

vanillaPOCKET

NICOLA SAMORÌ

vanillaedizioni

vanilla**POCKET**

La prima collana di libri d'arte
dedicata ai giovani protagonisti
della scena italiana.

#03 NICOLA SAMORÌ

contributi

Valerio Dehò

Matteo Galbiati

progetto grafico

Erica Cosimi

stampa

Litografia Viscardi

direzione editoriale

villaggiodelcomunicazione

L'artista ringrazia



vanillaedizioni

Traversa dei Ceramisti, 8
17012 Albissola Marina (sv)
Tel. +39 019 4004 123
Fax +39 019 4004 123
info@vanillaedizioni.com
www.vanillaedizioni.com

ISBN 978-88-6057-028-4

in collaborazione

L'ARIETE
ARTE, CONTEMPORANEA

info@galleriaariete.it
www.galleriaariete.it

copyright

© 2007 vanillaedizioni

© 2007 Nicola Samorì

© 2007 L'Ariete artecontemporanea

© 2007 per i testi, gli autori

Corpo a corpo

Questo lavoro di Samorì parte dal silenzio del corpo per arrivare all'encomio della pittura. Due estremi non vicini, ma piuttosto reciproci nelle forme del sentire e del vedere. Al corpo dell'uomo, giustamente letto come paesaggio, si sovrappone il corpo della pittura che non copre ma esalta l'altro. Non una meccanica competitiva quanto piuttosto una rivalità, un' opposizione che si può anche leggere come analoga a quella tra maschile e femminile. Il corpo sa e tace, la pittura invece deve parlare. Il primo non ha bisogno di esprimersi, gli è sufficiente mostrarsi, l'altra deve dimostrare la sua essenzialità, cioè la possibilità eterna di essere linguaggio.

Da Ceronetti in avanti abbiamo imparato a guardare nell'abisso della superficie corporale, da prima di lui abbiamo imparato l'instabilità della carne, la sua precarietà estrema, il suo odore. Tra due dissoluzioni si colloca il discorso pittorico che in quanto discorso cerca argomenti. Tra una pelle e l'altra si aprono poi abissi concettuali perché ciò che si vede non è e non potrebbe mai essere. La pelle dell'uomo è una sorta di base epiteliale su cui la pittura spalma la sua propria pelle. Seconda pelle quindi, ma non come trucco o rivestimento. Non abbiamo a che fare con un habitus fortificato dai sentimenti e dalle convenzioni. Samorì non ha tentazioni a coprire le malefatte fisiologiche e quindi a mascherare la corporalità. La seconda pelle della pittura è un evidenziatore delle pecche e delle lacune, ma anche della sensualità, perché è con il corpo che si fa l'amore ed è dal corpo che usciamo quando abbiamo finito

il nostro ansimare terreno.

Eros e thanatos, questo ho pensato di fronte a questo segno antico, ragionando sul senso di questo corpo ferito, accarezzato, bendato, desiderato. Un segno che sa di scavo, un colore che non sa di colore ma vi accenna quasi per superbia o per estrema accondiscendenza. La carne ha bisogno di questa volontà, non bisogna crederle mai fino in fondo. La Scuola di Londra con Freud e Bacon ci ha saputo raccontare storie di questo tipo, ma sembra che il giovane artista abbia un'ambascia da esequie premature. I suoi corpi forse non hanno età, forse rivelano la giovinezza dei modelli. Questo intriga di più che un amplesso di ottantenni alla Altman, ridotti ormai a massa inerte di passioni ancestrali. Nicola Samorì non vuole nemmeno ripartire dal corpo come è stato negli anni novanta, ma vuole costruire il corpo della pittura che si sovrappone a quello dell'uomo in una simbiosi morta. Così le sue opere hanno la gravità dell'entombment ma nello stesso tempo non si esimono dall'indugiare sulle unghie laccate appoggiate in un sandalo. Civetteria, vanto, erotismo: tracce comunque di una vita che si deposita lentamente nelle immagini. Alla fine non si tratta di morire, il corpo si sa dove va a finire, inutile seguirlo. Si tratta della vittoria della pittura. Della sua eternità forse provvisoria, ma sempre eternità. Eppoi le ferite... Tutto appare cucito e ricucito come su di un tavolo anatomico. Le stesse pose fanno assumere atteggiamenti definitivi ai corpi, forme inamovibili, assenti. In questo Samorì prova anche un certo compiacimento, come un anatomopatologo che ti racconta le vie del male nel corpo lacerato e osceno. La ferita

e il corpo sono parti dello stesso mondo. Da san Sebastiano a Gina Pane il passo è breve. Anche perché la ferita permette di fare leggere, attraverso sempre la pittura, ciò che non si deve vedere. L'interno è tabù, soprattutto per un mondo asettico come il nostro. La pustola, la piaga, l'eczema sono alcune parole vietate dal benessere del XXI secolo. E la pittura genera piaghe che non rimarginano facilmente. In questo caso le ferite sono profonde. Danno un senso tellurico della figura umana, ne evidenziano la fragilità della superficie. L'arte di Nicola Samorì da un lato è segno, graffia come poche altre, toglie e non aggiunge mai, a dispetto della tecnica e della seconda pelle. Dall'altro è come se catalizzasse i punti di catastrofe. Il corpo va esaminato come una faglia in procinto di rompersi, come una creta che subisce pericolose infrazioni dal suo interno. Un bellissimo tributo ad un suo conterraneo come Piero Camporesi che al corpo si dedicò da storico ed erudito, perché è comunque *di questo* e *da questo* che sappiamo e parliamo. La pittura allora è una profonda riflessione, ma anche un agire. Il corpo sa e tace, abbiamo detto, la pittura non sa e parla. Per questo la comprendiamo meglio del primo, per questo ne abbiamo bisogno. Farne a meno sarebbe come ricominciare ad esistere. Perché è la pittura con i suoi segni, le sue ombre, le sue censure, che ci rende comprensibile l'umano, senza di lei il corpo ci sarebbe estraneo, non umano. Senza di lei il corpo non avrebbe memoria.

Valerio Dehò



Intervista a Nicola Samorì

Oggi i medium usati sono svariati, magari "chiassosi" e ridondanti, aderenti alle mode e ai gusti del pubblico. Come hai scelto di tenerti lontano da questo aspetto della contemporaneità, scegliendo la via della pittura, secondo una concezione più tradizionale?

Disegno da quando ho tre anni, dipingo da quando ne ho cinque ed ho esposto la prima volta a quattordici. È accaduto tutto talmente in fretta che non s'è mai trattato di fare una scelta di linguaggio, semmai di capire se quello istintivo avrebbe mantenuto intatto il suo fascino e la sua capacità d'argomentazione nel tempo di un'avvenuta maturità intellettuale. E così è stato, non ho affatto esaurito le mie aspettative nei confronti della pittura.

Cosa significa dipingere e cos'è la pittura oggi, per te che sei uno dei giovani artisti più promettenti dell'Arte italiana? Può ancora essere in grado di dire, contrariamente a quello che molti pensano?

La pittura ha perduto ogni possibilità di veicolare alle masse messaggi politici o sociologici espliciti. Il suo essere oggi è, anzi, una dimostrazione piuttosto criptica, un esercizio sulla grammatica, ma anche sulla sua riacquisita, enorme, libertà, poiché, aliena ad ogni messaggio di massa obbligato, si ritrova ad essere un terreno franco per la sperimentazione più disinibita. Non è possibile tuttavia non leggerne la contropartita: il disinteresse di una committenza socialmente rilevante ne ha fatto un linguaggio tendenzialmente autoreferenziale, senza grosse aspettative: poco praticato dagli artisti più ambiziosi, possibile palestra per i talentuosi o, viceversa, per ogni genere d'incapaci.

Delle tue opere, da sempre mi affascina il loro rimanere equidistanti da ogni altro linguaggio o espressione artistica. Non cercano rimandi, o richiamano, altre arti; la tua è una pittura che quasi si cela dentro a

sé stessa...

Il suo essere con ostinazione scostante riflette perfettamente il mio lato umano. La sua, come la mia, refrattarietà a molte altre esperienze linguistiche vuole anche essere una polemica contro chi pratica oggi, volgarmente, una pittura non autosufficiente. Contro chi anela ad essere altro e ti dice senza vergogna di affidarsi a questo logoro linguaggio solo per mortificarlo. Il loro sguardo cerca altro: non è accademico, è colto e aggiornato, per cui la loro svogliata pittura cerca facili incesti col cinema, la letteratura, il fumetto, la moda, la performance. Iniezioni di vitalità in un morente. Pittori che sono perennemente qualcos'altro, ma che *pazientemente* (se non lo hanno fatto i ragazzi di bottega) trascrivono a pennello messaggi che invoglieranno l'ottuso collezionista a farne oggetto di desiderio. Sono personalmente nauseato da questi compromessi di mercato nutriti come un elenco telefonico, con tanto di capofila e derivate delle derivate.

Del resto "l'immagine dipinta è autoreferenziale, sembra avere un certo distacco dalla realtà", a differenza dell'uso "che si fa dei nuovi media, aperto e comunicativo: la ragione primaria per cui l'immagine è presente, è perché si riferisce a qualcos'altro" (Wim Peters).

La pittura come ogni vera espressione è il luogo dell'ossessione. Non ci sono mezze misure, innesti o incesti di comodo e, soprattutto, non si decide: è impossibile contraffare la durata dell'energia d'un artista.

Ma parlare solo di pittura, per i tuoi lavori, forse è riduttivo e semplicistico, se di queste si valutano scrupolosamente le componenti e gli esiti conseguenti...

Al momento mi permetto un colloquio, meglio un *interrogatorio* con la scultura, e precisamente con l'interminabile galleria di moulages che realizzo da anni e di cui elaboro un monumento pittorico, dove il colore schiaccia, come un atlante su tela, gli arrotondamenti delle sculture senza perdere l'illusione delle montagne.

È un lavoro sulla deriva perpetua d'una forma originale: due anni fa feci un calco, ne ricavai un profilo, cui ne è seguito un altro che prendeva avvio dalla riproduzione fotografica di quel pezzo e così via, fino a ciò che realizzo oggi. La forma è ormai del tutto aliena al soggetto originale e sempre più vicina al mio vizio mentale che ricopre, coi suoi diffusi difetti, l'archetipo. È proprio in questa pubblicazione che si comincia ad apprezzare l'episodio di migrazione, d'opera in opera, del motivo con conseguente tradimento. Per scoprire davvero chi sono, lavoro infatti sulle mie amnesie: nei ritagli di tempo descrivo con puntiglio immagini a memoria, per trovare con chiarezza tutta quella differenza fra me e l'originale, dove sono convinto abiti la mia singolarità.

Il liscio lucido degli acetati cripta solo apparentemente un ribollire di membra che c'è nel colore sottostante, ma anche la superficie si increspa di sedimentazioni di elementi, di misture di materie... Come avviene questa variazione ossimorica della tua ricerca pur rimanendo integralmente fedele al carattere, inconfondibile ed incredibile, del tuo dipingere?

Sono percorsi che si osservano a distanza e ripensano all'unisono. Ho due *exempla* che la storia dell'arte ci ha affidato: da una parte una pelle impressa quasi per ustione, che lascia intendere un *subderma* divino (la Sindone); dall'altra una pelle castigata dalla divinità, quella di Marsia. Una liscia e l'altra ruvida, come i secoli di tegumenti che immettono al lavoro d'oggi. Liscio e ruvido sono del resto i due poli intorno ai quali s'articola la gestualità pittorica e, interessato come sono alle antinomie della storia, non potevo che ricostruire l'una e l'altra pelle.

Qual è il lessico del tuo fare? La grammatica del tuo agire? La semantica del tuo esplorare?

Dove il linguaggio verbale incespica, la mia ricerca attecchisce. Esplorando il luogo inabissato e indebolito nelle secche della storia dell'arte, dove restano incagliate tutte

quelle forme smesse per troppa usura: uno spazio popolato di mezze figure, di madonne e di donne che ti guardano in faccia con esatta e fredda simmetria, d'uomini e donne che avanzano immobili, con garbo. Più ancora d'uomini e donne nudi, che non si cercano affatto, immoti nel loro privato esibizionismo.

Si susseguono scenari cupi, grondanti materie plastiche con l'effetto di elementari tavoli di posa; spesso si tratta di volti e brani d'anatomia in cui la pelle è lasciata a maggese, esposta come scultura agli incidenti atmosferici. Queste teste talora si coalizzano in accumulazioni, oppure si affrontano tra loro in un difficile bacio.

I personaggi, mai integri, abitano spazi semplici privi di luce e di fondo, che tentano di allargare, premendoli, i perimetri col loro stesso corpo. Descrivendo un mondo immobile, che lascia un'impressione di tempo compresso, annullato. Un'eco spirituale della realtà, dove i personaggi sono ridotti a sculture, ad archetipi i cui modelli originali sembrano molto lontani o addirittura perduti.

Non si tratta solo di citare le soluzioni iconografiche di un autore, ma di assumerne una modalità pittorica col riesumarne i gesti. Quando per la prima volta ho visto un lavoro di Giuseppe Maria Crespi, non ho affatto desiderato possederne l'audacia inventiva o l'agilità narrativa, il terrore o l'espressione impressi alla scena. Sono le gocce d'olio espanso quelle mi hanno interessato e il loro affondare ogni dettaglio nell'indistinto con una spontaneità incomprensibile. Non è la galleria della posture a interessarmi ma la qualità della luce. C'è qualcosa che accade dentro il torso di Cristo in tutte le croci del Museo di Brera, che non ha niente a che vedere con quello che ci raccontano da anni: alcune proprietà sono visibili solo a certi pittori e queste stesse desidero evolvere, rendendole evidenti.

Dipingo anche perché la pittura implica poca responsabilità: si tratta di un codice antico e a lungo adoperato. Non richiede la mia testimonianza critica se non durante

l'esecuzione, sempre nascosta, sempre ritirata. È uno strumento di protagonismo occulto. L'agire senza essere visti e al tempo stesso la rivelazione della propria intera azione.

