, osservando un grande polittico del giovane pittore molisano Ettore Frani.

Da questa premessa all'idea di un accostamento il passo è breve, ed il progetto, accarezzato da anni, di una mostra intorno alla dimensione metafisica implicita nel "fare pittura" si concretizza non appena avviene l'incontro con un luogo antico, denso di memorie e di bellezza, quale è il Santuario di Santa Maria della Vita e l'Oratorio attiguo che porta il medesimo nome.

Luoghi-custodi di tradizione, ma anche carichi di sofferenza; luoghi-soglia da attraversare in silenzio, in ascolto. Luoghi di culto, di preghiera, luoghi mistici; ma anche luoghi di conforto dalle pene fisiche; un tempo Ospedale di Santa Maria della Vita e centro di ritrovo della omonima Confraternita, le stanze dell'Oratorio oggi ne custodiscono nel tempo la memoria.

L'uomo si fa piccolo, nella contemplazione del capolavoro e qui, custodite da mura di pianto, a poca distanza l'una dall'altra, due grandi testimonianze di ciò che rende immortale un'opera d'arte:³ il *Transito della Vergine* di

Alfonso Lombardi (1497-1537) e lo straordinario gruppo scultoreo che Niccolò dell'Arca realizza intorno al 1463, infondendo alla terracotta l'alito dell'immortalità.

I visitatori, e noi con loro, assistono muti allo strazio di coloro che, nel testimoniare l'inesorabile realtà della morte di Cristo, assurgono ad archetipo della sofferenza, nell'eterna ripetizione dello stesso accadimento, dove "le Madonne sono sterminatamente piangenti" (Malvasia) e dove "l'urlo si fa di pietra" (D'Annunzio).

Testimonianza di verità, il Compianto "installa e sofferma un mondo" laddove "la verità è rafferma fin dentro la forma"⁴ e, colta in relazione alla sua vocazione suprema, assurge ad opera immortale e di riferimento per l'intera umanità.

Lorenzo Cardi ed Ettore Frani, due pittori a noi contemporanei per i quali l'opera d'arte è tuttora, l'Heideggeriano "lasciar evenire <che si compie> in un che di portato <in fine> alla luce", e per i quali "il divenire se stessa dell'opera è un modo del divenire e dell'accadere della verità".⁵

Due pittori che accolgono, nella quotidianità, la loro chiamata alla pittura, e, nell'attingere al silenzio, si pongono in ascolto, per tentare di cogliere nel cuore del visibile ciò che ne eccede l'orizzonte,⁶ nella consapevolezza che, così come affermava Paul Klee, probabilmente la finalità ultima della pratica dell'arte è *rendere visibile* (l'invisibile) e che questa è la vocazione lirica dell'opera.⁷

Ettore Frani: "Credo che il pittore compia, dipingendo, un atto di fede e fiducia attraverso cui testimonia il proprio essere al mondo. È un atto, il suo, mai ascrivibile al solo territorio dell'estetico ma fortemente radicato in quello etico, dove l'immagine incontra la preghiera. Dipingere è saper accogliere e salvaguardare ciò che continuamente eccede il nostro essere, accostandoci a quella dimensione indicibile che pur si mostra attraverso il visibile, è un atto di umiltà che tenta di circoscrivere, senza annullarla, l'alterità irriducibile a cui pure apparteniamo".⁸

E così pure per Maurizio Fagiolo dell'Arco, a proposito di Lorenzo Cardi: "L'opera d'arte come soglia ma anche

come fine, lo slittante confine fra l'essere e il divenire (ovvero tra l'être et le néant). Un sipario, forse, cioè quella convenzione che unisce (o divide?) il pubblico e la rappresentazione. Il velario che Giorgio de Chirico dipinse nel 1910 dietro *L'enigma dell'oracolo*. La nascita della tragedia. ... Il giovane pittore ... scava il volto nel vuoto circostante, oppure svuota il vuoto fino a materializzarne un volto".⁹

Note

¹ In Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, vol. IV, ed. Norbert von Hellingrath, Georg Müller, Munich 1916, p. 167; cit. in Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2000, p. 133.

² Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Lorenzo Cardi. Pitture di memoria (del pittore, dell'arte)*, in *Lorenzo Cardi: Recent Works*, catalogo della mostra (Walpole Gallery, Londra, 1995).

³ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 103: "Che l'opera sia creata vuol dire: la verità è rafferma fin dentro la forma". Ed ancora, sull'eterno enigma dell'arte (*ibidem*, p. 133): "L'origine dell'opera d'arte – cioè al tempo stesso, l'origine di creatori e invertebrati, ovvero dell'adessere istoriale di un popolo – è l'arte. Ed è così perché l'arte, nel proprio stanziarsi, è un'origine: un modo eminente in cui la verità diviene essente, cioè istoriale".

⁴ *Ibidem*, p. 103.

⁵ *Ibidem*, p. 97.

⁶ Ettore Frani: "Essere pittore è sì essere *nel* tempo, ma non *del* tempo. Non è un'esperienza estetica, bensì etica. Dipingere è *accordarsi* a un'altra e superiore realtà dove l'artista sia capace di trovare la propria autenticità prima di tutto come uomo. Ed è proprio attraverso il dipingere che il pittore fa e si fa, nella speranza di raggiungere in ultimo il suo *essere al mondo*". "Parlare di visione è parlare intimamente di pittura. Non si tratta di *vedere* e di *mostrare*, ma di prendere sotto guardia un'alterità irriducibile. L'occhio trova quel che già sa, ma ciò che tento di realizzare attraverso la pittura è accogliere il mistero che viene incontro, senza aggrapparmi a ciò che già conosco. La visione scopre così un essere intento a *prendersi cura*. Dove punta? Proprio lì dove non sono, dove maggiormente trovo la mia autenticità".

⁷ Massimo Recalcati, *L'attesa dell'ignoto. Una nota su Ettore Frani*, in *Risonanze. Giovani artisti a confronto con il mistero*, catalogo della mostra (Galleria San Fedele, Milano, novembre 2010-gennaio 2011).

⁸ Ettore Frani in *Un'Etica per la Natura*, a cura di Eleonora Frattarolo, catalogo della mostra (Grizzana Morandi, 26 luglio-31 agosto 2013).

⁹ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Lorenzo Cardi, pittore italiano: la soglia, lo specchio, l'esistenza, la semplicità, l'analisi-sintesi*, in *Recent Works*, catalogo della mostra (Jason McCoy Gallery, New York, 1994).

ETTORE FRANI

Ettore Frani

Colloquio con il silenzio

Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi

Polittico *Luce nera*

Ettore Frani raccoglie appieno la suggestione del luogo, e *accoglie* la tensione drammatica del *Compianto*, che si fa pittura nella realizzazione dell'evocativa composizione, dal titolo simbolico di *Luce nera*,¹ posta al centro della parete frontale rispetto all'ingresso del Museo della Sanità di Santa Maria della Vita, e delle sei figure femminili, *Silenziosa I, II, III, IV, V, VI*, tre su ogni lato rispetto all'opera centrale.

Il grande monocromo orizzontale, così come è orizzontale la croce deposta, vibrante nella sua intensità cromatica e strutturale, funge da soglia, da perno e da fulcro attorno al quale la composizione prende origine e si dà forma.² Quattro tavole disgiunte, quattro panneggi chiari, densi di velature, pervasi di tracce e di unzioni misteriose,³ i cui angoli paiono rialzarsi, come per effetto di uno smottamento, nella presa di coscienza dell'impossibilità di un contatto con l'Alterità incandescente che li pervade. Al centro della croce nera, con la consapevolezza della ferita inferta al costato di Cristo incisa a fuoco nella memoria, Frani imprime alla superficie la forma di una fiamma, oscura, densa di mistero, una mandorla di antica memoria (*Vesica piscis*⁴), ad irradiare la propria sofferenza ai quattro lati della tavola, che pare accartocciarsi su se stessa, per effetto della combustione; un

richiamo a Burri in un *trompe l'oeil* di grande maestria e, al tempo stesso, in una resa compositiva di estremo rigore.

