Sottile erede della figurazione moderna e delle sue declinazioni nel Novecento italiano, Luino continua a dipingere con vociana «sincerità», saggiando memorie diverse in paesaggi, nature morte, interni e nudi. Il suo stile – come il lettore potrà sentire dalla voce che anima le conversazioni qui raccolte – è una prosa leggera dalle continue variazioni, che aderisce al reale e se ne stacca nella stessa misura. Se racconta, non è eloquente, poiché riflette soltanto il necessario; e porta in sé molto più di quanto appaia. Ai critici dice ancora: «La vita è un letto sfatto, ma non troppo».

dall'*Introduzione* di Roberto Cresti

€ 20,00

ISBN 978-88-3364-150-8

9 788833 641508

Spicchi di mela. Ricordi newyorkesi e altro

Bernardino Luino

Pendragon

Bernardino Luino

Spicchi di mela

Ricordi newyorkesi e altro

Conversazioni con Roberto Cresti

Pendragon

Bernardino Luino (Latina, 1951), pittore e incisore tra i maggiori del nostro panorama nazionale, racconta in cinque conversazioni con Roberto Cresti la vicenda che lo ha portato a collaborare, fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del XX secolo, con la Galleria Henoch di New York. Il discorso affronta anche gli anni della formazione di Luino, in particolare quelli trascorsi a Milano a stretto contatto con Gianfranco Ferroni e gli altri pittori del gruppo della Metacosa (1979). I ricordi di personaggi e luoghi italiani e della Grande Mela, raccontati da un europeo amante della propria civiltà artistica, danno a quest'opera il carattere di una testimonianza senza pregiudizi, nella quale si riflette un periodo di decisiva trasformazione dell'arte e dell'intera cultura contemporanea.

Roberto Cresti (Bologna, 1959) insegna Storia dell'arte contemporanea e Storia delle arti del Novecento presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata. Le monografie più recenti sono: *Lo spettro nella macchina. Due saggi sul futurismo* (Filottrano [AN] 2012); *L'ombra di Tagete. Francesco Roviello opere 1979-2009* (Macerata 2013); *Saggio sul fondamento storico dell'arte contemporanea. Prima parte: tempi moderni* (Filottrano [AN] 2015); *Imperfetto presente. Saggio sulla pittura di Nicola Nannini* (Bologna 2016). *Angelino Balistreri. Il colore e l'enigma* (Milano 2018). Il suo contributo come interlocutore di Bernardino Luino in queste conversazioni include riflessioni sull'arte, la cultura e la storia degli ultimi decenni del XX secolo.

Bernardino Luino

Spicchi di mela

Ricordi newyorkesi e altro

Conversazioni con Roberto Cresti

Pendragon

Bernardino Luino
Spicchi di mela
Ricordi newyorkesi e altro
Conversazioni con Roberto Cresti

In copertina: Bernardino Luino, *Water Tanks*, 2002, olio su tela 71x76 cm, Milano, collezione privata.

www.bernardino-luino.com

Il testo delle conversazioni è stato scritto e dotato di note e di immagini da Roberto Cresti. Lo stesso, in collaborazione con Fiammetta Luino, ha redatto gli apparati critici. Si ringraziano Giada Sbriccoli, Ilaria Cesaroni e Giacomo Teti per avere letto e controllato il testo in itinere. Giada Sbriccoli ha compilato l'elenco dei nomi.

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Macerata
Dipartimento di Studi umanistici – lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2019, Edizioni Pendragon
Via Borgonuovo, 21/a – 40125 Bologna
www.pendragon.it
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata

Indice

Roberto Cresti
Introduzione: Bernardino Luino o il realismo riflesso 7

Prima conversazione
Strade 17

Seconda conversazione
Facciate 41

Terza conversazione
Interni 59

Quarta conversazione
Finestre 79

Quinta conversazione
Skyline 95

Documenti 113

Bernardino Luino: biografia, esposizioni, bibliografia 119

Indice dei nomi 137

Introduzione

Bernardino Luino o il realismo riflesso

di Roberto Cresti

Esigua lampada tranquilla…
fra chi sei e chi sono oscilla.
Fernando Pessoa

Fin dal suo apparire, alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, la pittura di Bernardino Luino non ha richiesto ai critici uno sforzo interpretativo e si è anzi trasfusa nelle loro parole come uno specchio d'acqua in un giardino, dove si riflettono le figure dei passanti. La costante in chi se ne è occupato, infatti, è nello stile della scrittura e non nei modelli artistici giudicati alla sua origine, sempre rivedibili, così da indurre a ritenere ch'essa si imponga, in certo senso, a rovescio, accogliendo e modellando lo sguardo di chi l'incontra come se questo fosse un corpo che si adagia in un letto.

Il letto è una presenza ricorrente nell'immaginario di Luino, un motivo conduttore attivo e protettivo, che ha un corrispondente formale nella luce e negli effetti che essa crea, ora onirici ora realistici, lungo una via mediana che è come un equatore dell'occhio e, in quanto tale, riflette la realtà interiore ed esteriore senza soluzione di continuità. *A vela in solitaria intorno alla stanza* è il titolo di una raccolta di versi del poeta americano contemporaneo Billy Collins, che si adatta perfettamente alla poetica di Luino e ne descrive l'intimo movimento "sul posto": la rotazione limpida e costante.

Questa propensione neotolemaica è la ragione per la quale si colgono in genere, nei dipinti, sovrapposizioni percettive e pittoriche, non sempre facili da individuare (ammesso che l'esercizio sia necessario), secondo un legame variabile e controllato col reale, e coi dettami del senso comune, frutto di una decantazione ottenuta, da un lato, con una inquadratura perfezionata del soggetto, dall'altro con il progressivo accostamento di quest'ultimo a una

memoria artistica tuttavia non intrusiva, non citata in quanto tale, ma affine al registro espressivo voluto, che l'assume fino a riformularla in sé.
In un caso come nell'altro, è lo scarto su entrambi i fronti che dà luogo all'immagine e, poiché siamo abituati a credere all'esistenza oggettiva della realtà, il modo di dipingere di Luino appare un realismo che non nasce dall'esterno – l'opera «deve farsi da sé», diceva Verga –, bensì si riflette in una riforma del reale, percepito e ricordato, come una precisazione fra i due momenti, che trova un equilibrio in se stessa. Questo significa realismo "riflesso" e non "mimetico" anche sul versante interiore dove l'emotività assume una configurazione definita, ma che non nega il lato soggettivo.
Anche a me, come ad altri interpreti in precedenza, è capitato d'osservare che, in certi interni (e il rilievo potrebbe estendersi a tutta l'opera), sembra che qualcosa sia appena avvenuto o stia per accadere. Ma questo non corrisponde a un evento reale, bensì è un effetto morfologico dovuto alla luce, che crea sempre il punto di vista nel dipinto. Non è un'ipotetica azione che si smargina o annuncia, è la luce impaginata che coniuga la vista e la mente in un "prima" e in un "dopo" riflessi direttamente dall'occhio.

"Vedere" e, a un tempo, "ricordare" costituisce l'invenzione più moderna dell'arte, ed è stata sempre utilizzata ed estesa dai coloristi, anche da quelli che hanno amato la precisione nei dettagli. Nasce, quell'invenzione, nelle Fiandre del XV secolo, a contatto con l'universo simbolico della miniatura, in Van Eyck e in altri maestri immersi in un ambiente mercantile attento alle cose, compresa la natura, adattata a giardini come a Libri d'ore ricreati *en plein air*. Ma già Cennino, alla fine del XIV secolo, aveva ravvisato in Giotto la facoltà di rimutare «l'arte del dipingere di grecho in latino»[1], cioè dal mentale al reale, conducendola «al moderno»[2]. Tale svolta, da echi fiamminghi, si radica poi in Italia, e trova in

[1] C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Neri Pozza, Vicenza 2003, p. 63.
[2] *Ibidem.*

Piero della Francesca un superamento d'addendi nella «sintesi prospettica di formacolore», come l'ha definita Roberto Longhi. Di lì, "vedere" e "ricordare" procedono in un sodalizio alterabile, ma che nulla più abolisce. E, ove l'arte è più "moderna", se ne rilevano evidenze, come in Caravaggio, capace di creare una carne chiaroscurale di memorie che giunge fino a Courbet. Ma Piero, che ne è l'innesto primario, riemerge sempre, prima o dopo, quale punto di riferimento, a volte algebrico, come (per uno strano flirt con la porcellana) in Vermeer; altre corposo, come in Manet e Degas, fino a comunicarsi alla pittura del XX secolo con Seurat. La lezione che offre è l'equilibrio, anche nelle condizioni più impervie, cui ambisce per ragioni personali, ma che divengono, alla fine, collettive.

Cambiano nel tempo le pressioni dall'esterno e cambiano dall'interno le ragioni dell'arte, così che la tensione fra visione e memoria, dopo una serie di guerre civili, italiane ed europee, fra archi colonnati e tetti piatti, Luino l'ha ripresa per distanziarsi da un realismo irriflesso o ideologico in una situazione storica che, pur corrispondendo agli anni Settanta del Novecento, ricorda le ragioni di Huysmans contro Zola: «Zola, da quell'eccellente scenografo che era, si cavava d'impaccio spennellando scenari più o meno rispondenti al vero […]. Noialtri, di spalle meno quadrate, e desiderosi di un'arte più sottile e più vera, dovevamo chiederci se il naturalismo non metteva capo a un vicolo chiuso»[3]. Neppure allora però era questione di spalle, bensì di gusto.

Nasceva, quel gusto, da un modo di essere, non solo artisti, in un rapporto con la realtà che non accettava subordinazioni "ecclesiastiche" e anzi sostituiva l'Io a ogni "chiesa". Huysmans, come molti, non aveva tuttavia resistito a tanta libertà personale e aveva voluto, infine, convertirsi al cattolicesimo (come altri avrebbe fatto ad altre fiducie), Luino, invece, non solo non si è sottomesso a un immaginario già statuito e alle sue fonti ideologiche, ma è uscito dall'ideologia del realismo attraverso la realtà, con una sincerità sorvegliata, d'antica, ma prossima, radice "vociana": e si

[3] J.-K. Huysmans, *Controcorrente* (1884), Garzanti, Milano 1975, pp. 3-4.

vuol dire proprio della «Voce» di Prezzolini, il quale, chiedendo a ogni suo sodale di essere innanzitutto «sincero», l'intendeva, al massimo grado, nel «raccontare se stesso»[4].
La pittura come realtà biografica costituisce, del resto, il maggior contributo italiano alla storia dell'arte; non si sa forse da quando, ma, a mente, è ancora Piero a portarne il primato con le *Storie della Croce* ad Arezzo, dove racconta, non se stesso, bensì la propria formazione artistica: i contatti, diretti e indiretti, coi maestri, che rivivono nel suo disegno e nel colore. E che la resurrezione non sia lì, in una chiesa, ma a San Sepolcro, suo luogo natale, al centro dell'edificio comunale, indica una laica rinascita in un cosmo fatto di materia e spirito, nel quale Cristo sovrasta l'immagine del pittore stesso, addormentato fra i soldati romani di guardia al sepolcro, foriero di un invito a osservare il mondo a occhi aperti, ricordandosi di tutto, anche del futuro.

Il futuro è l'assenza che ci circoscrive ed è anche il ricordo più antico della nostra mente, che si rinnova nei giorni per selettivo riconoscimento di memorie. Ogni stile nell'arte è un antico futuro: è il desiderio che si immagina attraverso il presente a partire da ciò che al presente manca. Nel Novecento, proprio il futurismo è stato la premessa al rinnovamento della concezione della storia dell'arte, di cui ha ambito a scartare il superfluo, facendo emergere le profonde necessità delle forme. Vi ha concorso anche Cézanne, o meglio l'ha precorso e seguito, per la facoltà di esprimere in pittura quello che Alfonso Gatto chiama l'«occhio che vede dentro il suo vedere»[5]. Che non è un cortocircuito ma, per l'artista, una continua resurrezione di sé attraverso tutti i materiali esterni o interni di cui si avvale. E, come Cézanne ha fatto dimagrire Courbet serbandone il "peso", Carrà ha portato il futurismo alla metafisica e a Giotto!

[4] R. Cresti, *Lo spettro nella macchina. Due saggi sul futurismo*, le Ossa, Filottrano (AN) 2013, pp. 32-38.
[5] S. Orienti (a cura di), *L'opera completa di Cézanne*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 5-9.

Carrà stesso, nell'*Ovale delle apparizioni* (1918), ha dipinto la propria biografia intellettuale come Piero; e altri hanno operato in modo analogo, come Morandi, il quale ha creato forme così inscindibilmente connesse alla sua vita da risultare ancora oggi di modello per la *embodied architecture*[6]. Si potrebbe dire, anzi, che il presupposto vociano della sincerità autobiografica sia ancora la base della nostra migliore pittura del secolo passato e dell'attuale. Carrà l'aveva appreso direttamente, sulla «Voce» (però di De Robertis), da Renato Serra. Lì è nato il nostro Novecento: "tutto" e in tutte le arti destinate a lasciare traccia, in cui vita e pensiero sono indistinguibili.

Nel periodo fra le due guerre (ove non c'è "ritorno all'ordine", ma all'"ordinare", come diceva Cardarelli) la pittura ha fatto un continuo «esame di coscienza» (e dove non l'ha fatto, ha aderito, per eccesso o difetto, a ideologie anche opposte)[7]. Ne sono stati alfieri artisti romani di nascita o adozione, da Socrate a Trombadori, da Francalancia a Donghi, da Mafai a Ziveri, a Cagli (e a non fare tutti i nomi si patisce), ma anche Casorati e i Sei torinesi a lui intorno, sostenuti da Persico; poi, a Milano, i chiaristi e altri, orchestrati per breve, ma utile tempo, da Persico ancora, al Milione: laddove le *silhouettes* del Doganiere Rousseau e di Mies van der Rohe si sovrappongono.

In quest'ultimo contesto è nata quella moderna porcellana della mente che è il design, il quale invita all'essenziale, e a volte sono stati gli architetti a dar le migliori sintesi, come fa Baldessari, che, nel *Luminator*, trasforma il San Sebastiano di Garbari in una lampada a stelo. O, solo in apparenza più in grande, Terragni nella Casa del fascio a Como, ove la lamina dei bianchi e delle trasparenze rinvia ai pulcinella di Spazzapan o alle ombre postwildtiane dei bassorilievi di Melotti, costituendo, inoltre, vista da dentro a fuori, una sintesi prospettica della città circostante e della sua storia.

[6] J. Pallasmaa, *Lampi di pensiero*, a cura di M. Fratta e M. Zambelli, Pendragon, Bologna 2011, pp. 68-69.

[7] R. Cresti, *Tornando a casa. Renato Serra, l'Esame, la guerra e le arti*, in «Itineris», 1, I, 2016.

Anche questa è biografia, e Luino, passato da Roma a Firenze a Milano, ne ha assimilato il metodo per elezioni di modelli, mentre rifaceva in sé la trama del nostro Novecento. Una trama che gli ultimi decenni del secolo hanno visto sfaldarsi progressivamente e rinascere in parallelo in molteplici esperienze individuali. I confronti e le assimilazioni sono così divenuti più liberi e hanno riguardato tutti i linguaggi contemporanei, con sovrapposizioni che evocano il sincronismo di quello «spazio interiore»[8], come l'ha chiamato James Ballard, dove, come in un paesaggio metafisico di De Chirico o organico di Ernst, le immagini del passato si trasformano in quelle del futuro.
L'architettura, in particolare, è divenuta modello di tale paesaggio anche rispetto alla sua storia, che spesso essa riformula riconvertendo strutture industriali dismesse a verde pubblico o a spazi di diversa socialità. Milano, la città ove Luino vive, ne è da anni la vetrina, come lo sono tante metropoli d'Occidente e d'Oriente, in una sorta di circolarità virtuosa, che produce la ricerca di equilibri individuali e collettivi. L'alleggerimento tramite sintesi di forme e di generi è l'ideale più diffuso, e proprio tale orientamento Luino ha intensificato, dai primi anni Ottanta ai primi anni Novanta del secolo scorso, assecondando il caso che, da Milano, l'ha portato a New York. Si è trattato di un evento vissuto sincronicamente fra esperienza e memoria, in cui si sono riflesse, come dai due lati d'una strada, Europa e America, con le rispettive tradizioni artistiche, in "occasioni" che rendono evidente una ritrovata centralità dell'Io.
Non ci sono stati limiti a quel rapporto, che ha comportato in realtà un ripetuto pendolarismo, così che i suoi esiti artistici sono stati il frutto di un movimento che si è temperato per accostamenti fra luoghi diversi e confronti selettivi e analogici con modelli pittorici vari, ma affini fra loro. Le lunghe passeggiate per le strade del Bronx si sono sovrapposte a quelle alla Bovisa o lungo i Navigli, e le nature morte di Morandi hanno trovato rispondenze

[8] J.G. Ballard, *Time, Memory and Inner Space*, in «The Woman Journalist Magazine», 1963.

nelle periferie di Sironi e negli edifici di Hopper. C'è poi un altro confronto generale e minuto ed è proprio con l'architettura recente nei termini suddetti, una ripresa personale del *theatrum mundi* rinascimentale, il cui fondamento è però più tonale, cioè fornito dal colore, che non lineare o puramente geometrico.
È questa sintesi la conquista dell'arte di Luino, in cui la realtà si riflette, "altra" ma ancora "in sé", come il «piccolo 'a'», cioè l'Io, di cui parla Lacan in rapporto all'«Uno» (che è l'intero esistente)[9], con una quantità di scivolamenti, di non coincidenze con sé e con «l'Uno» stesso, che ha un precedente in Caspar David Friedrich, i cui diversi autoritratti in grandi contesti naturali segnano punti di vista dove si coglie la alterità della pittura dal suo contenuto: l'Io che guarda o si guarda come da buchi di serrature, cancelli, porte, finestre, cime di monti e scogliere, "ritornando" sui luoghi di un "lutto", di una perdita innominabile, per sentirvi il piacere del "prima", ricolorandolo a memoria. Quel "lutto" e quella perdita corrispondono a una assenza su cui si apre la finestra filosofica del pittore – il quadro –, che interroga l'oscurità o persino la chiarezza «dell'Uno», e trova, in quell'atto, la propria «sincerità».
Nei dipinti del periodo "newyorkese" si percepisce (e il dato si sarebbe stabilizzato e protratto a oggi) una soggettività mai compiaciuta, ma necessaria, che era già la caratteristica di Luino fra gli adepti della Metacosa (1979), e che gli ha giovato come un freno foriero di credibili equilibri compositivi in tutti i generi di pittura. Cosicché l'Io, come l'"altro" dal reale, si affaccia nei dipinti (friedrichiani e hopperiani) di quegli anni, dai minimi autoritratti di fronte e di spalle, posti in un contesto urbano; dalla palla ferma sul marciapiede deserto; dai Gialli Mondadori su un pavimento degno di Giovanni Bellini; dal letto o dalla branda come corpo assente di una laica resurrezione; o dai solidi platonici su un baule, resti di un cosmo esploso o di marionette.
Sono tracce romantiche schiarite da una architettura mentale mobile e insinuante, che segue l'eclisse della natura e del viandante

[9] J. Lacan, *Il seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro 1968-1969*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2019, pp. 117-132.

di Friedrich fino alla trasformazione nella metropoli e nel *flâneur* di Baudelaire, che l'attraversa. Cosicché la Grande Mela, quarant'anni fa, si è prestata evolutivamente a essere, per Luino, un punto di approdo e ripartenza, com'è «l'Uno» per il «piccolo 'a'», «stipati sull'isola angusta, gli edifici dalle migliaia di finestre, si drizzeranno splendenti»[10], scriveva Dos Passos per i viaggiatori in avvicinamento; ma ha costituito anche il «piccolo 'a'» rispetto al mondo. «1+a»[11] è la formula lacaniana d'ogni interrogazione di senso, nella quale la scommessa è credere alla esistenza di un «a», in un contesto magari soverchiante e oggettivo, con il "piacere" fisico e mentale di ritessere una trama personale di figure nel "lutto" di una realtà oscurata da materiali aniconici o ipericonici.

Sottile erede della figurazione moderna e delle sue declinazioni nel Novecento italiano, Luino continua a dipingere con vociana «sincerità», saggiando memorie diverse in paesaggi, nature morte, interni e nudi. Il suo stile – come il lettore potrà sentire dalla voce stessa che anima le conversazioni raccolte qui a seguire – è una prosa leggera dalle continue variazioni, che aderisce al reale e se ne stacca nella stessa misura. Se racconta, non è eloquente, poiché riflette soltanto il necessario; e porta in sé molto più di quanto appaia. Ai critici dice ancora: «La vita è un letto sfatto, ma non troppo».

[10] J. Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925), Baldini&Castoldi, Milano 2002, p. 32.
[11] J. Lacan, *Il seminario. Libro XVI*, cit., pp. 133-148.

B. Luino, *Il letto*, 1978-1979

L'idea di questo libro a due voci è nata da un'occasione conviviale, creatasi in occasione del vernissage della mostra collettiva di pittura *Dedalo. L'ombra del padre*, curata da Enrica Attimonelli e Roberto Cresti, presso lo Spazio le Muse di Andria, nel novembre 2018. Le conversazioni si sono svolte a più riprese nella abitazione di Bernardino Luino, a Milano, dal gennaio al luglio 2019. Con esse si è voluto ricreare, attraverso una esperienza personale, e senza ambizioni di completezza, il quadro storico-artistico dei decenni Ottanta-Novanta del XX secolo, mettendone in evidenza alcuni protagonisti e contesti culturali, così da fornire una testimonianza biografica in un più generale insieme di riflessioni sulle vicende dell'arte.

Bernardino Luino e Roberto Cresti

Prima conversazione

– Andiamo?
– Andiamo pure
Aldo Palazzeschi

B. Luino, *Autoritratto*, 1979

Strade

Idee di New York e degli Stati Uniti – impressioni della città – gli anni precedenti la trasferta americana – Roma, Firenze, Milano negli anni Settanta – ristrettezze ideologiche – l'incontro con Gianfranco Ferroni e Il Fante di Spade – Ferroni visto da vicino – l'ambiente milanese: musica, cabaret e cinema – Gianfranco Bruno e *La ricerca dell'identità* – ipotesi di una poetica dell'Io – la nascita della Metacosa – principali mostre del gruppo – il ruolo di Roberto Tassi – analogie e differenze con Piero Guccione e il gruppo di Scicli – trasformazioni dell'arte fra gli anni Settanta-Ottanta – Transavanguardia e altro.

RC. *Gay Talese ha scritto: «New York è una città di cose che passano inosservate»*[1]*, un «paradiso degli eccentrici e una miniera di cose curiose»*[2]*, e, in puro stile* New Journalism*, ne ha data una descrizione con rapide zoomate che vanno, in alto, dagli armadilli scolpiti sulla facciata della cattedrale di Saint Patrick alle formiche in cima all'Empire State Building, e, in basso, ai gatti, alla folla, al traffico, ai portieri gallonati per le strade dell'East Side. È una prosa che ha la pulizia delle tavole di Steve Ditko per* Spiderman*. Qual è stata la tua prima impressione arrivando in città?*

BL. Quella della grande metropoli che vedi al mattino mentre ti avvicini in taxi dall'aeroporto – se vieni dall'Europa, ci atterri sempre di giorno. È lo *skyline* che tutti conoscono, ma tanto diverso dalle nostre città. Solo Parigi può reggere il paragone, al-

[1] G. Talese, *Frank Sinatra ha il raffreddore. Ritratti e incontri* (2003), Rizzoli, Milano 2016, p. 5.
[2] *Ibidem.*

meno nell'ideazione degli spazi. Aldo Rossi diceva che New York è una trascrizione della «grande architettura parigina Beaux Arts»[3] e, insieme, di quelle accademica tedesca e inglese di campagna. Ma in una scala stravolta dall'estensione mentale di quegli stili.

Anche Robert Hughes ha sostenuto che «l'America è una costruzione della mente, non di una razza o di un ceto ereditario o di una terra ancestrale»[4]. Ti riferisci alla verticalità…

Sì, e la visione ravvicinata è anche più sorprendente. Là ti senti veramente "piccolo". Non so spiegarlo razionalmente, ma tutto quello che ti circonda, a New York e in generale in America, è "grande", misteriosamente "più grande": la natura, l'orizzonte, l'azzurro del cielo. Quella architettura ne è, ovunque, una logica conseguenza.

Jung afferma che, in America, «tutti sembrano condurre una autentica vita metropolitana»[5], anche in campagna, il che crea una reciprocità di legami fra la verticalità del centro e la estensione, in orizzontale, delle periferie. Fra lo skyline *e le case dei quartieri popolari, come nel Bronx, di cui parla, per esempio, Jerome Charyn in* Metropolis.

Sì, in certe zone, come l'East Side, le case sono più "inglesi" oppure "olandesi", ma così concentrate, e in successione così continua, che è difficile intuirne l'estensione. Percorri quartieri dei quali non riesci a immaginare la fine. È comunque una dimensione che ti sovrasta, in altro modo, ma ti sovrasta. Se vieni, appunto, dall'Europa dove tutto è misurabile, tutto ha una fine, a New York ti sembra di non potere "afferrare" nulla.

[3] A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 91.
[4] R. Hughes, *La cultura del piagnisteo* (1993), Adelphi, Milano 1994, p. 28.
[5] C.G. Jung, *Opere*, 10/1. *Il periodo fra le due guerre*, a cura di M.A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 138.

Charyn ricorda che, da ragazzo, nel «Bronx si trovava come in una grande fossa, un est infinito che somigliava a un continente»[6]*. E di essersi inventato da solo, con gli amici, le sue «coordinate geografiche»*[7]*. Viene da pensare a un caleidoscopio di forme, di storie e memorie, fra incroci, stazioni, parchi, negozi, pub, case. Si tratta di circa sei milioni di abitanti, suddivisi in 2028 isolati, e con un hinterland esteso su tre Stati. Anche la rete dei trasporti è una delle più diffuse al mondo…*

Si vive in uno strano scambio fra artificiale e naturale, e con un ritmo esteriore e interiore al quale ci si abbandona con una curiosità elementare. È come la scoperta continua di tracce sociali e culturali, che trovi sui volti dei passeggeri in un autobus o negli sfondi dei quartieri alle fermate. È il tuo mondo e insieme quello di infiniti "altri".

Anche Renzo Piano osserva: «Ci sono tante New York: c'è la New York dell'Upper West Side, con il campus della Columbia University, poi ci sono Chelsea, Downtown, il Village, Harlem, Brooklyn e, ovviamente, la New York della Quinta Strada e dell'Upper East Side. Sono realtà diverse, che compongono le tante immagini della città»[8]*. Egli rileva, inoltre, il riflesso che la superficie dell'oceano produce sugli edifici: «New York diventa blu dopo la pioggia e rossa in un tramonto di sole»*[9]*.*

È vero, anche la luce è particolare. Il contesto urbano la filtra e la scompone in piani. Le facciate, in molte zone, ne amplificano l'effetto. Downtown, a SoHo, dove si trovavano molte gallerie d'arte (tra cui la Henoch, per la quale avrei lavorato), le facciate erano rosse, arancioni, verdi o bianco grigie, in una continuità assoluta, vertiginosa. Le finestre, inoltre, apparivano così numerose da pre-

[6] J. Charyn, *Metropolis* (1986), Il Saggiatore, Milano 1996, p. 7.
[7] *Ibidem.*
[8] *New York*, «Architetture e interni urbani», n. 3, 22 aprile 2017.
[9] *Ibidem.*

valere sui muri! Da noi è il contrario. Mentre a New York, e penso ovunque negli Stati Uniti, è straordinario quante finestre riescano a mettere. È un unico fondale intervallato soltanto dalle scale esterne e completato, in basso, dai marciapiedi, dove gli idranti sembrano quelli degli anni Trenta.

In un tuo dipinto, La facciata color aragosta (1984) [tav. 9]*, c'è la sintesi di queste osservazioni, ma si percepisce anche il suo essere una quinta che cela un "retro" ove le finestre sono aperte sui cortili, come quella in* Rear Window *di Hitchcock. Ho l'impressione che i ricordi delle tue* promenades *newyorkesi si siano presto mescolati a quelli dei dipinti di Vermeer e di Hopper, alla letteratura e al cinema. Quando è stato*?

La prima volta nel 1982, avevo trentun anni, e mi si era creata un'occasione destinata a essere anche un modo di riflettere su quello che avevo fatto fino a quel momento. Muovermi su uno sfondo così "grande" comportava dei rischi, ma, alla fine, si sarebbe rivelato un modo per individuarmi meglio, dando sviluppo e diffusione al mio lavoro.

Vuoi dire che New York ha costituito per te una sorta di punto di svolta? Come ci sei arrivato?