Il progetto è quasi sempre quello di definire una struttura al cui interno avviene qualcosa di cui non si ha nessun controllo per innescare una serie di reazioni a catena durante le quali l'immagine quasi si autodetermina.

Interrogarsi sul contenuto è irrilevante: il soggetto e la possibilità di produrlo e riprodurlo sono il vero tema dei quadri, che ricorrono spesso, come detto, alle composizioni classiche della storia dell'arte, scandagliando i limiti e le possibilità di icone pittoriche estremamente diffuse.

Mi domando, infatti, come gli echi della storia, della letteratura, della memoria possano dar vita a nuovi significati: scelgo opere già dotate di una propria mitologia, per dare libertà ad una serie di associazioni. Il significato rimane così aperto e fluido; le immagini derivate, essenziali e decise, emanano una convulsione pittorica di superficie che sfida la loro serenità formale.

La scelta tecnica è complessa, come ce la puoi riassumere?

Ogni descrizione di un mio lavoro somiglia sempre più spesso ad un complesso ricettario di cucina pittorica: olio su acetati applicati su alluminio dipinto e montato su tavola...

Ma non è detto che ciò sia esatto: un alchimista della pittura non confessa mai i propri segreti e la mia vuole essere un'opera incomprensibile: affascinante perché illeggibile.

Si tratta d'un agire non del tutto dissimile da quello sciamanico, teso a recuperare una manualità tutt'altro che fragile, comunque diretta, umorale e non delegata.

Una cosa tengo a chiarire: la fotografia può essere un appunto, ma non entra mai fisicamente nella mia pittura. Anche quando la mimesi si fa più sottile, è impossibile non leggere il percorso d'impronte digitali che attraversa l'inchiostro nero e le lievi difformità e deformità che alterano i perimetri; io

celebro la stessa ambiguità suscitata da alcuni arti di Rodin, resi ancor più vivi e naturali dall'esagerazione del movimento o dell'atrofia.

Tutto la mia opera è pervasa da sottili miopie che negano l'apparenza fotografica.

Disegno e scultura sono altri aspetti della tua Arte, come li coniughi con la pittura? Che nessi hanno le tre ricerche?

Ogni pittura è la lunga deriva di una scultura e insieme lavorano alla perdita di memoria del soggetto; il disegno ne è catalizzatore.

Il luogo preferito per la tua attenta indagine ruota attorno alla figura dell'Uomo, da dove deriva questo interesse? Perché solo corpo umano?

Forse ripeto corpi, spesso simili, perché la gente smetta di vederli e s'accorga che la mia pittura sostanzialmente è altro. Non sono un pittore figurativo.

Le tue opere più che esaltarne la bellezza delle forme sembrano fissarne la drammatica caducità: in questo senso non ti fermi alla descrizione apparente di una superficie, ma ne vai addentro, penetrandone proprio le membra...

La rottura d'integrità del tegumento è il viatico per raggiungere l'astrazione degli organi e il colore dei liquidi, come diceva J. Franzen è «il caos delle cose calde». Tutto questo avviene in via del tutto metaforica. È come tagliare l'orecchio all'immagine per sollecitarne la voce più cruda, non addomesticata.

I tuoi soggetti s'incuneano in una visione che suscita contrasti: si astraggono avvolgendosi in silenzio e rumore, in pacatezza e violenza, sospensione ed accadimento...

Per produrre una vera e propria deflagrazione è necessario procedere per antinomie. Io cerco questo scoppio, pazientemente.

In queste rappresentazioni il composto convive e si completa nel decomposto; si cerca di abitare la sottile zona di demarcazione tra la copia e l'originale, l'illusione e la realtà, la

rappresentazione e il modello, l'attrazione e il ribrezzo. In definitiva, tra il vivo e il morto.

La storia di questi corpi risulta essere impressa nella loro stessa carne? Possiamo parlare di una pittura radiologica, corrosiva?

In superficie galleggia spesso il grafico degli organi interni, spudorato eppure decorativo, riconoscibile eppure fuori posto. Le immagini si lasciano osservare in trasparenza grazie al particolare processo di stratificazione e trasparenza che ordina il mio lavoro.

In realtà spesso non so nemmeno di chi si tratta: questi segmenti umani non hanno storie da raccontare. Il loro disegno interiore è come affiorato, appreso, non dall'anatomia medica contemporanea, ma da quella raffinata e svolazzante che ci concilia con maggior facilità al dentro, senza lo scandalo del sangue, come tavole anatomiche del primo '700. Se appaiono i fluidi, sono sempre un prelievo vegetale o minerale, mai umano. Cancri del metallo, ruggini, oppure fessure che s'aprono sulla buccia dei frutti troppo maturi.

È quasi come se osservassimo questi corpi con gli occhi digiuni della Blimunda di Saramago.

Il recupero di una dimensione del tutto particolare del tempo e dello spazio è un aspetto considerevole: i tuoi soggetti sembrano sospesi nell'infinito. Non c'è un corollario di appigli cui ci si può aggrappare. Questo rende ancor più diretta l'immersione in ciò che racconti...

Sono stato imprigionato nella stanza di Stourley Kraklite a calpestare i suoi tanti ventri di carta, a maturare immagini che sembrano essere rette dalle più semplici leggi del corpo, ma che, ad un esame più attento, risultano essere ogni volta violate, grazie all'associazione e alla disarticolazione di segmenti anatomici che non rispecchiano la naturalezza dei movimenti.

I tempi per ogni pezzo si dilatano di giorno in giorno. Non sarà difficile arrivare a un monumento insoluto che durerà una vita. Benché oggi sia impopolare parlare di

cattedrali pittoriche, proprio per questo si fa eccitante un percorso senza uscita, possibile solo se si crede che la somma delle azioni, compiute per conquistare la forma, sia il vero capitale acquisito nel processo.

A volte stempero la concentrazione in arcipelaghi di piccole forme, qualche volta più risolte dei problematici teleri: per me questo significa recuperare energie e danaro per sforzi maggiori. Per l'erezione di corrosi monumenti alla mia personale superstizione. Il moderno, sotto questa lente deforme s'è rovesciato.

Mi sembra che la pittura si generi nell'atto stesso in cui pare disgregarsi...

La mia pittura si compone, scompone e ricompone con dinamiche tipicamente naturali: io accompagno velocemente i gesti, poi li seziono e li rimonto di continuo, per congelare la temperatura dell'informale e per fingere una spontaneità che non posseggo affatto.

Dove tende l'universo di Nicola Samòri, dove si proietta il suo sguardo?

Ho sempre in mente una traiettoria, un dardo scagliato verso il bersaglio, ma il centro è costantemente disatteso. Così mi lavorano dentro con ostinazione le parole spese da Arcangeli e Mattia Moreni intorno al tema di *traiettoria*. Cerco nella mia storia le forze che governano le porte di Bernarodo a Hildesheim. Dardi che devo imparare ad assecondare se non ne voglio esserne trafitto, come le frecce genealogiche che, incomprese, possono sfigurarci in qualsiasi momento (A. Jodorowsky). Se allargo la visuale devo invece confessare che, francamente, non credo in un destino delle cose; la degenerazione anticipata, che segna ogni mio lavoro, espleta il compito nostalgico di farmi godere anticipatamente d'una corruzione secolare che la mia pittura non potrà vivere sulla propria pelle. E l'arte ha il diritto d'invecchiare, molto più di noi.

Matteo Galbiati



Labes, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 250x200





L'udito abbreviato, 2006-2007, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x300





Labes, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x300





Still, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x300





Disiecta, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x300





Disiecta, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x230





STAIV, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x200





Disiecta, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x300





Fossilefontana, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x180





Margine, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x200





La corsa dei bianchi, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x200





Innesto animale, 2006-2007, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x200





Apollinaire, 2007, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 70x50





Puzzle, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 50x50





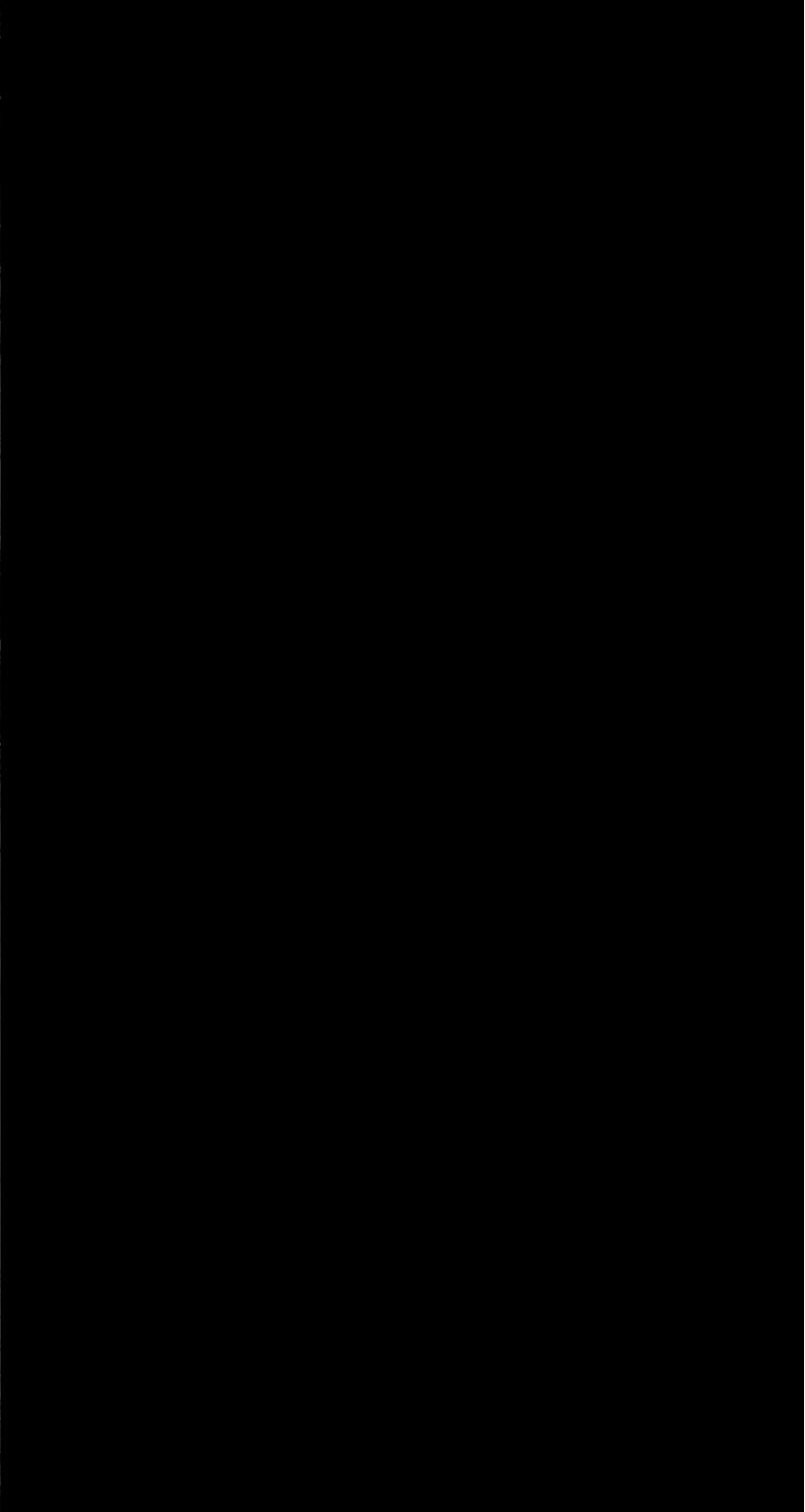
Senza titolo, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 70x100





Senza titolo, 2006, tecnica mista su carta applicata su tala, cm 50x50





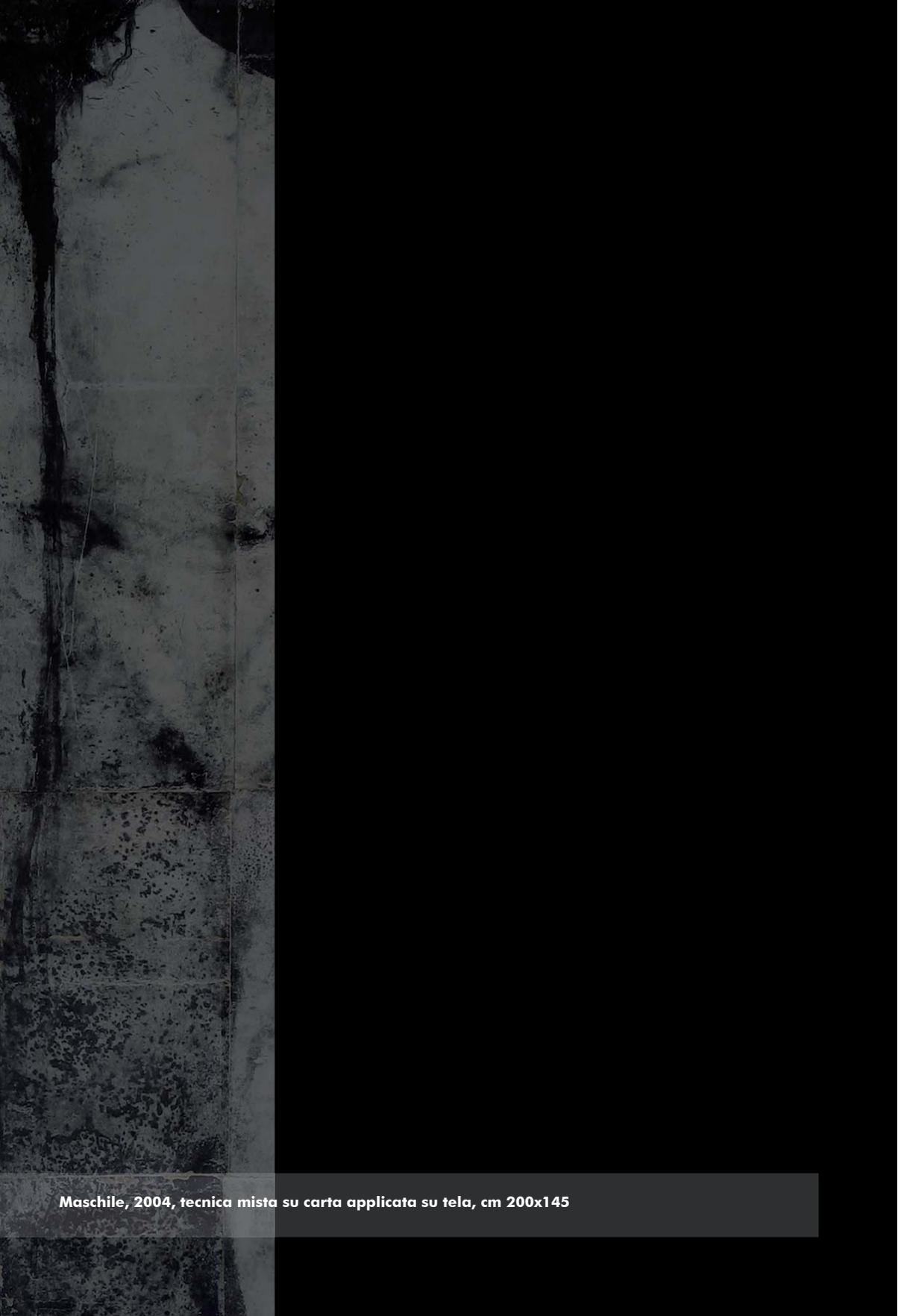
Callais, 2006, tecnica mista su carta, cm 60x60