La Sindone pittorica racchiude entro lo schermo del velo (le infinite velature di Frani), le proprie ferite, e cela all'uomo il mistero della Croce.

Ai lati, sei *Silenziose*, ad evocare le figure attorno al Cristo deposto di Niccolò dell'Arca, partecipano, immobili ed in muto ascolto, al mistero della morte di Cristo, fungendo da contraltare rispetto al "grido" e allo strazio del *Compianto* che, qui, pare condensato nella raffigurazione di un'umanità-archetipo, per la quale lo sguardo si fa soglia.⁵

Frani comprime la visione, e la restringe alla raffigurazione del volto; un unico volto femminile, indagato nello spessore della sua espressività, a scandagliare il mistero della propria umanità.⁶

È in concomitanza alla chiamata a realizzare il polittico per il Museo della Sanità che Frani accoglie nella sua poetica, per la prima volta in modo così sostanziale, il definirsi della presenza umana. Coi che trova la forza per emergere dalla profondità dell'ignoto, porta su di sé lo stigma di un'umanità sofferente, la cui carne pare macerarsi fino ad evaporare, per rientrare, infine, nell'oscurità dell'Alterità che la respira. Ed è il fuoco, generatore di trasformazioni, ad attivare la trasfigurazione del corpo, nella simultaneità di coagulazione ed evaporazione, secondo un credo che pare

evocare, concettualmente e nella esecuzione pittorica, due degli stadi fondamentali per l'antica tradizione alchemica: la "Nigredo",⁷ il dissolversi della materia in putrefazione, e l'"Albedo",⁸ durante la quale la sostanza si purifica, sublimandosi.

In prossimità della Croce, nera di fuliggine, si fanno bianchi gli occhi, serrati, in estatica contemplazione del sacro, mentre un fascio di luce salvifica raggiunge la figura, a sua volta emanazione luminosa, riportando in essere la speranza del corpo; al tempo stesso, la carne macerata, tragica testimonianza della natura mortale dell'uomo, incrostata di ferite e satura di sofferenza, assume la consistenza plastica dell'argilla, ed è "come impastata di terra e di luce".⁹ La visione impressionista tanto cara a Medardo Rosso, per la quale è la luce a consentire alla forma di stanziarsi e di essere percepita nella realtà. Ed è l'ombra ad assumere un colore, nell'alternanza dei neri e dei bianchi, che si fanno grigi, e poi bruni e poi acqua (oppure aria?), laddove la luce si stempera, nella condensa di una sorta di vapore che, al tempo stesso, emana dalla figura, e dall'Alterità che la pervade.

In *Silenziosa II* ed in *Silenziosa V*, al centro della composizione, lo sguardo è frontale, interlocutorio; ed è con sgomento, ed infinita tristezza, che l'uomo prende coscienza della propria colpa e permane, immobile, nella staticità della propria sofferenza. Oppure l'occhio si vela nella impossibilità di penetrare il mistero dell'Alterità? Probabilmente entrambe le ipotesi. All'esterno, sul lato destro rispetto a *Luce nera (Silenziosa VI)*, la tradizione prende la forma di un busto di classica memoria, rimando alla statuaria antica; qui, lo sguardo si abbassa, e la figura, emanazione di luce, resta raccolta nel proprio silenzio. Fa da contraltare, sul lato opposto della Composizione, la presenza di *Silenziosa I*. L'eterno quesito si estende alla contemporaneità, attraverso la raffigurazione di un volto enigmatico ed interlocutorio, il cui sguardo volge all'esterno, nella tragica impossibilità di relazionarsi col sacro e chiamando a sé anche l'attenzione

di coloro che, fuori dal raggio visivo, non partecipano di questa esperienza, pur essendone, tuttavia, coinvolti.

È il mistero dell'uomo. Mi ritornano alla mente alcune parole di Massimo Recalcati: "Frani lavora sulla superficie ponendo *nella superficie* il mistero del mondo ...".¹⁰

Lo sguardo a sostituire la parola, il gesto; lo sguardo che brucia, nella contemplazione del sacro, per dissolversi in lacrime nere, a solcare la superficie della pelle. Ma anche qui, come in passato, Frani modella la pittura e salva l'umanità.

Una pittura antica, densa di memoria e carica di significato, una pittura dell'attesa, attesa dell'ignoto, del mistero, di ciò che si può soltanto evocare. Ed è di nuovo Recalcati: "L'evocazione dell'invisibile avviene solo attraverso l'abbandono liricissimo all'altare dell'assenza. E qui, in questo punto dove il visibile si spoglia e si sottrae allo sguardo, dove l'oggetto si smaterializza e lascia il suo posto vuoto, l'assenza stessa diventa mistero di una presenza lontana e vicina, diventa un' *icona dell'irrapresentabile*".¹¹

Le dimore del pittore

La stessa forza evocativa, ed un medesimo afflato mistico, pervadono il trittico posto sul lato destro rispetto all'ingresso, dal titolo illuminante *Le dimore del pittore*, declinato attraverso tre tavole: *Catino*, *Asparizione* e *Pane*.¹² Ed è Ettore Frani ad indicarcene la poetica: "si tratta della raffigurazione di immagini metaforiche del lavoro interiore del pittore, evocative di luoghi mentali che il pittore abita e da cui è a sua volta abitato".¹³

Al centro, la simultaneità di apparizione e sparizione, implicita nella vita stessa, si fa *Asparizione*,¹⁴ nella raffigurazione di una sorta di altare, a guisa di soglia, costruito in modo rigoroso e sapiente attorno a velature di luce. Ed è invero la luce, grande protagonista in tutta l'opera pittorica di Frani, a fungere da elemento catalizzante in quest'opera evocativa, ove la pittura raggiunge vette di alto liricismo.

Un grande fascio luminoso, frutto dell'incontro tra due fonti diverse e di opposta provenienza, pare, al tempo stesso, emanare dalla bruma del fondo e attraversare la tavola da sinistra. Sta forse ad indicare la nostra duplice natura, materiale e spirituale al tempo stesso? È questo il luogo ove l'uomo incontra la propria origine, oppure quello della propria fine? Forse entrambe le risposte.

Come sempre, Ettore Frani costeggia, con rispetto e con umiltà, territori a noi invisibili, nel tentativo di fare affiorare dal fondo dell'inesplorabile la percezione di un'anima che vibra. Ricordo l'analisi illuminante che, a questo proposito, ha elaborato Stefano Castelli nel suo scritto, *Scandaglio dell'interregno*: "L'indagine di Frani muove da premesse ... ontologiche, originarie". "L'oggetto della sua opera pare risiedere in una terra di mezzo che non è fedelmente descrivibile con le parole. ... di quale contrasto vive questa terra di mezzo: è precisamente il confine tra presenza e assenza, vuoto e pieno, figurativo e astratto".¹⁵

Emerge dal polmone grigio del fondo il catino, mirabilmente dipinto, alla maniera cara all'iconografia classica e con l'ossessione per il dettaglio della pittura fiamminga; un catino plastico, compatto, che occupa uno spazio e dalla consistenza lucida e risplendente del metallo. L'ombra stagliata alla base ne testimonia un appoggio su una superficie di grigi che, a fatica, si sottraggono al fondo. Su cosa appoggia? Non è dato saperlo. Possiamo avvicinarci al mistero ma non svelarlo. Ed è la luce a posarsi, con grazia, ad illuminarne il bordo, permettendo alla pittura di acquisire, tramite infinite velature, la rifrangenza del metallo. Trasformazione degli elementi, memorie alchemiche, simbologia sacra, tutto si fonde in un'immagine altamente evocativa, dove il gesto pittorico trova, nella compostezza e nell'estrema cura dell'esecuzione, il suo rimando mentale, nell'accogliere la certezza della forma che si stanza dinanzi ai nostri occhi.