Da una mostra personale, tenuta nella primavera del 1982, a Milano, alla Galleria Il Fante di Spade, molto visitata e di successo. L'aveva vista anche Giuseppe Castiglioni, un collezionista che viveva fra Città del Messico e New York, il quale era rimasto colpito dal mio lavoro, aveva comprato dei dipinti e avrebbe voluto addirittura che andassi a trovarlo in America dopo poche settimane. Io non avevo mai preso un aereo, ed ero titubante, non solo per quello. Ma, poi, il suo entusiasmo vinse ogni mia reticenza.

Il caso ti aiutava…

Castiglioni era un uomo concreto, con un largo *entourage* di collaboratori e molti contatti internazionali. E io mi sono sempre

sentito poco destinato a un luogo solo. Sono nato a Latina, ma con la mia famiglia ho poi vissuto in varie città. La mia prima moglie, Andrea, era una ragazza austriaca. Avevamo viaggiato per l'Europa. Il mio radicamento è stato sempre nella memoria. Mi capita di "sentire" veramente un luogo o anche una persona quando li posso ricordare. Ma cambiare è difficile. E poi c'erano gli amici, i lavori sicuri…

Comunque sei partito. Hai preso il tuo primo aereo, fatto il primo volo. Lasciamo però al momento il Boeing, immagino un 747, mentre si stacca dalla pista della Malpensa. Sugli aerei c'è un tempo sospeso, un'aria balneare e ospedaliera (come il vestito delle hostess), che favorisce il ricordare. Dicevi del bisogno di riflettere sulla tua "storia".

Sì, essenzialmente dal 1976, con l'arrivo a Milano. Milano è la città in cui vivo e lavoro a tutt'oggi, anche se in maniera non esclusiva. Dopo una fase da autodidatta, avevo cominciato a dedicarmi alla pittura nei primi anni Settanta, all'Accademia di Roma, avendo come maestro Alberto Ziveri. Allora mi ero impratichito delle tecniche, del disegno anzitutto, esercitandomi con le modelle e con i gessi. Si faceva ancora come prima della guerra e ovunque si sentiva un odore di polvere, un po' stantio, come negli spettacoli all'Ambra Iovinelli, il teatro di varietà, a Roma, che frequentavo. In seguito ero passato a Firenze e, nel 1975, sentendomi già libero da vincoli accademici, e più o meno avviato a una mia ricerca, avevo allestito una personale alla Galleria fiorentina Aglaia. Per la prima volta vedevo i miei dipinti sui muri di una galleria – era un passaggio necessario.

Ecco, la pratica del disegno. Anche da giovane sei sempre stato un artista figurativo, attento alla tradizione italiana – intendendo per "tradizione", come vuole T.S. Eliot, la capacità di sentire «l'a-temporale e il temporale insieme»[10] *–, frequentatore assiduo di musei*

[10] T.S. Eliot, *Il bosco sacro* (1920), Bompiani, Milano 1967, p. 69.

e gallerie, lettore di critici d'arte come Roberto Longhi e Lionello Venturi…

Ancora ragazzo, un primo richiamo l'avevo avvertito dai dipinti e dalle incisioni di Morandi. Di Longhi mi aveva attratto il discorso sul "tonalismo" della Scuola romana, o, come lui si era inventato, della "Scuola di via Cavour". Mi interessava, in generale, l'arte italiana del periodo fra le due guerre, fino a tutti gli anni Quaranta, che mi appariva un repertorio eccezionale di invenzioni. Non facevo caso ai contenuti, mi importava invece come erano resi. Per questo cominciai a sentire inadatto a me l'impegno politico, che, negli anni Settanta, si era tenuti a dichiarare. Gran parte degli artisti figurativi, che erano tanti, lo riteneva una sorta di dovere.

Erano anni dominati dalla politica, attraversati ancora da forti rivendicazioni collettive, rappresentate soprattutto dai sindacati e dal Pci. *Poi c'erano le minacce di golpe; le stragi neofasciste; il terrorismo rosso e nero; l'ultima Guerra fredda. L'etichetta "anni di piombo", come si sarebbe intitolato il film della Von Trotta, seppure ambientato nell'allora Germania federale, dice tutto. Guttuso li ha anticipati, certo involontariamente, nelle figure quasi pietrificate dei* Funerali di Togliatti *(1972). Qualcosa si stava comunque muovendo nella società italiana. Ma se dico "impegno politico", tu a cosa pensi?*

A un fronte molto organizzato, sostenuto, per esempio, da una rivista come «Artecontro», di Mario De Micheli, che aveva una notevole diffusione. Vi gravitavano esponenti del realismo "sociale", come appunto Guttuso e Renzo Vespignani. A Firenze avevo conosciuto Fernando Farulli e Piero Tredici. A Milano c'erano Gianfranco Ferroni, Giuseppe Guerreschi e altri. Non riuscivo però, come ho detto, a far mio il primato del contenuto, del soggetto reso magari in termini iperrealisti, come faceva Walter Falconi con gli acrilici. Neppure mi attraeva la ripresa espressionista che alcuni attuavano attraverso le deformazioni di Bacon. Una volta andai a Cesena a trovare Sughi, che stava dipingendo il ciclo della *Cena*. Ne apprezzavo la tecnica, i chiaroscuri, però quelle figure erano i soliti borghesi, le "anime morte"…

Vedevi alternative?

Chi non si riconosceva nella pittura "militante" praticava l'astrattismo, che mi lasciava altrettanto indifferente. La mia concezione del dipingere non poteva essere così ripetitiva e, in definitiva (come per chi privilegiava il contenuto), prefissata. Ma non era facile trovare una via. Mi era capitato di vedere, a Roma, alla Galleria Il Fante di Spade, una mostra di Gianfranco Ferroni. Lo sapevo allineato a De Micheli, ma in dipinti di poco successivi avvertii un orientamento più autonomo e analitico nel rendere il "vero". Avevo anche letto un piccolo libro di Italo Mussa sull'iperrealismo americano[11], che mi aveva davvero interessato. Cominciai a meditare un passaggio intermedio. E, a Firenze, ebbi anche come interlocutore un pittore un poco fuori dai ranghi, Rodolfo Martini, che esponeva alla Galleria Menghelli. Gli devo un primo invito ad ascoltare la musica lirica e la scoperta dei preraffaelliti, di cui era grande estimatore.

Cercavi la maniera di dipingere il reale indipendentemente da valori ideologici, e, in generale, da qualsiasi schema preordinato, mediato, da qualsiasi eccesso teorico. Si può dire che tale ricerca segni il "punto" attorno al quale ha ruotato la tua formazione?

Senz'altro. Visto a distanza di decenni ormai, credo si sia trattato proprio di questo. E fra non poche difficoltà iniziali, poiché, me ne rendevo conto, non si trattava di un fatto ben accolto. Pensai allora di trasferirmi a Milano, dove il carattere più interiore del realismo preludeva a un distacco dalla ideologia. Ferroni, in particolare, assecondava questa tendenza, forse inconsciamente, proiettando sul piano esistenziale (mi ricordo di certe sue *Metropolitane*) un antagonismo comunque politico. Gli telefonai e ci incontrammo. Ne nacque in breve una amicizia e un sodalizio durevole. Tantoché, nel 1976, per un breve periodo, non avendo ancora casa a Milano, mi trasferii a vivere nel suo studio. Volevo ve-

[11] I. Mussa, *L'iperrealismo*, Romana Libri Alfabeto, Roma 1974.

dere se, in quell'ambiente culturale, c'erano altri artisti che sentivano esigenze simili alle mie. Conobbi prima Tonelli e poi Luporini (il quale già scriveva i testi per gli spettacoli di Gaber, e ne era molto preso). I loro dipinti avevano qualcosa d'interessante: si muovevano in una direzione che sentivo affine alla mia.

Mi pare di capire che Ferroni fosse un referente comune, e mi colpisce che un suo dipinto – un piccolo tavolo con qualche oggetto sopra – figuri in copertina a una edizione Guanda della raccolta di versi Il disperso*, del milanese Maurizio Cucchi, uscita proprio nel 1976*[12]*. Quel libro è stato giustamente riconosciuto come il passaggio da un lungo periodo di "riduzione dell'Io", tipico delle neoavanguardie del dopoguerra, a uno di "diffusione dell'Io", con tratti narrativi legati alla quotidianità e a piccole storie individuali.* Il disperso *costituisce una sorta di denuncia e insieme di cura omeopatica delle tante "riduzioni" che l'ideologia e l'impegno politico avevano prodotto.*

Ferroni tentava ormai un evidente distacco da De Micheli e da «Artecontro», che continuava comunque a pubblicare i suoi dipinti primo modo. E mi disse che un aiuto gli era venuto da una mostra intitolata *La ricerca dell'identità*, curata da Gianfranco Bruno, a Milano, alla fine del 1974. Non la vidi, ma ne ebbi poi il catalogo (che ancora conservo)[13]. Era un magnifico contenitore di diverse soggettività del primo come del secondo Novecento. La mostra non cercava di rilevare una tendenza, ma un atteggiamento personale nei confronti della pittura e della scultura, sia che si trattasse di Klee, dei pittori della Nuova Oggettività tedesca o di Mafai. Ferroni mi segnalò, fra i protagonisti del secondo Novecento, Lucian Freud e Antonio López García. Fui d'accordo. Finalmente mi sentivo, in qualche modo, "a casa", confermato nei miei propositi.

[12] M. Cucchi, *Il disperso*, Mondadori, Milano 1976; la copertina di G. Ferroni è nella ristampa Guanda, Parma 1994.

[13] G. Bruno, *La ricerca dell'identità*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, novembre 1974-gennaio 1975, Electa, Milano 1974.

Ferroni è diventato, dopo alcune mostre, da quella curata, a Milano, nel 1997, da Caroli[14]*, a quella del 2007, voluta da Sgarbi*[15]*, una sorta di "bandiera" degli esclusi. Un pittore che non ha ottenuto riconoscimenti adeguati al suo vero valore. Come te lo ricordi?*

Aveva ventiquattro anni più di me. Una carriera già molto lunga. Dalla fine degli anni Cinquanta era stato presente in Biennali e Quadriennali. Era apprezzato da critici importanti come Carluccio, Morosini (che gli dedicò una famosa monografia), Testori, Soavi o, appunto, De Micheli. Il suo mentore, Mario Roncaglia, era stato il fondatore a Modena della Galleria Mutina e poi a Roma e a Milano de Il Fante di Spade, che, dal 1963, aveva ospitato alcune mostre del gruppo Il pro e il contro, del quale Ferroni aveva fatto parte con Vespignani, Guerreschi, Attardi, Guccione e altri[16]. Nel 1981, scomparso Roncaglia, che aveva l'esclusiva della sua produzione, Ferroni aveva temuto il peggio. Sapeva che, malgrado la stima di cui godeva, il suo lavoro faticava a vendersi anche nella grafica.

Nel complesso il percorso di Ferroni sembra essersi svolto come un distacco dalle matrici del realismo in genere e anche dalla ripresa di una pluralità di linguaggi, fra la figurazione espressionista e un certo informale segnico (si sono fatti i nomi di Giacometti e di Wols), fino a porre la questione della pittura come analisi dello spazio e della luce, pur con riferimenti biografici. Si intende la sua "eresia" ricordando Vespignani quando negli anni Sessanta diceva che la pittura era «l'improbabile equilibrio trovato casualmente in una lunga serie di fallimenti successivi, di cancellature, un equilibrio non se-

[14] F. Caroli e M.G. Recanati, *Gianfranco Ferroni*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, luglio-settembre 1997, Mazzotta, Milano 1997.

[15] V. Sgarbi *et al.*, *Gianfranco Ferroni. 1927-2001*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, novembre 2007, Skira, Milano 2007.

[16] S. Troisi, *Il pro e il contro. Una situazione dell'arte italiana degli anni sessanta*, catalogo della mostra, Convento del Carmine, Marsala, luglio-ottobre 2003, Electa, Napoli 2003.

lettivo di cose che non ci sono più»[17]*. Con le sue scelte Ferroni preparava, mi pare, un'arte che da Caravaggio ritornava verso Piero della Francesca.*

Sì, i suoi interni, dai primi anni Settanta, seguono quella prospettiva di ricerca. Credo l'avesse capito un critico come Fagiolo dell'Arco, interessatosi, attraverso De Chirico, al classicismo novecentesco. La mostra di Ferroni che Fagiolo dell'Arco curò a Bologna nel 1994 mi pare sia stata più importante di quelle che hai in precedenza ricordato[18]. Fu per tale ricerca, sempre più evidente, che si consumò il distacco da De Micheli e dall'egemonia ideologica sulla figurazione esercitata da Guttuso, ma anche da Vespignani.

Capisco le difficoltà in genere e quelle dell'ambiente artistico in particolare, inoltre c'era un contesto d'insieme, in Italia, ostile alla pittura da cavalletto. Penso al mondo, allora in espansione, della performance*, che aveva come capitale Bologna, all'*Arte povera *di Celant, a quella concettuale, alla fotografia, alle installazioni o a filoni minimalisti, che occupavano per intero gli spazi della Biennale di Venezia. La Transavanguardia di Bonito Oliva li avrebbe tutti surclassati, a fine decennio, con la pittura del "soggetto dolce", capace di alimentare o trasformare molte esigenze che erano latenti.*

Anche in questo senso, quella che cercavamo con Ferroni, in sintonia con alcune tendenze dell'arte europea (e io con quelle dell'arte americana degli anni Sessanta-Settanta, come appunto l'iperrealismo) era una "terza via". Né iconoclasti né iconoduli, ma convinti di correlare la pittura a principi riformabili, però non cedibili: conoscenza e osservazione, principi che a me pareva di dedurre da Caravaggio, a lui da Vermeer, ma anche, concordavamo, da Cézanne e da Seurat. Ho scritto, nel 2011, in una lettera

[17] *Ibidem*, p. 94.
[18] M. Fagiolo Dell'Arco, *Gianfranco Ferroni. Antologica*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, novembre 1994-gennaio 1995, Allemandi, Torino 1994.

di memorie, indirizzata a Ferroni, scomparso nel 2001: «Volevamo entrambi essere a tutti i costi pittori legati alle cose, alla poetica della loro rappresentazione»[19].

Sì, ricordo anch'io che era difficile eludere le griglie concettuali e i filtri ideologici nell'arte. Persino il semplice "vedere" pareva precluso senza una teoria tipo École du regard *o la scrittura di Francis Ponge nel* Partito preso delle cose[20]*. Ci si scordava che l'Io, affermato o negato, è all'origine di tutto. Riferendosi alla realtà Ernst Jünger dice: «"Vi è ben poco dietro" – ciò non riguarda le cose, bensì l'uomo che ne parla»*[21].

Per questo *La ricerca dell'identità* era stata importante! Mi aveva colpito anche che, in apertura del catalogo, vi fosse il ritratto di un alienato di Géricault. Quando avevo fatto la tesi finale in Accademia, mi ero dedicato alla *Zattera della Medusa* e proprio alla serie degli alienati. Intuitivamente vi avevo sentito la nascita di un percorso che sarebbe proseguito nell'Otto-Novecento con Munch e poi, con Hopper, fino a Freud. Si tratta di un percorso sempre correlato a motivi biografici trasformati in pittura.

Cioè a contesti interiori o esteriori espressi, a volte, in modo incredibile, imprevisto, eppure intimamente "vero". Ecco, parlare secondo una misura credibile di quello che c'è dentro e intorno a noi è già "superarlo". Carrà, nel periodo subito successivo alla Metafisica, sul primo numero di «Valori Plastici» (1918), scrive: «Cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie, che sono le ultime a essere conquistate»[22].

[19] U. Avvanzini *et al.*, *Gianfranco Ferroni. In memoriam*, Lubrina Editore, Bergamo 2011, p. 122.
[20] F. Ponge, *Il partito preso delle cose* (1942-1945), a cura di J. Risset, Einaudi, Torino 1979.
[21] E. Jünger, *Tipo Nome Forma* (1963), Herrenhaus Edizioni, Milano 2002, p. 122.
[22] C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, «Valori Plastici», I, 1, novembre 1918.

È un abito mentale, un modo di guardare il mondo, che avrebbe motivato anche me, Ferroni e gli amici riuniti, pur con molta libertà, nel gruppo della Metacosa…

Stavo per chiedertene notizie. Philippe Daverio l'ha ricordato a Milano, con una mostra del 2004[23]*, a cui hai partecipato con tutti gli altri, eccetto Ferroni, non più in vita. Alla fine degli anni Settanta appare una novità, appunto, la Metacosa. – Come è nata?*

In modo, direi, "pulito", quasi da sola, e per un insieme di casi rivelatisi, in breve tempo, necessari. Simile un po' all'incontro dei "quattro amici al bar", nella canzone di Paoli. Il bar era stato, all'inizio, lo studio di Ferroni, che Luporini frequentava fin dagli anni Cinquanta (veniva da Viareggio e giocava a pallacanestro in serie A). Luporini aveva fatto conoscere Ferroni a Giuseppe Bartolini, che era suo parente, e a Lino Mannocci. I tre costituivano l'ala toscana. Poi c'era Giorgio Tonelli, bresciano, che ho già ricordato. Ci trovavamo a cena per discutere di tutto e si proseguiva senza orario, fra sigarette, whisky, battute e anche partite a scacchi (Ferroni ne era patito e ne imponeva "ordalie" a tutti quelli che aveva intorno). Grazie a Luporini conobbi Gaber. Altri cantanti e musicisti come Nicola Arigliano e Franco Cerri venivano a trovare Ferroni. Da quel clima un po' bohémien nacquero i dipinti del periodo che chiude gli anni del mio apprendistato, a cui concorse in generale anche la Milano notturna del Capolinea, del Ciak o delle Scimmie, locali dove capitava di vedere cabarettisti destinati a fare strada, Paolo Rossi o quelli del gruppo di Salvatores.

Un contesto che univa L'opera da tre soldi *di Brecht e* La ballata del Cerutti *di Gaber…*

Sì, c'era Il Piccolo di Strehler e Grassi, le televisioni private erano solo agli inizi e Milano non era ancora "da bere". La mu-

[23] Ph. Daverio, *Fenomenologia della Metacosa*, catalogo della mostra, Spazio Oberdan, Milano, ottobre-novembre 2004, Comunicare Editore, Milano 2004.

sica inoltre per me era un accompagnamento mentale. Ferroni amava il jazz e aveva suonato il sassofono in una band. Io ero passato di recente dal rock alla musica classica. Producendo grafica per la Galleria ADAC[24] di Modena (lo facevo anche per La spirale e per Linati di Milano), scoprii che il proprietario, Adriano Baldi, era un ex violinista del Teatro comunale della città e un insegnante del conservatorio. Mi procurò i biglietti per le opere: era il tempo del successo di Pavarotti e della Freni. Conobbi Leone Magiera, il pianista che accompagnava Pavarotti. Mi feci coinvolgere da quell'ambiente, in cui tenni anche una personale all'ADAC e vendetti alcuni dipinti. Il carattere totale della musica operistica contribuiva a fondere lo sguardo al paesaggio padano, alle città, alle fabbriche, alle case, perfino agli interni. Stabiliva una continuità davvero "lirica" fra tutte le cose. La pianura fra Modena e Milano e il loggione della Scala sono stati alla base del mio lavoro successivo.

Mi pare di capire che la "quotidianità", in un percorso culturale "privato", ma dai contenuti vari e impegnativi, assumesse per te un interesse primario. Allora non era del resto infrequente. Nelle cineteche avevano grande consenso i film di Wenders come Prima del calcio di rigore, Alice nelle città*,* Falso movimento*,* Nel corso del tempo[25]*, tutti degli anni Settanta, nei quali il protagonista è sempre alla ricerca di qualcosa, spesso della propria immagine, della propria identità in via di formazione. E si aiuta osservandosi su sfondi poveri, strade e autostrade, scattandosi una serie di polaroid…*

Mi piacevano i contesti nei quali mi muovevo e lavoravo. E Wenders, in effetti, mi era presente, come anche il primo Spielberg, quello di *Duel*. Con Ferroni e Tonelli andavamo al cinema. In certi locali si potevano vedere film dopo gli spettacoli di cabaret. Conobbi, in quelle serate, opere di registi come Goretta e Tanner.

[24] Acronimo di Associazione Diffusione Arte Cultura.
[25] F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 137-139.

La merlettaia mi sembrò perfetto, come Isabelle Huppert. Gli attori, gli ambienti e la trama divenivano tutt'uno (non a caso si ispirava a un dipinto di Vermeer). Le immagini erano semplici, si diceva "minimaliste", e narravano fatti quotidiani. La Huppert era, e oggi è ancora, un'attrice dotata d'una presenza straordinariamente normale: sempre al suo posto senza apparire mai "protagonista". Avrei voluto che fosse così anche la mia pittura.

Lentamente il cinema ritrovava un legame organico con la letteratura. Wenders aveva collaborato con Peter Handke, Goretta con Pascal Lainé (*l'autore del romanzo* La merlettaia). *E certi generi, reputati con qualche eccezione "minori", come il poliziesco o la* detection *in genere, sarebbero stati riscoperti come strumenti di rappresentazione della realtà. Penso a Vázquez Montalbán e a quel che ne è seguito fino a Camilleri…*

Montalbano non c'era ancora e neppure Pepe Carvalho. Mi ero classicamente appassionato a Simenon e in generale ai Gialli Mondadori, che leggevo senza troppi scrupoli selettivi. Mi piaceva che l'eccezionale risultasse mescolato alla vita di tutti i giorni. Entravo e uscivo da quei libri come da stanze, come fossi un inquilino. Ne avevo delle pile accanto al letto. Li avrei dipinti, in seguito, sul pavimento di alcuni interni.

In effetti, per voi, per il gruppo Metacosa, a fine anni Settanta, si trattava, mi sembra, di trovare il filo che consentisse un legame diretto, semplice, ma espressivo, con la realtà.

Quello era l'intento comune, che però ognuno sviluppava a modo suo. E fu così, su una base individuale, che pensammo di organizzarci. Non era facile. Considera che costituivamo dei *freelance* senza tutela critica o appartenenza politica. Ferroni avrebbe voluto che fondassimo, addirittura, una confraternita, alla maniera dei preraffaelliti! La prima mostra fu, nel 1979, alla Galleria dell'Incisione a Brescia; la seconda, nel 1980, a Bergamo, al Conventino; la terza, nello stesso anno, a Milano, al Fante di Spade. La premessa teorica ce l'eravamo data da soli in poche righe stampate ad apertura di

catalogo: «Anche se non si può parlare proprio di un gruppo la mostra che presentiamo vuole essere qualcosa di diverso da una collettiva. Ci siamo uniti non solo per stima reciproca ma soprattutto per verificare la possibilità di una ricerca in comune»[26].

Una cosa proprio "all'osso"! Il termine stesso, Metacosa, compare solo nel 1983, per la mostra omonima, a Viareggio, al Palazzo Paolina, con l'aggiunta di un altro compagno di strada, Giuseppe Biagi, viareggino, e la lunga presentazione di Roberto Tassi[27].

Erano passati quattro anni quando intervenne Tassi. Intanto avevo tenuto la personale del 1982 al Fante di Spade (a cui diedi l'esclusiva del mio lavoro)[28], presentata da Solmi. Ho già detto che l'anno prima era venuto a mancare Roncaglia. Ma l'attività della galleria proseguiva. Non eravamo riusciti però a guadagnarci un vero mercato. Solo stima.

Scorrendo i primi cataloghi si colgono diversi indirizzi: i paesaggi di Bartolini e Biagi, gli interni di Ferroni, tuoi e di Tonelli, le finestre diversamente aperte di Luporini e Mannocci. Si avverte in comune una certa fissità, che tu introducevi anche in un autoritratto. Luporini, che, forse, è stato il creatore del termine Metacosa, sosteneva: «L'Io non scompare affatto, ma tende a vivere in una specie di assenza di tempo, o meglio in quell'attimo inquietante ma lucido in cui pare che il tempo si sia fermato»[29].

Era una ripresa della pittura italiana fra le due guerre, a me da sempre cara. In particolare, della Metafisica variamente declinata

[26] Cfr. *Il Fante di Spade. Galleria d'arte in Milano. Via Borgonuovo 24* (edizione con pagine non numerate e senza data; riproduzioni di dipinti di G. Bartolini, G. Ferroni, B. Luino, S. Luporini. L. Mannocci).
[27] R. Tassi, *La Metacosa*, catalogo della mostra, Palazzo Paolina, Viareggio, agosto-settembre 1983, Edizioni Cedis, Bergamo 1983.
[28] *Luino*, presentazione di F. Solmi, catalogo della mostra, Galleria Il Fante di Spade, Milano, aprile 1982, Tipo-Lito Quadrifoglio, Torre Boldone (BG) 1982.
[29] Cit. in P. De Natale Dumas: https://wsimag.com/it/arte/26961-il-movimento-della-metacosa (5 luglio 2017).

da De Chirico, Carrà, Morandi, ma anche delle sue proiezioni nel Novecento, in artisti romani come Donghi o Francalancia. Ne avevo parlato a lungo con Ferroni e con gli altri. Una certa staticità si era poi sposata con l'iperrealismo, al quale, ammettendolo o meno, tutti avevamo fatto un pensiero. L'iperrealismo segnava lo svolgimento della pop art in direzione realista, con una ripresa della Nuova Oggettività tedesca e di certa tradizione americana dell'Ottocento.

Proprio Carrà, nell'intervento suddetto su «Valori Plastici», afferma: «Sento che non sono io nel tempo, ma che è il tempo che è in me»[30]*. È un principio di poetica che si sarebbe diffuso oltre gli anni Venti. Tu stesso, nella lettera a Ferroni, parlavi di un «microcosmo» che ricorda il «microcosmo plastico a contatto mediato con tutto»*[31]*, ancora di Carrà. Anche pittori americani come William Bailey e Gregory Gillespie, che Roncaglia aveva esposto, seguivano quella direzione. Ma, con tale premessa, come arrivaste a coinvolgere un critico dai gusti fortemente "ultimonaturalisti" quale era Tassi?*

Mi sembrò quasi un miracolo che si occupasse di noi! Si era comunque creata, non solo a Milano, una certa attenzione per il gruppo degli "amici al bar", e alla scelta di dedicarsi soprattutto al dipingere in sé. Tassi lo conoscevo perché era uno dei critici di «Repubblica». Dopo qualche incontro milanese, ci invitò a casa sua, a Parma, pregandoci di portargli le opere delle quali avrebbe dovuto scrivere nel catalogo di Viareggio. Capì che cercavamo di liberare la pittura italiana dai limiti che, per un insieme di cause, si erano creati. Sottolineò soprattutto l'individualità dei nostri registri espressivi.

Penso che così interpretasse anche i vostri modelli. Nel testo cita De Chirico giovane, dallo scritto in francese Méditations d'un peintre

[30] C. Carrà, *Il quadrante dello spirito,* cit., p. 1.
[31] *Ibidem.*

1911-1915. *Capiva, mi pare, che, nella Metacosa, il greco* metá*, "oltre", significava "essere qui". E lo faceva restando anch'egli al suo posto, senza cioè superare la rappresentazione concettuale del suo riflettere: non pretendeva di svelare il valore delle opere, ne descriveva le orbite fenomeniche nella pittura come fa l'anello di Saturno con l'atmosfera del pianeta. E aveva il merito di risalire fino al Quattrocento, ai* Coniugi Arnolfini *di Van Eyck, e a quel* theatrum mundi *che trova il suo massimo "architetto" in Piero della Francesca.*

Insisteva sulla luce in pittura, come aveva fatto Longhi con Piero: una luce "mentale", ma affine – "ancora" o "quasi" – alla natura, come nella *Resurrezione* di San Sepolcro.

Ti rileggo Tassi da La Metacosa*: «Questa pittura non appare però fantastica e non realistica, abita nell'interstizio, o nella terra di nessuno, tra le due regioni, respirando un poco l'aria dell'una e dell'altra, ma sfuggendo nella sua essenza a entrambe»*[32]*. Dei tuoi dipinti, in particolare, osserva: «la fissazione di un momento, immobile, nitido, il miracolo della luce, la perfetta composizione, tutto concorre ad una sola armonia, ad un solo incanto. La luce di Luino è sonora; investe gli oggetti e li immobilizza solidi e intatti, crea lo spazio, tocca muri, passa attraverso le tende, trasforma un lenzuolo in un ricco paesaggio di pieghe, illumina le piastrelle rosse e blu del pavimento, e ogni cosa fa risuonare»*[33]*. Si può dire che, in quel momento, Tassi cogliesse davvero nel segno. In quelle parole c'era la sintesi del tuo lavoro…*

Sì, e, in altre pagine, anche di quello degli altri. Si percepiva dalle sue riflessioni l'emergere d'un campo di possibilità. Un arcipelago, anche se già orientato in una certa prospettiva.