Plaster, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 250x200



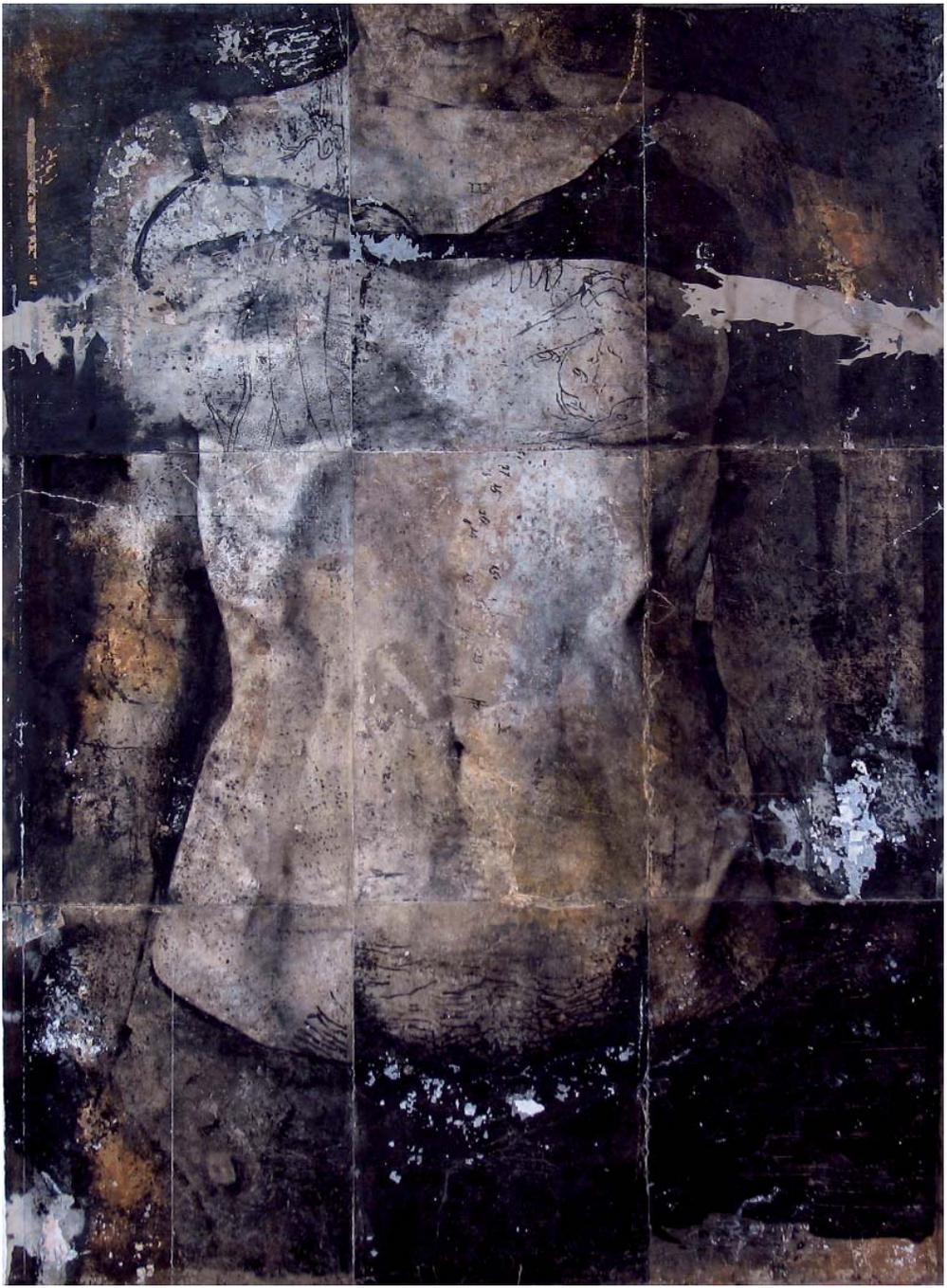


Maschile, 2004, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x145



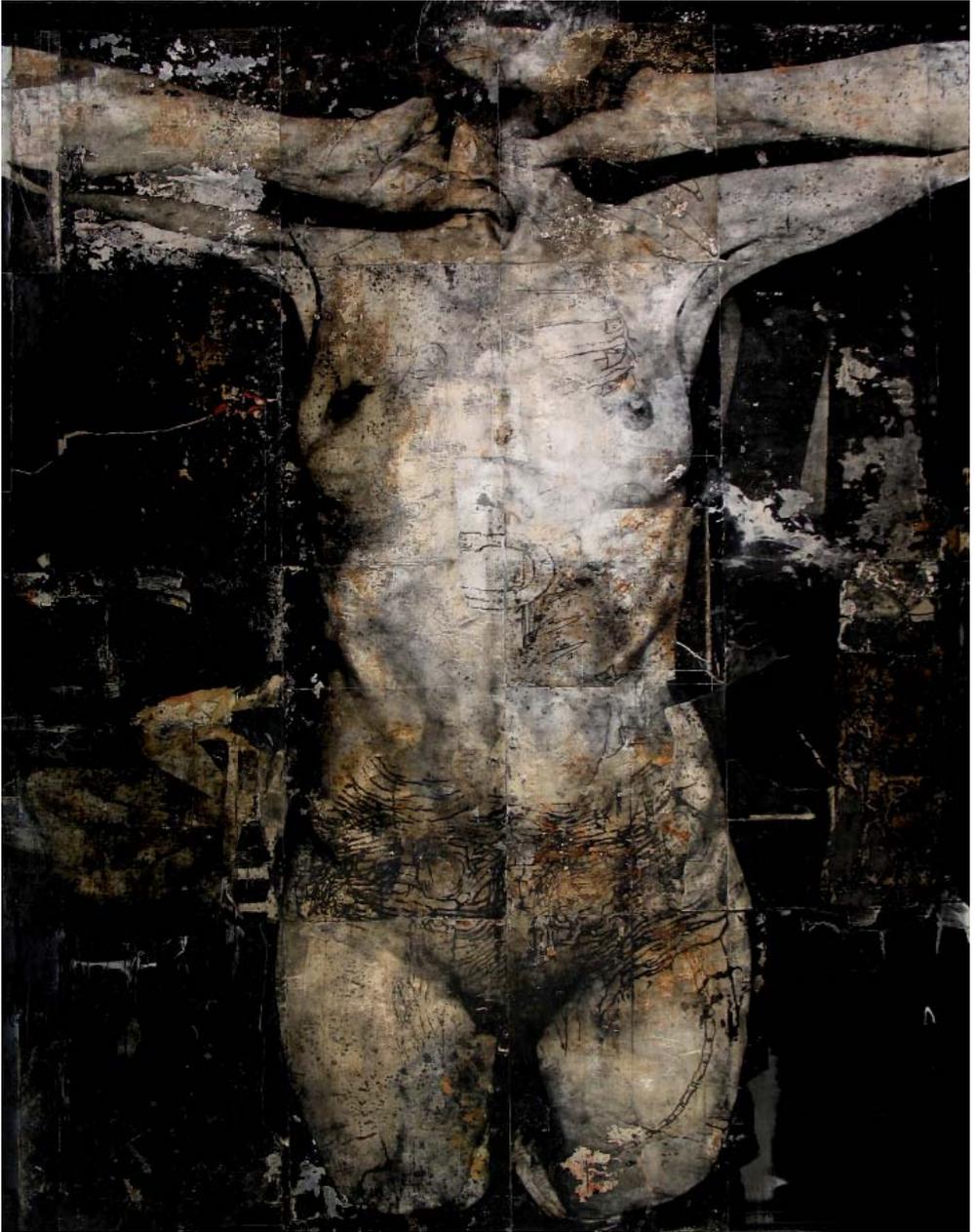


Female, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x150





Der Neid, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 250x200



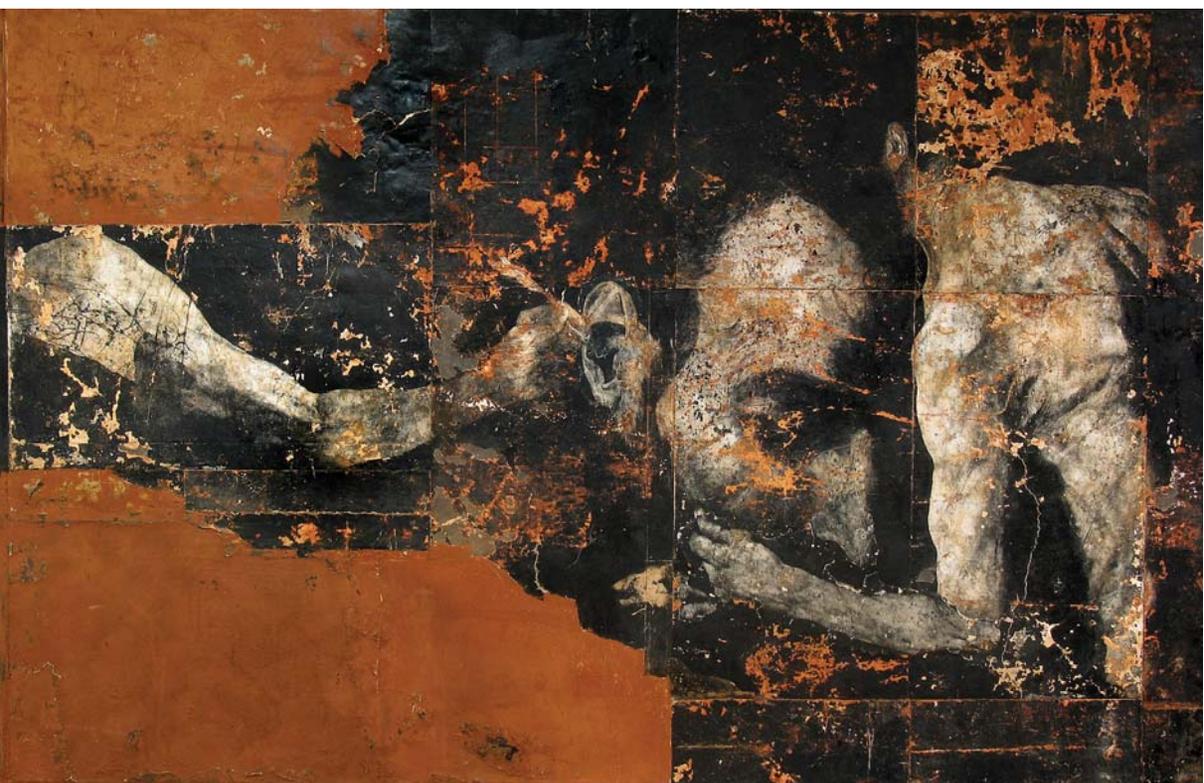


R-R, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x200





Sterro, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 145x230





Spina nel fianco, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x200





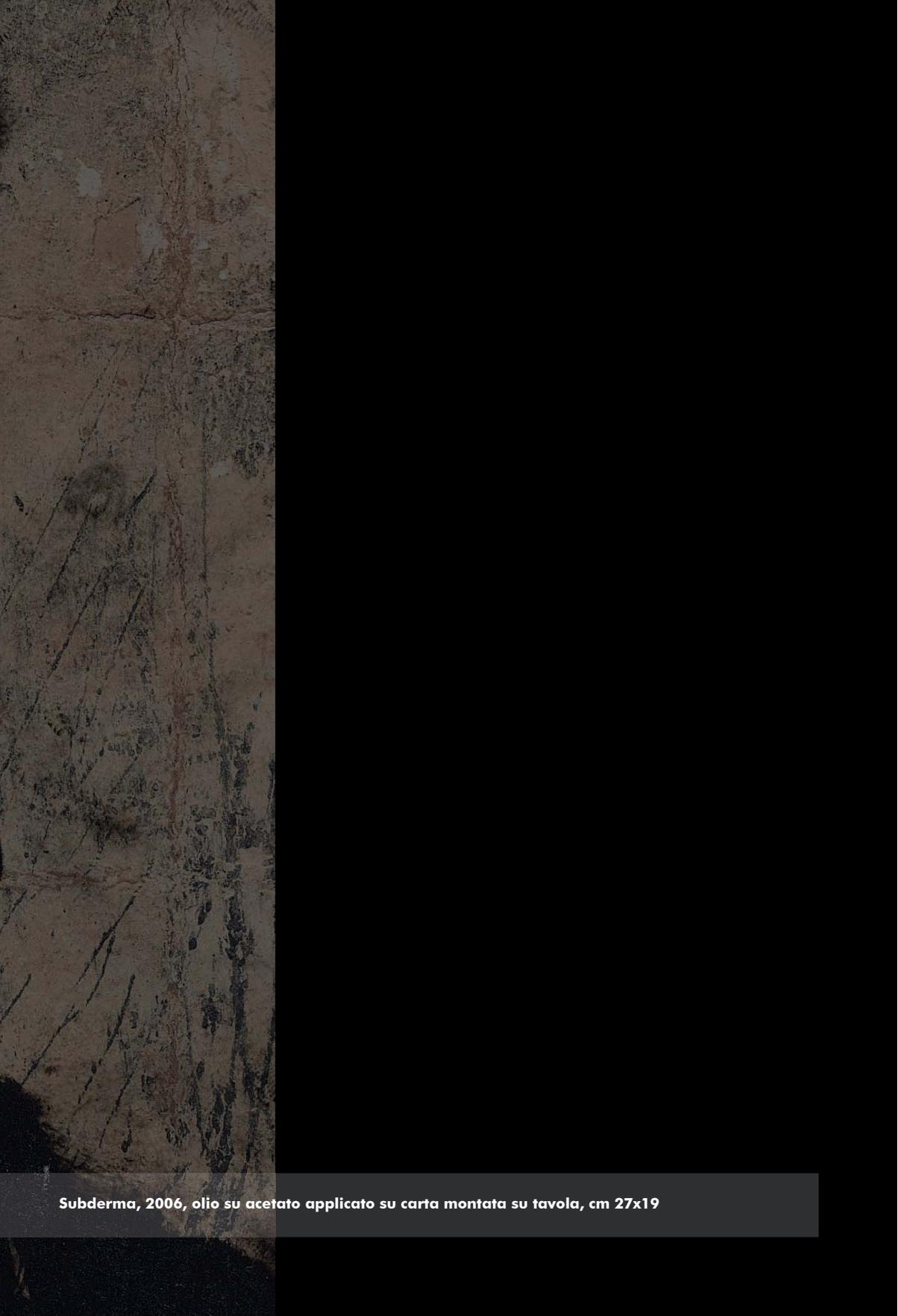
In Silvis, 2006, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x230