Sulla destra, lo stesso fondo inafferrabile, fatto di ignoto, preserva e mantiene compatto ed integro il pane, posto al centro della composizione. Qui, la piaga inflitta al

costato di Cristo si fa nutrimento, nella raffigurazione del pane della vita, scalfito nella sua crosta da una ferita indelebile, ma rappresa, attorno alla certezza della carne. Un pane sospeso in una dimensione concettuale, nella certezza di una pittura che ricerca e ritrova al suo interno la luce dello spirito.

Ultimo silenzio

A conclusione del ciclo di opere che Ettore Frani realizza ponendosi *in ascolto* del *Compianto* di Niccolò dell'Arca, prende forma l'opera dal titolo illuminante di *Ultimo silenzio*. Frani evoca la pittura che lo ha preceduto, attraverso la soluzione compositiva di una tavola a lunetta, di religiosa memoria, e stabilisce fin da subito un rapporto con la spiritualità del luogo, culminante nella plastica tragicità del *Compianto*.

Al pari delle *Silenziöse*, la figura femminile si fa archetipo di un'umanità sofferente, ma, ora, il corpo si erge, il volto e lo sguardo in estatica contemplazione di un'Altrove rispetto alla fonte luminosa. Una luce "caravaggesca" giunge da destra, una luce dello Spirito che avvolge la figura, esposta fino al busto, di un'aurea salvifica, in un ipotetico quanto auspicato dialogo, laddove una parola potrebbe essere proferita dalla figura stessa (l'umanità) o dall'Alterità che la pervade.

Ed è questo il messaggio di speranza che Frani ci lascia, attraverso la sua pittura e, al tempo stesso, l'invito ad *accogliere* nella nostra vita il *respiro dell'universo*.

Note

¹ Ettore Frani: "Titolo che rimanda all'immagine di una fiamma Altra, nera ed oscura".

² Ettore Frani: "La soluzione compositiva del polittico è stata da me più volte utilizzata nel corso degli anni per andare incontro ad esigenze di carattere poetico e funzionale, perché ciò che mi preme sottolineare

è la relazione che sussiste tra le parti che lo compongono, ovvero la loro intima reciprocità. Il soggetto dipinto ... è quindi illuminato e posto in seno ad un più complesso rapporto, cosicché l'opera si apra ad un continuo rimando di significati. Con la composizione a polittico, inoltre, riesco a far dialogare le immagini su una struttura a più livelli, così da tenere assieme, ed in modo più corale, i soggetti implicati nella ricerca poetica: l'uomo, la natura, la presenza/assenza di luoghi liminali ...”.

³ Massimo Recalcati, *Il velo e la lontananza: una breve nota sulla poetica di Ettore Frani*, in *Ettore Frani. Limen*, catalogo della mostra (L'Ariete artecontemporanea, Bologna, marzo-maggio 2011): “I suoi bianchi sono il frutto di stratificazioni di colore multiple, meticolose, liriche e, insieme, insistenti ed accanite ... il suo bianco non è affatto un dato di partenza. Egli non parte dalla superficie, ma la raggiunge. I suoi bianchi sono così sempre popolati da macchie, ombre, presenze, piccole incisioni, scavi impercettibili, densità discontinue su uno sfondo solo apparentemente omogeneo. ... Frani costruisce i suoi bianchi attraverso la pittura e in questa costruzione eleva la superficie alla dignità di un mistero”.

⁴ Si tratta di un simbolo di forma ogivale ottenuto da due cerchi dello stesso raggio, intersecantisi in modo tale che il centro di ogni cerchio si trova sulla circonferenza dell'altro. Nella iconografia cristiana la mandorla viene associata alla figura del Cristo o della Madonna in Maestà. Ha doppia valenza: alludendo al seme in generale, assurge a simbolo di Vita e dunque di Cristo (Colui che è Via, Verità e Vita) e come intersezione di due cerchi rappresenta la comunicazione fra due mondi, il piano materiale e quello spirituale, l'umano e il divino. Gesù, il Verbo divino fattosi uomo, diventa il solo mediatore fra le due realtà.

⁵ Intervista a Ettore Frani: “L'essere umano guarda ed è anche riguardato. Vorrei poter stabilire una relazione con ciò che giustamente chiami mistero, per salva-guardarlo. Il mio sguardo si fa custode di ciò che mi sopravanza per testimoniare un'esperienza *altra* da donare allo spettatore”.

⁶ Un riferimento all'umanità del pittore, alla sua dimensione privata di uomo.

⁷ L'opera al nero.

⁸ L'opera al bianco.

⁹ Ettore Frani, a proposito delle *Silenziose*.

¹⁰ Massimo Recalcati, *Il velo e la lontananza: una breve nota sulla poetica di Ettore Frani*, cit.

¹¹ Massimo Recalcati, *L'attesa dell'ignoto. Una nota su Ettore Frani*, in *Risonanze. Giovani artisti a confronto con il mistero*, catalogo della mostra (Galleria San Fedele, Milano, novembre 2010-gennaio 2011).

¹² Ettore Frani: “vorrei che l'opera non fosse mai chiusa da un'interpretazione univoca, pertanto ho sentito la necessità di conferirle un titolo che fosse il più aperto possibile. Non si tratta di svelare alcun enigma ma, semmai, tentare di custodire un'indicibilità che sfugge sempre a qualsiasi appropriazione o significato definitivo ...”.

¹³ Ettore Frani, comunicazione scritta.

¹⁴ Titolo che l'artista ha tratto dal neologismo del poeta Giorgio Caproni per sottolineare la simultaneità di apparizione e sparizione.

¹⁵ Stefano Castelli, *Scandaglio dell'interregno*, in *Ettore Frani. Limen*, catalogo della mostra (L'Ariete artecontemporanea, Bologna, marzo-maggio 2011).

Silenziosa I, 2015, olio su tavola laccata, cm 60x50



Silenziosa II, 2015, olio su tavola laccata, cm 60x50



Silenziosa III, 2015, olio su tavola laccata, cm 60x50



Luce nera, 2015, olio su tavola laccata (composto da quattro tavole), allestimento totale cm 160x224