A questo riguardo mi viene da chiederti se si crearono rapporti con altri pittori o gruppi.

[32] R. Tassi, *La Metacosa*, cit., p. 11.
[33] *Ibidem*, p. 18.

Li cercammo, o meglio pensammo di farlo. Quello che, a un certo momento, apparve più probabile fu con Guccione e il gruppo di Scicli (Franco Sarnari, Sonia Alvarez e altri). Ferroni e Guccione si stimavano fin dal tempo de Il pro e il contro, e avevano avuto due parabole affini. Entrambi erano partiti dal realismo sociale o esistenziale. Il 1979, ovvero l'inizio della Metacosa (in quel momento ancora senza un nome), era lo stesso anno in cui Guccione si era sottratto alla tutela di Guttuso, a cui era stato vicinissimo, e aveva lasciato Roma per tornare in Sicilia, a Scicli, dove era nato.

Ho avuto con Guccione uno scambio epistolare durato alcuni anni e sono andato a trovarlo in Sicilia nell'estate del 2007. Gli avevo mandato uno scritto intitolato Simon del deserto *(citavo un noto cortometraggio di Buñuel)*[34]*, che riguardava la mia esperienza di insegnante in Accademia di Belle Arti. Mi rispose con un biglietto molto cortese in cui mi diceva di avere sentito «delle affinità di pensiero». Quelle affinità le ho ritrovate poi sviluppate in un testo di Gesualdo Bufalino, il quale affermava che, in Guccione, vi era stato, da sempre, lo sforzo di rendersi autonomo, prima dalla provincia, poi, dopo il successo romano, «dai maestri e compagni di strada, dalle camicie di forza ideologiche»*[35]*, per giungere, infine, a una pura concentrazione sul dipingere.*

La nostra condizione era la stessa, cioè riguardava l'autonomia dell'arte. Ma ci chiedemmo poi se le affinità fossero reali. A parte la stima per Guccione e gli altri, c'erano, in verità, degli intenti diversi. Anche loro presentavano delle differenze all'interno, ma il tema del paesaggio li accomunava, che fossero i paesaggi siciliani di Guccione oppure quelli metaforici di Sarnari. Era diverso l'approccio alla pittura, noi cercavamo una maggior

[34] R. Cresti, *Simon del deserto*, in *Mirionima. 2002*, Edizioni della Accademia di Belle Arti di Macerata, Macerata 2002.

[35] G. Bufalino, P. Guccione, *L'estasi dello sguardo*, Fondazione Gesualdo Bufalino, Comiso (RG) 2006, p. 16.

sintesi mentale della realtà. Ferroni ripeteva che avrebbe voluto dipingere come un marziano che vedesse il nostro mondo per la prima volta.

Ho l'impressione che in Guccione vi fosse una tentazione ottocentesca comunque molto rigorosa, una tentazione del passato; mi disse del suo interesse per Silvestro Lega: era qualcosa di "gattopardesco" attualizzato. Voleva "mettere" in pittura dopo che si era molto "tolto". L'autonomia personale diventava comunque un "centro di gravità permanente". Lo fa intendere il suo interesse per Friedrich, un pittore che gli studi di Robert Rosenblum hanno sottratto al mito del genio romantico chiuso nel suo tempo, riconoscendone le influenze su Van Gogh e sul primo Mondrian[36]*. Ne parlammo, a cena, in un ristorante sul lungomare di Donnalucata. C'era anche la Alvarez.*

Comunque non si arrivò poi a nessun progetto comune con il gruppo di Scicli, le strade restarono divise. Inoltre, si stava verificando un rapido mutamento culturale, tutto sembrava svolgersi d'un tratto in modi incerti, come nella Transavanguardia, orientata a un espressionismo "eclettico". Bennato diceva «sono solo canzonette», ma c'era anche chi tentava la via di una sorta di pittura antiquaria. Penso a Tomassoni e a Mussa con l'Anacronismo, patrocinato anche da Calvesi[37]. Forse per questo la Metacosa non aveva avuto successo, non eravamo né il "prima" né il "dopo".

Se ne potrebbe derivare l'ipotesi che il vostro gruppo e quello di Scicli costituiscano l'ultimo tentativo di rinnovamento della pittura italiana del secondo Novecento, partendo da un legame ancora vissuto col passato. Un momento dopo il quale non ci sarebbe stata

[36] R. Rosenblum, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord: da Friedrich a Rothko* (2006), 5 Continents Editions, Milano 2006, pp. 65-100 e 173-194.
[37] L. Kaiser, *L'Anacronismo e il ritorno alla pittura. L'origine è la meta*, Silvana Editoriale, Milano 2003.

più una storia condivisa, bensì delle individualità con una storia. Si trattava, infine, di un distacco dal distacco stesso, di una dispersione in molteplici direzioni.

Ci fu qualche tentativo di ricucire la trama del Novecento con la pittura. Quintavalle organizzò nel 1980 una grande collettiva, *L'opera dipinta 1960-1980*, a Parma e poi a Milano, alla Rotonda di via Besana[38]. C'erano Ossola, Tadini, Schifano, Giaquinto. Ma non ne scaturiva una sintesi utile a chiarire una dinamica che giungesse al presente. Era ancora il critico che rimetteva in ordine le fila disperse dell'arte. Ma il tempo dei giudizi che decretavano una immagine unitaria della storia era finito. Nella rassegna *Giovani Pittori Scultori Italiani* del 1982, tenutasi anch'essa alla Rotonda, dove figuravo anch'io, il clima era più possibilista o meno impegnativo[39]. In ogni caso si sentiva che la critica creatrice di ordini non era più adatta al presente. Il tempo cambiava.

Altri critici cercarono di creare delle tendenze, per esempio Barilli coi Nuovi-nuovi[40] *o Caroli col Magico primario*[41]*. Il cambiamento post-ideologico era percepibile. Di colpo, era finito il dopoguerra. Si liberavano energie fino a quel momento represse dalle ideologie. Il postmoderno diveniva un fenomeno di massa, nel quale si mescolavano utopie costruttive-distruttive, il rock-punk e il neoespressionismo dei* Neuen Wilden *tedeschi. Forse voi della Metacosa lo avevate avvertito. Tom Wolfe l'ha chiamato, con ironia,* Il decennio

[38] A.C. Quintavalle, *L'opera dipinta 1960-1980*, catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, marzo 1982 e Milano, Rotonda di via Besana, marzo-aprile 1982, Grafiche Step, Parma 1982.

[39] U. Allemandi *et al.*, *Giovani Pittori Scultori Italiani*, catalogo della mostra, Rotonda di via Besana, Milano, ottobre-dicembre 1982, Comune di Milano, Editrice arti grafiche Fiorin, Milano 1982.

[40] R. Barilli, *Dieci anni dopo: i Nuovi-nuovi*, catalogo della mostra, Galleria d'arte moderna, Bologna, marzo-aprile 1980, Grafis, Bologna 1980.

[41] F. Caroli, *Magico primario: l'arte degli anni ottanta*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, novembre-dicembre 1980, SIACA, Cento (FE) 1980; rist., Fabbri Editori, Milano 1982.

dell'io[42]. *Era, in fondo, una prosecuzione entropizzata di quanto abbiamo detto dell'arte per* La ricerca dell'identità. *Nel senso che l'Io si volgeva al basso, al proprio "sottosuolo" come nei pittori della Transavanguardia*.

Io mi attenevo con scrupolo al mestiere. Il mio era un entusiasmo per la pittura che poco si era adattato, e ancora poco si adattava, alla situazione italiana. Anche la moda a Milano, con Versace, Ferré, Krizia e altri, si impose, a fine degli anni Settanta, come un nuovo modello culturale, ma aveva le sue necessità, spesso effimere.

Era come se fosse finito il dopoguerra. Anche il consenso culturale per il PCI e per il sindacato, dopo la rivolta del 1977 a Bologna, andava scemando. C'era il PSI di Craxi, che il mondo della moda assunse come propria testa di ponte fra politica ed economia.

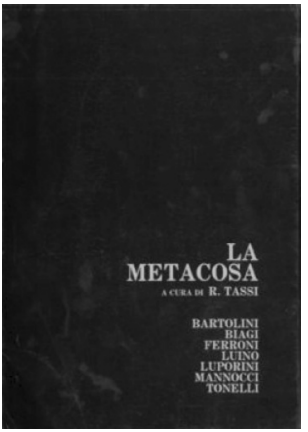
Tuttavia continuavano a esistere le "tendenze", ricalcate su schemi politico-culturali sostenuti dai critici, come quelli che hai citato. E questo valeva anche per chi perorava magari la causa della pittura senza averne gli strumenti. L'incontro con Castiglioni mi offriva una via d'uscita, senza dovermi schierare. Valeva la pena di prendere un aereo…

Come valuti oggi quel "volo"?

A New York? Un passaggio necessario in un momento di trasformazione generale, ma anche un modo di mantenermi fedele a una frase di Casorati: «L'arte cammina ma non evolve. E sa dove arrivare ma, se si mette a correre, casca di sicuro»[43]. Ne riparleremo.

[42] T. Wolfe, *Il decennio dell'io* (1976), Castelvecchi, Roma 2013.
[43] F. Casorati, *Scritti, interviste, lettere*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2004, p. 65.

G. Ferroni, *Angolo di cucina – notte*, 1978.

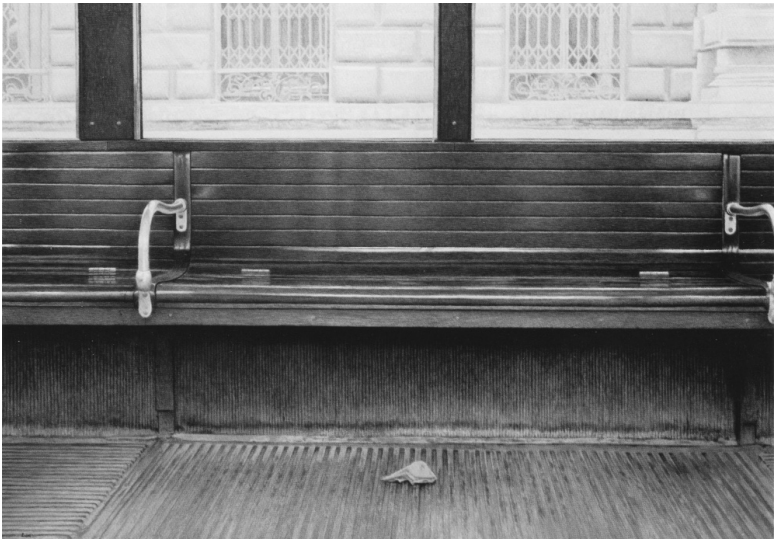


Catalogo mostra *Metacosa*, Viareggio, 1983.

New York, skyline anni Ottanta.

Seconda conversazione

Sono tornato là
dove non ero mai stato
Giorgio Caproni



B. Luino, *Interno di tram*, 1983-1984.

Facciate

Gli anni Ottanta – Europa e America – fortuna degli italiani a New York – il mondo nella *reaganomics* – la rinascita della città – arte, critica e mercato dell'arte – il critico e il gallerista – musei e gallerie – nuovi galleristi e nuovi artisti – Keith Haring e il graffitismo – la folla urbana – la tesi di Jerome Charyn su Manhattan – passato o futuro? – iperrealismo e realismo americano in pittura – Louis K. Meisel – la "casa" in Vermeer, Hopper e Wyeth – prima mostra alla Gallery Henoch – la facciata come *topos* sintetico.

RC. *I giudizi sugli anni Ottanta sono assai discordi: si va dal* Wow![1]*, per la loro vitalità, alla registrazione dell'«inizio della barbarie», secondo un titolo di Morando*[2]*. Comunque la si pensi, l'attività culturale come opposizione o punto rivoluzionario di raccolta lasciava ora il campo a un'immedesimazione con l'antagonista, rivelando nel nemico un amante desiderabile. Quest'ultimo, a sua volta, si mostrava accogliente secondo una logica che preparava l'avvento dell'economia come modello esistenziale "globale", mediato progressivamente dal look tecnologico e dalla estensione dei consumi.*

BL. Me lo ricordo e, sulle prime, non era spiacevole, ci si toglieva di dosso un poco di zavorra…

È stato tale cambiamento a produrre una mutazione nel giudizio degli europei sugli Stati Uniti. Fra il '68 di Easy Rider *e il tempo di*

[1] B. Pagani, *Wow! Gli anni '80. Dai Duran Duran alla caduta del muro di Berlino*, Centauria, Milano 2019.
[2] P. Morando, *'80. L'inizio della barbarie*, Laterza, Roma-Bari 2016.

cui parliamo c'è la vicenda del Vietnam, il Cile e, in Italia, l'avversione della sinistra per Israele, "sentinella" degli interessi americani in Medio Oriente a danno in particolare dei palestinesi. Con la fine della guerra in Vietnam (1975) e la presidenza di Carter, che portò agli accordi israelo-palestinesi di Camp David (1978) e rimise al centro i diritti civili, gli Stati Uniti apparvero diversi. Si preparava, per eterogenesi dei fini, la via del neoliberismo.

New York l'ho trovata al mio arrivo in una specie di "festa mobile", nella quale gli italiani in particolare e tutto ciò che facevano erano di moda. La fortuna dei ristoranti si legava a catene di negozi come Dean & DeLuca, in cui i nostri prodotti alimentari ottenevano un successo senza precedenti. Il *made in Italy* nella moda era la forza trainante e portava con sé tutto il resto. Valentino aveva potuto far sfilare la sua collezione di abiti addirittura al Metropolitan Museum e aveva aperto a SoHo un atelier. Armani e Versace non erano da meno. La pittura seguiva a ruota. La Transavanguardia era arrivata soprattutto con Clemente e Chia. Galleristi italiani, come Sperone e Marisa Del Re, avevano aperto da tempo. Molti nuovi, come Manzo e Daverio, tentavano, in vario modo, l'avventura. L'"altro" diveniva facilmente "proprio": lo si poteva vivere e assimilare in continuità senza troppi problemi. C'era una forte immigrazione da tutto il mondo, in specie ispanica.

Cominciava la "vita liquida" di cui parla Bauman. La Borsa di Wall Street andava a mille e richiamava capitali e risorse da tutti i continenti. Erano già i tempi di Ronald Reagan, presidente dal 1981. Il superdollaro e la deregulation *cambiavano il mondo. A molti l'economia e la finanza apparivano come uno stile di vita. Sarebbero nati gli* yuppies*, e il sistema dei mass media avrebbe trasformato i "fatti" in "immagini" di un unico mercato. L'edonismo si imponeva così* super partes*. Ed Koch, sindaco di New York dal 1977 al 1989, apparteneva al partito democratico.*

Sì, era una ripresa accelerata degli anni Sessanta-Settanta, con una mescolanza totale di comportamenti. Si percepiva anche una ri-

cerca estetica adeguata alle merci e all'economia. Times Square era un concentrato di grandi edifici multicolori e trasparenti di uffici e spazi destinati al commercio.

New York ha sempre dovuto all'arte molta della sua fortuna. Anche allora il suo rilancio si era basato, già dopo la metà degli anni Settanta, sull'estensione di tutte le strutture museali e su investimenti nell'immagine con le illuminazioni di Douglas Leigh, e il "verde" di Henry Stern. Nel 1983 si sarebbe avuto, fra l'altro, il raddoppio della galleria del MOMA*, e, all'interno, l'apertura di due ristoranti, un auditorium e una libreria. Si riproponeva una struttura architettonico-espositiva organica, già collaudata nell'urbanistica: con i grandi musei al centro e una rete, non periferica, ma adiacente, di gallerie più piccole. Jerry Saltz ha sostenuto ancora di recente che, nelle arti, «quello che funziona a New York è il senso di comunità»*[3].

Proprio questa «comunità» rimuoveva molti impacci intellettuali o teorici. Il giudizio di un critico noto su un grande giornale era ovviamente temuto, ma i galleristi tendevano a rivolgersi direttamente al pubblico. Nuove gallerie nascevano, si può dire, ogni giorno, e il loro baricentro si stava spostando dallo storico Greenwich Village, nel West Side, verso SoHo e l'East Village. Si trattava spesso di spazi espositivi in appartamenti o in vecchi negozi dove, come in un diffuso carnevale, c'erano notte e giorno delle inaugurazioni o delle ragioni di ritrovo. Ricordo che i giovani artisti di colore avevano ovunque una preminenza.

A proposito di galleristi intraprendenti, basta fare i nomi di Mary Boone, prima da sola poi con Leo Castelli; di Annina Nosei; di Dean Savard e Alan Barrows col Civilian Warfare Studio o Patti Astor con The Fun Gallery, promotori di giovani artisti destinati a rapide fortune (e anche cadute): da David Wojnarowicz a Basquiat e Haring, ma anche a Fab Five Freddy, Kenny Scharf, Julian Schnabel. Per opera di quei galleristi, personaggi marginali, di diverse prove-

[3] «La Repubblica», 24 aprile 2019.

nienze, erano divenuti o divenivano a un tratto dei miti collettivi, legati, al di là del fatto-arte a cui davano spazio o vita, allo sviluppo del mercato, in cui si riversavano crescenti quantità di danaro. Charyn sostiene che mai in precedenza gli artisti avessero guadagnato tanto, neppure ai tempi della pop art. Tutto si mescolava come nelle notti "neobarocche" allo Studio 54.

Se ripenso a me stesso in quel momento, mi vengono in mente soprattutto *L'amico americano* di Wenders[4], che avevo visto in una serata milanese con Ferroni e Tonelli – un giallo incentrato sull'arte e sull'amicizia, imprevista, tra un personaggio europeo (Bruno Ganz) e uno americano (Dennis Hopper) –, e Aldo Rossi nella *Autobiografia scientifica* dove dichiara che, dopo vari viaggi, in specie americani, «ogni presa di coscienza delle cose si confondeva con il gusto di poterle abbandonare, di una sorta di libertà che sta nell'esperienza, come un passaggio obbligato perché le cose avessero la loro misura»[5]. Anche per me l'esperienza era sempre stata necessaria come premessa di ogni dipinto. Ma, francamente, non mi interessava lo Studio 54, preferivo infilarmi in qualche jazz-club come il Blue Note.

Dove alloggiavi?

Castiglioni mi aveva trovato un accomodamento perfetto in un grande albergo Park Avenue della Quinta Strada, francamente di uno sfarzo un poco eccessivo. Non avevo però contatti diretti, lui era sempre in giro per il mondo, ma, in caso di necessità, chiamavo i suoi collaboratori. Di solito, comunque, mi organizzavo autonomamente. La mattina partivo per molti "safari". Uptown: il Metropolitan, il Guggenheim, la Frick Collection (con tre formidabili Vermeer!). Downtown: SoHo, con le sue gallerie; poi Chelsea, l'East Village *in progress*… Ho dimenticato di dirti che era con me Andrea, la mia prima moglie.

[4] F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 86-94.
[5] A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 112.

Stiamo al luogo. A New York Dorfles si lamentava per l'assenza della «"architettura" naturale del suolo, della terra»[6].

Non so, dipende forse da quanto si ci resta. Io visitavo, a volte, i *farmers' markets*, i mercati della frutta e della verdura, di grandezze diverse, seminati un po' ovunque, che rendevano presente la campagna. Mi piacevano anche i ristoranti, dove si poteva assaggiare la cucina di tutto il mondo. L'impressione non era di assenza, di isolamento, piuttosto di viavai fra l'interno e l'esterno metropolitano, come quello quotidiano dei pendolari. Camminavo per ore, a volte senza una meta. E spesso mi attraeva la vista dell'oceano, la luce che sembrava venirne.

Cosa cercavi?

Le ragioni della mia pittura in una situazione totalmente nuova e senza sostegni o tutele… ripensando ovviamente al percorso compiuto fin lì, a tutto quello che ti ho raccontato.

Paul Auster, da newyorkese elettivo, sdoppiandosi, ha scritto di sé: «Ogni volta che camminava sentiva di lasciarsi alle spalle se stesso, e nel consegnarsi al movimento delle strade, riducendosi a un occhio che vede, eludeva l'obbligo di pensare; e questo più di qualsiasi altra cosa gli donava una scheggia di pace, un salutare vuoto interiore»[7].

La differenza era che, in quel "vuoto affollato di tutto", sentivo affluire in me una quantità di memorie. Ripensavo a Berlino anni Venti-Trenta, dipinta dai pittori della Nuova Oggettività, Kanoldt, Nägele, Davringhausen, Schlichter, Dix, Grosz e poi agli iperrealisti. Forse Times Square era la versione riveduta e corretta di Alexanderplatz! Come allora, il pubblico, la folla in ge-

[6] G. Dorfles, *La mia America*, a cura di L. Sansone, Skira, Milano-Ginevra, 2018, p. 19.

[7] P. Auster, *Trilogia di New York* (1985-1986), a cura di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 1996, p. 6.

nerale, diveniva protagonista di ogni evento, senza distinzioni qualitative. La massa dei visitatori nelle gallerie, a SoHo e nell'East Side, specialmente durante i weekend, era davvero incredibile. Tutti parevano interessarsi di tutto.

In romanzi che riflettono la situazione di quel tempo, come Le mille luci di New York (1985) *di McInerney*[8]*, l'uso delle droghe è comune a tutti i soggetti sociali. I personaggi inoltre mostrano, gli uni verso gli altri, atteggiamenti continuamente diversi, aspri o dolci, che ricordano la musica* New Wave *dei Talking Heads o i pezzi di Billy Joel, Blondie, Patty Smith o Linda Ronstadt, che radio e televisioni diffondevano, stabilendo il primato della comunicazione quasi in tempo reale. La* Factory *di Warhol ne era stata, in passato, pioniera, e viveva ora una ripresa al di là del genere pop. Vi approdavano giovani pittori, Basquiat, Haring o Clemente, e una nuova cantante, Madonna*[9]*.*

Io però preferivo Nico… ma era della *Factory* di altri tempi! Sì, nell'arte dominava un coinvolgimento totale. Haring, firmava le magliette coi suoi omini e le vendeva direttamente al pubblico.

Ti muovevi in un carosello di immagini collettive, che fa pensare a Baudelaire nel Pittore della vita moderna *(1863), il quale va «nel gran deserto d'uomini»*[10] *come «un io insaziabile del non-io»*[11]*. Ma dove Baudelaire scrive anche che i veri artisti «disegnano davanti all'immagine scritta nel loro cervello»*[12]*. Le due cose sembrano inconciliabili, ma la migliore arte moderna è nata dall'incontro fra "realismo" e "idealismo".*

[8] Bompiani, Milano 1986.
[9] L. Beatrice, *Warhol&Friends. New York negli anni '80*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Albergati, settembre 2018-febbraio 2019, Arthemisia Books, Bologna 2018.
[10] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), in *Poesie e prose,* a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973, p. 943.
[11] *Ibidem*, p. 941.
[12] *Ibidem*, p. 948.

In effetti è proprio così (e devo dire che l'incontro coi preraffaelliti, quando ero ancora a Firenze, mi aveva giovato), perché gli elementi di qualunque opera d'arte sono molteplici e di portata diversa, come lo sono i mattoni di una casa, che alla fine compongono la facciata. Iniziai a pensare che avrei trovato il bandolo della matassa guardando quegli aspetti della realtà che sentivo di poter ricondurre alla mia pittura, in continuità con quello che avevo già fatto, seppure con una maggiore libertà di invenzione. L'esperienza genera memoria e la memoria esperienza: è uno scambio reciproco.

Avevi già in mente di affrontare una mostra, di misurarti, in qualche modo, con New York?

Prima o poi avrei dovuto decidermi. L'idea di Castiglioni, fin dall'inizio, era quella. Mi mostrai possibilista, e lui mi fece il nome della Galleria Henoch, a SoHo. Andai a visitarla con la sua collaboratrice María de Juan, che faceva da intermediaria: era uno spazio grande, al piano terra, un loft. Maria mi presentò il fondatore e direttore, George Henoch Shechtman, il quale vantava un'attività di *art dealer* iniziata nel 1966 al Greenwich Village. Inoltre era un uomo colto e ironico, con un passato da giovane pittore[13]. Per suo tramite mi resi conto che c'era una circolazione intensa anche attorno alla pittura figurativa, in particolare iperrealista. La galleria dell'iperrealismo era stata, dagli anni Settanta, quella di Louis K. Meisel, una delle prime, fra l'altro, ad aprire a SoHo.Vi avevano esposto Morley, Estes, Close, Goings, Bell e altri. Erano nomi che avevo conosciuto attraverso il libro di Mussa e un altro, più ampio, di Peter Sager[14]. C'era, a SoHo, anche la Ok Harris Gallery, che aveva sostenuto gli iperrealisti. Henoch lavorava, comunque, con pittori figurativi che avevano una certa autonomia.

[13] Cfr. *infra,* Documenti.
[14] P. Sager, *Le nuove forme del realismo* (1973), Mazzotta, Milano 1976.

Andasti da Meisel?

Ovviamente. La Galleria era molto grande e tuttavia essenziale. Mi fece l'impressione di essere perfino trasparente, nel senso che le opere esposte si imponevano come immagini "reali" dell'esterno, ma, al tempo stesso, apparivano anche "pure", quasi "a sé stanti". L'iperrealismo era la prosecuzione della pop art, qualcosa di davvero molto americano. Dipinti del genere erano infatti già presenti nei grandi musei, come il Whitney, che, nel 1970, aveva ospitato la mostra *Twenty-two Realists*[15]– sostenuta da Meisel.

Percepivi dei riscontri fra la pittura "realista" e l'ambiente che ti circondava più di quanto non ti capitasse nel caso del graffitismo, del neoprimitivismo e delle altre tendenze…

No, quella era la situazione d'allora, innegabile; ma insieme percepivo anche un'altra pittura americana, in cui la rappresentazione della realtà era più strutturata, più complessa. La pittura iperrealista mi aveva colpito quando ero studente e ora l'avevo proprio sotto il naso. Anche l'ambiente urbano di New York contribuiva a stimolare e a suggerire il confronto con l'iperrealismo. Ne ritrovavo tracce nelle vetrine, in un supermercato, nei bar, fra i passanti, nella pubblicità fissata sul fianco di un autobus oppure dipinta sui muri di un palazzo come un affresco gigantesco (addetti vi lavoravano in piedi su carrelli sospesi nel vuoto!). Ma in parallelo iniziai a scoprire anche i pittori che avevano preceduto gli iperrealisti. Al Whitney trovai una raccolta della Scuola di Ash Can (Bellows, Shinn, Sloan e gli altri)[16], oltre a Hopper e ad Andrew Wyeth. Feci qualche esperienza anche del paesaggio vero e proprio andando a Philadelphia per visitare una grande antologica di Thomas Eakins.

[15] J.K. Monte, *22 Realists*, catalogo della mostra, Whitney Museum, New York, febbraio-marzo 1970, Edizione Whitney Museum of American Art, New York 1970.

[16] J. Wilmerding, *Pittura americana dell'Ottocento*, Fabbri Editori, Milano 1967, pp. 20-24. Inoltre, P. Sager, *Le nuove forme del realismo*, cit., pp. 33-37.

Se capisco bene, attuavi un processo di identificazione personale retrocedendo nel tempo, come da New York verso Philadelphia. Le due città hanno costituito i poli del realismo americano dell'Otto-Novecento, il che indica che provincia e centro si sono scambiati in esso di ruolo. La stessa cosa vale per Hopper e Wyeth, che a quel realismo hanno partecipato, stabilendo un punto di incontro fra la memoria dell'arte e l'adesione al "vero". Proprio perché anche tu, venuto dall'Europa, oscillavi fra "poli" analoghi, li percepivi forse affini alla ricerca d'un punto di vista al quale dar forma. Il tema dell'Io ti era già proprio nella Metacosa, eri l'unico, se non erro, ad avere esposto un autoritratto…

E si era trattato d'un dipinto impegnativo! Di cui avrei sentito la ragione anche fuori dal suo contesto originario. La biografia costituisce il mio motivo specifico, seppure, a volte, non compreso. Sono sempre stato convinto che il microcosmo personale sia indispensabile perché gli stimoli e le suggestioni provenienti soprattutto dalla "vita moderna", se da un lato suscitano reazioni interiori profonde, dall'altro tendono a essere molto invadenti.