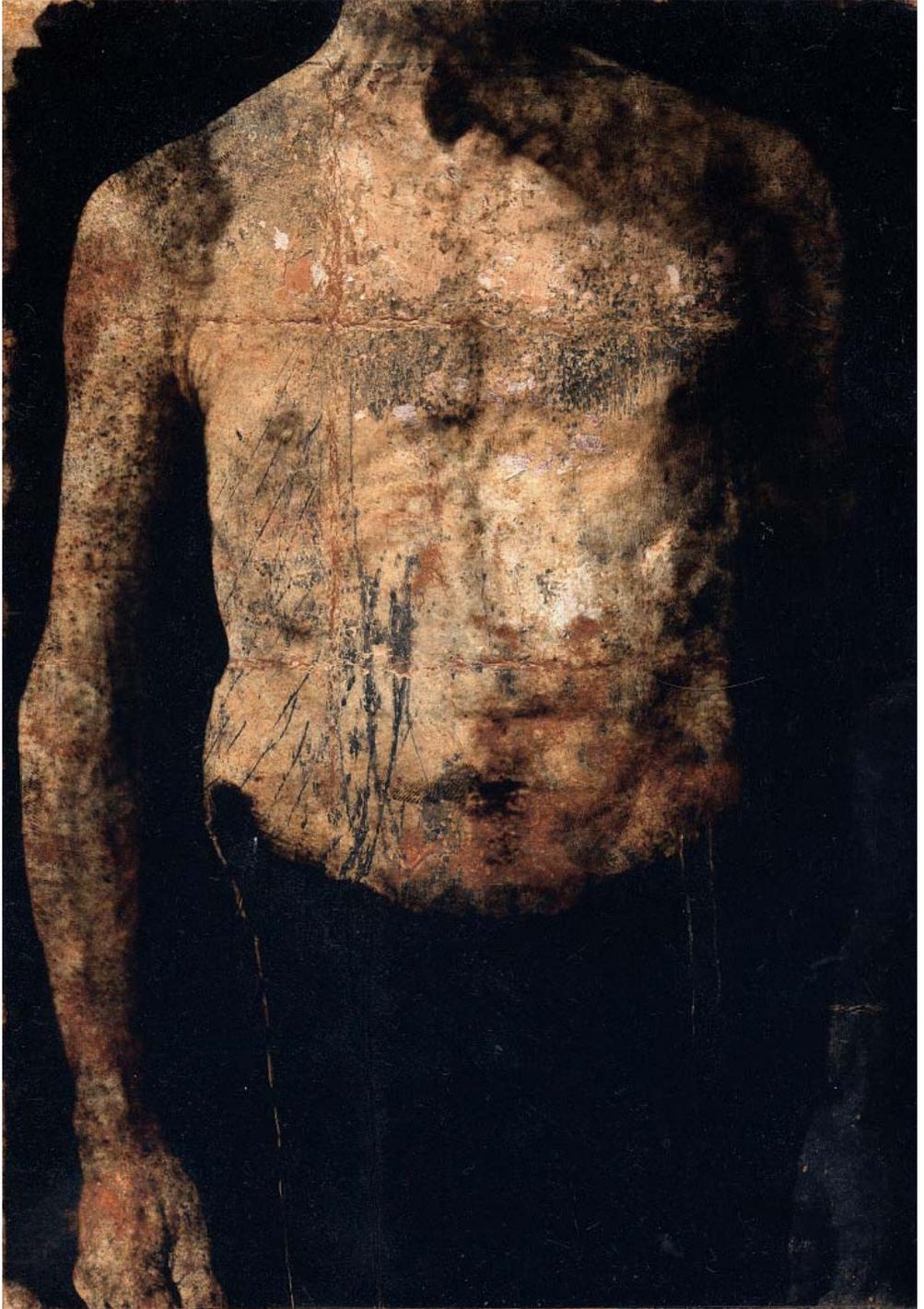


Landser, 2007, tecnica mista su carta applicata su tela, cm 180x230



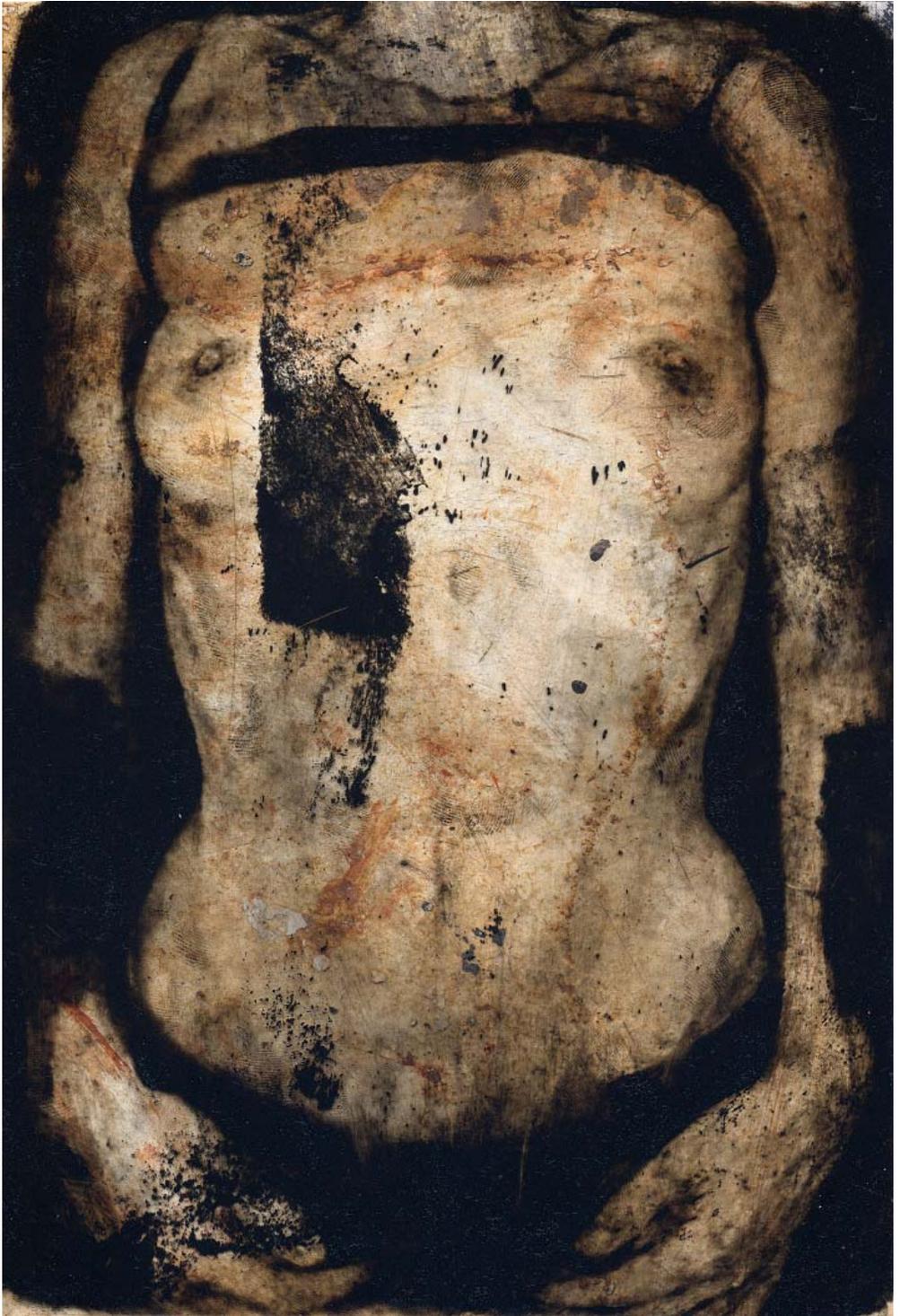


Subderma, 2006, olio su acetato applicato su carta montata su tavola, cm 27x19



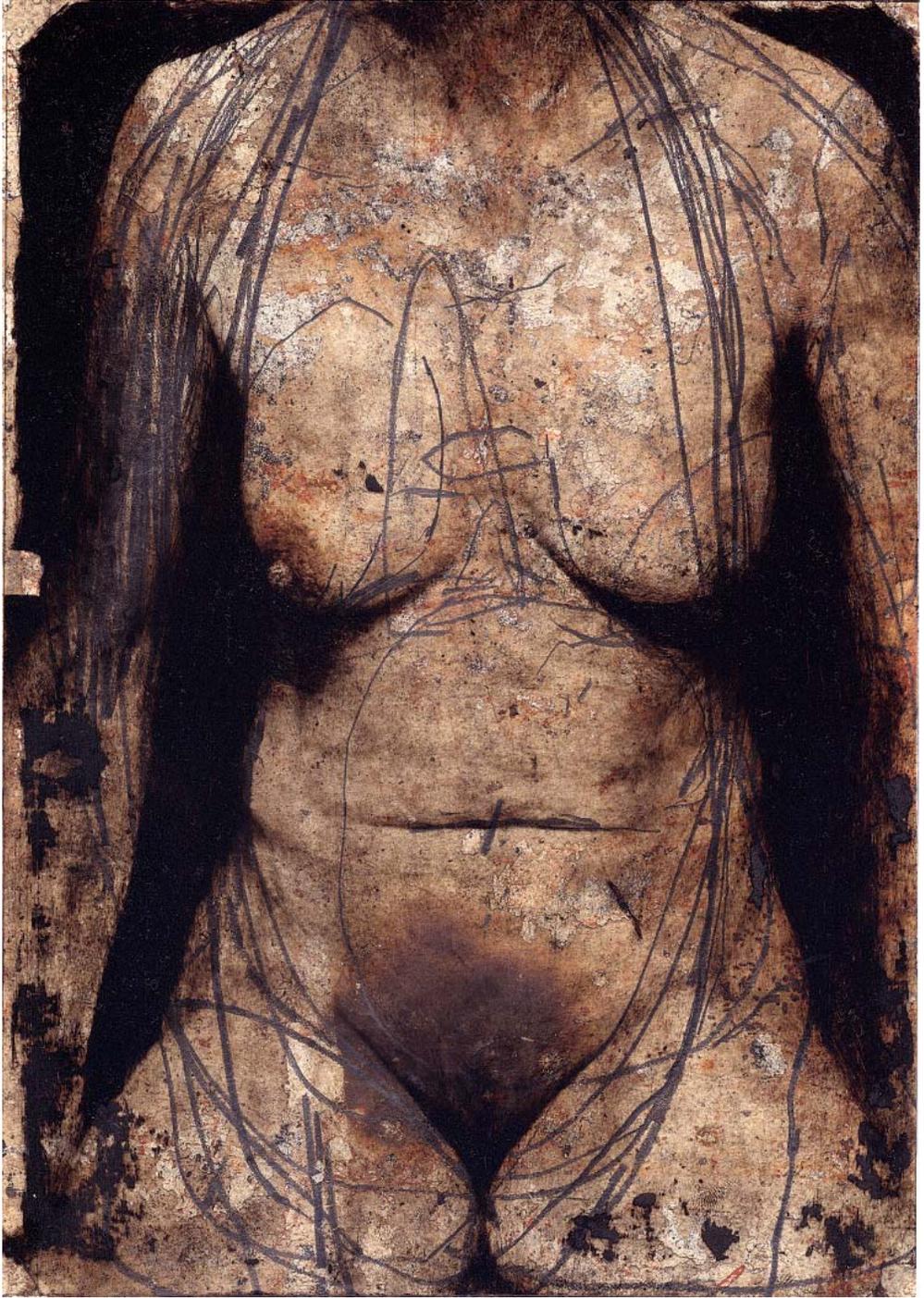