Silenziosa IV, 2015, olio su tavola laccata, cm 60x50



Silenziosa V, 2015, olio su tavola laccata, cm 60x50



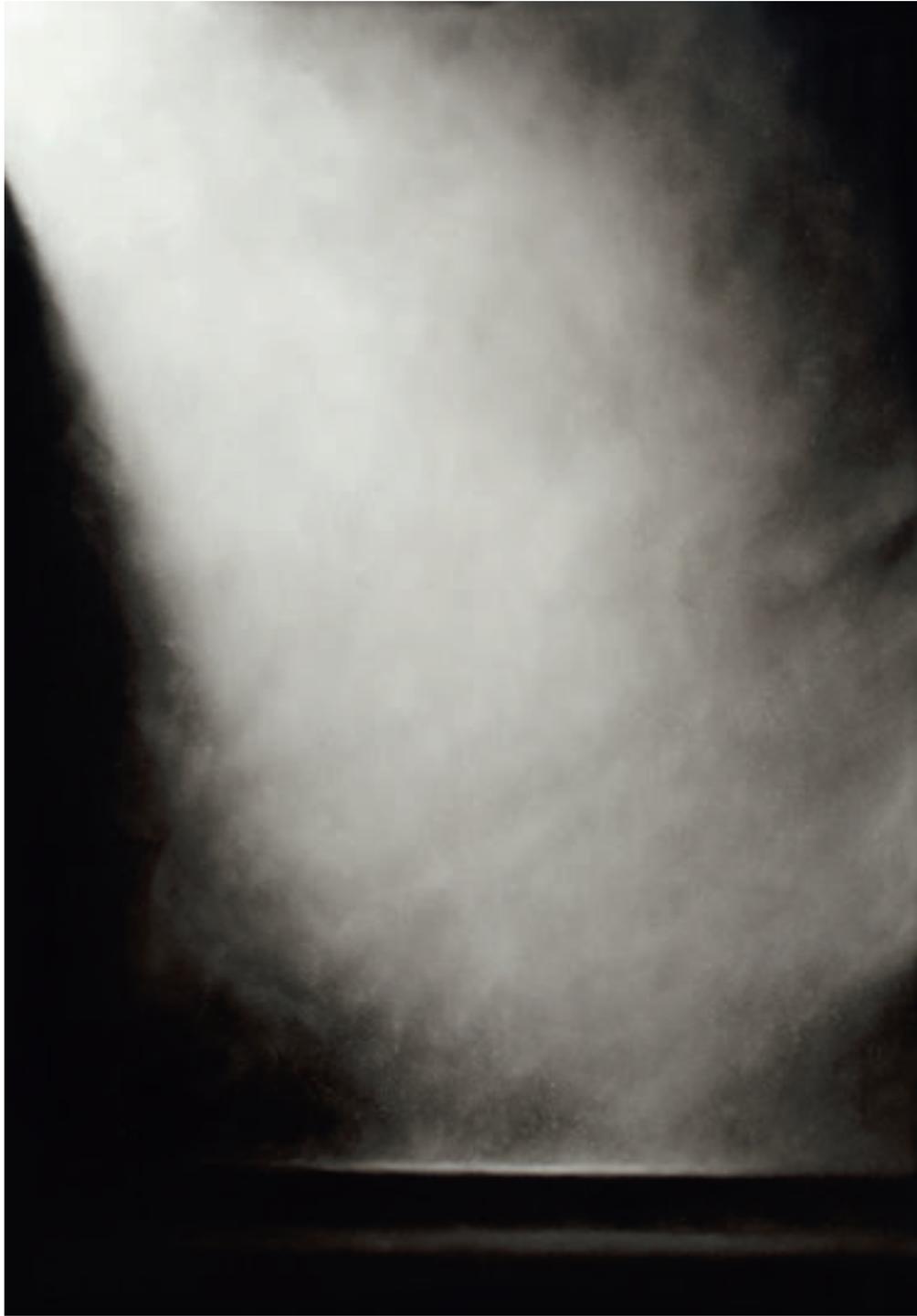
Silenziosa VI, 2015, olio su tavola laccata, cm 60x50



Catino, 2015, olio su tavola laccata, cm 100x70



Asparizione, 2015, olio su tavola laccata, cm 100x70



Pane, 2015, olio su tavola laccata, cm 100x70



Ultimo silenzio, 2015, olio su tavola laccata, cm 118x73



LORENZO CARDI

Lorenzo Cardi. Composizioni

Eli Genuizzi Sassoli de' Bianchi

L'Oratorio di Santa Maria della Vita, luogo di ritrovo e di preghiera dell'omonima Confraternita, storicamente dedicato al culto della Vergine e del Beato Raniero, resta uno degli esempi più significativi dell'architettura ecclesiastica barocca bolognese. Al suo interno, capolavori della pittura seicentesca, e la magnifica pala d'altare che Giovanni Francesco Bezzi (il Nosadella) dipinse nel 1563.

Sulla parete opposta a quella dell'altare, in posizione sopraelevata e collocata dentro ad una sorta di nicchia dipinta, ad evocare un capriccio architettonico, è custodito il *Transito della Vergine*, il gruppo scultoreo che Alfonso Lombardi realizzò per l'Oratorio, intorno al 1522, infondendo alla terracotta l'alito dell'immortalità. Un dolore "di pietra" reso eterno, attraverso la teatralizzazione della sacra rappresentazione, della quale siamo, tuttora, chiamati a condividere la sofferenza.

Lorenzo Cardi *accoglie* la tensione del luogo, e realizza un percorso pittorico di grande forza e suggestione, ad occupare l'intero perimetro della sala, trovando lo spazio dei pannelli che, a guisa di parete, incorniciano la parte bassa dell'Oratorio. Una sorta di "mostra nella mostra" dove però le opere di Cardi, nella loro sofferta concentrazione, vivono di luce propria.

Al centro, posto sotto al *Transito della Vergine*, un enorme volto di infante funge da perno attorno al quale

la composizione prende forma. Gli occhi serrati, le labbra strette in un sorriso enigmatico, eppure pacifico, i tratti già invecchiati, riporta alla mente l'immagine di alcuni Bambini Gesù della pittura rinascimentale; bimbi sacri che non appartengono alla dimensione terrena e come tali respirano l'aria dell'eternità. Cardi rende omaggio alla presenza della Vergine restituendole simbolicamente il dono del Bambino oppure ci invita a soffermarci sulla brevità e sulla caducità della nostra esistenza? Probabilmente, entrambe le cose.

Colpisce anzitutto la monumentalità delle sue grandi e solenni *Composizioni*, costruite con rigore, con la consapevolezza della linea;¹ con la sapienza di chi, disegnando, pare "estrarre l'immagine dalla materia del foglio";² organizzate attorno ad un primo disegno, inchiodato sulla parete, a voler trattenere una visione, che poi si amplia, un foglio dopo l'altro, nel voler ri-costruire l'insieme in una sintesi provvisoria, suscettibile di ulteriore modifica. Lo spazio dell'opera pare allora dilatarsi nel tempo a testimoniare l'enorme lavoro di selezione, di sintesi, di cesoia di colui che l'ha creata e, al tempo stesso, si estende concettualmente ad occupare lo spazio del vuoto che la circonda. In questo senso l'opera di Cardi è, anche, opera del vuoto, del nulla. Un nulla che la circonda e al tempo stesso la *contiene*.

La *Composizione* così costituita assume un “andamento” nello svilupparsi attorno ad una linea-guida, una sorta di Orizzonte, o forse un’ara, un altare, attorno al quale le figure silenziose e come attraversate dall’ombra, si *stanziano*, ad occupare uno spazio preciso. “Un segnale per collocare nello spazio il tempo della sua immagine, per dire che esiste anche un brandello di mondo all’interno di questa implacabile nebbia ... Quella che Leonardo ... chiamava *la grossezza dell’aria*”.³

Figure assortite, raccolte nella eterna ripetizione dei loro gesti; la bocca che prende acqua dal catino e la mano che porta alla bocca il cucchiaino, le ciotole appoggiate sul tavolo di un’ultima cena che si ripete all’infinito nella rappresentazione teatrale dello stesso accadimento. L’acqua ed il nutrimento come simboli del nostro passaggio terreno? Oppure semplicemente la scelta precisa di soffermarsi ad indagare concettualmente e quindi pittoricamente “le cose di sempre con gli strumenti di sempre”⁴ attraverso il metodico studio di un volto, di una forma (un cucchiaino, una ciotola), indagati fin nel profondo.

I volti (sono presenze oppure assenze? poco importa) emergono allora un poco alla volta dalla coltre di una nebbia di grigi dalla quale provengono, altri restano come sospesi in un tempo di mezzo, in una dimensione-altra che pure è parte di noi.

È la profondità del lavoro di Cardi, il suo avvicinarsi a quella *soglia* che possiamo soltanto costeggiare. Maurizio Fagiolo: “Ogni volta, in ogni sua opera, prende corpo la presenza di un’assenza (ma certo come in Redon o in Turner o in Whistler). E il perché è semplice. Dietro il semplice smontaggio e rimontaggio del mondo visibile, si nasconde la volontà di poter rappresentare lo spirito, l’anima del mondo”.⁵

Ed è un colore di mezzo il grigio, a metà tra il candore del bianco e l’oscurità del nero...