L'autoritratto è l'esito di una riflessione. Ma non è detto che corrisponda a un volto, molti pittori si sono "autoritratti" in oggetti o ambienti, da Van Gogh a Morandi. Anche prima di essi la Veduta di Delft *dipinta da Vermeer esprime già una proiezione personale. E questo mi fa pensare che possa esistere inoltre l'autoritratto che una cultura o una civiltà fanno di se stesse in un luogo differente da quello in cui sono nate. Charyn ricorda come proprio New York sia sorta quale proiezione di Amsterdam, la "griglia urbanistica" di Manhattan è la medesima della città olandese*[17]*. Ed è rimasta inalterata nei secoli. L'ha voluta rievocare un "esule" come Mondrian proprio nei suoi ultimi dipinti.*

È comprensibile ricostruire altrove quello che si è perduto, magari alla fine della vita. Ognuno vede se stesso. Penso che New

[17] J. Charyn, *Metropolis*, (1986), il Saggiatore, Milano 1996, pp. 49-51 *passim*.

York abbia costituito per me una sorta di definitivo abbandono dei contenuti dell'arte a favore di immagini mentali, che conservano l'apparenza del reale. Guardando Wood, Wyeth e Hopper (Hopper lo conoscevo già bene) mi si confermò l'idea di una "lirica pura" del mondo quotidiano, che già avevo agli inizi della Metacosa. Ripensai anche a Vermeer, al suo tempo fermo e mobile, in cui convergono tutti i generi di pittura, e che ha avuto, come altri olandesi, molta influenza sui pittori americani. In Vermeer c'è l'estasi del provvisorio. Le sue case stanno in piedi nel tempo, ma sono segnate dal tempo. E così gli abitanti. Indicano una frontiera che anticipa il "dramma" della casa dei coloni nel Nuovo Mondo.

Questo insieme di riflessioni ci riporta al carattere "mentale" dell'America, come sostiene Hughes, e al suo essere la proiezione di un desiderio di ritorno "a casa" (i toponimi americani, salvo quelli indiani, sono spesso ricreazioni, precedute da un "new", di originali europei): «A creare il tessuto di New York» scrive ancora Charyn, «fu proprio la spaventosa discrepanza fra l'idea dell'America che si erano inventati gli immigrati e la realtà che di fatto trovarono. È un tessuto dalla fibra strana e coriacea, perché New York è la città che si riproduce seguendo gli ideali di ogni generazione. Non segue una linea continua. Tutto è possibile perché il suo passato è semplicemente il suo futuro capovolto. La storia di New York è quel che accadde domani»[18].

Devo ammettere che ho percepito qualcosa di analogo. E credo di avere sovrapposto progressivamente il linguaggio del realismo otto-novecentesco a quello dell'iperrealismo. Anch'io ho proiettato su New York una specie di ritorno "a casa", e cioè all'Europa. Si è aperto, in questo modo, per me, un sentiero in cui il dato autobiografico si è confrontato, non tanto con gli stili della pittura, ma con le loro ragioni profonde, che sento come quelle dell'Io costruito secondo una propria misura. Capivo i pittori americani

[18] *Ibidem*, p. 49.

"provinciali", perché, come loro, cercavo di costruire, a memoria, una "casa" europea, un punto di vista su un orizzonte sconfinato.

È un'idea personale della "griglia"! Riprendendo un altro tema da cui siamo partiti, ossia la "grandezza", si può ricordare allora Ronald D. Laing quando afferma: «È impossibile esprimere l'America in parole»[19]*. È questo infatti il retropensiero che attraversa la cultura americana: ossia proprio la costruzione della "casa" dove non vi è nulla. Ne tratta Thoreau in* Walden ovvero Vita nei boschi *(1847), ed Eliot, nel Novecento, ha scritto ancora il verso: «La casa è il punto dal quale si parte»*[20]*. La «casa» costituisce l'aspetto oggettivo dell'Io in una biografia…*

L'"oggettività" sulle facciate delle case newyorkesi era nei segni del tempo, come nei dipinti dei casolari di Wyeth e in quelli di Hopper di soggetto urbano grande o piccolo, che sono sempre delle sintesi autobiografiche. Ripensandoci, credo di essermi deciso per la mostra da Henoch quando ho avvertito che avrei potuto esporre un insieme di dipinti in cui New York sarebbe apparsa – ancora non sapevo in che modo! – come un luogo o un contesto in cui il mio percorso artistico si sviluppava arricchendosi di qualcosa che era in esso latente e che, a New York, si manifestava.

Arriviamo così alla mostra…

Sì, mi accordai con Castiglioni ed Henoch per una personale da tenersi entro il 1985. Avevo circa tre anni per prepararla. Decidermi era già un modo per cominciare…

Pensavi di lavorare restando in America?

[19] R.D. Laing, *La politica dell'esperienza – L'uccello del paradiso*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 184.
[20] T.S. Eliot, *Quattro quartetti* (1942), a cura di F. Donini, Garzanti, Milano 1976, p. 35 («Home is where one starts from»).

Non necessariamente. Sentivo il bisogno di "rimuginare" (come dice Giorgio Caproni) su tutto quello che avevo visto. E poi la vicinanza a qualsiasi soggetto mi inibisce. Avevo bisogno di trovare una distanza. Carrà andava al Cinquale, ma il quadro lo faceva poi nello studio. Anche Bonnard confessava di trovarsi a mal partito davanti alla realtà. Poi dovevo risolvere varie questioni. Per esempio, le dimensioni e le finalità dei dipinti iperrealisti non corrispondevano alle mie. Però di Estes e di altri mi interessavano i colori, le tecniche, i passaggi chiaroscurali in superficie. Mi rendo anche conto che la luce azzurra o rossastra di Manhattan di cui parla Piano, tagliata dai profili dei grattacieli, mi ricordava le ombre nette nelle piazze "metafisiche" di De Chirico.

Analogie di forme…

E di luoghi. Milano non era una metropoli, eppure aveva, a tratti, dei caratteri affini a New York: scorci, periferie, case nelle aree industriali, magari dismesse. Feci ancora molti giri in città. Lungo l'Hudson. Mi piacevano i parchi come Central Park che sembrano sorgere dal nulla. E capii che non dovevo dipingere New York, ma New York "in me". Mi era già accaduto altrove, come quando ti ho raccontato dei miei movimenti per la pianura padana. A quel punto decisi che potevo rientrare alla base. Concentrarmi per rendere "da dentro" quello che avevo vissuto e osservato. Castiglioni volle invitarci a Città del Messico, e a visitare l'intero paese, ma fu solo un piacevole soggiorno.

E poi?

Iniziarono tre anni di lavoro intenso, condotto in gran parte a Milano. Partecipai alla mostra della Metacosa, a Viareggio, nell'estate del 1983. Ma cominciai a staccarmi dal gruppo, fino a essere considerato un poco un "traditore". Solo Ferroni, che continuai a vedere nel suo studio, non mi avrebbe mai serbato rancore. In realtà, ero molto concentrato su me stesso. E, riguardando le fotografie di New York, che avevo scattato nei lunghi

"safari" per le strade, le gallerie e i musei, mi accorsi di avere privilegiato alcuni "motivi", dei particolari che avevo già quasi "dipinto" con l'obiettivo. Se non li avessi visti di persona, però, non mi avrebbero detto nulla. Gli spunti più interessanti li coglievo dalle facciate. E cominciai a isolarne, a memoria, alcune. Da quella molteplicità, lentamente, per diverse analogie, emergeva davvero «l'immagine scritta nel mio cervello». Per renderla, impiegai diverse tecniche, olio, tempera, acquarello, pastello, alle volte mescolandole fra loro.

Lavorando a Milano prendevi "casa" a New York…

Attraverso il soggetto-facciata, sentivo prendere consistenza delle corrispondenze morfologiche che ampliavano la mia pittura precedente, la quale era, in gran parte, dedicata a interni. Mi esercitavo a riportare a misure personali uno spazio metropolitano immenso, ma senza ridurlo, costruendolo come se fosse un set cinematografico. Ciò che vi era escluso però rimaneva a portata di mano, come il paesaggio di una casa di campagna. Il dipinto istituiva un punto di vista, rilevandone alcuni dettagli: una vetrina, le prese d'aria dei condizionatori, le scale esterne, una insegna. Anche la folla era rappresentata solo da un passante o da me stesso [tavv. 8, 9].

Appaiono in quei dipinti «le cose che passano inosservate», come scrive Talese, che permangono in immagini – e tu stesso fra quelle. Mi pare di cogliere anche una affinità con gli autoritratti di Friedrich in contesti naturali soverchianti, ma che ricevono un senso dalla presenza della piccola figura dell'artista. In realtà l'Io è più esteso di quella piccola figura: l'Io, in altre parole, è il quadro nel suo complesso. La facciata della casa appare, ma rinvia anche a presenze "altre" sul "retro"…

Penso che questo sia il fondamento del realismo contemporaneo al di là dei suoi diversi orientamenti. E se le facciate che esposi alla fine sarebbero state solo cinque, su trentaquattro dipinti, credo che costituissero però il cardine fra presente e passato. Le

chiamerei delle sintesi su un tema locale riconoscibile, in cui alle memorie personali si univano quelle della pittura americana e tutti i miei interessi precedenti. Non ero iperrealista né realista né neometafisico, ma avevo studiato quei modelli e chi li conosceva poteva avvertirne le risonanze. Ci sarebbero stati inoltre, nella mostra, numerosi dipinti della Metacosa e altri del 1982 al Fante di Spade (Castiglioni mise a disposizione quelli che aveva acquistato allora). Alla fine si sarebbero seguiti circa cinque anni di lavoro: un viaggio nel quale le facciate costituivano la soglia attraverso cui la mia pittura appariva come un ricordo *in fieri*. Per questo dipinsi la facciata di un edificio attraverso i finestrini di un tram milanese.

Mi viene in mente un titolo di Dino Campana, Passeggiata in tram in America e ritorno[21]…

Sì, e ritorno.

[21] D. Campana, *Canti orfici*, Tipografia F. Ravagli, Marradi 1914, pp. 135-140.

J. Vermeer, *Stradina di Delft*, 1657-1658 ca.

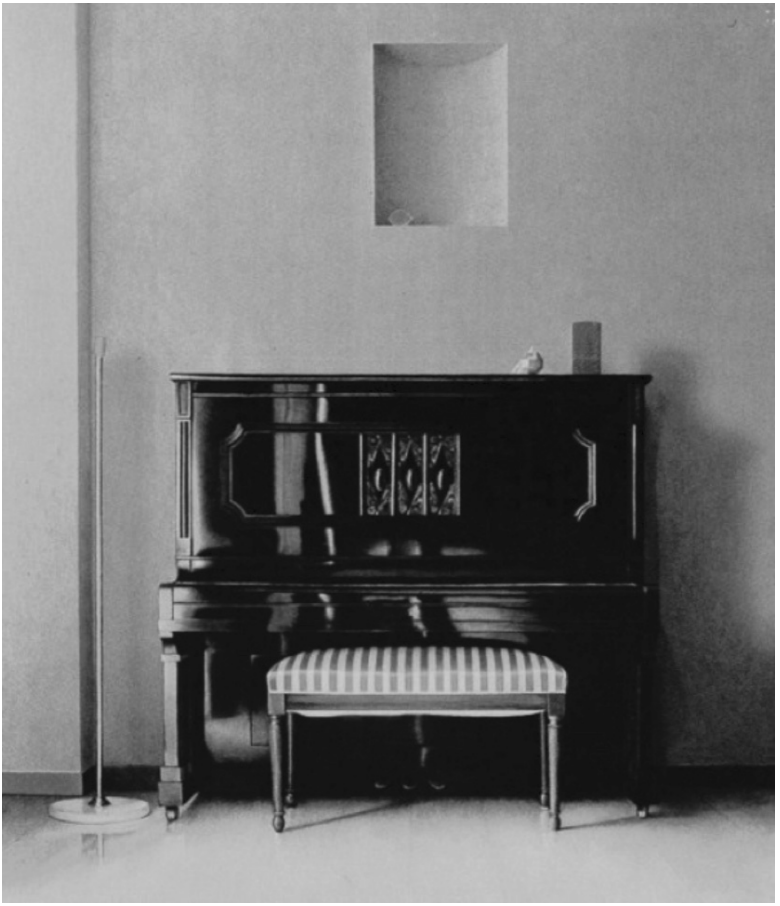
Facciate di edifici a SoHo, New York

R. Estes, *Negozio di alimentari*, 1967

B. Luino, *La tenda rossa*, 1982-1983

Terza conversazione

Così intimo questo Chopin…
Thomas S. Eliot



B. Luino, *Il pianoforte*, 1981

Interni

Preparazione della prima mostra alla Gallery Henoch, novembre 1985 – ritorno a New York – il catalogo e la presentazione di Antonello Negri – dimensioni delle opere – lo spazio dell'Io – la figura umana tra presenza e assenza – il letto come archetipo – Bartleby "in bilico" – volto e dipinto – l'interno-esterno – successo della mostra da Henoch – pubblico e collezionisti – dello spazio e degli oggetti – l'"interno" e la sua tecnica compositiva – giudizio su Giorgio Morandi – confronti con altri pittori, Henri Rousseau il Doganiere – il mercato dell'arte – letture: Raymond Carver e David Leavitt – verso la seconda mostra alla Gallery Henoch.

RC: *In quella prima mostra attraversavi la complessità della Grande Mela e dei primi anni Ottanta, e opponevi a un'arte "liquida" la ricerca d'una tua misura, con dipinti, tutti sostenuti da una straordinaria essenzialità, ma anche prossimi al reale, in cui si avvertono davvero risonanze molto estese: dall'ambiente "borghese" di Piero della Francesca, ove ogni cosa era fatta "ad arte", all'Olanda di Vermeer, con le sue proiezioni nei diversi realisti del Nuovo Mondo, fino a Morandi e a Hopper. Come ti ricordi gli ultimi preliminari della mostra? Quando sei ritornato a New York?*

BL. I quadri li spedii alla fine dell'estate del 1985. Ma il catalogo era già pronto in agosto. L'inaugurazione era stata fissata per il 12 novembre. Sarei tornato a New York soltanto una settimana prima. Negli ultimi mesi avevo lavorato con una precisione di tempi a me fino ad allora ignota. Ero abituato a portare i dipinti in galleria e ad allestire all'ultimo momento. Alle volte il catalogo arrivava il giorno della inaugurazione! Da Henoch era tutto di-

verso. Fra l'altro mi resi conto che era consuetudine delle gallerie newyorkesi allestire le mostre anche dieci giorni prima della inaugurazione. Quando arrivai la mia era già stata montata. Apportai dei ritocchi, ma il grosso era fatto.

Eri pronto?

Non stava a me, in quel momento, giudicare la qualità dei lavori. Ma avevo portato a termine quanto mi ero riproposto. Andando in taxi all'albergo guardavo dal finestrino la gente sui marciapiedi, davanti ai negozi e ai portoni. Mi sembrava di vedere dei "motivi" che avevo rappresentato pur in modo molto selettivo. In Park Avenue, vicino all'albergo, rividi per un istante le grate e l'idrante in ottone che avevo dipinto [tav. 10].

Giungevi in taxi fino a un tuo quadro…

In un certo senso era così. Ma forse, dopo essere stato in quel luogo, non mi ero mai mosso…

Dal luogo o dal quadro?

C'è differenza?

No, tuttavia, pensando a quello che avevi intorno, mi colpiscono davvero i formati che avevi scelto. Al massimo, circa un metro per un metro. Le facciate urbane misurano poco più di 50x60. E anche il critico te l'eri portato "da casa".

Cercavo qualcuno che sapesse cogliere le radici del mio lavoro nella tradizione italiana anche novecentesca. Ci tenevo che emergesse qualcosa di più del dato esteriore, un'aria profonda. La scelta era caduta su Antonello Negri, giovane milanese, allora già studioso di talento. Scrisse un testo piuttosto lungo, che mi piacque, ma che fu, in parte, ridotto nel catalogo per esigenze di spazio. L'edizione, tutta a colori, era trilingue (inglese, spagnolo e italiano) e anche le riproduzioni delle opere erano di buona qualità.

Sì, le ho viste. Seguono l'itinerario di cui abbiamo parlato. Negri fa del viaggio il motivo conduttore della mostra, assimilandoti a un honnête homme *del Sette-Ottocento che veniva in Italia per fare il Grand Tour: «Da New York Luino ha riportato dipinti e disegni con monumenti della civiltà contemporanea: ai capitelli caduti, alle colonne spezzate, a mura sbrecciate e ai resti di acquedotti si sono sostituiti l'idrante antincendio su un marciapiede, la scala esterna di una grande casa di appartamenti, un frammento del ponte di Haas (il ponte di Brooklyn), la struttura in ghisa colorata di un magazzino costruito nell'età dell'oro del decollo commerciale e industriale americano»*[1]*. Sono le tracce dei tuoi "safari", però mi colpisce che anche nel dipinto associato al ponte di Brooklyn vi sia un autoritratto in cui, con l'espediente del "quadro nel quadro", appari seduto altrove* [tav. 11]*, mentre, in due facciate, ti si nota come passante* [tavv. 8, 9].

La figura umana inserita in uno spazio definito mi ha sempre attratto. In particolare nei pittori che l'hanno resa in modo che non comunichi direttamente col contesto in cui si trova. Canaletto, per esempio, ha dipinto vedute dove la folla è come aggiunta, e quello che conta è solo la "quadratura" dell'insieme. C'è una specie di differenza fra lo spazio e le figure, le quali abitano in una "loro" dimensione. Se poi le figure stesse sono singole, assumono il carattere enigmatico che si coglie in De Chirico, in Hopper e anche in Wyeth; pensa, per quest'ultimo, al *Mondo di Christina*[2].

Anche Friedrich adotta la strategia dell'alterità della figura rispetto allo spazio esterno o interno, alle volte come autoritratto, e qui ritorna il discorso, che abbiamo già fatto, circa la vera immagine dell'Io, che non è nell'autoritratto, ma nell'insieme del dipinto.

[1] A. Negri, *La realtà, un pretesto per inventare*, in *Bernardino Luino*, Gallery Henoch, Tipografia Clerici, Milano 1985, p. 21.

[2] Si tratta di un paesaggio del 1948, con case e una piccola figura femminile sdraiata in basso.

Avevo sempre avvertito il bisogno di trattare lo spazio in modo personale, di soggettivizzarlo, specialmente in un interno, e l'idea aveva finito per riguardare in ultimo le facciate. Non volevo raccontare una storia, bensì mostrarne una ai limiti del tempo. La fissità dello sguardo nei miei autoritratti e la presenza come passante portano nel quadro una sospensione, come una soglia invisibile fra percezione e memoria. Anche negli oggetti, soprattutto nei mobili, c'è qualcosa di simile. Mi riferisco ai letti, alle sedie a sdraio, alle poltrone coperte da un lenzuolo (ce n'erano in mostra). Qui la sospensione si accentua per l'assenza del corpo, di cui tuttavia ci sono tracce.

Nei letti soprattutto…

Beh, il letto è un poco un mio marchio di fabbrica. Ne ho dipinti molti e ne dipingerò ancora. Sono per me come le bottiglie per Morandi. Avevo pensato di inserire nel letto una figura femminile, che in pittura è quasi un genere, pensa al Settecento francese e alle sue riprese in Renoir e Toulouse-Lautrec, ma poi ho capito che la figura era più presente se non la si vedeva, se il materasso, le lenzuola e le coperte (che consentono delle variazioni "leonardesche" di chiaroscuro) ne conservavano un calco effimero, una piega, o anche solamente il "calore". Il letto è un archetipo: vi si nasce e vi si muore, spesso vi si viene concepiti. È come il guscio d'una tartaruga, nessuno ne può fare a meno [tavv. 1, 25].

A volte hai dipinto brande in ambienti spogli, nell'ultimo o nel primo giorno di un trasloco…

È la questione del tempo sospeso, ma mobile, di poco anticipato o rinviato, come nel ticchettio di una pendola o di un metronomo. Dipingendo, non mi sentivo, come diceva Ferroni, in un «laboratorio di orologiaio»[3], ma la elaborazione delle immagini e la loro

[3] U. Avvanzini *et al.*, *Gianfranco Ferroni. In memoriam*, Lubrina Editore, Bergamo 2011, p. 123.

costruzione veniva, per me, prima di tutto. Il tempo doveva vedersi con la mente. Il mio ritratto aveva le stesse caratteristiche, figuravo "lì" e "altrove"; "prima" e "dopo" quel momento.

Il tuo sguardo, in effetti, è sempre rivolto decisamente "altrove", sia all'interno che all'esterno. Anche da Henoch avevi portato un vero e proprio autoritratto con quei caratteri [tav. 3]. *Ancora Auster, sempre riferendosi al suo "altro", ha scritto: «New York era il nessun luogo che si era costruito intorno»*[4]*. L'autoritratto risultava quindi doppio…*

Ero sempre stato un po' "altrove", in Italia. E adesso, fra Italia e Stati Uniti, guadagnavo una terza posizione senza radici, anche se io le radici, nell'arte, le ho sempre conservate…

È curioso che questa posizione si attagli perfettamente a un fatto antropologico che Charyn associa alla "griglia" urbana di Manhattan. Dice che al fervore della folla che l'attraversa giorno e notte si oppone una figura come quella descritta da Melville in Bartleby lo scrivano *(1865), che «ossessiona la nostra città come nessun altro personaggio della narrativa americana. Somiglia a un malvagio antenato olandese che dice no alla fantastica crescita dell'America. È il rovescio della frizzante energia di New York, un cittadino che vive nel suo bozzolo»*[5]*.*

Bartleby, che risponde "no" a qualsiasi proposta!… La mia posizione non era così negativa, tuttavia facevo da filtro, in prima persona, a ogni influenza o magari ingerenza. Era stata per me, fin dagli inizi, una ossessione quasi "eroica" voler inserire una figura in un paesaggio o in un interno – ti ho detto del letto – senza turbarne la quiete metafisica. Ora si trattava di farlo per mettere in evidenza con la pittura un elemento personale, ma senza compiacimenti narcisisti.

[4] P. Auster, *Trilogia di New York,* (1985-1986), a cura di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 1996, p. 6.
[5] J. Charyn, *Metropolis* (1986), il Saggiatore, Milano 1996, p. 51.

Anche Saul Bellow, ne L'uomo in bilico *(1948), ambientato a New York, ha creato un personaggio, analogo a Bartleby e, mi pare, fra l'altro, molto hopperiano, il quale, in un diario, scrive: «Passo in solitudine dieci ore al giorno […] Ho cominciato a osservare che, più il resto del mondo si fa attivo, più lentamente io mi muovo e che la mia solitudine si accresce in proporzione al frastuono e alla frenesia del mondo […] io continuo a mettere radici sulla mia sedia»*[6]*. Lo menziono perché spesso ti dipingi seduto…*

È questione davvero di punti di vista, l'importante è che il quadro "stia in piedi". Se noti, fra l'altro, proprio quell'autoritratto dove sono seduto su un divano [tav. 3], è preso dall'alto…

Sì, coi tubetti di colore spremuti e una tavolozza sporca appoggiata su un tavolinetto. Come a chiedersi: «Chi guarda chi?» o «Chi dipinge chi?». Sono davvero molto interessanti questi movimenti sottili nel campo dell'opera, fra interno ed esterno, alto e basso, e, mi pare, si trovano in tutta la tua pittura, come nella composizione di quel dipinto.

Credo di avere sempre cercato una coerenza stilistica trasversale, senza curarmi dei contenuti o dei generi, e quella della figura è una carta che, a un certo punto, mi è andato di giocare. Mentre osservavo l'insieme della mostra da Henoch, sentivo di avere raggiunto un equilibrio in continuità fra le fasi del mio lavoro. Nell'autoritratto del *Ponte di Haas* [tav. 11] c'è addirittura uno spazio triplo. La vista è quella dalla stanza del mio albergo, mentre nella tavola col ritratto, appoggiata alla finestra, sono seduto su una panchina che ha per sfondo lo scorcio di un grande dipinto murale realizzato da Richard Haas[7] in prossimità del ponte di Brooklyn, dalla parte dei mercati del pesce, che riproduce la vista da quel punto sullo Hudson come era nel passato.

[6] S. Bellow, *L'uomo in bilico* (1948), Mondadori, Milano 1976, pp. 8-10.

[7] Richard Haas, pittore muralista, noto nel secondo dopoguerra per avere eseguito grandi opere decorative in varie città degli Stati Uniti, impiegando, all'interno e all'esterno di edifici, la tecnica del *trompe-l'œil*.

*Sono tutti piani dell'*Io*. È come vedersi contemporaneamente in momenti diversi! Simmel osserva, del corpo umano nell'arte, «l'assoluta dipendenza di ogni elemento singolo dal dominio dell'*Io *centrale»*[8]*. E del volto: «È come se un* maximum *di movimenti fosse implicato anche nel suo stato di quiete, o come se questo fosse il momento inesteso, al quale miravano infiniti movimenti e dal quale partiranno infiniti movimenti»*[9]*. Si coglie così un nesso tra la figura, il volto e la costruzione dell'esterno…*

Le facciate davanti alle quali appaio come passante erano degli adeguamenti, delle estensioni degli interni che avevo fatto in precedenza, con più aria, più elementi formali e toni luminosi. "Lì davanti" c'ero stato, mi ero "visto" e, poi, mi ero "fissato", "ricordato". Tutto si riuniva nell'idea della "casa americana". In seguito avrei abitato in uno di quegli edifici, a SoHo, vicino alla galleria di Henoch, e ne avrei ripresa la facciata in un dipinto [tav. 26].

Ancora Simmel direbbe che questa è «una autentica attività dello spirito»[10]*, ossia il «formare in unità la molteplicità degli elementi del mondo»*[11]*. E mi colpisce che uno studioso italiano il quale, fra l'altro, ha insegnato anche negli Stati Uniti, Franco Moretti, cercando di istituire, tramite l'idea simmeliana dello spirito che unifica il molteplice, un nesso fra Vermeer e Hopper, abbia colto nel primo «un'idea dello spazio domestico legata alla architettura delle città olandesi, con le loro case strette, a fetta di torta, che si sviluppano "all'indietro"»*[12]*. E, nel secondo, una specularità profonda fra esterno e interno, come in* Stanza a New York *(1932) e in molte altre prove.*

[8] G. Simmel, *Il significato estetico del volto* (1901), in *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 45.
[9] *Ibidem*, p. 48.
[10] *Ibidem*, p. 43.
[11] *Ibidem.*
[12] F. Moretti, *Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*, Einaudi, Torino 2019, p. 114.

Io sono nato come pittore di interni. La mostra del 1982 al Fante di Spade era quasi tutta di interni. Il lavoro con le facciate era stato, come ti ho detto, una estensione di quel primo genere. Le facciate stesse, abbastanza chiuse e con un solo personaggio o due, sviluppano una staticità che non è della strada. Anche in esse predomina, in realtà, l'interno. Vi appare una New York non "urlata", come quella degli iperrealisti, ma raccolta in misure "mentali", anche alla luce del sole. Vermeer e Hopper avevano fatto lo stesso, in questo senso li avevo presenti. Tuttavia me ne distaccavo perché dipingevo più uno "spazio" che un "ambiente".

Anche Negri, nella presentazione, pone l'accento sulla costruzione analitica del dipinto, indipendentemente dal suo soggetto, come «delimitazione in senso orizzontale del campo della tela, o del foglio, su cui si innestano serie di elementi o di scansioni verticali»[13]*, e parla esplicitamente di una "finestra", evidentemente prospettica, che disciplina ogni particolare, come un «magico punto di contatto fra un dentro e un fuori»*[14]*. Ecco, volevo riportarti ad un punto essenziale, che mi pare legato a questo tuo specifico concetto di spazio, le dimensioni delle opere esposte nel 1985 da Henoch, così contenute…*

Erano le dimensioni che avevo sempre utilizzato. Anche la scelta delle cornici era stata scrupolosa. Volevo che i dipinti in mostra apparissero esattamente come li avevo pensati nella loro differente unicità.

In questo senso, il formato del quadro è già un contenuto. Jacob Burckhardt, in Quadro e formato*, una lezione dedicata alla «libertà» dei pittori moderni, afferma: «Il maestro sente la propria pittura come inscindibile dalla sua delimitazione e in stretta relazione con essa; la decisione sul formato spetta soltanto a lui, e per questo*

[13] A. Negri, *La realtà, un pretesto per inventare*, cit., p. 23.
[14] *Ibidem.*

neppure al corniciaio dovrebbe essere concessa autorità alcuna di interferire sul quadro»[15].

È davvero un punto importante, a cui non si fa più attenzione a causa delle riproduzioni, che sono diventate quasi l'unico mezzo di diffusione e di conoscenza dell'arte. Non a caso, la pittura più in voga a New York, il graffitismo o le varie forme figurative ironiche, caricaturali o neoprimitiviste, abolivano il limite fra l'opera e il mondo. E mi ero reso conto che anche l'iperrealismo aveva quella tendenza, dicevo prima, "urlata"…

Nel tuo lavoro ci sono molti ammiccamenti, Montale direbbe dei «colpi di tosse», che valgono più di un discorso o di una dichiarazione di poetica. Mi ha colpito, lo rilevava subito anche Negri, che fra le facciate ve ne sia una nella quale si vede un dipinto di Jean Dubuffet in una vetrina. L'impressione è che l'informale e tutto l'"informe", compreso il reaganismo, che si stavano sviluppando nella New York di allora vengano riportati a certi limiti, come se fossero osservati davvero al telescopio da un marziano [tav. 7].