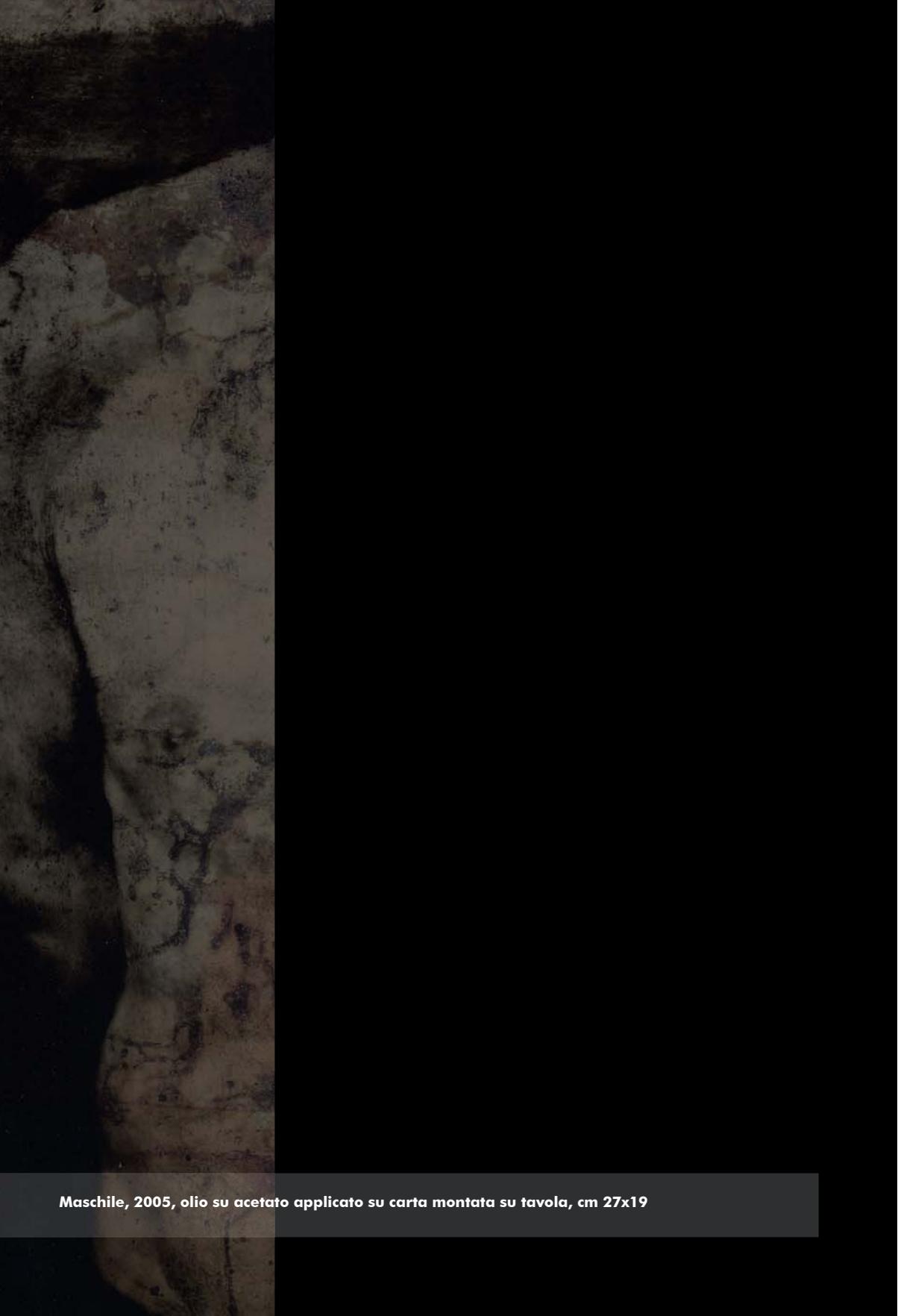
Subderma, 2006, olio su acetato applicato su carta montata su tavola , cm 27x19



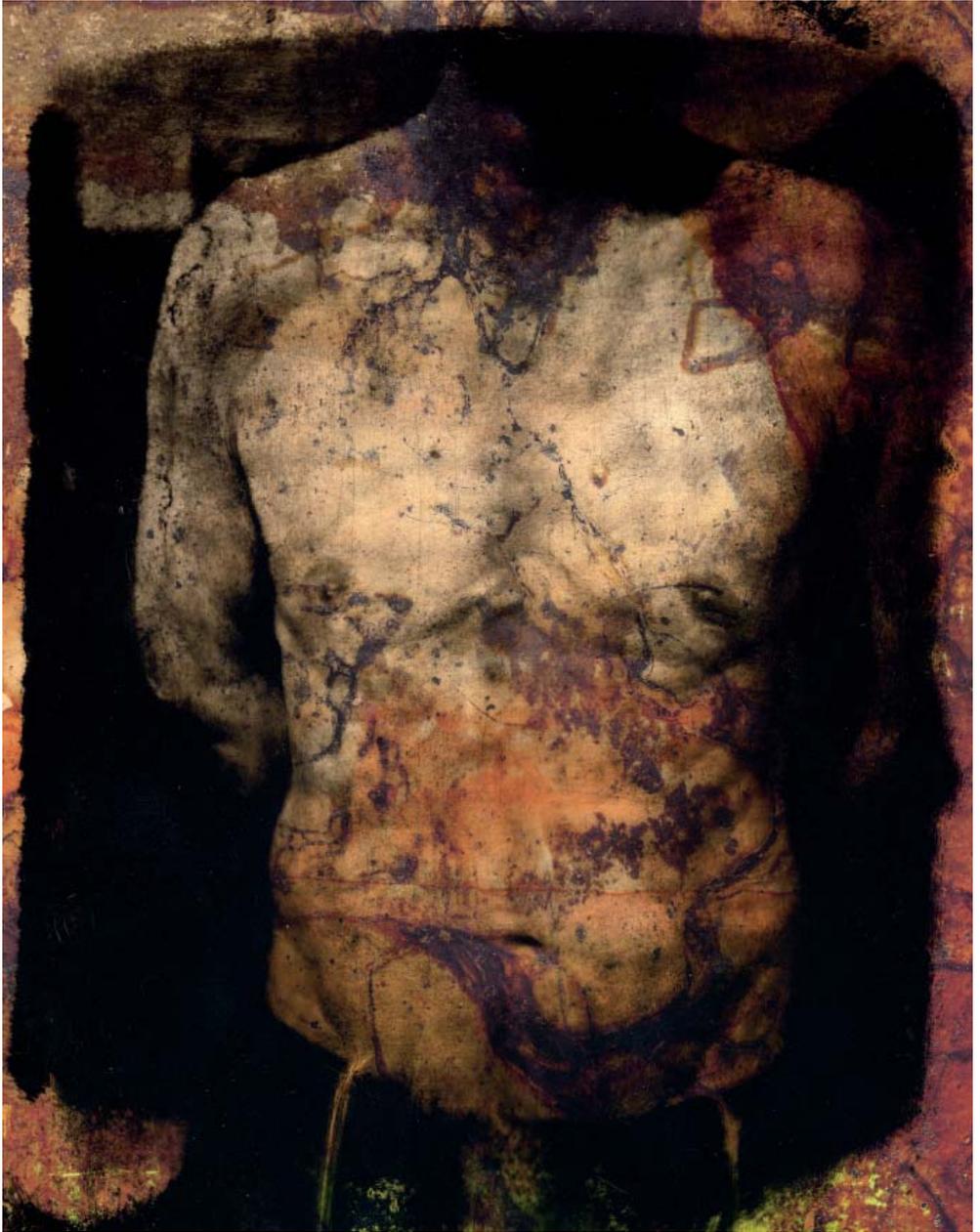


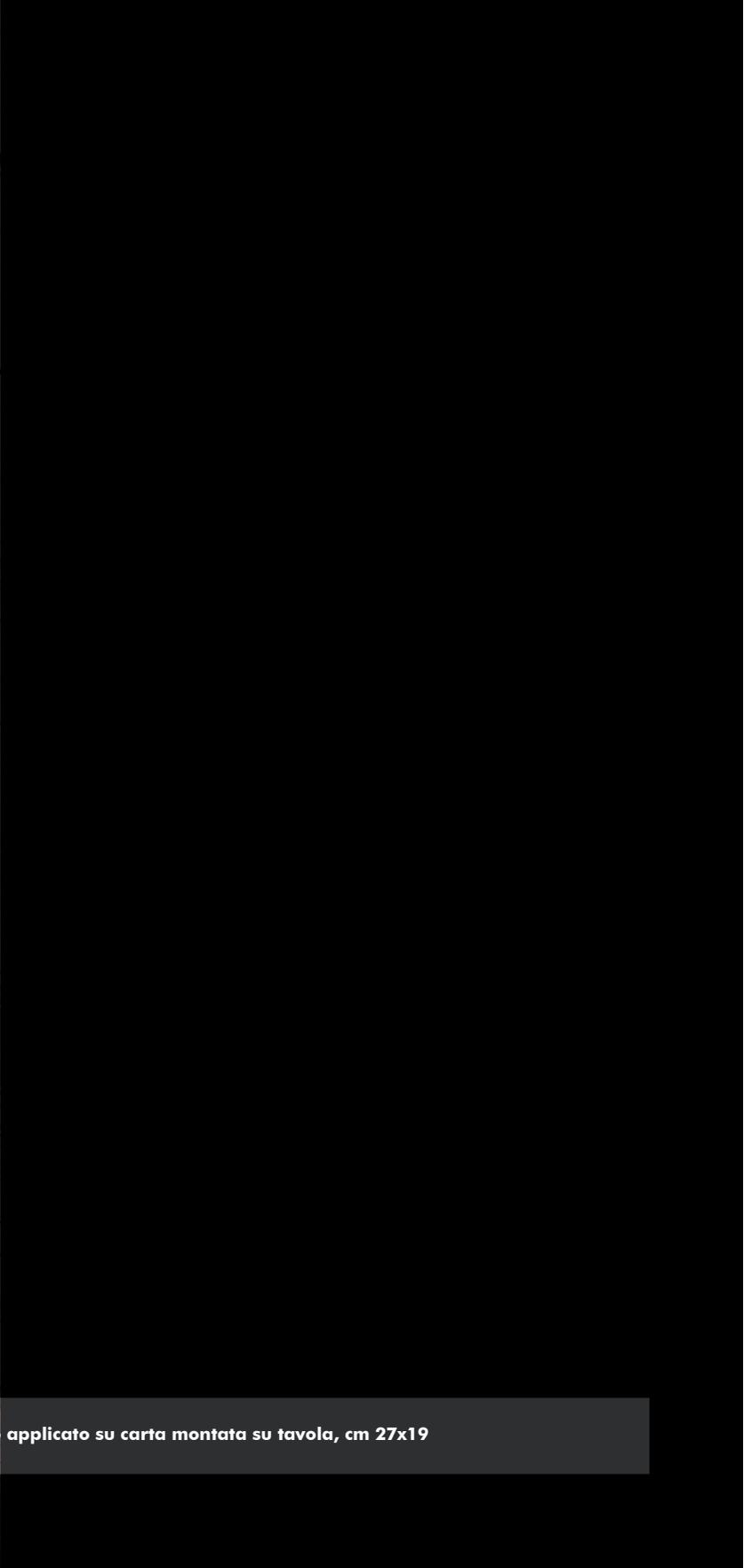
Subderma (I.V.L.) , 2006, olio su acetato applicato su carta montata su tavola, cm 29x17