Nulla è casuale, nei suoi disegni, ogni singolo pezzo frutto di una gestazione lunga e sofferta. Ed è nell’ultima

Composizione, sul lato sinistro, verso il *Transito della Vergine*, che il nostro occhio si sofferma, a cogliere il fascio di luce, più chiaro, di cui sono fatte le due mani. Quella che porta il cucchiaino alla bocca, e l’altra, che appoggia il suo peso sulla tavola, accanto al piatto. È forse la presenza dell’uomo che ritorna nell’opera di Cardi? Le mani si fanno di carne e di luce al tempo stesso, nella muta accettazione del nostro essere corpo materiale e spirituale. Sulla parete di destra rispetto al *Transito della Vergine*, gli infiniti neri ed i misteriosi marroni di Cardi si fanno pittura, nella realizzazione del grande olio, un trittico di estrema eleganza e di magistrale esecuzione, costruito con rigore, secondo lo studio, accurato, delle linee. Quella, su cui batte la luce, che fa da appoggio per la grande ciotola in primo piano, vibrante di una materia presa a prestito dal fondo, variegata di infinite sfumature di un medesimo colore, e frutto della sapiente e tenace stesura di infinite pennellate; e quella che definisce il quadrato del centro. Sono innumerevoli i neri di Cardi, nella stesura di un monocromo apparente, ma che è, in realtà, il risultato del lavoro di una vita.

A destra, una selva di alberi, di nuovo costruiti secondo il ritmo della linea, quasi una frequenza, una sorta di codice, attraverso una pittura che pare colare dall’alto (oppure sale dal basso? forse entrambe le cose), ad assumere la consistenza, sottile, di una linea marrone, come la profondità da cui proviene. È forse un linguaggio? Al centro, la luce illumina le *vibrazioni* pittoriche, consentendone la visione. Strati di colore a testimoniare il tempo che passa inesorabile, il tempo della nostra vita, ma anche quello di colui che dipinge. Parlare di Cardi è, anche, parlare di tempo. Il tempo del pittore, che ci è contemporaneo nella consapevolezza della storia dell’arte che lo precede, il tempo del suo vissuto di uomo; il tempo dell’opera così come ci appare oggi; il tempo di una ipotetica composizione futura (in un’opera in continuo mutamento); il tempo della nostra osservazione, in quanto spettatori; ed il tempo-altro, nell’ipotesi dell’opera come *soglia*.

Ma c'è anche il tempo della pittura. Una pittura che qui ha raggiunto “una straordinaria concentrazione e sviluppato un'intensa capacità meditativa”.⁶ Un mondo complesso quello di Cardi, scavato nel profondo del proprio *io*, che si fa pittura e, attraverso il cercare ossessivamente una risposta in ciò che ci sta attorno, arriva alla profondità, nel tentativo di avvicinarsi al mistero della nostra esistenza, con la consapevolezza della nostra impossibilità, in quanto uomini, di trovare la risposta assoluta. Ecco allora la mano che “si fa” quesito, ed ecco allora il sorriso enigmatico, eppure bonario, dell'uomo vecchio ed infante al tempo stesso, che contempla, in silenzio, il tempo che passa.

Note

¹ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Lorenzo Cardi. Pitture di memoria (del pittore, dell'arte)*, in *Lorenzo Cardi: Recent Works*, catalogo della mostra (Walpole Gallery, Londra, 1995): “... la semplicità mistica di Mondrian: l'implacabile costruzione di orizzontali e di verticali semplice e insondabile come il Profondo”.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Lorenzo Cardi, pittore italiano: la soglia, lo specchio, l'esistenza, la semplicità, l'analisi-sintesi*, in *Recent Works*, catalogo della mostra (Jason McCoy Gallery, New York, 1994).

⁵ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Lorenzo Cardi. Pitture di memoria (del pittore, dell'arte)*, in *Lorenzo Cardi: Recent Works*, catalogo della mostra (Walpole Gallery, Londra, 1995).

⁶ Maurizio Calvesi, *Il naufragio del mondo*, in *Lorenzo Cardi*, catalogo della mostra (Studio Sotis, Roma, 2000).

Impronta 2, fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 32,5x35,5

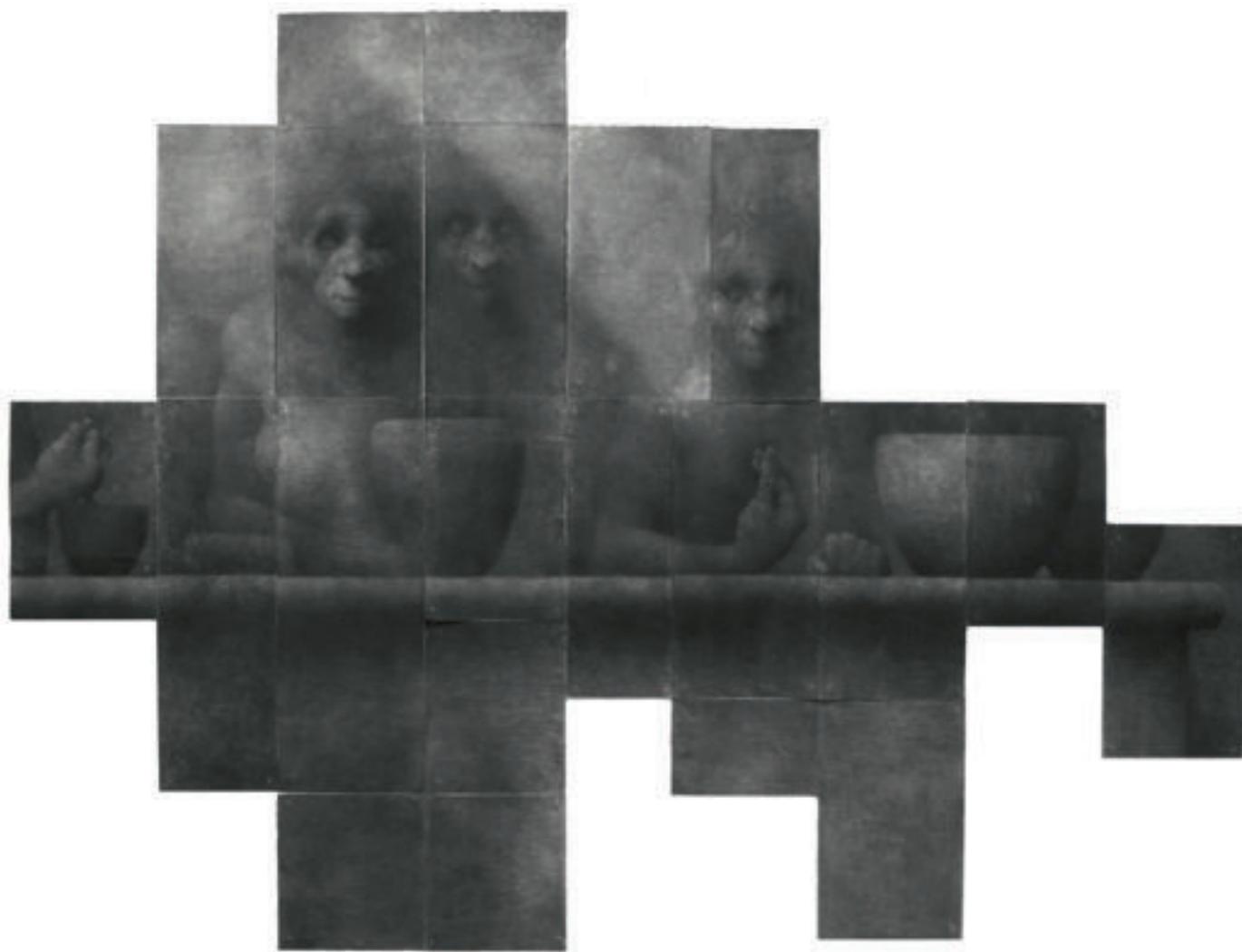


Composizione 1 (16 fogli), fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 190,5x236,5





Composizione 3 (22 fogli), fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 180x240



Composizione 4 (15 fogli), fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 184,5x192,5