Quel Dubuffet ha corrispondenze formali con l'idrante all'esterno. L'avevo visto veramente, anche se non nego che vi possano essere dei rimandi impliciti al suo contesto.

A proposito di quello che avevi intorno, volevo chiederti dell'inaugurazione della mostra…

Un sacco di gente, come accadeva sempre in quel momento, davvero irripetibile. La ricchezza portava curiosità intellettuale, desiderio di conoscenza. Non si era ancora entrati nel consumismo tecnologico, anche se ce ne erano gli annunci. Io ero curioso di vedere le reazioni del pubblico. Non mi aspettavo certo di sorprendere perché ero consapevole di entrare in un circuito d'arte

[15] J. Burckhardt, *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 411.

figurativa che esisteva già, e di cui rappresentavo una specificazione, mi auguravo però si comprendesse, "d'autore".

Fu così?

Henoch aveva invitato tutti i suoi collezionisti e il riscontro fu più che lusinghiero, anche in termini di vendite. A dire la verità, andò proprio bene. Parlammo, quasi in tempo reale, di una prossima mostra. Vennero in galleria Meisel e Bell e qualcuno di Ok Harris. Bell disse qualcosa di ironico circa le cornici e, del resto, praticava un iperrealismo davvero "urlato", tendente a superare i limiti del dipinto anche nei balocchi, nei *flipper* e nei distributori di caramelle che amava riprodurre. Meisel mi disse che non ero un iperrealista bensì un realista. Aveva ragione. Lo presi come un complimento. Anche María de Juan, la collaboratrice di Castiglioni che mi aveva fatto da intermediaria con Henoch, espresse la stessa opinione. Era spagnola e molto dentro ai fatti dell'arte. Inutile dirti che mi fece piacere sentirle fare il nome di López García…

Dimmi ancora del pubblico.

Era una via di mezzo fra la moda "neobarocca" da Studio 54 e i film di Woody Allen. Gli acquisti li facevano soprattutto i borghesi della *middle* e *upper class*, uomini e donne che provenivano da tutto il mondo: giornalisti, avvocati, medici, agenti di borsa, spesso vestiti molto bene, con abiti italiani di marca. La psicoanalisi era il "verbo" condiviso. Credo fossero interessati all'arte come oggetto portatore di una "stabilità", capace di mostrare un mondo "visibile". Era, questa, me ne resi conto col tempo, una caratteristica di tutti i pittori che esponevano da Henoch. Vi si sentiva lo spirito europeo più che da Meisel o da Ok Harris.

Questo desiderio del "visibile" sembra costituire una reazione agli inizi del mondo "fluido", nel quale tutte le cose si confondono e le immagini non hanno più limite o sede. Ne è un documento tanto drammatico quanto involontario il libretto di Warhol, America. Un

diario visivo[16]*, apparso proprio nel 1985. Ed è interessante che siano usciti saggi di sociologia filosofica i quali mettono in luce il concetto di "trasparenza"* [17] *come carattere della società americana e occidentale degli anni Ottanta (e oltre). Baudrillard, per esempio, parla di «trasparenza del male»*[18]*, come se gli eventi più estremi, come l'AIDS o il terrorismo, fossero divenuti indistinguibili dalla vita quotidiana.*

Ho sempre cercato, al contrario, di darmi dei limiti, di attenermi a un'idea di pittura aderente al reale, ma anche libera. La "trasparenza" ho voluto crearla sospendendo il tempo nell'immagine in modo che vari elementi divenissero "contemporanei" senza cancellarsi gli uni con gli altri. Il riferimento di Negri alla "finestra" era giusto, e riguardava gli esterni come gli interni. Era per me un fatto di civiltà, di cultura o, se vuoi, di "radici"…

Anche qui c'è però una questione americana, che forse non è stata ignorata dal tuo pubblico. La "contemporaneità" di cui parli è ovviamente legata alla memoria e ai suoi oggetti, che possono essere reali o mentali – non sempre facili da distinguere fra loro. Con questa ambiguità aveva giocato, fin dal titolo, Woody Allen in Interiors *(1978), che ha molte inquadrature hopperiane e dove l'impossibile ritorno verso l'Europa, oltre l'oceano, pare essere la causa della "morte per acqua" finale della protagonista. La memoria del Vecchio Mondo finisce per imporsi ai tentativi di separazione. Nei tuoi interni c'è una profondità di memoria che non è solo visiva, ma culturale. Chi li guardava non poteva non avvertire quel rinvio, quella presenza a distanza.*

Conosco *Interiors*, è vero. E sono stati proprio gli interni a decretare il successo della mia mostra, pur in continuità con tutto il resto. Avevo portato anche degli esterni italiani, delle terrazze e

[16] A. Warhol, *America. Un diario visivo* (1985), a cura di A. Mecacci, Donzelli, Roma 2009.
[17] G. Vattimo, *La società trasparente* (1989), Garzanti, Milano 2007.
[18] J. Baudrillard, *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi* (1990), SugarCo, Milano 1991.

dei giardini con qualche figura. Ma sono convinto che l'effetto fosse unitario. Chi guardava non avvertiva interruzioni. Probabilmente funzionava anche l'aria newyorkese che si poteva cogliere dall'estensione dello spazio in una stanza o dagli oggetti che vi si trovavano.

In che senso?

C'erano due tipologie di interno. Alcune legate a un ambiente vero e proprio, dove si percepiva la luce sulle pareti, il pavimento e la finestra [tav. 16]; altre erano delle nature morte in un interno: bauli con sopra degli oggetti o poltrone coperte da drappi [tavv. 13, 14], che erano in realtà delle nature morte con un campo visivo più ampio…

Lasciamo per un momento la mostra. Quando dipingi oggetti, si tratta solo di forme o di simboli? Piccoli solidi, sedie, bauli appunto, panni, una gruccia…

Ho l'impressione che all'inizio la forma prevalga nettamente. Sento una fascinazione per alcune cose, ma, se poi guardo indietro – allora come oggi – mi accorgo che, spesso, c'è di più. Credo agisca una ragione latente, profonda, che me le fa scegliere. Certi oggetti restano poi ossessivamente presenti. Permane su di essi una indagine: una domanda e una risposta continuativa nel tempo.

Affettivamente, come ricordi?

…E sì, eppure alcuni hanno una ragione "altra". Il vissuto è il punto di partenza, la via di mezzo che li fa apparire. Ma, in seguito, ne stabilisco le modalità di rappresentazione.

In effetti ci sono oggetti che sembrano "più oggetti" degli altri, quasi a "tempo zero", delle pure forme. E, del resto, una volta posto nell'Io il "centro di gravità permanente", la misura soggettiva diviene oggettiva: mimesi e astrazione vengono ad accordarsi.

Cerco di risolvere tutti i particolari nel contesto della composizione, come segni di una scrittura. Alcuni sono più evocativi di altri. Alle volte li invento al momento, mentre dipingo. È come se creassi una continuità, come se volessi lasciare dei segni anche non emblematici, non metaforici, come volessi proprio "scrivere", ricostruendo un ambiente per dare spazio, al suo interno, alla mia fantasia. Alla fine sono soddisfatto solo se ho realizzato una ricostruzione prospettica dell'insieme, che avverto come una memoria della tradizione rinascimentale e del suo fondamento nella pittura fiamminga.

Van Eyck, Piero della Francesca e, più da vicino, il tuo "primo amore" Giorgio Morandi…

Nel Novecento Morandi mi sembra il "classico dei classici". Ho sempre avuto interesse per la composizione in senso classico: struttura, centro, equilibrio sono parole emblematiche. Per me Morandi risponde sempre a queste esigenze, per non parlare di altre, anche più importanti, come la luce, la visione mentale delle cose, guardarle, riproporle, farle diventare "altro", non cadere nel naturalismo – sono tutte qualità che Morandi possiede e che me lo hanno reso un personaggio "chiarificatore".

E i pittori che hanno affinità con Morandi, come Donghi o Francalancia? Li hai già menzionati, e molti sono stati attivi nell'ambiente romano dove ti sei formato agli inizi…

Hanno la libertà, l'estrema libertà, come un artista che forse non amo veramente, ma che mi interessa, che ho presente, voglio dire Rousseau il Doganiere. Francalancia, in alcuni suoi interni, mi ricorda molto Rousseau. È un tipo di creatività che sembra percorrere una via non oggettiva e che invece diventa stranamente oggettiva. Sono tutti modelli paralleli, nei quali non mi identifico, ma che mi affascinano.

Questo scrupolo e questa meticolosità nel dipingere, continuamente in bilico fra il piano ideale e quello reale, mi fanno ricordare Goethe che definiva il genio come una infinita pazienza, ma anche, nel ri-

*sultato, qualcosa di Baudelaire, dove dichiara che «il genio non è che l'*infanzia ritrovata *con la volontà»*[19]*, una definizione che si attaglia bene all'opera di Rousseau il Doganiere e a tutti gli artisti che a lui si sono riferiti. C'è infatti nei tuoi dipinti anche un colore "giocoso", che risalta da certi dettagli.*

Sì, è l'effetto più inventato, come nelle piastrelle dei pavimenti. Posso magari avere una fotografia sott'occhio, ma quello che dipingo è frutto di una decisione del tutto originale.

*Quindi linee prospettiche, piani, colori si uniscono gradualmente, ricevendo un ordine dall'*Io*, come in un "libero gioco". Mi colpisce anche che, in particolare per gli interni, parli di "scrittura" che si sviluppa nel loro spazio, nella loro dimensione, anche ridotta. E se penso, ancora una volta, al contesto ambientale caotico in cui il tuo lavoro era esposto, e lo sarebbe stato sempre di più, cioè New York, mi pare di capire meglio Jung quando dichiara che l'arte «lavora continuamente all'educazione dello spirito di ogni epoca, facendo affiorare le forme che più le difettano»*[20]*. Il che, nel caso specifico, significava raggiungere col dipinto l'equilibrio, la stabilità del visibile.*

Era una tendenza seguita da tutti gli artisti che esponevano o avevano esposto da Henoch, i quali erano, spesso, di origini o per elezione "europei"[21]. Conservo ancora i pieghevoli delle mostre che vidi negli anni dal 1985 in avanti. C'era, per esempio, Joseph Reboli, specializzatosi in paesaggi della provincia americana; Daniel Greene, veterano del pastello, noto per i ritratti; Max Ferguson, pittore di negozi e interni newyorkesi; Jay Kelly, allora giovane iperrealista; Olga Antonova, autrice di dipinti a olio di oggetti; Silas Kopf, autore di mobili decorati, che mi ri-

[19] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, (1863), in *Poesia e prose,* a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973, p. 939.
[20] C.G. Jung, *Opere, 10/1. Il periodo fra le due guerre*, a cura di M.A. Massimello, Bollati Boringhieri*,* Torino 1998, p. 353.
[21] Cfr. *infra,* Documenti.

cordavano Vallotton; David Dodge Gray, realista dalla vena pop alla Hockney; Robert Bidner (al tempo già morto), il più quotato, iperrealista della prima ora; Sharon Sprung con le sue figure femminili[22]. I collezionisti che acquistavano dalla galleria potevano contare su un'alta qualità e su una "solidità" di quotazioni che Henoch garantiva.

Quest'ultimo aspetto non era, mi pare, trascurabile. Baudrillard, riferendosi agli anni Ottanta, ha scritto: «ci sono in qualche modo due mercati dell'arte (almeno a New York). Uno si regola ancora sui valori tradizionali […]. L'altro – equivalente dei capitali fluttuanti e incontrollabili, dei petrodollari su un'orbita bancaria – è speculazione pura, arbitrio totale delle quotazioni, vampata dei corsi senza altra giustificazione, pare, che sfidare precisamente la legge del valore fino a un limite irrazionale»[23].

Era l'esito paradossale della "socializzazione" totale dell'arte. Niente più limiti, né in basso, dove il pubblico fruiva direttamente dell'artista, né in alto, dove la finanza imponeva che il valore dell'opera fosse determinato dalle grandi aste e non dall'essere in un museo. Quando sei in quei contesti, c'è poco, o forse troppo, da fare. Ecco perché, in precedenza, ho ricordato Casorati che diceva: «Se l'arte corre, casca di sicuro»[24].

Anche Hughes mette in relazione lo sviluppo dei mass media nella reaganomics *a un'involuzione addirittura antropologica: «una delle vittime […] è stata la "percezione", che una volta denotava una visione delle cose aderente alla realtà, mentre negli anni Ottanta è venuta a significare "opinione" e infine "illusione" o "cantonata»*[25]. *Ep-*

[22] Cfr. N. Hicks Schechtman, *George Henoch Schectmam. 40Years: A Dealer Collection,* Gallery Henoch, New York (con un elenco degli artisti che hanno esposto nella galleria).
[23] J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988, p. 41.
[24] Cfr. *supra*, Strade, nota 43.
[25] R. Hughes, *La cultura del piagnisteo* (1993), Adelphi, Milano 1994, pp. 59-60.

pure nella cultura americana si coglie anche una tendenza opposta. In letteratura, se da un lato c'è l'odio-amore per il presente di McInerney nelle Mille luci di New York[26]*, espresso da una prosa rapida e fratta, dall'altro c'è un rallentamento che si basa su una tecnica del raccontare come quella di Carver, nella quale la scrittura si sviluppa nello spazio mentale di un "interno" costruito con un certo disegno.*

È la questione della forma dell'arte, che le dà consistenza e centro. Ho letto Carver con attenzione e ho percepito forse l'ambiente artistico nel quale mi trovavo come un "interno" in cui avrei potuto sviluppare il mio lavoro sia creativamente sia praticamente. Decidemmo con Henoch che avrei tenuto da lui un'altra personale nel 1988. Avevo, di nuovo, tre anni per prepararla. La lettura di scrittori come Carver mi avrebbe nel frattempo giovato. Apprezzai David Leavitt in *Ballo di famiglia* (1983), una raccolta di racconti "minimalisti", in cui le stratificazioni della memoria si configurano in un tempo quasi sospeso.

Si tratta, in effetti, di scrittori-pittori di ambienti reali, quasi tangibili per il lettore, un poco come sono i tuoi oggetti, i bauli, le sedie, le poltrone, lo scorcio di un esterno, una finestra. Un racconto di Carver s'intitola Chi ha usato questo letto *(!)*[27]*. E Carver stesso dichiara: «Nessuna delle mie storie è realmente* accaduta *[…] ma per la maggior parte serbano una rassomiglianza peraltro vaga con certe situazioni e occorrenze della vita»*[28]*. Aggiunge anche di ricreare gli ambienti e gli arredi secondo necessità…*

Sì, quella tecnica li rende più "veri" e richiama l'attenzione del lettore, o del fruitore di un dipinto, sulla "scrittura" dei segni al suo interno, come in un dialogo silenzioso, simile a quello dello spettatore col film in una sala cinematografica. O di chi ascolti un *Notturno* di Chopin dove i "pianissimo" sono importanti come le note.

[26] Cfr. *supra*, Facciate, nota 8.
[27] R. Carver, *Chi ha usato questo letto*, Garzanti, Milano 1990.
[28] R. Carver, *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Torino 2015, p. 15.

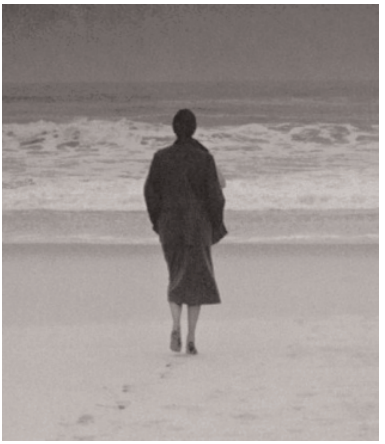
Robert Altman, che dai racconti di Carver avrebbe tratto America oggi *(1993), ha scritto che essi «si basano prevalentemente su ciò che non viene detto, e sta al lettore riempire i vuoti, individuando sfumature e sottintesi»*[29]*. Mi pare che da questi rilievi emerga una tua sintonia quasi naturale con l'America dipinta, ma appunto non "urlata".*

Decisi, infatti, di lasciare completamente l'Italia e di lavorare per il mercato americano anche con la grafica. Si aprì un periodo in cui avrei fatto la spola con New York due o tre volte all'anno. A questo punto mi sentivo davvero coinvolto in quel contesto. Henoch continuava a espormi e io, nei miei soggiorni, curavo anche i miei interessi. Naturalmente mi piaceva sempre frequentare i musei e le gallerie per incrementare la mia conoscenza della pittura, anche contemporanea. Ma lavoravo poco sul posto. Raccoglievo molto e poi tornavo a Milano a dipingere nello studio sul Naviglio. Avevo, fra l'altro, una ragione in più per tornare: vivevo adesso con una nuova compagna, Cristina, che è poi diventata mia moglie.

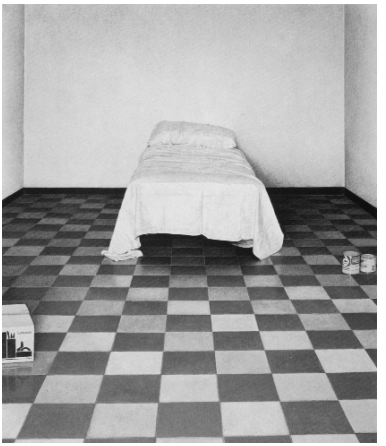
Thomas Mann dice che l'uomo europeo, quando è a casa, si sente cittadino del mondo.

Sì. A una rivista tedesca, qualche mese dopo la prima mostra a New York, avevo detto: «L'America stimola […], ma la creatività nasce dalle radici»[30].

[29] R. Carver, *America oggi*, Minimum fax, Roma 2009, p. 3.
[30] V. Mölter, *Facciate della nostra realtà*, «Architectural AD Digest», München, marzo 1986.



W. Allen, *Interiors*, 1978



B. Luino, *Letto con scatola e barattoli*, 1985

B. Luino, *Solidi geometrici*, 1980

B. Luino, *Il lenzuolo bianco*, 1981-1982

Quarta conversazione

Ho sempre cercato la luce… e io adoro la pittura.
Felice Casorati

B. Luino, *Cristina davanti alla finestra alta*, 1986

Finestre

Affinità con l'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi – confronti con Italo Calvino in *Palomar* – l'eredità culturale di «900» di Massimo Bontempelli – Felice Casorati, l'apologia degli oggetti quotidiani e il *Ritratto di Silvana Cenni* – la donna-luce – tutto all'interno – camera chiara e oscura – la seconda mostra alla Gallery Henoch, febbraio-marzo 1988 – analisi di alcuni dipinti – la liberazione dal passato – Billy Wilder acquirente – inserimento nel mercato americano anche della costa occidentale – i nuovi soggiorni a New York fra gli anni Ottanta e Novanta e i rapporti col sistema dell'arte in Italia – verso la terza mostra alla Gallery Henoch.

RC. *Mi colpisce la congruenza dei nostri discorsi con un passaggio della* Autobiografia scientifica *di Aldo Rossi, un libro che tu stesso hai menzionato, dove si legge: «detestavo il disordine affrettato che si esprime come indifferenza all'ordine, una specie di ottusità morale […]. Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose»*[1].

BL. Conoscevo l'opera di Aldo Rossi dagli anni Settanta-Ottanta; il suo *Teatro del Mondo*, galleggiante in laguna a Venezia, nel 1978, ha dato indicazioni a molti pittori, anche per l'evidente legame con De Chirico[2]. Ma l'*Autobiografia* è stata una lettura ab-

[1] A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 44.
[2] *Ibidem*, pp. 95-102.

bastanza recente. Vi ho fatto varie scoperte *a posteriori*, che sono sempre le più importanti.

*Credo ci sia una sintonia col tuo lavoro. L'*Autobiografia *dà una lettura riepilogativa del secondo Novecento che non ha confronti, se non implicitamente nello stile di Italo Calvino, dove la narrazione è "leggerezza" e "chiarezza" di punti di vista sulla realtà.*

Aldo Rossi riesce a dare una misura personale a una fase storica complessa e piena di ambiguità anche nell'ambito dell'arte, usando un grandangolare senza limiti geografici. Il *Teatro del Mondo* è un "interno esterno"; e il signor Palomar di Calvino osserva il mondo, compie comparazioni, coglie analogie, ma non stabilisce un ordine[3].

*Torniamo, in entrambi i casi, all'*Io *come mobile centro di gravità. Credo che i precedenti siano da ritrovare, in Italia, nella cultura di «900» di Massimo Bontempelli (che una recente mostra ha appiattito sul Novecento di Margherita Sarfatti, il quale è quasi il suo opposto)*[4]*, essenzialmente accostabile alla pittura di Casorati, un nome che hai menzionato in rapporto al primo viaggio a New York.*

Parlai di Casorati a Negri che, nel catalogo del 1985, lo cita come un mio punto di riferimento[5].

Trovo infatti una connessione, quasi un di filo di Arianna, fra i tuoi "esterni interni", gli "oggetti" di Aldo Rossi e Casorati dove afferma: «poveri oggetti, così cari, così vari di colorazione, di tonalità, di forma, così espressivi, così buoni! Pentolini bianchi azzurri rossi, scodelle aperte alla luce […], voi siete i modelli più docili e più esi-

[3] I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983.
[4] M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974, in part. p. 21 e ss.
[5] A. Negri, *La realtà, un pretesto per inventare*, in *Bernardino Luino*, Gallery Henoch, Tipografia Clerici, Milano 1985, pp. 23-24.

genti degli artisti, voi potete servire alle più belle e più libere architetture, voi potete dare le luci e le ombre più impreviste e più profonde»[6]*. Mancano solo i letti…*

Ho molto riflettuto sul plasticismo della luce, che mi era sempre stato proprio. Hai giustamente ricordato quel passo di Tassi che l'indicava come la prerogativa del mio lavoro…

«La luce di Luino […] investe gli oggetti e li immobilizza solidi e intatti, crea lo spazio, tocca muri, passa attraverso le tende, trasforma un lenzuolo in un ricco paesaggio di pieghe, illumina le piastrelle rosse e blu del pavimento»[7]*. Si avverte qui anche una implicita analogia con la costruzione casoratiana del dipinto «per mezzo di un colore tonale non realistico […] in senso peraltro musicale e lirico»*[8]*.*

Sì, l'ordine che non annulla la vita e la illumina in tutte le direzioni, come i lati di un prisma aperto e ridefinito in chiave prospettica. Era la geometria reale perseguita da Cézanne che il simbolismo ha riformulato in termini mentali, secondo la lezione dei preraffaelliti e di Seurat, riportando il colore a piani definiti e contigui. Credo che un dipinto come *Silvana Cenni* (1922) di Casorati rielabori alcuni di questi orientamenti.

L'ho presente, è un ritratto femminile seduto, che ha davanti a sé vari oggetti e alle spalle una finestra aperta, che inquadra la collina torinese detta Monte dei Cappuccini, col santuario. Lo si accosta alla Madonna della Misericordia *di Piero, ma a me richiama anche la* Madonna della Candeletta *di Carlo Crivelli. In ogni caso è lo spirito «quattrocentista», che Bontempelli metteva alla base del "suo" «novecentismo», capace di suggerire sempre un livello di realtà ulteriore rispetto ai limiti della finestra prospettica.*

6 F. Casorati, *Scritti, interviste, lettere,* a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2004, p. 19.
7 Cfr. *supra*, Strade, nota 32.
8 F. Casorati, *Scritti, interviste, lettere,* cit., p. 24.

Ci sono stati, in questo senso, anche casi di pittori come Eckersberg, e poi Hammershøi e Ilsted, di origine düreriana, romantica e vermeeriana, che hanno affrontato temi legati alla "quotidianità" in interni, che appaiono come spazi prospettici di grandezza indeterminata. Visitai a Parigi, nel 1985, al Grand Palais, una bella mostra, dedicata alla pittura danese della prima metà del XIX secolo[9], che sembra anticipare il «realismo magico» di Franz Roh, conosciuto, in seguito, col nome di Nuova Oggettività[10]…

Anche Calvino, mosso dal mito dell'osservazione, aveva scelto, come immagine di copertina della prima edizione di Palomar*, il* Disegnatore della donna sdraiata *di Dürer, che ha sullo sfondo, dietro al tavolo col corpo femminile, due finestre che inquadrano un paesaggio. Quella "linea tedesca" ricompare poi in Schad, Grosz, Dix e altri…*

La precisione düreriana, anche nel disegno e nelle incisioni, è una lezione che non finisci mai di apprezzare, è il punto di passaggio dalle antiche Fiandre verso la pittura moderna. Il "vero di natura" viene sempre reso attraverso una chiarezza che nasce dalla mente. Casorati ne è stato un maestro indiscutibile, un faro…

A questo riguardo c'è un aspetto della tua pittura che mi colpisce, ovvero che la luce, fin dalle prime prove, è indirettamente, ma anche direttamente, connessa a una presenza femminile, come se si trattasse di una riformulazione della "donna della mente" dei poeti provenzali. Già nel 1979-1981 hai dipinto un interno, Figura fra due finestre[11]*, che allude a tale corrispondenza, e anche i letti più "chia-*

[9] *L'age d'or de la peinture danoise: 1800-1850*, catalogo della mostra, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, dicembre 1984-febbraio 1985, Association Françoise d'Action Artistique, Paris 1984.

[10] E. Pontiggia (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca,* Abscondita, Milano 2002.

[11] Cfr. F. Solmi, *Luino*, catalogo della mostra, Galleria Il Fante di Spade, Milano, aprile 1982, Tipo-Lito Quadrifoglio, Torre Boldone (BG) 1982.

roscuri" sono a due piazze. Dicevi, in una precedente occasione, del corpo presente-assente in un certo contesto.

Non credo di averlo usato deliberatamente, ma riconosco che il legame donna-luce mi appartiene. Ho ritratto di spalle mia sorella vicino a una finestra in un interno importante [tav. 4] e le mie compagne di vita sono sempre state vicine al mio lavoro. In particolare Cristina, mia moglie, che conobbi nel 1983 e che ha costituito un appoggio indispensabile. In effetti l'ho dipinta proprio nel 1986 seduta sotto una finestra aperta [tav. 17].

Dici «proprio nel 1986» perché era il tempo in cui pensavi alla seconda mostra da Henoch. Ecco, dopo il successo della prima, che progetti avevi, come intendevi riproporti?

Sempre in continuità e mantenendo anche una sintonia con New York. Ti ho già detto che lavoravo in prevalenza a Milano, ma i miei soggiorni nella Grande Mela si fecero più lunghi. Fino al 1988, vi andavo due o tre volte all'anno per alcuni mesi, specialmente in primavera. Soggiornavo sempre in un albergo, ma avevo una stretta frequentazione della città e del suo hinterland. Con George, voglio dire Henoch, era sorto un vero rapporto d'amicizia e con lui visitai molti studi di artisti, come quello di Daniel Greene, pittore che ho già ricordato, nel New Jersey, che mi parve (e era veramente) immenso. Continuavo a sentire una differenza con le mie misure operative e il fatto non era solo materiale. Tuttavia credo che il confronto col "grande" in ogni senso abbia contribuito a aumentare la visione prospettica dei miei dipinti, a distanziarne i particolari, dando all'insieme un respiro sempre più autonomo dal loro contenuto.

Più luminoso?

Sì, da dentro, anche se questo effetto tendevo ad ottenerlo con la verosimiglianza di una finestra. Era però anche un modo di aprire l'interno: una sorta di rovescio delle facciate, con gradazioni di luce simili al procedimento fotografico della camera oscura. Ne

ottenevo, all'occorrenza, una maggior profondità di spazio e una definizione degli oggetti relativamente meno mimetica o di pura invenzione. La finestra era anche un espediente che avevo considerato alle mie origini. Ziveri l'aveva spesso utilizzato, come del resto aveva fatto Casorati. La luce nel dipinto era comunque, come in Morandi, quella che stabilivo io, pur con un legame con l'esterno vero e proprio. New York in primavera è un autentico prisma di colori, quasi un gioco di specchi che riceve una chiarezza "astratta" dalla superficie dell'oceano. Per questa ragione pensai che la mostra sarebbe stata tutta di "interni-esterni".

Fu così?

Sì.

Risultato?

Ancora meglio della prima. Stessa organizzazione ferrea, scadenze, spedizioni e tutte le altre clausole. Ma alla fine sentii di avere affermato un mio spazio anche fra i collezionisti. L'inaugurammo a fine febbraio del 1988. Venne molta gente. Il catalogo era ancora quello della prima. Ma le variazioni c'erano, e furono, in genere, apprezzate. Ormai non contava più il rapporto con l'iperrealismo, la mia strada era un'altra.