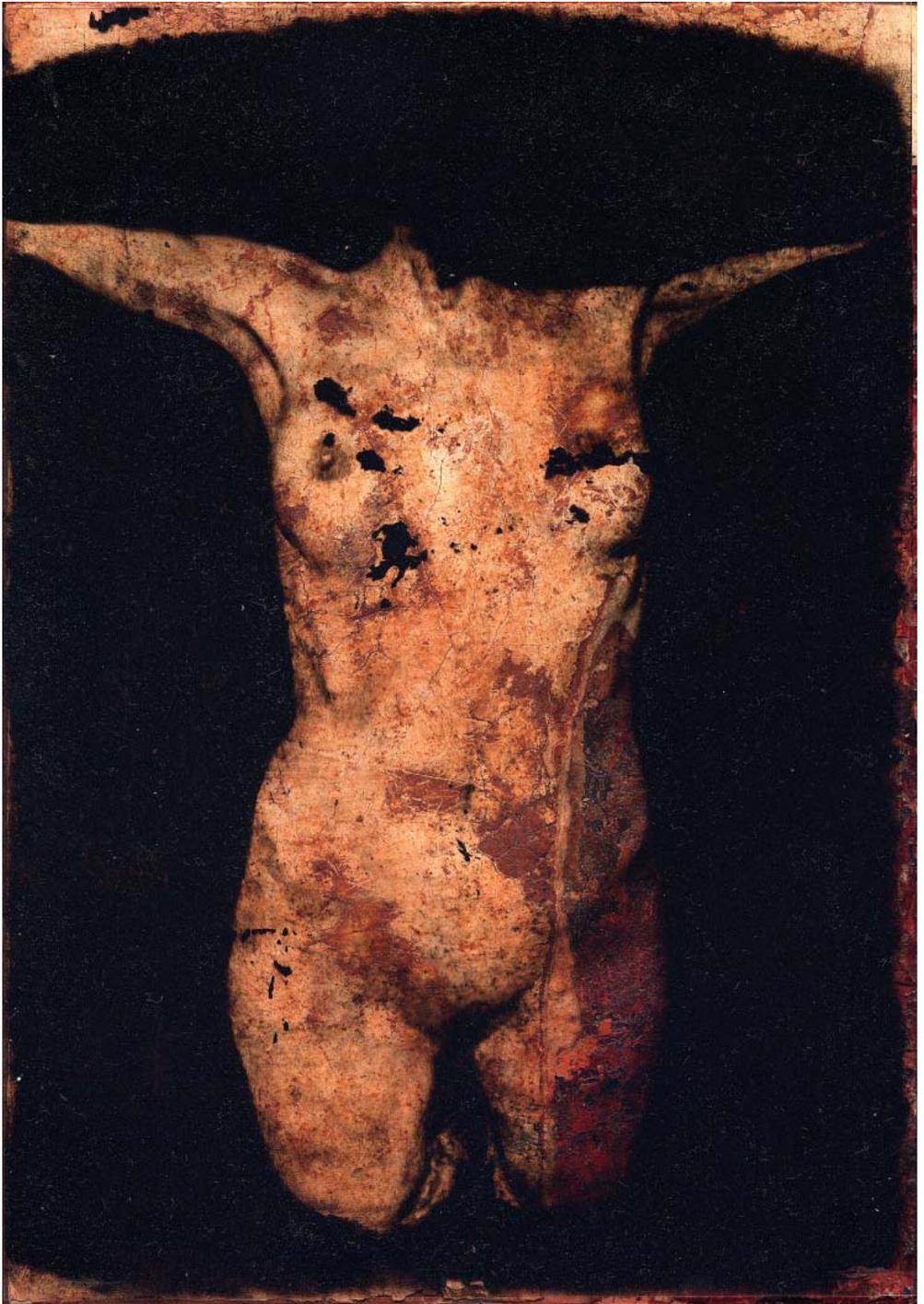


Maschile, 2005, olio su acetato applicato su carta montata su tavola, cm 27x19





Lapsus, 2006, olio su acetato applicato su carta montata su tavola, cm 27x19





Lapsus, 2006, olio su rame, cm 180x50





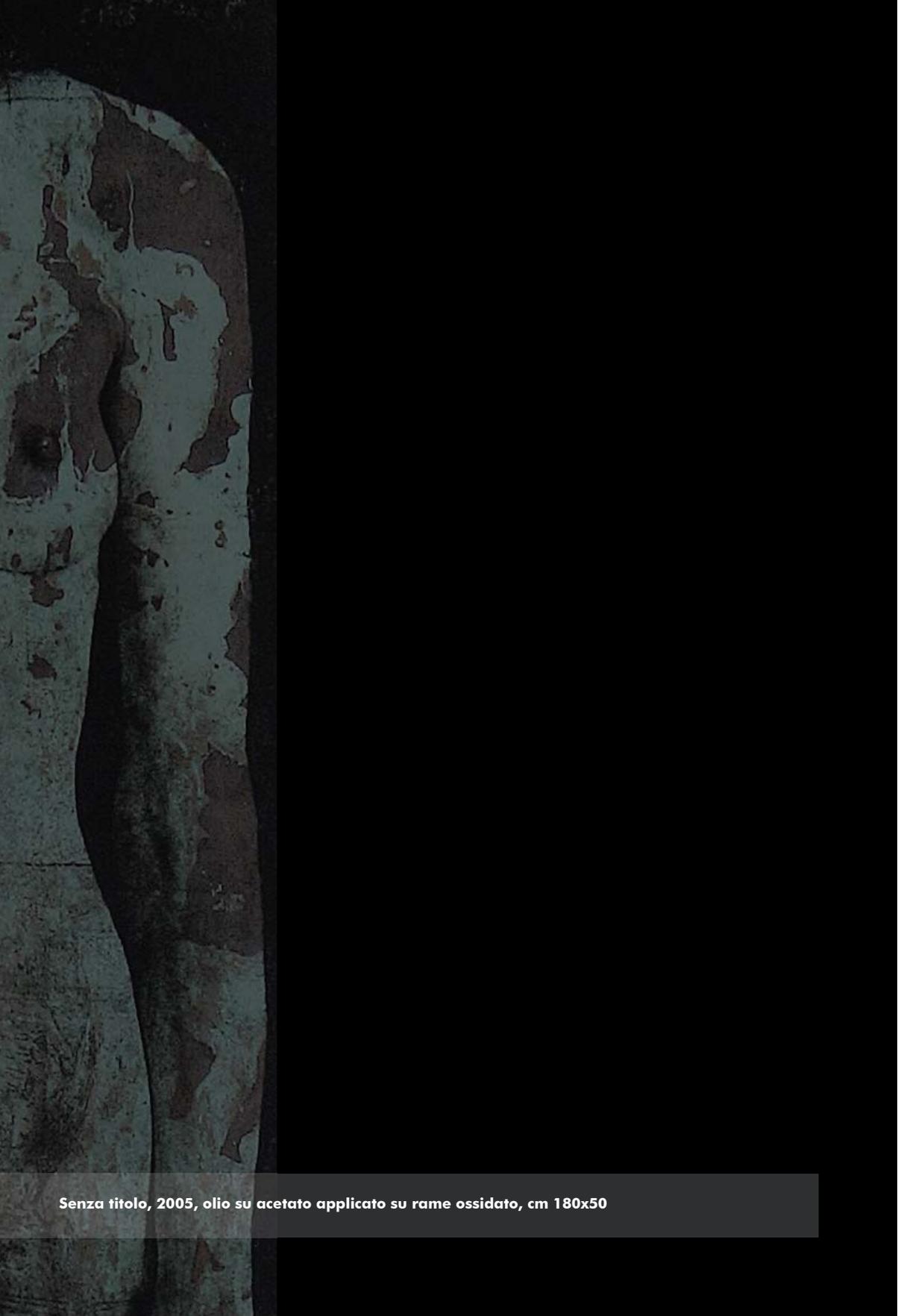
Subderma, 2006, olio su acetato applicato su rame dipinto, cm 180x50





Aor, 2006, olio su rame, cm 180x50





Senza titolo, 2005, olio su acetato applicato su rame ossidato, cm 180x50



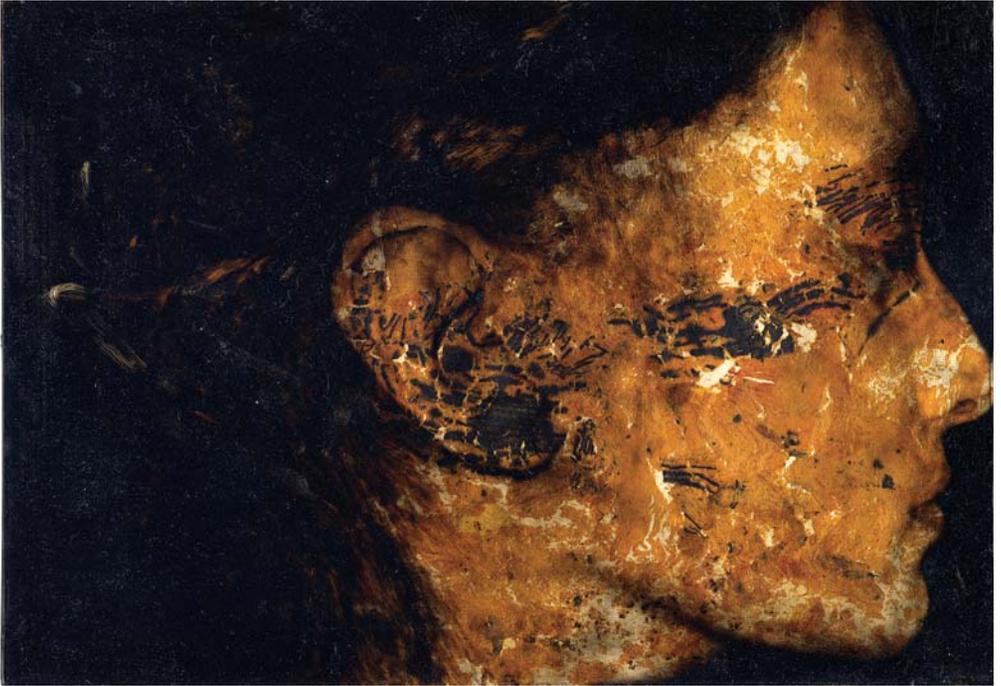


Han, 2005, olio su rame, cm 180x50





Fruit, 2006, olio acetato applicato su buccia di caco montata su tavola, cm 19x27





Subderma, 2006, olio su acetato applicato su carta montata su tavola, cm 19x27





Still-body, 2006, olio su acetato applicato su alluminio montato su tavola, cm 19x27





STAV, 2005, olio su acetato e carta applicati su alluminio, cm 19x27





STAXI, 2005, olio su acetato e carta applicati su alluminio, cm 19x27





STA, 2005, olio su acetato e carta montati su alluminio, cm 19x27



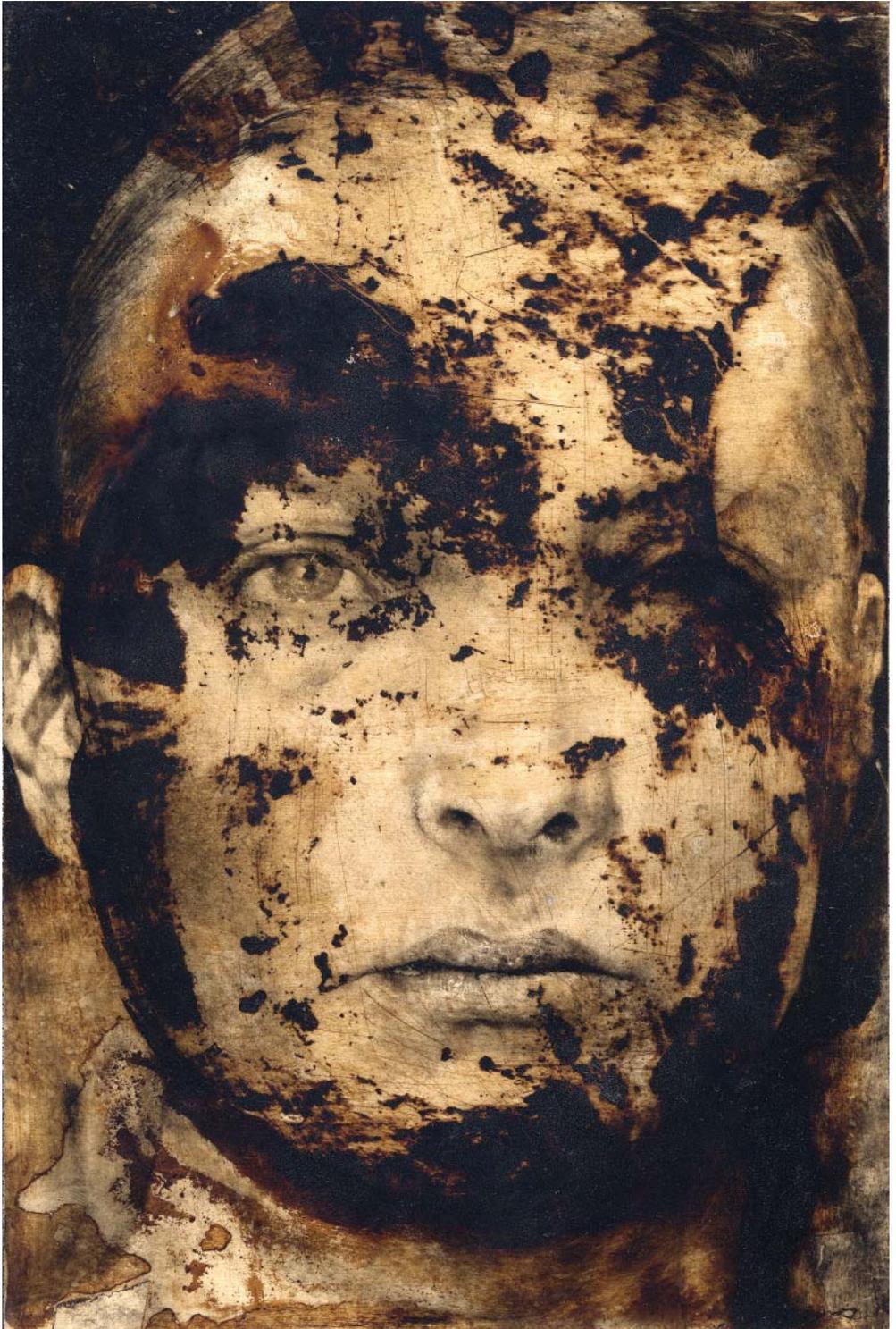


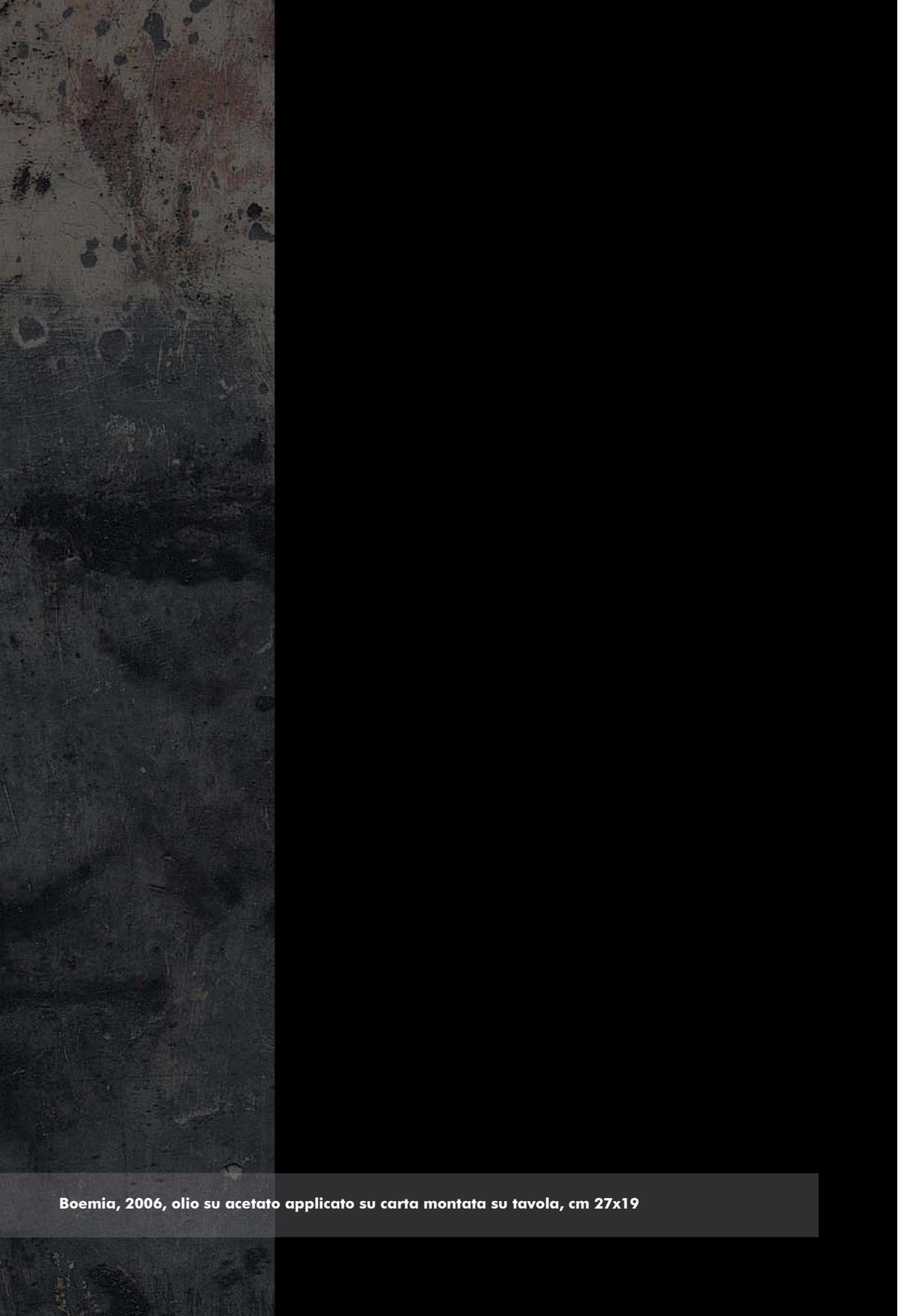
Rust, 2005, olio su acetato applicato su metallo ossidato montato su tavola, cm 36x20