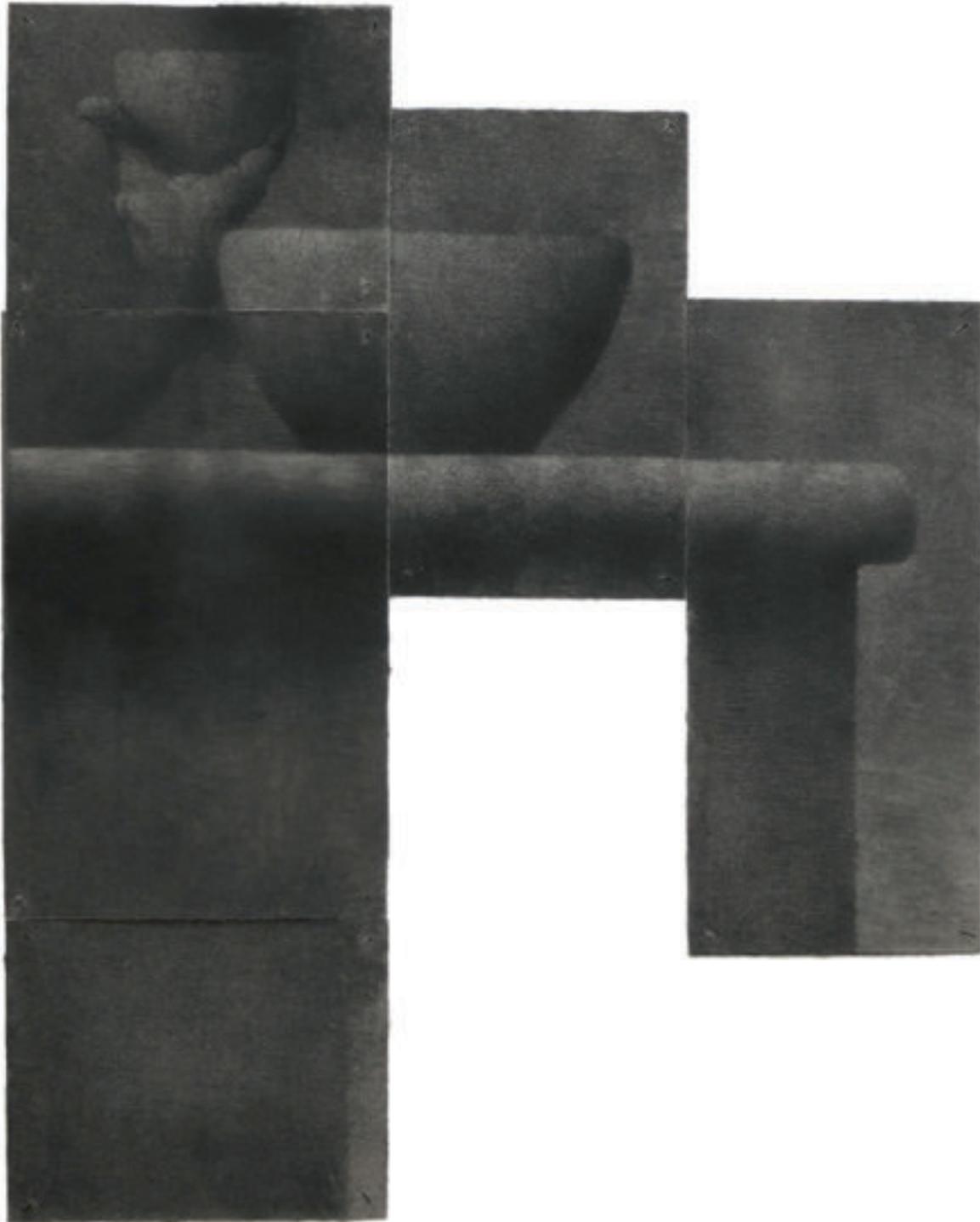
Testa 1, fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 76x56,5
Testa 2, fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 76x56,5



Testa 3, fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 76x56,5

Testa 4, fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 76x56,5





Composizione 6 (15 fogli), fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 196x192





Piccolatesta (dettaglio), olio, cera, tela, cm 180x150



Trequadrati 1, olio, cera, tela, cm 150x150



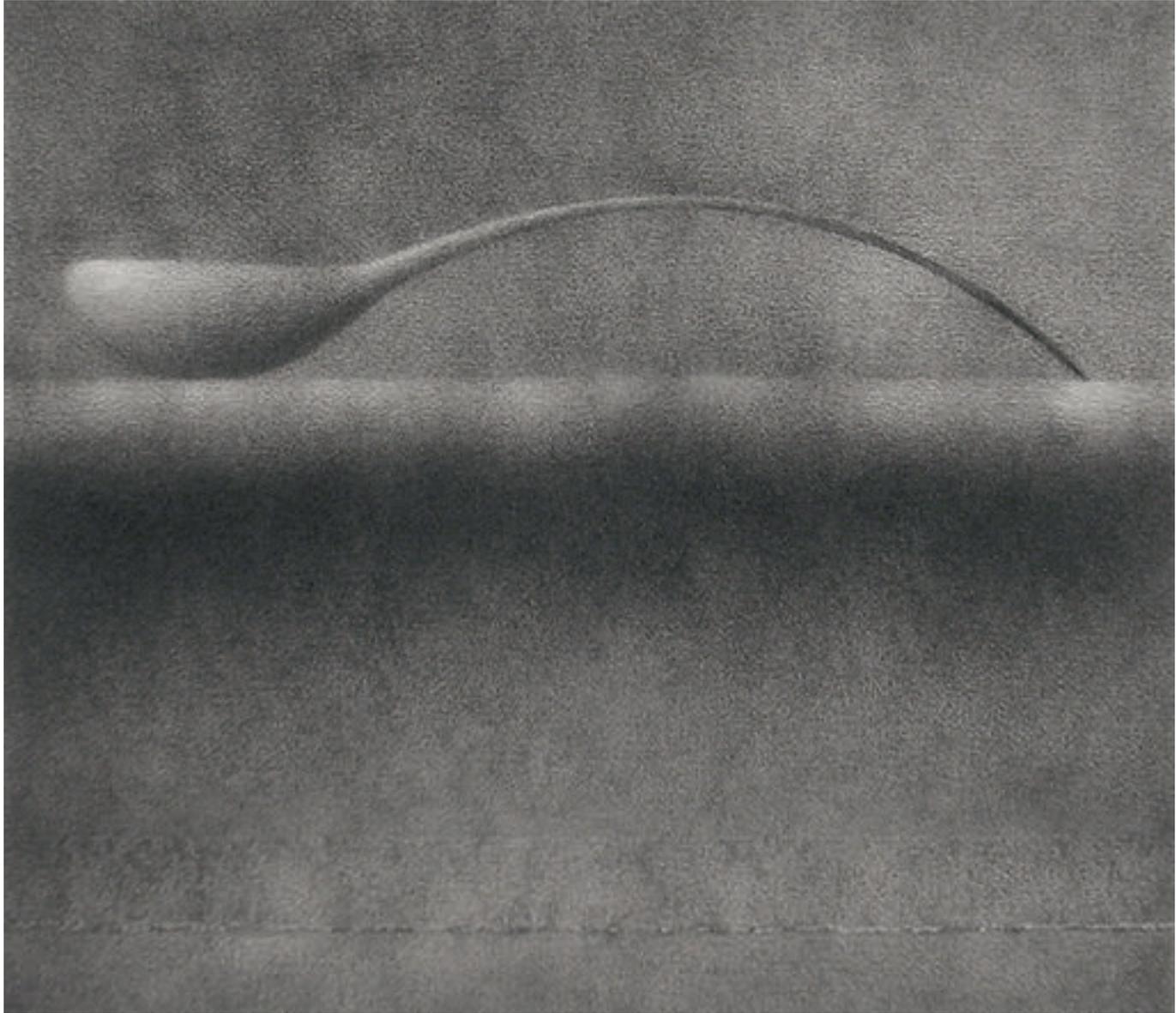
Trequadrati 2, olio, cera, tela, cm 150x150