La recensione assolutamente positiva di Dennis Wepman, critico di valore, rileva la capacità d'approfondire i modi del realismo, ma senza sconfinare nell'eccezionale o nel surreale, anzi con una lentezza calibrata di effetti che si producono nel fruitore «long after ingestion»[12]*. «Bernardino Luino is one of those realists whose exact figuration clearly contains more than a reproduction of nature»*[13]*. Wepman indica inoltre la perfetta adesione alle leggi della fisica e dell'ottica e però la maestria nel creare delle eccezioni, degli scarti*

[12] «Sun Storm Magazine», *New York Reviews*, March-April, 1988.
[13] *Ibidem.*

dal verosimile, secondo un effetto di luce "ultra-mondano" («otherworldly») prodotto attraverso le cose quotidiane: «We realize, without quite being able to put our finger on the reason, that we are in the presence of something quite out of the ordinary. An artist can ask for no higher praise than that»[14].

In effetti avevo lavorato sugli sfondi, partendo da una tonalità più luminosa del solito. Avevo realizzato circa trenta dipinti, sempre di dimensioni contenute, in cui certi oggetti assumevano una dimensione determinante, quasi come sfondi su sfondi. Ottenevo così un effetto per piani e delle aree diverse, ma contigue, dotate di una loro scala tonale. Per esempio in *Tre limoni* [tav. 24] il pavimento e la superficie del tavolo coi frutti sono "a quadri", e paralleli, ma risultano di luminosità diverse anche internamente. Sul tavolo i colori sono primari (blu, rosso e giallo), mentre a terra le sfumature vanno dal beige all'azzurro tenue, con la luce che viene da sinistra, come da una finestra che non si vede. L'*Armadio* [tav. 20] è invece posto in una stanza cieca, ma il suo candore ha una luminosità che è ripresa dalle pareti. L'anta aperta in alto, come per caso, lascia intravedere coperte e vestiti colorati, come un'eccezione che conferma la regola. Sono tutte simmetrie realizzate o ipotetiche in cui la luce è determinante. Lo stesso dicasi per il dipinto forse più eccentrico, *Horseshoe Crab* [tav. 21], una natura morta e un interno "incrociati", con alcune forme poste sull'orlo di gradini.

Le coperte pendule dall'anta aperta mi fanno venire in mente lo scialle fluttuante sul muro, menzionato da Virginia Woolf in Gita al faro *per rimarcare il passare del tempo*[15]*. Ma nel tuo dipinto il pavimento è spazzato e sono sparite anche le tracce esistenziali degli interni di Ferroni. La precarietà del continuo trasloco è stabilmente superata.*

[14] *Ibidem.*
[15] V. Woolf, *Gita al faro* (1927), Garzanti, Milano 1974, p. 114.

Le cose si erano adattate le une alle altre. Avevo trovato un equilibrio che reggeva a molte possibili varianti. Il contatto con la realtà si univa spontaneamente a numerose memorie. Pensai che avrei potuto trattare qualsiasi soggetto, qualsiasi cosa era ricca di pittura.

E hai inserito anche nudi femminili [tav. 30]*, un nuovo autoritratto e persino il ritratto di un cuoco!* [tav. 23]

Sì, Vincenzo! Il demiurgo napoletano dell'Osteria il Gran Burrone, sul Naviglio, che era il mio "secondo studio" a Milano. Ci andavo con gli amici nelle pause del lavoro.

È curioso che un altro newyorkese di elezione come Adam Gopnik abbia sottolineato l'affinità fra il cuoco e l'artista che cerca il piacere della misura nel realizzare "nuovi piatti". Parla anche di cuochi che si erano rivolti a lui perché desse loro una lista d'ingredienti reperibili nel farmers' market *di Union Square, che essi avrebbero elaborato a loro piacimento*[16].

È un parallelo che condivido, mi è sempre piaciuto anche andare a cercare nuovi ristoranti. Avevo dipinto, inoltre, singoli frutti e tazze su superfici di tavoli: ricordi di Morandi, ma anche dei *farmers' market* di New York, su supporti di piccole dimensioni.

Mi pare che la luce entrasse in parecchi contesti, forse la seconda mostra da Henoch è stata una sorta di sintesi zenitale, pur con una vasta gamma di "chiaroscuri" e di luoghi. Sembra di sentire (a parte i nudi) le parole con cui Burckhardt introduce la pittura olandese del Seicento: «Predominano i soggetti modesti, silenziosi, che attirano magicamente colui che li osserva nell'esistenza che essi rappresentano. Fanno parte di tali soggetti: la figura singola, intera o anche a metà, incorniciata da una finestra»[17].

[16] A. Gopnik, *Una casa a New York*, Guanda, Parma 2010, pp. 208-209.
[17] J. Burckhardt, *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 154.

Concedo che la "griglia" Amsterdam-New York, come l'hai trovata in Charyn, funzionasse…

Le tecniche?

Olio e acrilico.

Continuo a pensare che stessi dando forma a un mondo che in sé ne aveva poca e con felicità di "tocco", a volte quasi con ironia: nel ritratto del cuoco si coglie un'eco di Rousseau il Doganiere. Anche sulle pareti e i pavimenti adotti, sempre con grande rigore compositivo, una pennellata a tratti lieve, un puntinismo che evoca Seurat. Ma la vera costante resta la luminosità dell'insieme, una chiarezza diffusa tipica dell'ultimo Hopper, in quei nudi femminili che sono quasi dei simboli. Come in Sunday Morning *di Wallace Stevens – l'Hopper della poesia americana –: «Il giorno è come oceano senza suono, / Cheto al passo dei suoi sognanti piedi […]»*[18]*. Sembra che nella donna-luce si annullino tutte le distanze.*

Non avevo potuto far a meno di andare a vedere coi miei occhi Cape Cod! Il faro, la costa… ma ricordavo anche il finale di *Nick's Movie* (1979-1980)[19] di Wim Wenders (ritrovato amore), con la panoramica su New York e l'Atlantico. Quella luce era per me la stessa di Hopper, di Casorati, una luce naturale e insieme mentale, europea e americana.

Anche in quel caso, nel film di Wenders, c'è una situazione bifronte Europa-America, con la giunca su cui si riuniscono alla fine i collaboratori del defunto Nicholas Ray in veglia funebre, come su un'antica nave islandese al termine d'una saga (la madre di Ray veniva dalla Norvegia). L'oceano divide e unisce i due continenti e la luce

[18] W. Stevens, *Mattino domenicale e altre poesie*, a cura di R. Poggioli, Einaudi, Torino 1988, p. 5 («The day is like wide water, without sound, / Stilled for the passing of her dreaming feet […]»).
[19] F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 95-102.

è il "miracolo" grazie al quale si vedono le due coste, come nella "griglia" di Manhattan…

Beh, grazie al cinema accade un altro miracolo. Una telefonata di Henoch, qualche mese dopo la mostra, mi informò (anche lui era emozionato) che Billy Wilder, il regista, una leggenda, aveva acquistato un mio dipinto. Pensai che fosse uno scherzo, invece era vero: Wilder volle un letto [tav. 25]. Mi sono chiesto cosa l'avesse colpito in quel dipinto, e quando, anni dopo, andai a trovarlo (era purtroppo già malato) nella sua casa di Beverly Hills, a Los Angeles, mi accorsi che il letto era appeso in salotto. Forse gli ricordava la Nuova Oggettività vista da giovane a Berlino. Comprò anche un interno con la portafinestra aperta [tav. 18]. Per la verità avrebbe voluto una sedia a sdraio su un terrazzo, che era già stata venduta. Mi chiese di farne un'altra, ma io dissi che preferivo di no…

La sindrome di Bartleby!

Può darsi, ma in quel momento mi ero messo dietro a altre cose, insomma rifiutai.

Penso che per chi è vissuto di immagini, anche nel cinema, un dipinto sia qualcosa di speciale, nel senso che è forse una forma dalle infinite sfumature; e poiché Wilder era austriaco – anche se, prima di raggiungere gli Stati Uniti nel 1934, aveva appunto lavorato a Berlino – si può ricordare il precetto di Hofmannsthal, «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie»[20]*, che è il nucleo della poetica wilderiana, da* La fiamma del peccato *a* Viale del Tramonto, *a* Sabrina*, e che è comune anche ai tuoi dipinti.*

Scrissi una lettera a Billy Wilder, che mi rispose con grande gentilezza nell'agosto del 1988[21]. Diceva: «I love your stuff».

[20] H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1980, p. 56.
[21] Cfr. *infra*, Documenti.

Un'espressione che nella sua semplicità investiva tutto il mio lavoro. Il fatto che fosse divenuto mio collezionista fece poi sì che altra gente di spettacolo, di cinema e televisione della West Coast, volesse dei dipinti, ricordo l'impresario Barney Rosenzweig e anche un cantante allora molto giovane, Jay Moss.

*Proseguivi nell'inserimento nel contesto americano. Ma i tempi stavano cambiando. Reagan avrebbe compiuto nel gennaio 1989 il suo secondo e ultimo mandato. La sfrenatezza neoliberista stava già producendo i primi grandi crolli della Borsa. Ma anche ai piani relativamente più bassi erano avvenuti, a New York specialmente, dei fatti importanti. Nel 1987 era morto improvvisamente Andy Warhol, nel 1988 Basquiat, nel 1989 Mapplethorpe, l'*AIDS *era ormai una tragica realtà, Haring ne sarebbe stato vittima nel 1990. Susan Sontag scrisse il saggio* AIDS and Its Metaphors (1987)[22]*, c'era adesso più coscienza. Anche l'arte neoprimitivista cedeva al neoconcettuale*[23]*. Naturalmente questo riguardava un certo circuito artistico, un certo ambiente.*

È vero, c'erano stati dei mutamenti, anche per gli eccessi degli anni precedenti. Ma non era una crisi generalizzata. Restavano ancora benessere e fiducia, che avevano in New York un centro propulsivo. Proprio per questa ragione presi a soggiornare, non più in albergo, ma affittando case a SoHo nelle vicinanze di Henoch: la galleria era al numero 80 di Wooster Street (oggi la sede è un'altra). George mi accolse anche a casa sua, nella 73ª Strada. Altre volte invece Nini Guatti, un fotografo originario di Udine, quando ritornava in Italia, mi dava in affitto il suo appartamento, che si trovava a SoHo, nei pressi della Columbia University, in una zona molto vivace grazie ai tanti studenti. Visitavo sempre musei e gallerie di tutte le tendenze. A volte Cristina era con me, e facevamo delle lunghe gite. Sulle tracce di Hopper, ritornai con lei a Cape Cod.

[22] S. Sontag, *L'AIDS e le sue metafore*, Einaudi, Torino 1989.
[23] P.P. Pancotto, *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci, Roma 2010, pp. 98-105.

E il lavoro?

Provai a dipingere a New York e qualcosa venne fuori. Ho già ricordato che rifeci in un quadro la facciata della casa dove abitavo a SoHo. Inoltre, in un soggiorno di circa un mese presso amici, a Cape Cod, realizzai, alla fine del 1988, acquarelli che avrei esposto anni dopo da Henoch. Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta fui invitato a varie collettive da Henoch stesso e presso altre gallerie newyorkesi[24]. Con George progettammo anche una mia terza personale, che si sarebbe tenuta nel 1994.

E in Italia?

La situazione era sempre più sfilacciata, diversa in questo dal passato. Mantenni o presi dei contatti perché non volevo precludermi nessuna prospettiva di lavoro. Nel 1989 feci una personale a Milano, al Fante di Spade, dove esposi degli acquarelli e, nel 1992, da Appiani Arte Trentadue, sempre a Milano, con dipinti presentati da Fagiolo dell'Arco. Partecipai, inoltre, a rassegne nazionali di pittura e d'incisione a Milano, Urbino, Ferrara (Castello di Mesola), poi al Castello Svevo di Bari, curate da De Santi, Sgarbi e Crespi, per citarne solo alcune[25]. Fra l'altro non ero più un giovinetto. Con Cristina ci sposammo e, nel decennio Novanta, sarebbero nate Fiammetta e Isabella.

Erano ormai passati dieci anni dal pressante invito di Castiglioni a raggiungerlo a New York…

Sì, quell'invito era stato la soglia di molti ritorni successivi, e aveva dato una direzione al mio nomadismo. I rapporti con Castiglioni sarebbero rimasti sempre di amicizia. Appena fu possibile, volli portare negli Stati Uniti la mia famiglia. Nel 2000 ci recammo tutti e quattro a trovare Billy Wilder nella casa di Beverly Hills, e Fiam-

[24] Cfr. *infra*, Documenti.
[25] *Ibidem.*

metta, che oggi si occupa di cinema, ne ha scritto una testimonianza (che è stata pubblicata in un mio catalogo) nella quale, facendo riferimento al dipinto acquistato da Wilder, dice che un letto era anche quello in cui s'era infilata da bambina al mattino, fra papà e mamma: «il ricordo più caro di quell'incontro con Billy Wilder: il vedere che, nonostante la differenza di età, cultura ed origini, il mondo di papà aveva parlato anche a lui»[26].

È una nota spontanea che davvero mette in linea molte cose che ci siamo detti. E Vincenzo?

Chi?…

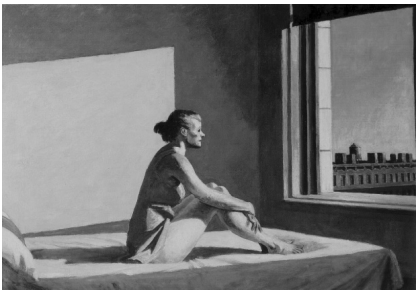
Il cuoco.

Non è mai venuto a New York, però ci è rimasto.

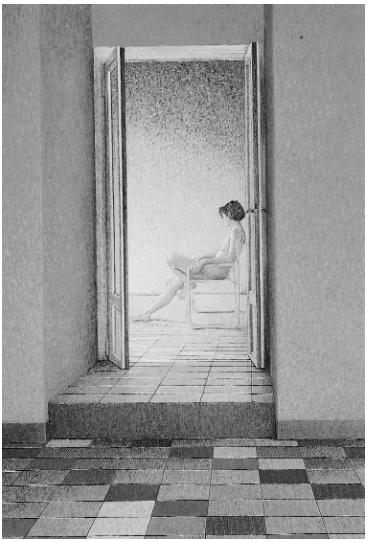
[26] F. Luino, *A casa di Billy Wilder*, in G. Faccenda, *Luino*, catalogo della mostra, Galleria Marini, Milano, gennaio-marzo 2017, Edizioni Galleria Marini, Milano 2017, p. 79.

A. Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*, 1525

F. Casorati, *Silvana Cenni,* 1922



E. Hopper, *Morning Sun*, 1952



B. Luino, *La stanza del pittore*, 1988

Quinta conversazione

Estremità del noto in presenza dell'estremità
dell'ignoto.
Wallace Stevens

B. Luino, *New York*, s.d.

Skyline

In cerca dell'America – il paradosso di Jean Baudrillard – intorno a *Paris, Texas* di Wim Wenders – Aldo Rossi e i fari del New England – metafora del non-ricongiunto – visioni dello *skyline* di New York – luoghi hopperiani – un'idea di Yves Bonnefoy – la terza mostra alla Gallery Henoch – ancora *Palomar* – la produzione degli anni Novanta – cambiamento di "clima" negli Stati Uniti – il mondo mentale di Wallace Stevens – nuovi legami con l'Italia – insegnante in Accademia – un periodo romano – i contatti con Parigi – la produzione recente – epilogo.

RC. *Hai detto, nella nostra conversazione d'apertura, che la tua prima impressione di New York è stata: «Quella della grande metropoli che vedi al mattino mentre ti avvicini in taxi dall'aeroporto – se vieni dall'Europa, ci atterri sempre di giorno»*[1]*. È un'immagine piena di luce, che hai tradotto nella tua pittura. Un'impressione immediata, rafforzatasi, col tempo, fino a diventare una "memoria" di molte "memorie".*

BL. Forse era l'idea di libertà e distacco dai canoni ideologici che faceva le cose più chiare. Oggi è difficile far capire, a chi non c'era, a quante limitazioni si era soggetti anche inconsciamente: ti ricordi la fine di *Blade Runner*? Però la migrazione è avvenuta a Occidente, non più spinta dai miti dell'Oriente, tipici degli anni Sessanta-Settanta.

[1] Cfr. *supra*, Strade.

Dagli anni Ottanta si è avuta una ricerca dell'America da parte di intellettuali e artisti europei, una ricerca non sempre facile da comprendere e spesso segnata da una disillusione preventiva, che prendeva il posto della critica ideologica ispirata dal marxismo. Ne è un esempio il saggio America *(1986) di Jean Baudrillard, nel quale si legge che l'America sarebbe la grande promessa mancata della modernità, ma anche il luogo nel quale se ne conservano i semi, in quanto, per il suo essere crogiuolo di molti popoli, «non ha il culto dell'origine né il mito dell'autenticità, non ha un passato né una verità fondatrice. […] Gli Stati Uniti sono l'utopia realizzata»*[2].

È il discorso – che abbiamo già fatto – dell'estensione materiale che genera la "grandezza mentale", ma che ha, nell'arte, una espressione più misurata nel realismo, e si potrebbe dire "dal realismo", il quale in definitiva è un po' la via di mezzo che attraversa da un lato l'eccesso espressionista astratto, neo-primitivista e poi neo-concettuale, e dall'altro la pop art e l'iperrealismo. La scuola di Ash Can, fra l'Otto e il Novecento, prolungatasi in Hopper e Wyeth, costituisce la colonna vertebrale della pittura figurativa americana. E non si tratta di una retroguardia o di una reazione tradizionalista. Un regista come Wenders ha dichiarato di avere trovato in Hopper, fin dagli anni Settanta, una tale ricchezza di soluzioni "visive" da esserne stato indotto a progettare la fotografia dei suoi film.

Anche Wenders, in Paris, Texas *(1984)*[3]*, è partito in cerca dell'America, ma l'ha fatto sviluppando la trama come un attraversamento di canyon e deserti, dove la luce vera è il ricordo della donna-madre (Nastassja Kinski), quasi una luce "nera", che, alla fine, appare di notte, nei suoi veri panni, al proprio figlio, una volta che l'uomo (Harry Dean Stanton), marito e padre, abbia ripreso il suo viaggio in altre direzioni.*

[2] J. Baudrillard, *America* (1986), SE, Milano 2000, p. 88.
[3] F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 113-117.

Paris, Texas è il luogo di una non-ricongiunzione. La nostra "guida" (ormai lo è diventato!), Aldo Rossi, descrive il suo *Teatro del Mondo* come se fosse un faro "interno-esterno" e ne ha trovato corrispondenze coi fari sulla costa del New England, come quello di Cape Cod, dipinto da Hopper. L'idea è quella, appunto, di una non-ricongiunzione del faro nei due versi, mare-terra, con la facoltà di vedere e d'essere visto. Lo stesso Aldo Rossi presenta New York come un "faro" e il suo *skyline* come l'esito di costruzioni diverse fra loro, che gli ricordavano Trieste e il Carso subito dietro la città.

Sì, afferma: «Alla linea del Carso corrisponde lo skyline *di New York che è pressappoco come una montagna con stratificazioni dove l'ingegneria rappresenta meglio che altrove il groviglio sociale, etnico ed economico»*[4]*. Forse New York è proprio il luogo "non-ricongiunto" per antonomasia. Il deserto, i canyon di* Paris, Texas *sono una metropoli, uno* skyline *postumo o in fieri. È difficile trarne una vera direzione…*

Dipende credo da come ci arrivi, da cosa cerchi, se hai a tua volta qualcosa da "costruire"…

In un vecchio libro di Emilio Cecchi, America amara *(1939) sono elencati alcuni giudizi sulla città. Cecchi ricorda che Bernard Berenson vi riconosceva una attualizzazione delle torri medievali di San Gimignano; Henry James un pettine a cui mancavano molti denti; Cecchi stesso era incerto, combattuto fra odio e amore, sul valore estetico dei grattacieli, e cercava un alleato in Frank Lloyd Wright*[5]*. Ma non mancano altri giudizi ambigui, Le Corbusier diceva: «Per cento volte ho pensato: New York è una catastrofe e cinquanta volte ho aggiunto: una meravigliosa catastrofe»*[6]*. E Lewis Mumford: «New York è un perfetto modello di città, non il modello di una città perfetta»*[7]*.*

[4] A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 95.
[5] E. Cecchi, *America amara* (1939), Sansoni, Firenze 1943, pp. 12-17.
[6] *New York*, «Architetture e interni urbani», n. 3, 22 aprile 2017.
[7] *Ibidem*.

Non ho da offrire un'idea in assoluto positiva o negativa. Sono stato guidato, a parte quello che ho già detto, essenzialmente dalla luce, ma anche da ciò che la luce mi faceva vedere. Qualche critico mi ha assegnato una vocazione concettuale. Ma la mia ricerca era cominciata, posso dire, davvero terra-terra, dove la terra e il mare hanno stretti legami. L'idea del faro, che significa dell'arte nella posizione non-coincidente del faro, mi suggestiona, se però conduce ad una quantità di contatti, a cambi di punti di vista.

In che senso dici «terra-terra»?

Beh, sono andato a cercare i luoghi, spesso le coste marine. Sono convinto che, per esempio, la pittura francese si alimenti a un doppio orizzonte tonale. La luce di Cézanne è quella del Mediterraneo, è una luce come quella che trovi sulla costa toscana. Ma la luce di Gauguin è duplice: c'è il Mediterraneo, ma c'è anche l'Oceano Atlantico visto in Bretagna (poi quella ovviamente incontrata anche altrove). Ma è proprio la luce dell'Oceano Atlantico che mi ha interessato, e ho l'impressione che Hopper la adotti sempre, di certo quando dipinge la costa del New England, con tratti cézanniani passati attraverso i *fauves*, che via via ripulisce, ma anche quando dipinge sfondi urbani visti da uffici o stanze dalle finestre senza vetri. Ecco, quella luce l'ho percepita anch'io a Manhattan o in luoghi con edifici più bassi, quando il vento pulisce il cielo: è una luce netta, quasi metafisica, ti ho detto che mi ha fatto pensare anche a De Chirico.

Hopper sarebbe quindi una sintesi di luci diverse. Mi hai riferito di essere stato a Cape Cod…

Sì, andando proprio a cercare la casa di Hopper. Volevo essere a contatto con quei luoghi, percepire lo spazio, le distanze, vederne il chiaro-scuro, che è spesso un chiaro-chiaro, perché lì davanti si stende lo specchio dell'Atlantico.

Sono luoghi kennedyani, forse i più "europei" del Nuovo Mondo, ed è sorprendente che un grande poeta francese, Yves Bonnefoy, abbia scritto un bellissimo saggio su Hopper in cui sostiene che l'esito più importante dei viaggi di formazione del pittore in Europa, e in particolare in Francia, dal 1906 al 1910, sia stata la conquista di una luminosità nel dipingere che era estranea alle opere eseguite in precedenza. E menziona i soggiorni in Normandia dove «la luce è dolce, attenua le ombre»[8].

Sono stato di recente in Bretagna, sulle tracce di Gauguin, e credo che l'effetto luce sia analogo. È chiaro comunque che il confronto coi grandi francesi, da Degas a Matisse, ha creato i presupposti per quella svolta, gli ha "aperto gli occhi"; c'è in Hopper anche una specie di luce "nera" che egli tratteggia e asseconda nelle incisioni, come una revisione di Rembrandt attraverso appunto i francesi dell'Otto-Novecento. Certo è davvero un pittore unico, che ha caratteri assimilabili, pur con tante diversità, a Morandi.

Credo che Bonnefoy abbia colto qualcosa di simile ai rilievi di Aldo Rossi sui fari del New England con una ricongiunzione di temi davvero sorprendente. Scrive: «lungo l'Hudson, o nella Nuova Inghilterra, le case sono di legno leggero, si direbbe semplicemente appoggiate sull'erba […]; e i loro colori chiari spesso ridipinti di fresco, con quei begli oggetti che si intravvedono talvolta dietro i vetri nei vani illuminati, si oppongono al mondo che le circonda molto più di quanto vi appartengano. In questa opposizione fra vita umana ed essere del mondo, quelle case graziose e quei piccoli fari sulle coste vicine […] stanno più dalla parte dell'individuo che del luogo»[9].

[8] Y. Bonnefoy, *Edward Hopper. La fotosintesi dell'essere* (1995), Abscondita, Milano 2009, p. 14.
[9] *Ibidem*, p. 17.

Quando preparavo ancora la prima mostra da Henoch, essendomi separato dalla mia prima moglie, ho trascorso, nel 1984, un po' di mesi a Livorno, che è la città dove la mia famiglia, ormai da anni, si era trasferita. Ho dipinto allora dei paesaggi, ma direi degli esterni, prendendo spunto da luoghi della costa tirrenica quasi abbandonati. Vecchie colonie. Mi affascinava il loro silenzio, la marginalità rispetto alla vita [tav. 5]…

E vi hai posto degli autoritratti, che costituiscono il trait-d'union *con le facciate newyorkesi.*

Certo, c'è una continuità e, forse, anche un poco di spirito alla Friedrich, nei miei "viandanti".

Però credo che, come in Friedrich, ci sia un processo d'identificazione del viandante con la pittura; del resto, l'hai fatto presente anche tu: essere illuminati ma anche illuminare, alla maniera del faro o del Teatro del Mondo *di Aldo Rossi. Penso che questo progressivo impossessamento del tuo centro non-ricongiunto a un luogo ti abbia favorito anche per ragioni oggettive. I tempi, lo abbiamo detto, stavano cambiando. Hughes scrive che «Reagan ha abbassato l'America al suo livello. Ha lasciato il suo paese, nel 1988, un poco più stupido di quel che era nel 1980 e più tollerante verso le bugie»*[10].

Fino ai primi anni Novanta tutto è andato bene. Ho lavorato molto. L'effetto "Billy Wilder" era proseguito. Ricevevo tante richieste anche dalla lontana West Coast. A pensarci, le cose cominciarono a scricchiolare con la prima Guerra del Golfo, all'inizio del 1991, ma era solo un sentore. L'arte tirava ancora, tanto che ho fatto la terza mostra da Henoch, nel 1994, inaugurata il 27 ottobre, che durò circa un mese ed ebbe un certo riscontro di vendite. Sentivo però che qualcosa era avvenuto, che non riuscivo a mantenermi in un *cliché* stabilito. Avevo bisogno di rimettermi

[10] R. Hughes, *La cultura del piagnisteo* (1993), Adelphi, Milano 1994, p. 60.

in cerca di altre soluzioni. I dipinti, in realtà, erano solo una ventina e alcuni li avevo lasciati non finiti, non l'avevo mai fatto.

Anche nell'occasione non vi fu un catalogo, solo una piccola edizione con alcune riproduzioni…

Sì, avevamo deciso di fare tradurre una parte dello scritto con cui Fagiolo dell'Arco mi aveva presentato due anni prima a Milano, alla mostra nella Galleria Appiani.

È uno scritto breve, ma dice una cosa importante. Fagiolo dell'Arco è un critico apodittico, e, a dispetto della sua vena narrativa quando racconta la biografia di De Chirico, pone sempre delle cifre concettuali all'inizio dei suoi scritti, a volte delle immagini. Nel tuo caso si legge: «Un romano sui Navigli. Il che significa: una luce calda raffreddata. E anche la storia come amica (Piero, Ziveri, Hopper e qualcun altro)»[11]*. La «storia» credo sia da intendere come "storia dell'arte": da Piero al Novecento.*

Fagiolo era un critico che viveva per il Novecento, ma in una prospettiva rovesciata: ne cercava le radici. In un certo senso l'ho fatto anch'io, anzi l'ho fatto senza dubbio: anche quando si trattava di precedenti vicini. In mostra c'era un paesaggio a Cape Cod [tav. 27] e un interno intitolato *Poltrona a Cape Cod* [tav. 28]. Esposi anche un nudo femminile [tav. 31] e *La vetrina dipinta* [tav. 26], di cui ti ho già parlato, un po' facciata-interno e un po' finestra. Erano tutti sintomi di una necessità di rinnovamento, del riattivarsi del circolo fra esperienza e memoria.