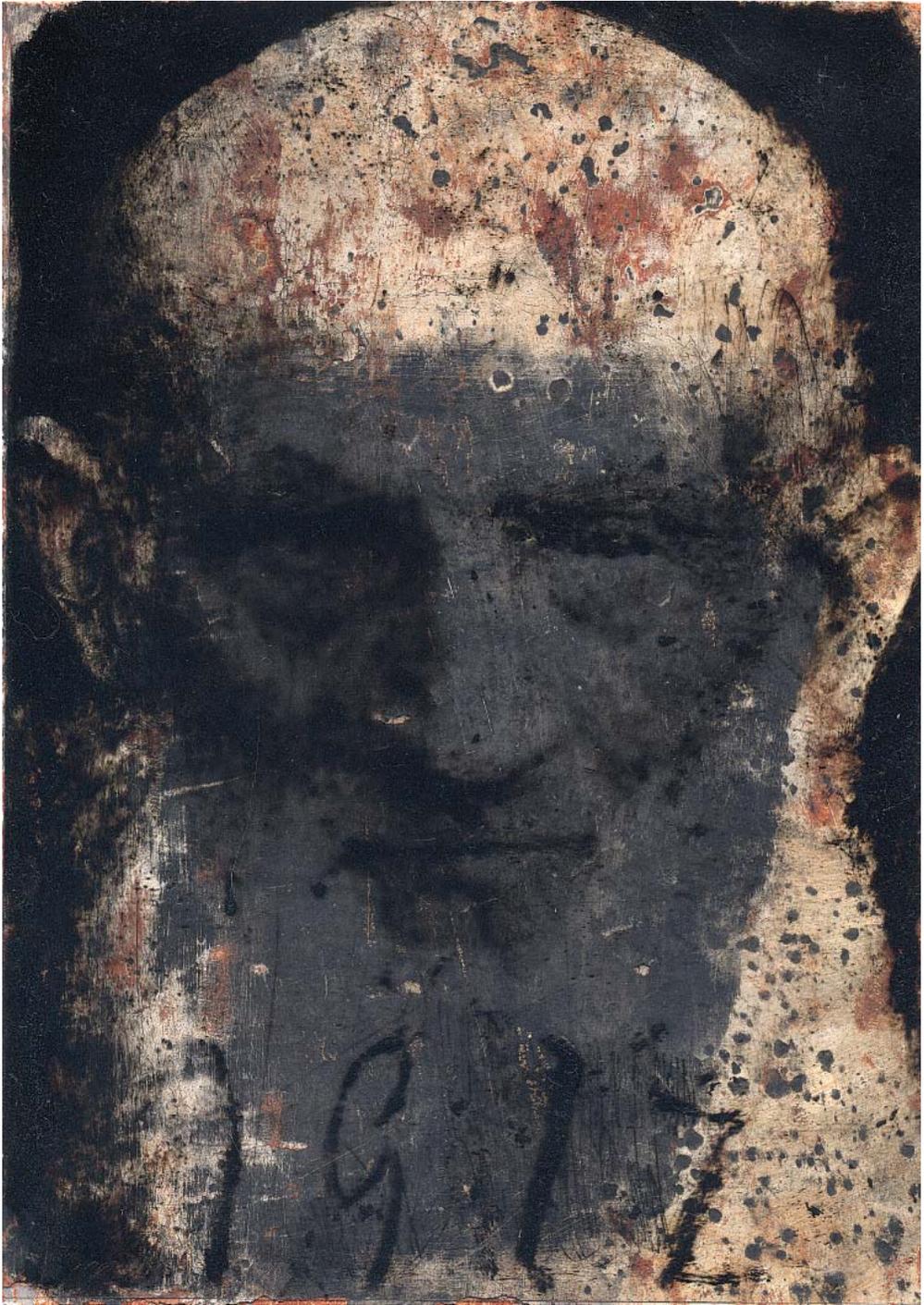


Bitume, 2005, olio e acetati su tavola, cm 30x20





Boemia, 2006, olio su acetato applicato su carta montata su tavola, cm 27x19





Boemia, 2006, olio su acetato applicato su alluminio dipinto e montato su tavola, cm 27x19





Boemia, 2006, olio su acetato applicato su carta montata su tavola, cm 27x19





Subderma (T.R.), 2005, olio su acetato applicato su alluminio dipinto e montato su tavola, cm 27x19





Subderma, 2006, olio su acetati applicati su carta montata su tavola, cm 27x19



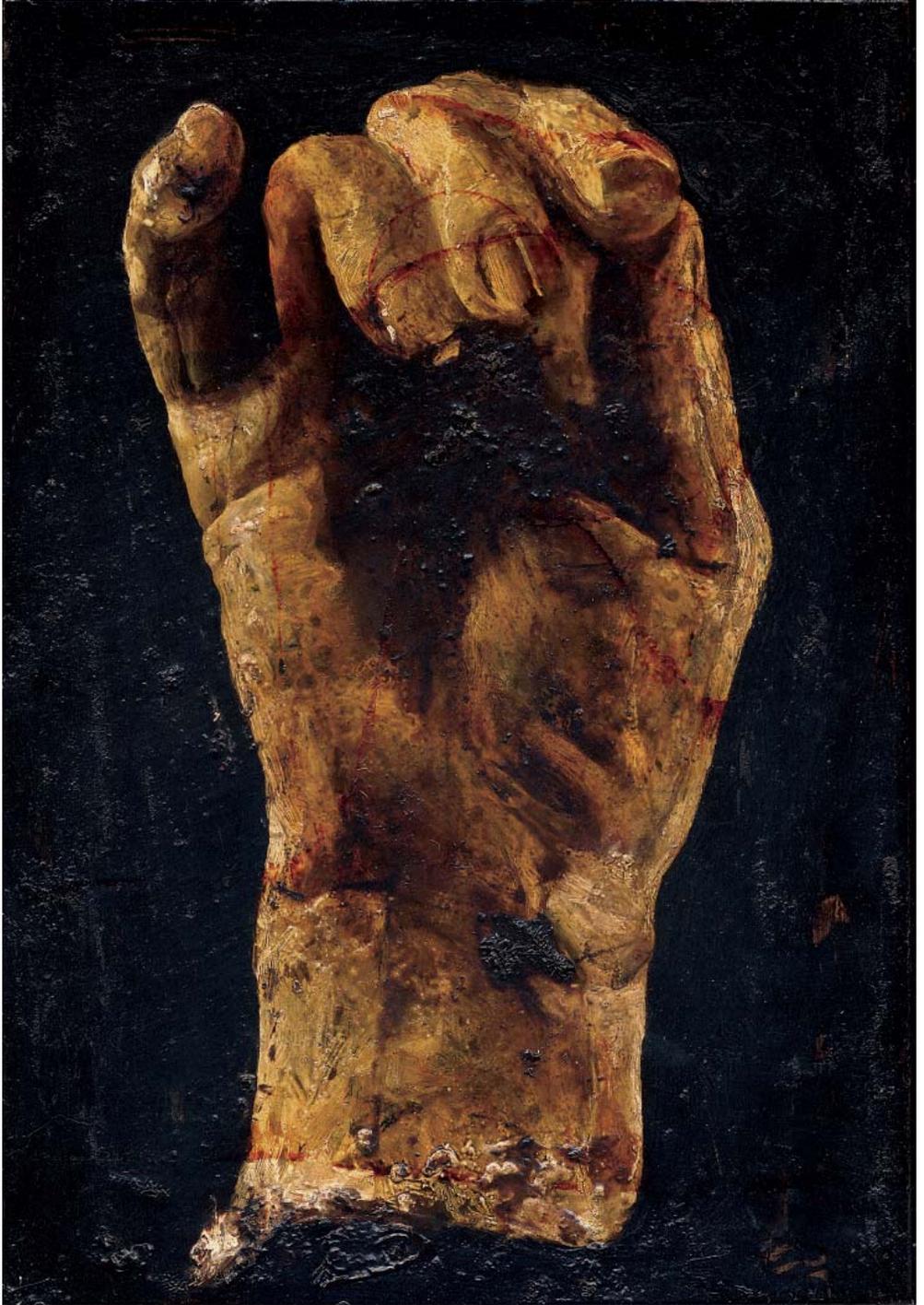


Senza titolo, 2005, olio su acetato applicato su alluminio dipinto e montato su tavola, cm 27x19