Trequadrati 3, olio, cera, tela, cm 150x150



Cucchiaio, fusaggine, chiodi, carta Arches, cm 66x76



The Pensive Man

di Edoardo Albinati

L'accumulo è una caratteristica di molti studi di pittore: ma questo in cui sto entrando unisce casualità e cura in modo singolare. Sono tre ambienti affollati di quadri, disegni e fotografie, alle pareti e per terra, insieme agli strumenti per dipingere, ognuno dei quali sembra collocato lì dove si trova in seguito a una meditazione lunga, estenuante: dunque una ricerca. I tubetti di colore, ad esempio, sono posizionati come se fossero essi stessi la composizione di un quadro, fossero, cioè, “inquadri”. E lo stesso si può dire di tutti gli altri oggetti: chiodi, bacchette di legno, quaderni di appunti, bottiglie di acqua minerale vuote in una compagine serrata, in assetto di battaglia, guanti da lavoro, solventi, rotoli di carta. Ogni singola azione che è stata compiuta qui dentro, per quanto casuale, entra a far parte di una serie, che il tempo ha creato alla distanza fornendo di un senso inusuale gesti ordinari. L'ordine procede dal disordine. Il sentimento dalla sua cancellazione. Prendiamo ad esempio la cenere delle sigarette. I piccoli cilindri di tabacco bruciato sono stati scossi delicatamente e depositati l'uno sull'altro dentro bicchierini di plastica, e lì sono rimasti intatti, come fossili. Si sono solidificati mesi e anni di fumo nervoso (la cosa più volatile). Il residuo è diventato più importante dell'oggetto originario di cui dovrebbe limitarsi a segnalare la distruzione. È questa del *residuo* una poetica complessa e

dispendiosa che richiede una profusione grande – di tempo, risorse, tecnica, materiali, fatica del vedere e del capire – per pervenire a una povertà insieme elegante e sdegnosa. Chi lavora in questo *studio* (termine quanto mai calzante, per una volta) lo fa avvicinandosi all'opera definitiva con il medesimo spirito: sottraendo piuttosto che costruendo, bruciando, eliminando via via la materia sovrabbondante e conservando solo ciò che al termine del processo si sia rivelato sul serio ineliminabile, appunto, il fossile, il residuo. Così inizio e fine, “primo pensiero” e ultimo coincidono: il nucleo del lavoro è ciò che preesisteva e ciò che sopravvive. Come nella poesia di Wallace Stevens, *Connoisseur of Chaos*, ordine e disordine si fronteggiano e si misurano l'uno con l'altro.

Me ne accorgo guardando, appesa a una parete, un'opera enigmatica che rappresenta uno smisurato volto infantile emerso dal nulla, al tempo stesso già vecchio e forse morente, con gli occhi chiusi e un sorriso ebete e beato, come hanno certi bambini Gesù della pittura rinascimentale, da cui la vergine Maria quasi distoglie lo sguardo per quanto sono mostruosi. Ho sempre pensato che l'unica spiegazione di questo loro essere senza età, stia in un'allusione al soprannaturale: quei bimbi sacri sono fuori dal ciclo della vita e dell'intelligenza e del dolore (che invece pervadono

Maria) e proprio per questo le loro fattezze sprigionano una disumana letizia.

Il bebè gigantesco sulla parete incute sgomento. È un incubo quel suo sorriso, che nessuno mai potrà strappargli dal viso. Potrebbe avere 18 mesi, 16 anni oppure 80. Poi noto sulla stessa parete costellata di immagini una tavoletta crepata che ritrae il medesimo volto, i cui lineamenti le dimensioni ridotte (20x20?) rendono più netti. La spaccatura nel legno taglia la fronte dell'infante da sinistra a destra. A un metro, poggiato sopra un termosifone, sta un pannello quadrato con quattro cartoni spillati (sono tempera? no, acquarelli, ma densi, asciutti) dove quel viso sembra stia un po' alla volta prendendo forma, uscendo almeno in parte dall'indistinto. In realtà, appena i suoi tratti si precisano un poco, subito si deformano; nel primo in alto a sinistra, la testa embrionale è ancora un globo di materia indecisa e molle, nel quarto in basso a destra è già la caricatura di un vecchio corroso dai vizi e dalle malattie.

Ecco il punto. Retrocedendo verso quelli che, a rigore, dovrebbero essere solo studi preparatori, trovo in purezza lo stadio ultimo dell'opera, il suo possibile recondito significato, esattamente come accade nella vita, che si ricapitola o si ripete a rovescio mentre procede verso la sua fine: in ogni organismo anche allo stato larvale è già presente la sua entelechia, vale a dire, la figura completa, evoluta, e quindi, quando torno a guardare la tela più grande, il pupo accecato che sorride mi è diventato curiosamente familiare. Ora è persino bello, ma sì, lui, proprio lui, non solo il quadro che lo ha fatto vivere. Merita dunque di vivere.

Tutti i tempi di una creatura sono compresenti in un istante solo.

Alla luce di questo principio esamino altre opere. Ci vuole pazienza, perché alcune di esse, le più vaste e articolate, destinate alla mostra, sono composte da partiture di fogli a carboncino assemblati come gli incroci di parole nello

“Scarabeo”, o mattoncini di Lego. In verticale e in orizzontale. Immagino che le tessere mancanti siano significative quanto le presenti. E che l'insieme sia all'infinito scomponibile e ricomponibile. La scena ritratta (e in parte sottratta) è quella conviviale di un banchetto, di un'ultima cena. Tavolo scodella e cucchiaio, gli oggetti primari che suggeriscono tale impressione, forse ingannevole. Dico primari perché vedo le loro figure ricorrere ossessivamente, come puri elementi costruttivi, in altri punti dello studio d'artista, in formati e tecniche e su supporti diversi: cucchiari metafisici, tavoli il cui volume si sdoppia a formare una fortezza, ciotole che potrebbero essere grandi come campane o come il Guggenheim. Presidiano il banchetto alcuni volti, anche in questo caso liminari dell'umanità. Spettri? Ciechi? Buffoni da un racconto di Poe? Larve umane? Come il pupo, fuoriescono dalle generazioni. Non bisogna farsi ingannare dalle loro rughe che non sono un indice di vecchiezza come non lo sarebbero le grinze nel volto di un neonato. L'unico segno di uno sviluppo in corso sono le unghie lunghe ad artiglio: ma le unghie, si sa, crescono solo per essere tagliate via, e diventare un residuo, una sovrabbondanza inutile e inclassificabile del corpo.

Mi pare allora di aver capito che lo statuto delle creature raffigurate in questo studio sia l'incertezza. Non la loro (si tratta di immagini nette e lavorate con una tecnica assoluta) ma di chi si trova a guardarle e a situarle. Appoggiati sulla superficie di un grande quadro e impilati con nonchalance l'uno sopra l'altro fino a sviluppare una specie di colonna, pericolante, provvisoria, eppure a suo modo fatale, stanno sette piccoli ritratti nebulosi. Il gioco del significato che la mente inizia subito a giocare, è quello di riconoscere in ciascuno di essi un personaggio noto, trasfigurato dal pittore immergendone il volto in un bagno di mercurio, in una fanghiglia vulcanica. La mente, si sa, è molto infantile, vuole risposte, subito. Dunque ipotizza

che uno possa essere Baudelaire, un altro Chaplin, quello con la barba (?) Freud, quella in cima alla pila Marie Curie o Virginia Woolf. L'indovinello è salutare e ammesso nell'arte contemporanea che si ravviva col gioco delle somiglianze strampalate – il suo momento davvero ricreativo. Anche se è assai probabile che quei volti non abbiano affatto un'identità da rinvenire nel "Who's Who": hanno la loro e basta, forte, unica, e formano, messi in colonna, una ben strana famiglia pittorica, però una famiglia unita, l'uno figlio e al tempo stesso padre o madre o sorella dell'altro, avo e pronipote, genitore e generato.