Questo misurarsi con la «storia» è un misurarsi con la propria "storia", ricostruirla altrove o attraverso l'"altrove", come la "griglia" di Manhattan per un olandese del Seicento o ancora per Mondrian. Alla fine di Palomar*, Calvino allude alla possibilità di rivivere la vita «istante*

[11] Cfr. *infra*, Bibliografia.

per istante»[12] *come l'unico "infinito" che ci sia offerto. Non è la mela: sono gli spicchi, tagliati e ricomposti, che creano la Grande Mela. Come i paesaggi newyorkesi che hai dipinto negli anni Ottanta, ma anche molto tempo dopo, sembrano una sintesi di "spicchi"…*

Ho amato l'America per la possibilità che mi dava di ricominciare a sentirmi "a casa" nella pittura, come volevamo essere con Ferroni, e perciò ci sono rimasto a lungo e, in un certo senso, ci sono ancora (anche se oggi il mio orizzonte si è spostato verso Parigi). Quei paesaggi di cui parli sono parti della mia storia vista da angoli diversi. Chi li guarda è lo stesso viandante che si aggirava per le colonie abbandonate di Livorno. Sono le tracce visibili di una memoria che mi sono portato da casa, ma che nuove circostanze hanno rivelato a se stessa.

Sempre "andata e ritorno".

Oltre gli *skyline* che ho dipinto [tavv. 6, 36, 40] si intravvede un cielo che, per me, è stato davvero "grande" (come nel film di Howard Hawks). In tutto il decennio Novanta ho continuato a esporre negli Stati Uniti. Ci ho viaggiato. I miei dipinti erano già stati esposti all'Armory Show di New York e in varie gallerie, ma poi anche a Miami, a Chattanooga, a Los Angeles. Ho continuato a lavorare sui miei soggetti, ma anche sulla figura, sui nudi femminili [tav. 31], sulle nature morte, mettendo a fuoco delle forme piccole, dei mazzetti di asparagi, un carciofo su un tavolo piuttosto grande [tav. 29], con l'intento di creare l'effetto quasi di apparizioni metafisiche. Eppure qualcosa non era più come prima…

Ti sei rimesso in viaggio, riprendendo molti «istanti» del tuo vissuto, come Palomar…

Ho sentito che potevo collegarmi a molte altre fonti, scambiarle per aderire maggiormente al "vero". Ho inoltre dedicato tempo al-

[12] I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, p. 128.

l'incisione, non che non lo avessi fatto anche prima, ma ne ho tratto uno stimolo all'ordine, che poi, in pittura, ho elaborato coi colori.

In alcuni dipinti si colgono, in effetti, quasi delle fosforescenze che ricordano le opere di Renoir e Balthus. Si nota, inoltre, un legame con il divisionismo, persino con venature simboliste. Anche i corpi femminili, vestiti o nudi, mi fanno quell'effetto; dicevi che a un certo momento ti sei diretto verso Parigi. È stato verso la fine della vicenda newyorkese…

Dopo la metà del decennio Novanta c'è stato un rallentamento nel mercato. Si è diffusa una certa "socializzazione" di tutte le cose, la Rete è nata in quel momento. Ogni genere di specializzazione si è indebolita. Ma credo di non avere ceduto a quella tentazione. Da una situazione di crisi, in cui mi sono venuto a trovare con la mostra del 1994, ho lavorato sul mio linguaggio, l'ho ampliato e reso più duttile. Ti dicevo della soggettività che, come in Rousseau il Doganiere, può divenire oggettiva.

Se posso azzardare una chiave di interpretazione, mi pare che tu abbia usato l'Io, non solo come un centro di gravità permanente, ma anche di letterale illuminazione della pittura, in certi casi con una forte allusività erotica, anche in un limone, in un seme di cacao [tavv. 32, 33]. *Ho citato già, circa la figura femminile, Wallace Stevens. Lo faccio di nuovo perché questo grande poeta americano (che ho accostato a Hopper) ha colto, nella seconda metà del XX secolo, una fondamentale trasformazione, che sintetizza nei versi: «il mondo / Ruota nei climi della mente / E produce le sue fioriture di immagini. / La mente rinnova il mondo con un verso, / Un brano di musica […]»*[13]*. E parla anche del faro costiero, del «segnalante», come «centro dell'Io»*[14]*.*

[13] W. Stevens, *Il mondo come meditazione*, a cura di M. Bacigalupo, Guanda, Parma 1998, p. 149 («the world / Goes round in the climates of the mind / And bears its floraisons of imagery. / The mind renews the world in a verse, A passage of music […]»).

[14] *Ibidem*, p. 147, («The center of the self»).

Mi fa pensare alla "sintesi mentale" che cercavamo, con la pittura, al tempo della Metacosa.

Anche Jünger dice che, nel nostro tempo, la testa e il corpo si scambiano[15]*. La testa viene prima…*

Forse è questa la vera eredità del Novecento. Ma la testa ha bisogno di un corpo, il pensiero di immagini, la luce di oggetti. Anche la storia dell'arte va arricchita di casi che aiutino a lavorare con sottigliezza, a capire il significato delle variazioni sul tema, delle riforme, più che delle rivoluzioni. È il sistema che seguiva Bernard Berenson, per il quale anche l'arte maggiore in tutti i tempi, arte che egli definisce "non eloquente" (da Piero fino a Matisse), risulta comunque connessa al sensibile, alla vita. Questa idea di Berenson completa per me il cerchio che si era aperto quando avevo letto del "tonalismo" di cui parlava Longhi, che era un modo per lavorare con le immagini ponendole in rapporto al tempo, al divenire della luce, liberate però d'ogni eccesso.

Cosa ti resta, in base a questa evoluzione, della tua lunga esperienza americana?

L'idea di un "incontro pericoloso" da cui sono uscito rafforzato e con più autonomia dalla realtà e dalle sue rappresentazioni secondo una certa maniera di dipingere. Ho imparato a usare una molteplicità di materiali cercando di farli coabitare, misurandomi con una visione del mondo che non era quella delle mie origini. Però, se la luce che ho percepito in America mi ha illuminato, anche io l'ho poi arricchita di altra luce. Con questo patrimonio personale, ho ripreso a creare delle relazioni con l'Italia, anche se l'ultima mostra collettiva da Henoch sarebbe stata addirittura nel 2011.

[15] E. Jünger e M. Heidegger, *Oltre la linea*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1989, p. 81.

Fra gli anni Novanta e il nuovo millennio, hai avuto in Italia contatti diretti con altri artisti coi quali ti sei trovato a condividere una situazione, un sentimento comune dell'arte?

Mi sono riaccostato all'ambiente italiano anche perché, dal 1995, avevo preso a insegnare alla Accademia di Belle Arti, prima di Carrara poi di Roma (sarei stato successivamente in altre sedi, come Venezia e Bologna, e, infine, a Milano). Inoltre, dal 1994 al 1996, ho abitato con la famiglia a Roma, dove anche mia moglie lavorava. In quegli anni frequentavo la Galleria Il Gabbiano, nella quale ero stato spesso nei miei anni giovanili. Lì ho conosciuto di persona Guccione, che vi tenne una mostra importante di dipinti nel 1996, e sono diventato amico di Claudio Bonichi, di Giuseppe Modica e di Franco Polizzi (altro sodale del gruppo di Scicli). C'era anche un pittore americano, Jonathan Johnson, romano d'adozione, che lavorava per Ok Harris di New York. Fra i critici vedevo a volte Fagiolo dell'Arco e Marco Di Capua. Nel 1997 riabbracciai Ferroni che a Roma fece una personale di incisioni. Ma non trovai intenti comuni. Tuttavia, quegli incontri furono piacevoli e forieri di stimoli per la mia pittura. Ciascun artista era lì ma, al tempo stesso, "altrove". Guccione con i suoi mari siciliani, io coi miei "safari"…

La "diaspora", anche interna, era proseguita in una sorta di arcipelago più o meno ampio.

Anche questo è un effetto del Novecento, complementare a quello del primato del "mentale". Nell'arte l'individualità delle scelte mi pare sia diventata insuperabile. Ma non per questo si deve cercare l'isolamento. Le differenze vanno coltivate attraverso le forme.

E le forme, nella migliore arte dell'ultimo Novecento, e di questo nuovo millennio, sono come le case e i fari di Hopper, che «stanno più dalla parte dell'individuo che del luogo»…

Sì, ho dipinto lo *skyline* di Parigi, ma non credo sia solo quello che si vede atterrando a Orly [tav. 45].

È anche New York?

Qualcosa di newyorkese mi è rimasto. Molti collezionisti avrebbero voluto acquistare le mie opere degli anni Ottanta-Novanta e anche io ho avvertito che certe immagini le avevo sempre presenti. Ne ho fatto, nell'ultimo decennio, vari dipinti e acqueforti che costituiscono rielaborazioni di quelli del passato, un poco come se ogni volta riprendessi l'aereo e tornassi a vedere Manhattan e l'Hudson "per la prima volta". Ogni volta scoprivo di potere aggiungere qualcosa con la memoria. Ma è anche vero che poi altri viaggi a New York mi hanno offerto nuovi spunti per lavorare [tavv. 43-45]. Parigi è entrata in questa circolarità, che per definizione non esclude ritorni.

Come sei arrivato a Parigi? C'è stato qualche altro Castiglioni che ti ha rivolto un invito? L'Italia mi pare ti avesse accolto senza riserve. Dal 1996 hai esposto praticamente in tutto il territorio nazionale, e, nel 2011, Sgarbi ti ha voluto in Biennale a Venezia…

A Parigi sono giunto per qualche casualità necessaria, mia moglie vi lavora e anche io ci vivo con lei ormai da alcuni anni. Sono entrato in contatto coi titolari della Galerie Déprez-Bellorget, dove ho fatto la prima personale fra dicembre 2008 e gennaio 2009, utilizzando anche molti dipinti che avevo esposto in America. Ma non c'è stata separazione dall'Italia. Oltretutto le distanze, in un mondo globale, tendono a ridursi e anche il senso di lavorare all'estero non è più quello degli anni Ottanta. Direi che si è raggiunta una parità fra tutti i luoghi. Purtroppo in Italia si è affievolito il collezionismo privato. Ma credo ci siano comunque dei punti di resistenza, anche periferici, e che il tempo riporterà le cose, in questo senso, all'antico. Dipende anche dagli artisti. L'affluenza di un pubblico internazionale alle grandi mostre a Parigi, a Londra, a New York, ma anche a Milano testimonia che l'attesa nei confronti dell'arte è ovunque grande.

La dimensione planetaria è quella nella quale ci troviamo a vivere, volenti o nolenti. Ma esiste un rapporto proiettivo, una appartenenza, fra l'Io e il mondo, che produce una nuova sensibilità, una sorta di distacco ironico, ma anche luminoso, da qualsiasi ordine o limite definitivo. Il cambiamento è incessante e ci rende tutti "migranti". Ho citato prima, di passata, Adam Gopnik a proposito dei cuochi, ma egli è l'autore elettivamente più newyorkese che oggi vi sia, un teorico del punto d'incontro fra tutte le possibili diversità come strumento educativo del genere umano[16]*. Forse questo è il* daimon *moderno annunciato dalla Grande Mela, con sempre più "spicchi".*

Nel contesto attuale l'arte deve sapere creare equilibri, bandire gli eccessi o temperarli nelle immagini, nelle forme in genere: il suo "candore critico" è garanzia di compiutezza. Se guardi il nostro Novecento se ne trovano una quantità di casi, e con che risultati!

Mi ha sempre colpito, nella tua pittura, la capacità di far riapparire i valori estetici del nostro migliore Novecento, e con essi gli artisti che hai ricordato, da Morandi a Casorati, da De Chirico a Donghi, dal tuo primo maestro, Ziveri, a Ferroni, integrati da Hopper e Wyeth, ma soprattutto di riuscire a farlo senza spirito antiquario, accordando l'immagine al respiro del tempo, ma anche tenendola ferma nella mente. Spesso mi trovo a pensare, davanti a tuoi dipinti: «Ecco il mondo in cui vivrei volentieri». Voglio chiederti, in conclusione, se il tuo rapporto con la pittura, dopo tante prove, si è oggi modificato.

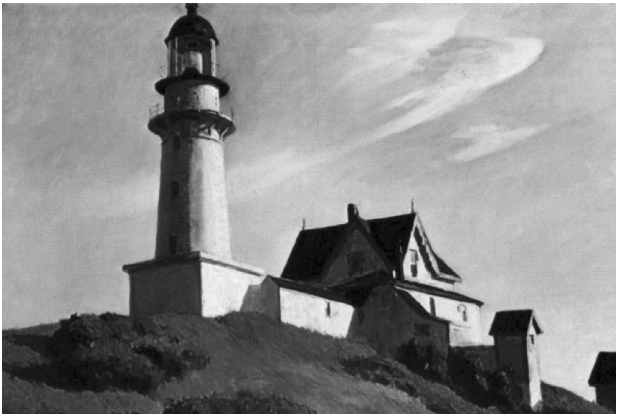
No, non ho modificato i miei punti di riferimento. Avverto che il passato orienta il mio presente, ma che esiste anche una relazione inversa. La superficie che utilizzo, sia tela, carta oppure una lastra per l'incisione, mi appare a volte di una estensione eccezionale e dai limiti convessi, un po' come lo specchio dipinto da Van Eyck alle spalle delle figure nei *Coniugi Arnolfini*: percepisco un'idea

[16] A. Gopnik, *Una casa a New York*, Guanda, Parma 2010.

a cui devo dare una misura sensibile, creando un equilibrio fra un insieme di particolari. Procedo lentamente e, in questo processo, anche la critica, la poesia, la letteratura, i viaggi costituiscono dei punti di rifrazione, dei "fari", con i quali compiere una continua verifica di rotta. È un universo in espansione quello che ci portiamo dentro. Calvino ha ragione: ricostruire ogni istante del nostro vissuto significa estenderlo, dargli una forma "infinita". Penso di averlo fatto, fra l'arte e la vita, anche in queste conversazioni.

Te ne sono grato.

W. Wenders, *Paris, Texas,* 1984



E. Hopper, *The Lighthouse at Two Lights,* 1929

B. Luino, *Veduta dal mare*, 1983-1984

B. Luino, *New York*, 1982

Documenti

Lettera di Billy Wilder, 30 agosto 1988

Dear Bernardino Luino,

I am very sorry to answer your letter so late, but I have been out of town. Thank you for your kind words, and I might as well reciprocate; I love your stuff. Luckily, I could get one of those tiled rooms with the lonely bed in it. Unfortunately, I was too late to get the other painting I craved – the beach chair on the balcony. Maybe one of these days you'll do another one on that theme.

If you should be in California, by all means please let me know – as I will try to find you when I am in New York or Milano.

Most sincerely yours,
Billy Wilder

In this exhibition [Gallery Henoch, 80 Wooster St., November 12-December 1, 1985], Luino, an artist from Milan, showed 34 works in oil, water color, pastel and mixed media done between 1976 and the present. His subjects are objects and scenes from everyday life – beds, chairs, fire hydrants, people seated casually in gardens and terraces. His goal is to find what is beautiful in the humdrum, and he succeeds to varying degrees.

Luino is at his best in the paintings of interiors, where he freely arranges objects and achieves imaginative results. One of his favorite motifs is a bed covered with white sheets in an empty room with a colorful checkerboard-pattern floor; in another, two books. With its symbolic props, the bed, ordinarily associated with sleep or sex, appears now as the source of ideas, a place of quiet contemplation.

In the same way, Luino transforms an ordinary green trunk into a mysterious Pandora's box in *Geometric Solids and Windows* (1985). The trunk, which has three oddly shaped blocks of wood on top of it, is seen against an open window with Luino's ubiquitous white sheet hanging over its ledge, as a gentle light permeates the room. The artist's concern with the formal relationship of the objects in the painting is enhanced by the carefully painted, highly textured surface. A keen sensitivity is at work in these austere yet evocative interiors.

(Susan Gill, *Bernardino Luino,* «Art News», February 1986).

As the American public's passion for impersonal non-objective art ran its course in the 50s and 60s, it was inevitable that a reaction would occur and that the immemorial taste for representation – the simple pleasure of recognizing what one sees on canvas – should assert itself once more. It was no less inevitable that such taste would evoke superior smiles from haughty art reviewers, especially Europeans. German critic Werner Spies, for example, in a 1972 article on Realism in America smirked, "The puerile, morbid American delight with optical illusion is so great that nearly every mid-sized town has its waxworks".

The pleasure in photorealism which Spies dismisses so contemptuously may be no more than a shallow taste for the illustrative – the taste satisfied so easily by a Norman Rockwell – but realism may provide a vehicle for a deeper and more complex aesthetic as well. It is by the creative use to which the precise rendering of reality is put that its artistic substance must be weighed.

Bernardino Luino, whose recent work is on display at Gallery Henoch, 80 Wooster St., from March 26 to April 7, is one of those realists whose exact figuration clearly contains more than a reproduction of nature, and one who therefore must be evaluated by other criteria than that of technical proficiency. In that regard he is unfailingly masterful and the viewer dismisses the question of skill at once. When we see at first glance that Luino controls his craft completely, we turn our attention to the use he makes of his mastery.

Luino's oils and acrylics are invariably subdued; neither subject nor colors is sensational, and if there is drama in his work it is of that understated sort that, like time-release capsules, continues to work long after ingestion. There is nothing actually incongruous in these curious and curiously mysterious compositions; their mystery lies in their subtle, suggestive ambiguity, which creeps up to the border but never crosses into surrealism. Luino violates no natural laws

– his subjects, though idiosyncratic, are possible; his compositions conform to the rules of both physics and optics – yet there is always a suggestion of the other-worldly in his serenely poised scenes.
The effect is cumulative. The checkered surfaces of the tables and floors, the artfully random-seeming distribution of commonplace objects, the white light which floods the scene – all are acceptable enough compositional devices (though the horseshoe crab next to the cup in *Construction in front* may strain our sense of probability); but the very simplicity of these clean, austere compositions, the serenity of the wide, white walls, the purity of the line, become at last disquieting, and we realize, without quite being able to put our fingers on the reason, that we are in the presence of something quite out of the ordinary. An artist can ask for no higher praise than that.

(Dennis Wepman, *The Uses of Realism*, «Sun Storm Magazine», March-April 1988).

Dal catalogo pubblicato per i quarant'anni di attività di George Henoch Shechtman come gallerista

George Henoch Shechtman did not consciously set out to be an art dealer, although he most surely was destined to become one by virtue of talent and interest. As child in Fair Lawn, New Jersey his mind was often occupied with ideas for marketing, selling and trading images of baseball players on cards. He not unpredictably built up a thriving baseball card concern. His introduction to painting took place on his first trip to Europe when, at the age of nineteen, he was exposed to the great museum of Madrid, Paris, London. The experience was so profound that on his return to Rutgers University he switched his college major to art and became a painter.

Rutger was an influential force in the arts during the late fifties and early sixties, producing well-regarded figures such as Roy Lichtenstein, George Segal, Lucas Samars, Robert Watts, and Allan Kaprow. George was excited to be part of the scene, and eagerly soaked out as much of its energy as he could. He looked forwards to his trips into New York City, where he was a frequent participant in Allan Kaprow "happenings". His own canvases featured geometric shapes in monochromatic tones, yet George's true visual aesthetic was more realist than abstract. What had most deeply impressed him about the works of art he saw in Europe was the capacity of the artists to observe and record objective reality, a capacity he greatly admired in others, yet did not himself possess.

April, 2006 marks forty years since George Shechtman took ownership of his first gallery on Christopher Street in Greenwich Village. At the time he invested $500 in an existing enterprise. A year later he bought his partner out for an additional $500. Christopher Street Gallery was a start-up operation. George's artists, all of whom were represen-

tational painters, sold their canvases for $10 to $50 apiece. By the seventies he had established himself enough to move the gallery uptown to Madison Avenue, renaming it Christopher Gallery. There he searched for emerging young artists whose sensibility coincided with his own, and he began to collect their works, some of which is reproduced in this catalogue. After ten years on Madison Avenue he was ready to change. In 1982 he opened Gallery Henoch in SoHo, a section of New York City that became synonymous with the photorealist movement. While acquiring a few photorealists, he continued to exhibit many of the earlier artists and to invite a diverse selection of realist painters, sculptors, and furniture makers to show in his space. A dealer took flight from SoHo in the nineties, George decided to make the transition to Chelsea. There were then only three other galleries on West Twenty-fifth Street. Now, five years later, there are at least fifty.

A number of new painters are currently on view at Gallery Henoch, but the addition of these artists say much more about Gorge Henoch Shechtman and his particular vision than it does about the neighborhood. No one is quite like him. His aesthetic choice have always been uniquely his own. He has not followed the fashions of a particular moment, although he's certainly been influenced by the currents surrounding him. Having never worked for another dealer, he has been largely self-taught – what he knows about the art business has been learned through experience. Perhaps most important, he has only shown those artists whose work he truly admired. This catalogue is a tribute to them and to the individual who collected their works.

(Nancy Hicks Shechtman, *George Henoch Shechtman: 40 Years: A Dealer's Collection*, Gallery Henoch, New York 2006).

Bernardino Luino

Biografia

Bernardino Luino nasce a Latina nel 1951. A dodici anni, ispirato da un paesaggio di Giorgio Morandi, inizia a dedicarsi alla pittura. Continua la sua formazione iscrivendosi prima all'Accademia di Roma, dove ha per maestro Alberto Ziveri, poi a quella di Firenze, dove si diploma discutendo una tesi su Théodore Géricault e *La Zattera della Medusa*. Tiene la prima mostra personale a Firenze nel 1975 alla Galleria Aglaia.

1976-1984

Nel 1976 si trasferisce a Milano, e, per un breve periodo, vive nello studio di Gianfranco Ferroni. Nel 1979, con Ferroni e altri cinque pittori (Giuseppe Bartolini, Sandro Luporini, Lino Mannocci, Giorgio Tonelli e, dal 1983, Giuseppe Biagi) fonda il gruppo La Metacosa, che espone collettivamente dal 1979 al 1983. Nel 1982, alla Galleria Il Fante di Spade di Milano, presenta, per la prima volta in una personale, gli interni, che diventeranno un motivo centrale nella sua opera. La mostra è introdotta da Franco Solmi, direttore in quegli anni del Museo Giorgio Morandi di Bologna. Nello stesso anno partecipa alla VII Biennale nazionale delle arti figurative di Piacenza ed è invitato alla collettiva *Giovani Pittori Scultori Italiani*, alla Rotonda di via Besana di Milano, curata da Umberto Allemandi, Achille Bonito Oliva, Enzo Fabiani, Osvaldo Patani e Alberico Sala. Prende parte, inoltre, alla rassegna *Grafica italiana contemporanea*, organizzata nel 1982 dalla Quadriennale Nazionale d'arte di Roma. Nel 1984 partecipa alla XXIX Biennale Nazionale d'arte di Milano. Sue opere sono presenti anche alla V Triennale dell'incisione al Palazzo della Permanente di Milano (1986).
Nell'estate del 1982, un appassionato mecenate, Giuseppe Castiglioni, lo invita a soggiornare prima a New York, poi a Philadel-

phia, quindi in Messico. Ispirato dalla grande metropoli, dipinge le prime scene newyorkesi, fra cui *La facciata color aragosta* (1984).

1985-1994

Nel 1985 ritorna a New York per la prima personale alla Gallery Henoch, dove ne terrà altre due: nel 1988 e nel 1994. Durante la mostra del 1988, il grande regista americano Billy Wilder acquista due dipinti. Nel 1988 partecipa alla prestigiosa rassegna *Armory Show* di New York (vi sarà presente anche nel 2002). Nel 1992, alla Galleria Appiani Arte Trentadue di Milano, espone dipinti presentati da Maurizio Fagiolo dell'Arco.

1995-2011

Comincia a insegnare all'Accademia di Belle Arti di Carrara (sarà in seguito a Roma, Bologna, Venezia e a Milano; in quest'ultima sede dirigerà, per diversi anni, la Scuola di Grafica). Nel 1998, alla Galleria Appiani Arte Trentadue di Milano, allestisce la retrospettiva *Bernardino Luino: dipinti e tecniche miste 1987-1998*, con catalogo edito da Skira, a cura di Enzo Di Martino. Nel 2003, alla Galleria Marieschi, Vittorio Sgarbi presenta *La luce di Luino*. È l'occasione per fare conoscere in Italia i dipinti di soggetto newyorkese, fra i quali *Vesuvio Bakery* (2001) e *Freedom of Vodka* (2002). È invitato, inoltre, a varie retrospettive d'arte italiana, tra cui: *2000 Elogio della Bellezza/De Metaphisica* (1999, curata da Maurizio Fagiolo dell'Arco); *Fenomenologia della Metacosa: 7 artisti nel 1979 a Milano e venticinque anni dopo* (2004, curata da Philippe Daverio); *Arte Italiana. 1968-2007 Pittura* (2007, curata da Vittorio Sgarbi) e *Morandi e la natura morta oggi in Italia* (2007, curata da Marilena Pasquali).
Nel 2008 e nel 2010, espone in rue de Seine a Parigi, alla Galerie Déprez-Bellorget, presentando per la prima volta dei paesaggi francesi. Nel 2011 è presente con una serie di *Lenzuoli nella stanza*, nel Padiglione Italiano della 54ª Biennale di Venezia, curato da Vittorio Sgarbi con presentazione di Quirino Principe,

che scrive della sua pittura: «vale ciò che Borges dice degli specchi: "por eso nos alarman" (è così che ci inquietano)».

2012-2019

Le opere più recenti di Bernardino Luino sono state esposte in una serie di mostre personali organizzate dalla Galleria Marini di Milano nel 2012, dal Centro Culturale Le Muse di Andria nel 2013 e dalla Galleria Sifrein di Parigi nel 2016. Inoltre, al Centro Culturale Le Muse di Andria, ha partecipato a tre mostre collettive a tema: *Arte come eresia* (2014), *Frontiera dell'esistenza, dell'altrove nell'arte* (2016), presentata da Stefano Crespi, e *Dedalo. L'ombra del padre* (2018), con presentazione di Roberto Cresti. È stato inoltre invitato a due grandi collettive dedicate a maestri ai quali si riconosce particolarmente affine: *Dopo De Chirico*, esposizione organizzata dal Panorama Museum di Bad Frankenhausen (2012), e *Per Vilhelm Hammershøi* (Roma, 2016).

Attualmente vive e lavora fra Milano e Parigi.

Esposizioni personali

1975
– *L'uomo interni e plein air 1974-1975*, Galleria Aglaia, Firenze, marzo.

1980
– *Acqueforti, disegni, litografie di Luino*, Galleria Lo Zibetto, Milano, ottobre.

1981
– *Dipinti di Bernardino Luino*, ADAC, Modena, ottobre-novembre.

1982
– *Luino*, Galleria Il Fante di Spade, Milano, aprile-maggio.
– *Opera grafica, disegni, litografie e acqueforti,* Galleria Il Fante di Spade, Milano, novembre.

1985
– *Bernardino Luino*, Gallery Henoch, New York, novembre-dicembre.

1988
– *Recent Works*, Gallery Henoch, New York, marzo-aprile.

1989
– *Acquerelli*, Galleria Il Fante di Spade, Milano, dicembre1989-gennaio 1990.

1992
– *Dipinti recenti*, Galleria Appiani Arte Trentadue, Milano, maggio-giugno.

1994
– *Intimate Interiors*, Gallery Henoch, New York, ottobre-novembre.

1996-1997
– *Dipinti, opere su carta e grafica*, Galleria Il Sagittario, Messina, febbraio-marzo.
– *Dipinti recenti*, Galleria Il Cenacolo, Piacenza, dicembre 1996-gennaio 1997.

1998-1999
– *Bernardino Luino*, Galleria Il Tempietto, Brindisi, aprile-maggio.
– *Luino: i dipinti e l'opera grafica*, Sala dei Putti, Comune di Pietrasanta (Lucca), maggio-giugno.
– *Bernardino Luino. Dipinti e tecniche miste 1987-1998*, Galleria Appiani Arte Trentadue, Milano, dicembre 1998-gennaio 1999.

2000
– *Luino: i dipinti e l'opera grafica*, Paracelso Arte Contemporanea, Bologna, marzo.

2003
– *Bernardino Luino: la Luce di Luino*, Galleria Marieschi, Milano, gennaio-marzo.
– *Bernardino Luino e la chiave lirica dello sguardo*, Galleria Trentasette, Palermo, marzo.

2004
– *Bernardino Luino. Ai confini dell'ombra*, Galleria d'Arte Il Sagittario, Messina, maggio-giugno.

2005-2006
– *Le trasparenze poetiche della materia*, Libreria Cardano, Pavia, dicembre 2005-gennaio 2006.

2006
– *Incisioni*, Galleria Arianna Sartori, Mantova, gennaio.

2008-2009
– *Bernardino Luino*, Galerie Déprez-Bellorget, Parigi, gennaio-febbraio.
– *Incisioni,* Libreria Cardano, Pavia, dicembre 2008-gennaio 2009.

2009
– *Bernardino Luino*, Galerie Déprez-Bellorget, Parigi, novembre-dicembre.

2012
– *Luino*, Galleria Marini, Milano, novembre-dicembre.