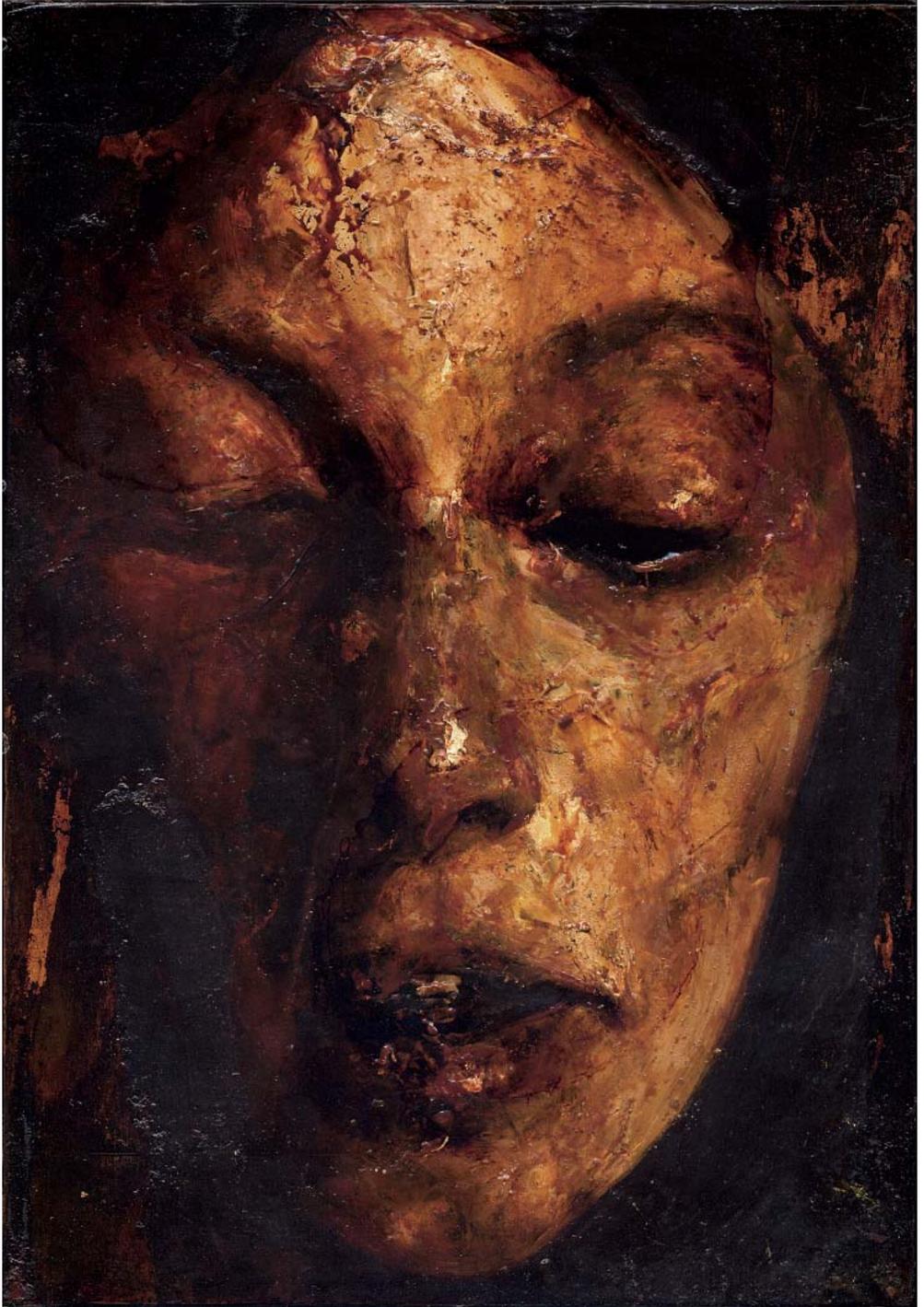


Miniera nelle mani, 2006, olio su rame applicato su tavola, cm 27x19





Moulage, 2006, olio su rame applicato su tavola, cm 27x19



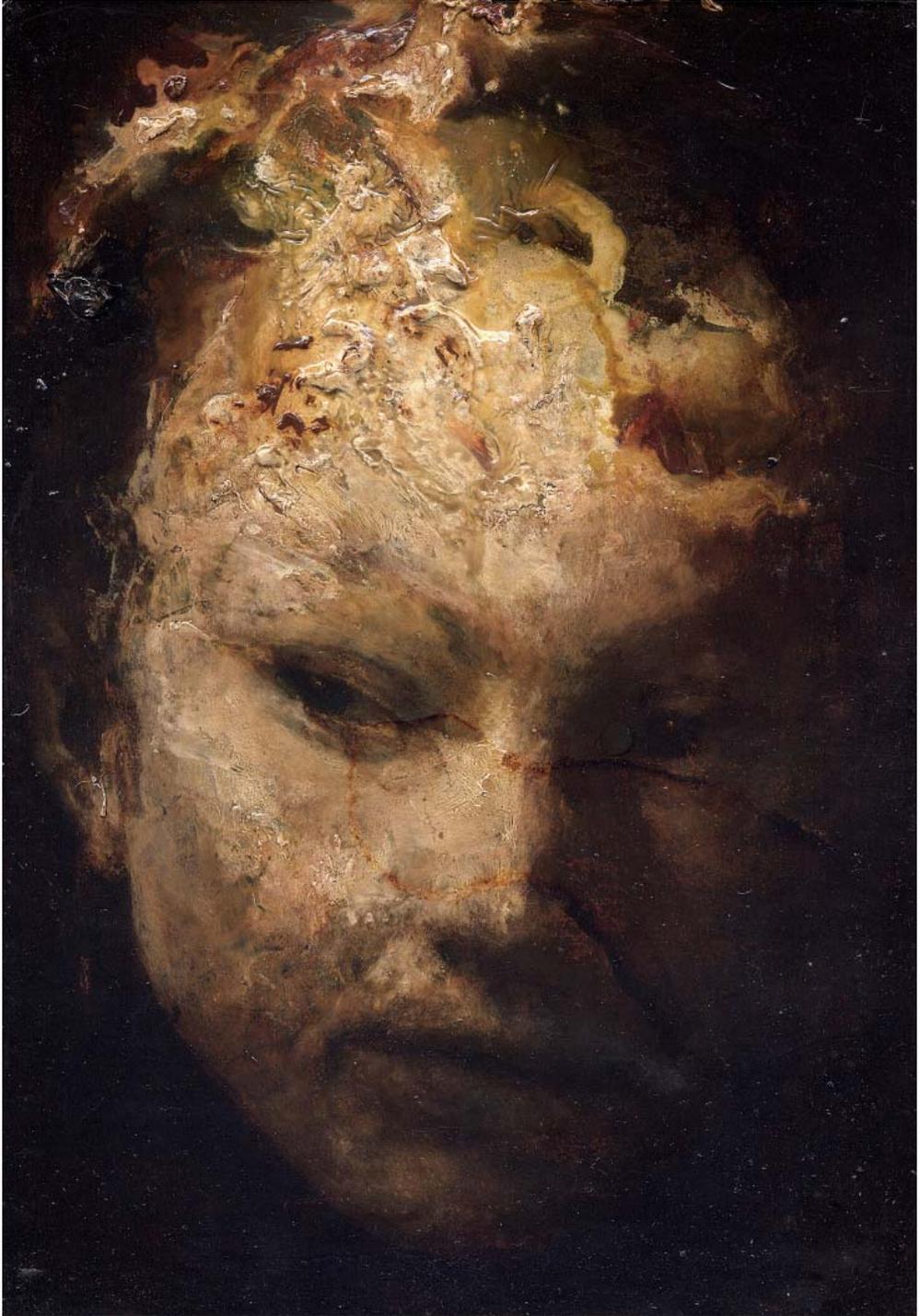


La fronte appesa, 2006, olio su rame applicato su tavola, cm 27x19



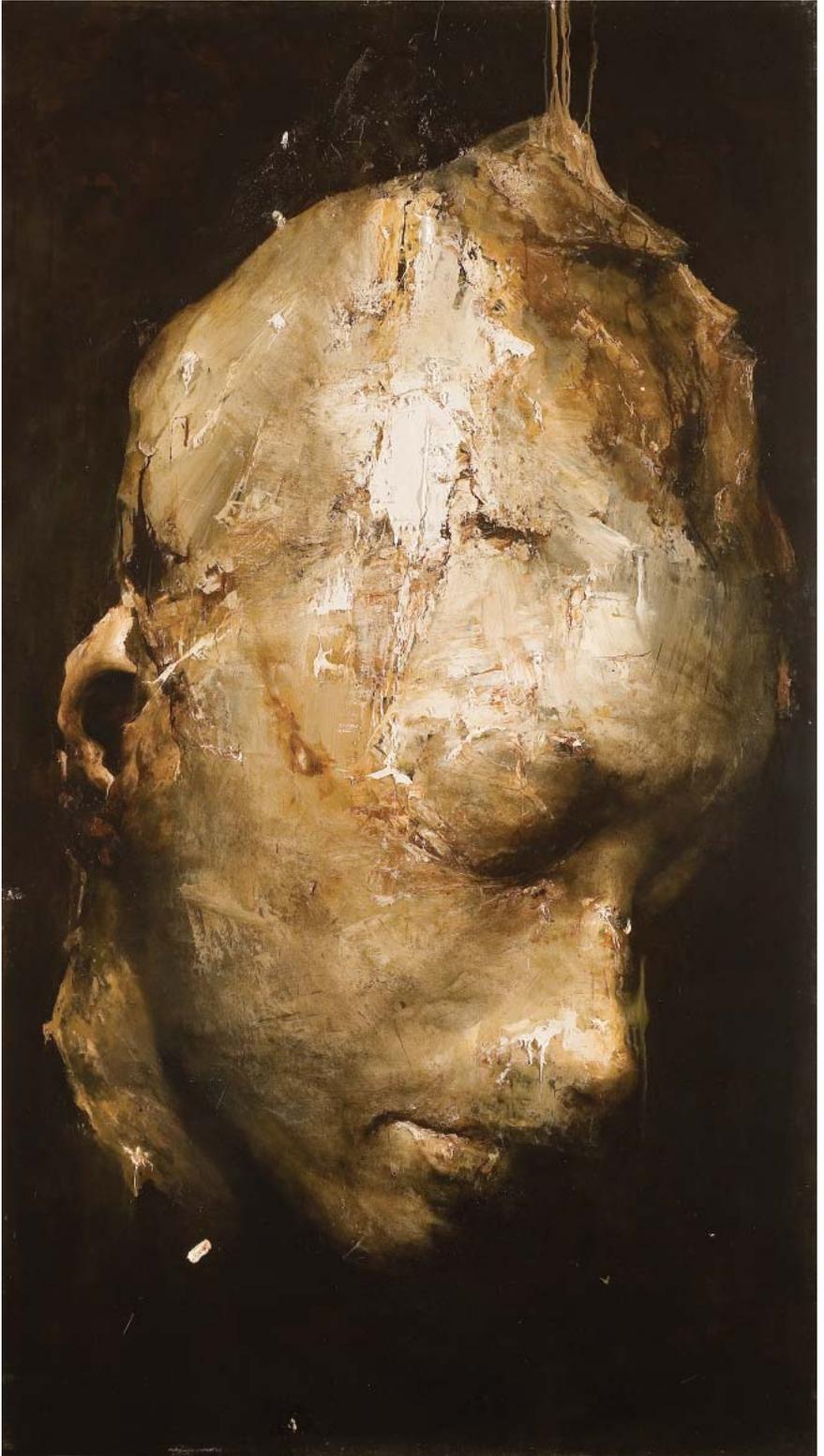


S.v.H, 2006, olio su rame montato su tavola, cm 27x19





Terra dei bianchi, 2007, olio su rame, cm 180x100





Simonia, 2006, olio su rame, cm 100x100







Gruccia d'acqua, 2006-2007, olio su rame, cm 100x100





Corsa del bianco (particolare), 2007, olio su rame, cm 100x100



NICOLA SAMORI'



Nato a Forlì nel 1977. Vive e lavora a San Pietro in Trento e Bagnacavallo (RA).

Principali mostre personali / Selected solo exhibitions

2007

- Arte Fiera, Bologna Galleria L'Ariete
- Andrea arte contemporanea – Vicenza
- A View of Italian Contemporary Art, Gallery 705 – Stroudsburg, PA (USA)

2006

- Arte Fiera, Bologna Galleria L'Ariete
- Miart, Milano Galleria L'Ariete
- Lapsus, Forte Strino – Vermiglio (Tn)
- Subderma, Galleria Santa Marta - Milano

2005

- Arte Fiera, Bologna Galleria L'Ariete
- TAC. Un paesaggio chiamato uomo, L'Ariete artecontemporanea - Bologna
- Amore, Studio di Restauro Ricerca e Conservazione Merlini Storti - Roma
- Castello Carlo V - Lecce
- New Works, Studio Raffaelli - Trento

- Alter Stadtsaal - Speyer (D)
- Disiecta, Chiesa del Pio Suffragio - Fusignano (Ra)
- Disiecta, L'Ariete artecontemporanea - Bologna

2004

- Arte Fiera, Bologna Galleria L'Ariete
- La conquête de l'ubiquité, Ex Chiesa di Sant'Anna - Repubblica di San Marino
- La conquête de l'ubiquité, Ex Chiesa in Albis - Russi (Ra)
- Classicism Betrayed, Erdmann Contemporary Gallery - Cape Town (South Africa)

2003

- Dei Miti Memorie, Tafe Gallery - Perth (Western Australia)
- Parlamento Europeo - Bruxelles (B)
- Arte Fiera, Bologna Galleria L'Ariete
- Face/Off, L'Ariete artecontemporanea - Bologna
- Face/Off, Galleria Comunale Ex Pescheria - Cesena

2002

- Museo civico - Piombino (Li)
- Santa Maria delle Croci - Ravenna
- Rampa di Francesco di Giorgio Martini - Urbino
- Parti residuali, Sale garzoniane del Convento di San Francesco - Bagnacavallo (Ra)
- Fondazione di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca di Zola Predosa - Bologna
- Enigma Uomo. Il fuoco della rinascita, L'Ariete artecontemporanea - Bologna

2001

- Chiesa di San Domenico - Ravenna

2000

- Palazzo Albertini – Forlì

Principali mostre collettive / Selected group shows

2007

- Italianische Graphik, Galerie Carlshorst, Berlin (D)

- Nuove acquisizioni della Fondazione Carisbo, Palazzo Fava – Bologna
- Allegretti arte contemporanea – Torino
- Body Art, SouthWest Minnesota State University Art Museum – Marshall, MN (USA)

2006

- Bologna si rivela, Palazzo Fava Fondazione Carisbo – Bologna
- 13x17www.padiglioneitalia, Chiesa di San Severo al Pendino – Napoli
- 13x17www.padiglioneitalia, Politecnico - Milano
- Premio Michetti 2006 - Francavilla a Mare (Ch) Vincitore Premio 2006
- Soma, Emil Banca, Bologna
- Album dei ricordi, Galleria Pittura Italiana, Milano

2005

- Impronte, Museo d'Arte Moderna "La Recoleta" - Buenos Aires (Argentina)
- Seven...everything goes to hell, Palazzo Pretorio - Certaldo (Fi)
- Figurative Kunst aus Italien, Die Galerie - Frankfurt am Main D ()
- Arte Libro. Indice Scultura II, Palazzo Re Enzo – Bologna
- La nemica del cuore, Galleria d'arte moderna e contemporanea – Bondeno (Fe)
- Alchimie saline, Oratorio della Santissima Annunziata – Solarolo (Ra)
- Cuori selvaggi, Palazzo del Podestà - Rimini
- Simurg. Memoria e amnesia, Bellofresco Smart Collection – Venezia Mestre

2004

- I crimini dell'amore. Da Crepax all' Ultrapop, L'Ariete artecontemporanea
- Scandaglio (rassegna dei vincitori del premio Morlotti)
- Imbersago (Lecco)
- Dinamiche del Volto, Galleria d'Arte Contemporanea Palazzo

Ducale - Pavullo (Mo)

- New acquisitions, The Everard Read Gallery - Johannesburg (South Africa)

2003

- Royal Concert Hall - Perth (Western Australia)
- St'Art, Strasbourg (F) Galleria L'Ariete
- Il corpo e l'anima, L'Ariete artecontemporanea - Bologna
- Il corpo e l'anima, Fondazione di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca - Bologna
- L'età delle illusioni mancate, Palazzo Mediceo - Seravezza (Lu)
- 1° Concorso Nazionale dell'alta istruzione artistica e musicale, Palazzo del Quirinale - Roma
- Works on paper, William Whipple Gallery - Marshall, MN (U.S.A.)

2002

- Anteprima, Accademia Clementina - Bologna
- Premio Giorgio Morandi (1° classificato), Museo Morandi - Bologna
- Palazzo del Capitano - Bagno di Romagna (FC)
- Pulsioni, Le Cappuccine - Bagnacavallo (Ra)

2001

- Accademia Clementina - Bologna

2000

- Accademia di Belle Arti - Berlino (D)





vanillaedizioni

Traversa dei Ceramisti, 8
17012 Albissola Marina (sv)
Tel./Fax +39 019 4004 123
info@vanillaedizioni.com
www.vanillaedizioni.com

ISBN 978-88-6057-028-4

in collaborazione

L'ARIETE
ARTE CONTEMPORANEA
V. MARSH 17 - 40124 BOLOGNA
TELEFONO / FAX 051 531202
PATRIZIA@MONDRIANIRISILIO.IT
INFO@CALIERIARIETE.IT
WWW.CALIERIARIETE.IT

copyright

© 2007 vanillaedizioni
© 2007 Nicola Samori
© 2007 L'Ariete arte contemporanea
© 2007 per i testi, gli autori

Finito di stampare nel
mese di marzo 2007
da Litografia Viscardi, AL