Veramente eccezionale è perciò il ritrovamento e il riconoscimento di una coppia, una vera coppia, una coppia durevole, forse eterna, come sposi etruschi sopra un sarcofago. Si tratta di due ritratti simili ai precedenti, accostati l'uno all'altro, a terra, sopra una stoffa *écru* a sobri motivi geometrici che ricopre una pedana. Si reggono verticali grazie al sostegno di un pacco di listelli da parquet, ancora chiuso nella sua confezione di plastica, che fa da testiera alla loro tomba ideale.

Mi sembra di conoscerli da almeno mille anni. L'anonimato li protegge e li rende legendari. Non ho mai visto un allestimento tanto preciso nella sua precarietà: forse nessuno li vedrà mai così, i due sposi, all'interno di una mostra. Mi danno l'occasione di riflettere sul termine "combinazione": che da una parte si usa per indicare un consapevole lavoro compositivo, che crea le sue sequenze in modo ordinato; dall'altra allude al caso, alla coincidenza fortuita, alla magia dell'arbitrio ("sai, è successo

per combinazione..." "combinazione vuole che mi trovassi nei paraggi...").

Ecco, proprio questo: *combinazione vuole*.

Anche le foto scattate dall'autore (ragazzi che, di notte, fanno il bagno in una piscina illuminata dall'interno) segnano un punto sospeso tra precisione tecnica e indistintione, tra ricerca spasmodica e frutto casuale di essa. Detto altrimenti: si trova qualcosa di diverso da quel che si andava cercando, purché lo si cerchi. Alla fine, i segni sono chiari ma ciò che dicono è oscuro. In queste immagini, riverberi nell'acqua e segmentazione ottica hanno creato bellissime figure illusorie che risultano, in verità, estremamente realistiche: la frenetica agitazione per tenersi a galla ha prodotto uno strano equilibrio, il che se è tipico della fotografia, getta un riflesso significativo sui dipinti e su come si sia arrivati ad essi, sul metodo di questo "caos calmo".

Prima di andarmene, noto un ultimo dettaglio eloquente. Casuale fino all'estrema necessità. Su un foglio lasciato fuori dalla composizione, accanto al viso di uno dei partecipanti all'Ultima Cena, è stampata l'orma della suola di una scarpa sportiva, ben visibile. Quel foglio doveva trovarsi per terra, e qualcuno per sbaglio ci ha camminato sopra. Il tallone dell'impronta sfiora la mascella del fantasma, il quale spalanca un occhio, un occhio solo, sentendosi calpestare.

Ordine e disordine: "These two things are one".

*Studio di Lorenzo Cardi,
28 settembre 2015*

Note biografiche

Ettore Frani

(Termoli, 1978)

Vive e lavora a Lido di Ostia.

Si diploma in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino e successivamente si specializza all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Nel 2010 vince il Premio Artivisive San Fedele "Il segreto dello sguardo", realizza una personale presso la Galleria San Fedele a Milano ed è finalista al LXI Premio Michetti. Nel 2011 con la personale "Limen", presso la Galleria L'Ariete artecontemporanea, esce la sua prima monografia con un testo di Massimo Recalcati. È selezionato per l'Evento Speciale del Padiglione Italia "Lo Stato dell'Arte/Padiglione Accademie" alla 54ª Biennale d'Arte di Venezia ed è invitato all'edizione 2011 di "Giorni Felici a Casa Testori". Nello stesso anno vince la 55ª edizione del Premio Marina di Ravenna e partecipa alla mostra del premio "I vincitori al MAR". Nel 2011 vince la 1ª edizione del Premio Ciaccio Broker per la Giovane Pittura Italiana. Nel 2012 vince il Premio Opera CGIL "Le vie dell'acqua" e partecipa alla collettiva "Con gli occhi alle stelle. Giovani artisti si confrontano col Sacro" presso la Galleria d'Arte Moderna Raccolta Lercaro. Nello stesso anno è invitato ad esporre al MAR di Ravenna per l'evento "Critica in Arte", realizza le opere per "A libro chiuso" di Leonardo Bonetti ed il cineasta Giuseppe M. Gaudino crea un cortometraggio ispirato alle sue opere. Sono del 2013 le personali "Gravida", presso la Galleria L'Ariete artecontemporanea, e "Attrazione Celeste", presentata in anteprima a Casa Raffaello in Urbino e poi ampliata presso le sale de L'Arca/laboratorio per le arti contemporanee di Teramo, per la quale viene pubblicata un'ampia monografia. Nello stesso anno vince la I edizione degli "Espoarte awards" per la stagione espositiva 2012/2013 nella sezione "Artista under 45 dell'anno" e partecipa alla collettiva "Un'Etica per la Natura" occupando gli spazi del Secondo Fienile del Campiario a Grizzana Morandi. Nel 2014 è invitato al Museo Nazionale di Ravenna. Nel 2015 prende parte al progetto "MACROCOSMI Ordnungen anderer Art Berlin-Bologna" realizzando un polittico per lo Spazio Arte CUBO Centro Unipol Bologna successivamente esposto anche ad Altes Postfuhramt-West a Berlino ed è invitato al 16° Premio Cairo.

Lorenzo Cardì

(Roma, 1962)

Vive e lavora a Roma.

Nel 1981 a Londra inizia il primo periodo di studio legato alla grafica e al disegno. Si trasferisce l'anno successivo a New York dove frequenta la School of Visual Arts e consegue nel 1987 il Bachelor of Fine Arts.

È del 1993 la sua prima mostra da Mitzi Sotis nella galleria di Via del Babuino a Roma con la presentazione di Lorenza Trucchi. Su questo corpo di lavoro Marco Risi realizza un cortometraggio dal titolo *Figure*. Seguiranno in rapida successione le due personali di New York 1994 e di Londra 1995 rispettivamente da Jason McCoy e alla Walpole Gallery su invito di Ferdinando Peretti, entrambe curate da Maurizio Fagiolo dell'Arco. Nel 1996 tiene la sua seconda personale a New York sempre da Jason McCoy e prende parte alla XII Quadriennale d'Arte di Roma "Ultime Generazioni" al Palazzo delle Esposizioni. Da quest'ultima nasce la mostra "Dieci giovani artisti dalla Quadriennale a Montecitorio" con il testo di Vittorio Sgarbi nel catalogo. Il '96 si chiude con una collettiva di lavori su carta da McCoy e il 1997 si apre con l'assegnazione del "Premio per L'Arte Contemporanea Fondazione Principessa Grace" a Montecarlo. Del '97 anche "Olii e Disegni" allo Studio Sotis. Negli anni successivi si incrociano varie collettive tra le quali "La Festa dell'Arte" negli spazi dell'ex mattatoio di Roma, due partecipazioni alla Biennale d'Arte Sacra curate da Maurizio Calvesi con un testo di Marco di Capua, "De Metaphisica" a cura di Fagiolo dell'Arco a Milano, "BNL. Una banca per l'Arte" al Chiostro del Bramante a Roma, fino ad arrivare alla seconda personale allo Studio Sotis del 2000 con il testo in catalogo scritto da Maurizio Calvesi. Del 2002 la partecipazione al 53° Premio Michetti, "La città e le nuvole, Italia-Argentina". Sono del periodo tra il 2003 e il 2012 la mostra alla Temple University Gallery di Roma, la collaborazione con la Galleria Stefano Forni di Bologna per "Le forme dell'ombra" e successive collettive, la partecipazione a "Arte Italiana 1968-2007. Pittura" a Palazzo Reale a Milano, "Options within Realism" e "Paper Band" due collettive da Jason McCoy, la partecipazione al Padiglione Italia Regioni per la 54ª Biennale di Venezia a Palazzo Venezia a Roma, e "Sessantasei fogli per tre composizioni" a Palazzo Zenobio, Venezia, a cura di Roberta Semeraro.

Finito di stampare nel mese di novembre 2015
presso Labanti e Nanni Industrie Grafiche, Crespellano (Bologna)