2013
– *Bernardino Luino: La solitudine, il tempo, il silenzio,* Centro Culturale Le Muse, Andria, aprile-maggio.

2015
– *Atmosfere Fantasie*, Catania Art Gallery, Catania, marzo-aprile.
– *Opere grafiche*, Studio d'arte Mosè, Rovigo, dicembre.

2016
– *La présence par l'absence*, Galerie Sifrein, Parigi, ottobre-dicembre.

2017
– *Evocazioni realiste. Le essenze della pittura di Luino*. Galleria Marini, Milano.
– *Immagine femminile. Tempo senza fine*, Centro Culturale Le Muse, Andria, maggio-giugno.

2018
– *Bernardino Luino*, Galerie Francis Barlier, Parigi, ottobre-novembre.

Esposizioni collettive

1974
– *Mostra di pittura e scultura*, Circolo Culturale A. Gramsci, Quinto Alto (Firenze).

1975
– *Presenze grafiche*, Galleria Aglaia, Firenze.
– *Due pittori*, Galleria Il Ponte, Scandicci (Firenze).

1977
– Collettiva, Galerij Workshop 77, Anversa.

1979
– *Sei pittori* (La Metacosa), Galleria dell'Incisione, Brescia.

1980
– *Sei pittori* (La Metacosa), Associazione Il Conventino, Bergamo.
– *Sei pittori* (La Metacosa), Galleria Il Fante di Spade, Milano.
– IV Triennale dell'Incisione, Palazzo della Permanente, Milano.
– Biennale di La Spezia, La Spezia.

1981
– Collettiva, Galleria Il Fante di Spade, Milano.

1982
– *Le vie dello sguardo*, VII Biennale nazionale delle arti figurative, Piacenza.
– *Giovani pittori e scultori italiani*, Rotonda di via Besana, Milano.
– *Grafica italiana contemporanea*, Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Roma; Robson Square Media Centre, Vancouver; O'Keefe Centre, Toronto; Biblioteca Nazionale, Ottawa.

1983
– *La Metacosa*, Palazzo Paolina, Viareggio.

– *Obiettivo Immagine*, Galleria Davico, Torino.
– Arte Fiera (Galleria Il Fante di Spade), Bologna.

1984
– XXIX Biennale Nazionale d'Arte, Palazzo della Permanente, Milano.

1986
– *The Chair*, Gallery Henoch, New York.
– V Triennale dell'Incisione, Palazzo della Permanente, Milano.
– *Works on Paper*, Gallery Henoch, New York.

1987
– *1987*, Galleria Henoch, New York.
– *Toys*, Galleria Henoch, New York.
– *Arte segreta: Lo spazio del silenzio*, a cura di Vittorio Sgarbi, Fiera di Milano, Milano.
– *Works on Paper II*, Gallery Henoch, New York.

1988
– *The Armory Show*, Gallery Henoch, New York.
– *Fabrics*, Gallery Henoch, New York.

1989
– *New York: City by Day, City by Night*, Gallery Henoch, New York.
– XXXI Biennale Nazionale d'Arte, Palazzo della Permanente, Milano.

1990
– *Objects Observed: Contemporary Still Life*, Gallery Henoch, New York.
– VI Triennale dell'Incisione, Palazzo della Permanente, Milano.

1991
– *Works on Paper III*, Gallery Henoch, New York.

– *Il Ritratto nella pittura del '900,* a cura di Vittorio Sgarbi, Castello di Mesola, Ferrara; Castello Svevo, Bari.

1992
– *L'immagine femminile*, Galleria Centofiorini, Civitanova Marche.
– *9th Anniversary Group Show*, Gallery Henoch, New York.

1993
– *Summer 1993 Group Show*, Gallery Henoch, New York.
– *People II*, The Gallery Three Zero, New York.
– *Arte per immagini,* a cura di Mario de Micheli, Galleria Appiani Arte Trentadue, Milano.
– XXXII Biennale d'Arte Moderna, Palazzo della Permanente, Milano.
– *Holiday Group Show*, Gallery Henoch, New York.

1994
– *Gallery Group Show*, Gallery Henoch, New York.
– *Le forme del visibile*, XXXIV Premio Suzzara, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Suzzara (Mantova).

1995
– *Lavoro e lavoratori nell'arte*, XXXV Premio Suzzara, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Suzzara (Mantova).
– *Art Miami '95*, Gallery Henoch, Miami Beach, Florida.
– *Spectrum*, Hunter Museum of Art, Chattanooga (Tennessee).

1996
– T*he Realist Figure: Contemporary Perspectives*, Gallery Henoch, New York.
– *Art Miami '96*, Gallery Henoch, Miami Beach, Florida.
– Collettiva di grafica, Galleria Kraft Ahus, Ahus (Svezia).

1997
– *Spring Group Show*, Gallery Henoch, New York.

– *La Pelle Nera*, Galleria Marieschi, Monza.
– *I Buddenbrook e Roma*, Galleria Don Chisciotte, Roma.

1999
– *2000. Elogio della Bellezza/ De Metaphisica*, Galleria Appiani Arte Trentadue, Milano.
– Città di Chieri, I[a] Triennale d'incisione, Palazzo Opesso, Chieri (Torino).

2000
– *Gallery Group Show*, Gallery Henoch, New York.
– *Mostra nazionale di grafica: Omaggio a Piranesi*, Centro Artistico Culturale G.B. Piranesi, Mogliano Veneto (Venezia).

2001
– *Indagine sul realismo*, Artefiera Bologna (Galleria Marieschi), Bologna.
– Premio di pittura Città di Busto Arsizio 2001, Palazzo Cicogna, Busto Arsizio (Varese).

2002
– *Surrealismo Padano da De Chirico a Foppiani 1915-1986*, Palazzo Gotico, Piacenza.
– *The Armory Show*, Gallery Henoch, New York.
– *Appetite*, Gallery Henoch, New York.

2004
– *Fenomenologia della Metacosa*, Spazio Oberdan, Milano.

2005
– *Gallery Group Show*, Gallery Henoch, New York.
– *US Artists*, Gallery Henoch, Philadelphia (PA).

2006
– *40 Years: A Dealer's Collection*, Gallery Henoch, New York.

2007
– *Arte Italiana 1968-2007*, a cura di Vittorio Sgarbi, Palazzo Reale di Milano, Milano.
– *Morandi e la natura morta oggi in Italia*, a cura di Marilena Pasquali, Museo Michetti, Francavilla al Mare (Chieti).
– *L'alibi dell'oggetto*, a cura di Marilena Pasquali, Fondazione Ragghianti, Lucca.

2008
– *US Artists*, Gallery Henoch, Philadelphia (PA).

2009
– *Da De Chirico a Paolini: Arte per immagini*, Palazzo Furietti Carrara, Presezzo (Bergamo).
– *Grafica contemporanea*, Galleria Valeria Bella Stampe, Milano.
– *LA Art Show*, Gallery Henoch, Los Angeles (CA).

2011
– *L'Arte non è cosa nostra,* 54ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Arsenale, Venezia.
– *Ermetiche Apparenze: Metafisica e Pittura*, Centro Culturale Le Muse, Andria.
– *Appetite*, Gallery Henoch, New York.

2012
– *Nel segno dell'immagine: Da Sassu a Ortega dalla collezione Alfredo e Teresita Paglione*, Museo Palazzo de' Mayo, Chieti.
– *Dopo De Chirico Metaphysische Malerei der Gegenwart in Italien*, Panorama Museum, Bad Frankenhausen (Germany).

2013
– *A Giovanni Testori*, presentazione di Stefano Crespi, Galleria Marini, Milano.

2014
– *Arte come Eresia*, Centro Culturale Le Muse, Andria.

2015
– *La tavola del vivere, del convivere*, a cura di Stefano Crespi, Palazzo Bovara, Milano.

2015-16
– *Mostra grafica itinerante del Premio "Leonardo Sciascia amateur d'estampes"*, Palermo, Firenze, Fabriano, Venezia, Milano.

2016
– *Frontiere dell'esistenza, dell'altrove nell'arte*, Centro Culturale Le Muse, Andria.
– *Per Vilhelm Hammershøi,* Hotel Art, Roma.

2018
– *Dedalo. L'ombra del padre*, presentazione di Roberto Cresti, Centro Culturale Le Muse, Andria.

Bibliografia

Principali cataloghi, saggi e monografie

1975
– Rodolfo Tommasi, *L'uomo interni e plein air 1974-1975*, catalogo della mostra, Galleria Aglaia, Firenze.

1982
– Franco Solmi, *Luino*, catalogo della mostra, Galleria Il Fante di Spade, Milano.
– Enzo Fabiani, *Il "quando, come, perché" di una scelta*, in *Giovani pittori e scultori italiani*, Editrice Arti Grafiche Fiorin, Milano.

1983
– Roberto Tassi, *La Metacosa*, catalogo della mostra, Palazzo Paolina, Viareggio, Edizioni Cedis, Bergamo.

1985
– Antonello Negri, *La realtà, un pretesto per inventare*, in *Bernardino Luino*, catalogo della mostra, Gallery Henoch, New York, Tipografia Clerici, Milano.

1986
– Antonello Negri, *La realtà, un pretesto per inventare*, in *Luino*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo.

1996
– Marco Di Capua, *Dipinti*, *opere su carta e grafiche*, catalogo della mostra, Galleria Il Sagittario, Messina.

1996
– Giampiero Comolli, *In una strana spaesante luce*, in *Bernardino Luino: Dipinti recenti*, catalogo della mostra, Galleria Il cenacolo, Piacenza.

1998
– Enzo Di Martino, *Bernardino Luino: Dipinti e tecniche miste 1987-1998*, catalogo della mostra, Galleria Appiani Arte Trentadue, Milano, Skira e Arte Trentadue, Milano.

1999
– Maurizio Fagiolo dell'Arco, *2000. Elogio della Bellezza / 1 De Metaphisica*, catalogo della mostra, Galleria Appiani Arte Trentadue, Milano.

2000
– Rocco Ronchi, *Luino: I dipinti e l'opera grafica,* catalogo della mostra, Galleria Paracelso arte contemporanea, Bologna.

2003
– Vittorio Sgarbi, *Bernardino Luino: La luce di Luino*, catalogo della mostra, Galleria Marieschi, Milano.
– Giorgio Seveso, *Bernardino Luino e la chiave lirica dello sguardo*, Galleria Trentasette, Palermo.

2004
– Floriano De Santi, *Bernardino Luino: Ai confini dell'ombra,* catalogo della mostra, Galleria Il Sagittario, Messina.
– Philippe Daverio, *Fenomenologia della Metacosa*, catalogo della mostra, Spazio Oberdan, Milano, Comunicare Editore, Brescia.

2005
– Floriano De Santi, in *Luino: Incisioni*, a cura di Arianna Sartori, catalogo della mostra, Galleria Arianna Sartori, Mantova, Sartori Editore, Mantova.
– Philippe Daverio, *Le trasparenze poetiche della materia*, catalogo della mostra, Libreria Cardano, Pavia.

2008
– Micaela Mander, *Luino: Incisioni*, catalogo della mostra, Libreria Cardano, Pavia.

– Paolo Levi, *Bernardino Luino*, catalogo della mostra, Galerie Déprez-Bellorget, Parigi.

2011
– Quirino Principe, in *L'arte non è cosa nostra*, a cura di Vittorio Sgarbi, 54ª Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Skira, Milano.

2012
– Elena Pontiggia, *Bernardino Luino. Mettere in ordine il mondo*, catalogo della mostra, Galleria Marini, Milano.

2013
– Stefano Crespi, *Bernardino Luino: La solitudine, il tempo, il silenzio*, catalogo della mostra, Centro Culturale Le Muse, Andria.

2015
– Francesco Gallo Mazzeo, *Atmosfere Fantasie*, Catania Art Gallery, Catania.

2016
– Laurence Debecque-Michel, *Bernardino Luino: La présence par l'absence*, catalogo della mostra, Galerie Sifrein, Parigi.

2017
– Giovanni Faccenda, *Evocazioni realiste. Le essenze della pittura di Luino*, catalogo della mostra, Galleria Marini.
– Stefano Crespi, *Immagine femminile. Tempo senza fine*, catalogo della mostra, Centro Culturale Le Muse, Andria.

2018
– Stefano Crespi, *Bernardino Luino. Immagine femminile – Tempo Senza fine*, in *Immagine, voce al femminile*, Le Lettere, Firenze.

Articoli su quotidiani, riviste, periodici specializzati

1975
– Corrado Marsan, *Bernardino Luino*, «La Nazione», 18 aprile.

1980
– Giovanni Testori, *Ferroni, il silenzio della luce*, «Corriere della sera», 2 marzo.
– Giorgio Mascherpa, *Ferroni: il reale visto dall'anima*, «Avvenire», 7 marzo.
– Liana Bortolon, *Ritrovare l'oggetto reale, ma con il distacco del pensiero*, «Grazia», 13 marzo.

1982
– Giorgio Soavi, *La storia dipinta*, «Il Giornale», 23 aprile.
– Liana Bortolon, *Quando il banale quotidiano diventa metafisica*, «Grazia», 9 maggio.
– Mario Pancera, *Lavora per un mese al ritratto di un divano*, «La Domenica del Corriere», 23 aprile.

1983
– Gabriele Del Re, *Amore per la realtà*, «Il Corriere illustrato», 2 aprile.
– Roger Amoroso, *Italian graphics: art, culture and dialogue*, «Ottawa Revue», 24 giugno.

1986
– Susan Gill, *Bernardino Luino,* «Art News», febbraio.
– Veit Mölter, *Facciate della nostra realtà,* «Architectural AD Digest», marzo.

1988
– Dennis Wepman, *The Uses of Realism*, «Sun Storm Magazine», marzo-aprile.
– Lucio Cabutti, *Bernardino Luino e il fascino discreto dell'analisi*, «Arte», aprile.

1990
– Adriano Antolini, *Ricca antologia con figure e paesaggi,* «Corriere della sera», 9 gennaio.

1990
– Luigi Serravalli, *Ritorno all'idillio,* «Alto Adige», 14 giugno.
– Stefano Crespi, *Ma che figura,* «Arte», settembre-ottobre.

1996
– Maria José, *Quadri da un'esposizione,* «Il Quotidiano di Messina», 24 febbraio.
– Marco Di Capua, *Bernardino Luino. Dipinti, opere su carta,* «Archivio delle arti», dicembre.
– Ennio Concarotti, *Luminosità metafisica nelle opere di Luino,* «Libertà», 28 dicembre.

1998
– Lucio Barbera, *Fata Morgana, mito e prodigio estetico,* «Gazzetta del Sud», 31 gennaio.
– Massimo Guastalla, *Opere d'interni che sanno d'antico,* «Il Quotidiano di Brindisi», 5 maggio.
– Giampiero Comolli, *Bernardino Luino in una strana, spaesante luce,* «Archivio», maggio.
– Antonella Serafini, *La metafisica di Luino,* «Il Tirreno», 4 giugno.
– Enzo Di Martino, *Bernardino Luino: opere 1987-1998*, «Archivio», dicembre.

1999
– Carlo Franza, *La realtà da sogno di Bernardino Luino*, «Il Giornale», 2 gennaio.
– Roberto Sorbi, *Elogio della beltà*, «Sette», 29 aprile.
– Gian Marco Walch, *La "bellezza" nel terzo millennio*, «Il Giorno», 29 aprile.
– Armando Besio, *2001, elogio della bellezza*, «La Repubblica», 29 aprile.

– Silvia Dell'Orso, *Un anno di bellezza*, «La Repubblica. Tutto Milano», 29 aprile.
– Carlo Franza, *Con l'"elogio della bellezza" si mette in mostra il fine stesso dell'arte*, «Il Giornale», 3 maggio.
– Renato Civello, *Arte, porto di salvezza*, «Il Secolo d'Italia», 26 giugno.

2000
– Carmelo Nino Trovato, *"De metaphisica": arte per il duemila*, «Il Piccolo», 5 gennaio.

2001
– Vittorio Sgarbi, *Surrealismo padano*, «Panorama», 14 giugno.
– Vittorio Sgarbi, *La Biennale mutilata*, «Panorama», 21 giugno.

2003
– Luciana Baldrighi, *Bernardino Luino, le colorate sorprese della quotidianità*, «Il Giornale», 28 gennaio.

2015
– *Il rumore del silenzio interiore*, «Il Resto del Carlino», 1 dicembre.
– Maria Chiara Pavani, *L'arte si presta a più letture*, «Il Gazzettino», 2 dicembre.
– Vicenzo Baratella, *Il rumore del silenzio interiore*, «Archivio», dicembre.

2017
– Piero Del Giudice, *Le trenta opere di Luino*, «Avvenire», 3 febbraio.
– Luca Nicoletti, *Luce in un interno*, «La Biblioteca di via Senato», marzo.
– Marilena Pastore, *"Tempo senza fine", una mostra tutta al femminile*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 6 maggio.

Indice dei nomi

Allemandi, Umberto – 119
Allen, Woody – 70, 71
Altman, Robert – 77
Alvarez, Sonia – 36, 37
Antonova, Olga – 75
Arigliano, Nicola – 30
Armani, Giorgio – 44
Astor, Patti – 45
Attardi, Ugo – 27
Auster, Paul – 47, 65
Bacon, Francis – 24
Bailey, William – 34
Baldessari, Luciano – 11
Baldi, Adriano – 31
Ballard, James Graham – 12
Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) – 7, 105
Barilli, Renato – 38
Barrows, Alan – 45
Bartolini, Giuseppe – 30, 33, 119
Basquiat, Jean-Michel – 45, 48, 91
Baudelaire, Charles – 14, 48, 74
Baudrillard, Jean – 71, 75, 97, 98
Bauman, Zygmunt – 44
Bell, Charles – 49, 70
Bellini, Giovanni – 13
Bellow, Saul – 66
Bellows, George Wesley – 50
Bennato, Edoardo – 37
Berenson, Bernard – 99, 106
Biagi, Giuseppe – 33, 119
Bidner, Robert – 75
Bonichi, Claudio – 107
Bonito Oliva, Achille – 28, 119
Bonnard, Pierre – 54
Bonnefoy, Yves – 97, 101
Bontempelli, Massimo – 81, 83
Boone, Mary – 45
Brecht, Bertolt – 30
Bruno, Gianfranco – 19, 26
Bufalino, Gesualdo – 36
Buñuel, Luis – 36
Burckhardt, Jacob – 68, 88
Cagli, Corrado – 11
Calvesi, Maurizio – 37
Calvino, Italo – 81, 82, 84, 103, 110
Camilleri, Andrea – 32
Campana, Dino – 56
Canaletto (Giovanni Antonio Canal *detto il*) – 63
Caproni, Giorgio – 54
Caravaggio (Michelangelo Merisi *detto il*) – 9, 28
Cardarelli, Vincenzo – 11
Carluccio, Luigi – 27
Caroli, Flavio – 27, 38
Carrà, Carlo – 10, 11, 29, 34, 54
Carter, Jimmy (James Earl) – 44
Carver, Raymond – 61, 76, 77
Casorati, Felice – 11, 39, 75, 81-84, 86, 89, 109
Castelli, Leo – 45
Castiglioni, Giuseppe – 22, 39, 46, 49, 53, 54, 56, 70, 92, 108, 119
Cecchi, Emilio – 99
Celant, Germano – 28
Cerri, Franco – 30
Cézanne, Paul – 10, 28, 83, 100
Charyn, Jerome – 20, 21, 43, 46, 51, 52, 65, 89
Chia, Sandro – 44

Chopin, Fryderyk – 77
Clemente, Francesco – 44, 48
Close, Chuck – 49
Collins, Billy (William) – 7
Courbet, Gustave – 9, 10
Craxi, Bettino – 39
Crespi, Stefano – 92, 121
Crivelli, Carlo – 83
Cucchi, Maurizio – 26
Daverio, Philippe – 30, 44, 120
Davringhausen, Heinrich Maria – 47
De Chirico, Giorgio – 12, 28, 34, 35, 54, 63, 100, 103, 109, 121
De Juan, María – 49, 70
De Micheli, Mario – 24, 28
De Robertis, Giuseppe – 11
De Santi, Floriano – 92
Degas, Edgar – 9, 101
Del Re, Marisa – 44
Di Capua, Marco – 107
Di Martino, Enzo – 120
Ditko, Steve – 19
Dix, Otto – 47, 84
Dodge Gray, David – 75
Donghi, Antonio – 11, 34, 73, 109
Dorfles, Gillo – 47
Dos Passos, John – 14
Dubuffet, Jean – 69
Dürer, Albrecht – 84
Eakins, Thomas – 50
Eckersberg, Christoffer Wilhelm – 84
Eliot, Thomas Stearns – 23, 53
Ernst, Max – 12
Estes, Richard – 49, 54
Fab Five Freddy (Fred Brathwaite) – 45
Fabiani, Enzo – 119
Fagiolo dell'Arco, Maurizio – 28, 92, 103, 107, 120
Falconi, Walter – 24
Farulli, Fernando – 24
Ferguson, Max – 74
Ferroni, Gianfranco – 19, 24, 37, 46, 54, 64, 87, 104, 107, 109, 119
Francalancia, Riccardo – 11, 34, 73
Freni, Mirella – 31
Freud, Lucian – 26, 29
Friedrich, Caspar David – 13, 14, 37, 55, 63, 102
Gaber, Giorgio – 26, 30
Ganz, Bruno – 46
Garbari, Tullio – 11
Gatto, Alfonso – 10
Gauguin, Paul – 100, 101
Géricault, Théodore – 29, 119
Giacometti, Alberto – 27
Giaquinto, Alberto – 38
Gillespie, Gregory – 34
Giotto di Bondone – 8, 10
Goethe, Johann Wolfgang – 74
Goings, Ralph – 49
Gopnik, Adam – 88, 109
Goretta, Claude – 32
Grassi, Paolo – 31
Greene, Daniel – 74, 85
Grosz, George – 47, 84
Guatti, Nini – 91
Guccione, Piero – 19, 27, 36, 37, 107
Guerreschi, Giuseppe – 24, 27
Guttuso, Renato – 24, 28, 36
Haas, Richard – 63, 66
Hammershøi, Vilhelm – 84, 121
Handke, Peter – 32

Haring, Keith – 43, 45, 48, 91
Hawks, Howard – 104
Henoch Shechtman, George – 49, 53, 61, 65, 66-68, 70, 71-77, 85, 88, 90, 92, 102, 106, 117, 118
Hitchcock, Alfred – 22
Hockney, David – 75
Hofmannsthal, Hugo von – 90
Hopper, Dennis – 46
Hopper, Edward – 13, 22, 29, 43, 50-53, 61, 63, 66-68, 89, 91, 98-101, 103, 105, 107, 109
Hughes, Robert – 20, 52, 75, 102
Huppert, Isabelle – 32
Huysmans, Joris-Karl – 9
Ilsted, Peter – 84
James, Henry – 99
Joel, Billy (William Martin) – 48
Johnson, Jonathan – 107
Jünger, Ernst – 29, 106
Jung, Carl Gustav – 20, 74
Kanoldt, Alexander – 47
Kaprow Allan – 117
Kelly, Jay – 74
Kinski, Nastassja – 98
Klee, Paul – 26
Koch, Edward Irving – 44
Kopf, Silas – 75
Lacan, Jacques – 13
Lainé, Pascal – 32
Laing, Ronald David – 53
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) – 99
Leavitt, David – 61, 78
Lega, Silvestro – 37
Leigh, Douglas – 45
Lichtenstein, Roy – 117
Lloyd Wright, Frank – 99
Longhi, Roberto – 9, 24, 35, 106
López García, Antonio – 26, 70
Luino, Bernardino – 9, 24, 35, 106
Luino, Cristina – 77, 85, 91, 92
Luino, Fiammetta – 92
Luino, Isabella – 92
Luporini, Sandro – 26, 30, 33, 119
Madonna (Veronica Ciccone) – 48
Mafai, Mario – 11, 26
Magiera, Leone – 31
Manet, Édouard – 9
Mann, Thomas – 77
Mannocci, Lino – 30, 33, 119
Manzo, Sandro – 44
Mapplethorpe, Robert – 91
Martini, Rodolfo – 25
Matisse, Henri – 101, 106
McInerney, Jay – 76
Meisel, Louis K. – 43, 49, 50, 70
Melotti, Fausto – 11
Melville, Herman – 65
Mies van der Rohe, Ludwig – 11
Modica, Giuseppe – 107
Mondrian, Piet – 51, 103
Montale, Eugenio – 69
Morandi, Giorgio – 11, 12, 24, 34, 51, 61, 64, 73, 86, 88, 101, 109, 119, 120
Moretti, Franco – 67
Morley, Malcolm – 49
Morosini, Duilio – 27
Moss, Jay (James) – 91
Mumford, Lewis – 99
Munch, Edvard – 29
Mussa, Italo – 25, 37, 49
Nägele, Reinhold – 47
Negri, Antonello – 61-63, 68, 69, 71, 82
Nico (Christa Päffgen) – 48
Nosei, Annina – 45

Ossola, Giancarlo – 38
Paoli, Gino – 30
Patani, Osvaldo – 119
Pavarotti, Luciano – 31
Persico, Edoardo – 11
Piano, Renzo – 21, 54
Piero della Francesca – 9, 28, 35, 61, 73
Polizzi, Franco – 107
Ponge, Francis – 29
Prezzolini, Giuseppe – 10
Principe, Quirino – 121
Quintavalle, Arturo Carlo – 38
Ray, Nicholas – 89
Reagan, Ronald Wilson – 44, 91, 102
Reboli, Joseph – 74
Rembrandt – 101
Renoir, Pierre-Auguste – 64, 105
Rockwell, Norman – 115
Roh, Franz – 84
Roncaglia, Mario – 27, 33, 34
Ronstadt, Linda Maria – 48
Rosenblum, Robert – 37
Rosenzweig, Barney – 91
Rossi, Aldo – 20, 46, 81, 82, 97, 99, 101, 102
Rossi, Paolo – 30
Rousseau, Henri (detto il Doganiere) – 11, 61, 73, 74, 89, 105
Sala, Alberico – 119
Saltz, Jerry – 45
Salvatores, Gabriele – 30
Samars, Lucas – 117
Sarfatti, Margherita – 82
Sarnari, Franco – 36, 37
Savard, Dean – 45
Schad, Christian – 84
Scharf, Kenny – 45
Schifano, Mario – 38
Schlichter, Rudolf – 47
Schnabel, Julian – 45
Segal, George – 117
Serra, Renato – 11
Seurat, Georges – 9, 28, 83, 89
Sgarbi, Vittorio – 92, 108, 120, 121
Shinn, Everett – 50
Simenon, Georges – 32
Simmel, Georg – 67
Sironi, Mario – 13
Sloan, John – 50
Soavi, Giorgio – 27
Socrate, Carlo – 11
Solmi, Franco – 33, 119
Sontag, Susan – 91
Sperone, Gian Enzo – 44
Spielberg, Steven – 31
Spies, Werner – 115
Sprung, Sharon – 75
Stanton, Harry Dean – 98
Stern, Henry – 45
Stevens, Wallace – 89, 97, 105
Strehler, Giorgio – 31
Sughi, Alberto – 24
Tadini, Emilio – 38
Talese, Gay – 19, 55
Tanner, Alain – 32
Tassi, Roberto – 19, 33-35, 83
Terragni, Giuseppe – 11
Testori, Giovanni – 27
Thoreau, Henry David – 53
Tomassoni, Italo – 37
Tonelli, Giorgio – 26, 30, 31, 33, 46, 119
Toulouse-Lautrec, Henri de – 64
Tredici, Piero – 24
Trombadori, Francesco – 11
Trotta, Margarethe von – 24

Valentino (Valentino Garavani) – 44
Vallotton, Félix – 75
Van Eyck, Jan – 8, 35, 73, 109
Van Gogh, Vincent – 37, 51
Vázquez Montalbán, Manuel – 32
Venturi, Lionello – 24
Verga, Giovanni – 8
Vermeer di Delft – 9, 22, 28, 32, 43, 46, 51, 52, 61, 67, 68, 84
Versace, Gianni – 39, 44
Vespignani, Renzo – 24, 27, 28
Warhol, Andy – 48, 70, 91
Watts, Robert – 117
Wenders, Wim – 31, 32, 46, 89, 97, 98, 113, 120
Wepman, Dennis – 86, 116
Wilder, Billy – 81, 90, 92, 93, 102
Wolfe, Tom – 39
Wols (Otto Wolfgang Schulze) – 27
Wood, Grant – 52
Woolf, Virginia – 87
Wyeth, Andrew – 43, 50, 51-53, 63, 98, 109
Ziveri, Alberto – 11, 23, 86, 103, 109, 119
Zola, Émile – 9

Finito di stampare nel mese di settembre 2019
dalla MIG - Moderna Industrie Grafiche (BO)