

# CALEIDOSCOPIO ITALIA

## “La dimensione progettuale dell’arte”

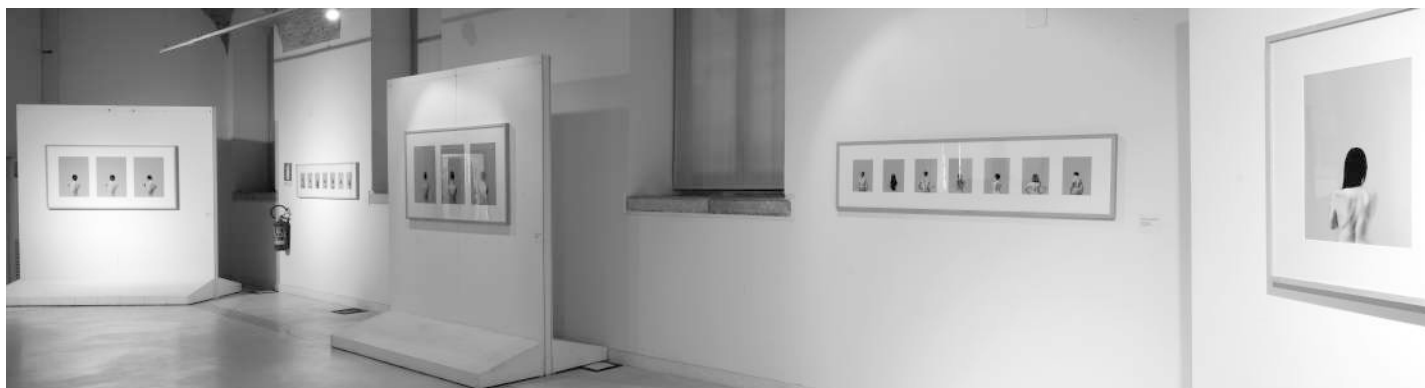
Curated by *Andrea B. Del Guercio - Susanna Ravelli - Giovanni Curtis*

**4 ottobre-29 novembre 2025**

MUSEO IRPINO COMPLESSO MONUMENTALE CARCERE BORBONICO

“CALEIDOSCOPIO” nasce nel 2017, ed ha seguito uno sviluppo espositivo articolato tra Italia, Germania, Cina e Danimarca, con l’obiettivo di affermare l’estensione dei sistemi espressivi e dei processi linguistici, permettendo una fruizione allargata e una conoscenza libera da restrizioni e parzialità. La successione degli eventi espositivi e l’attività editoriale hanno rappresentato una modalità critico-curatoriale specifica, che si rinnova costantemente attraverso il confronto con il patrimonio artistico, nel dialogo con gli artisti e nella scelta delle opere e dei materiali, per poi interagire correttamente con lo spazio museale e consegnarsi all’osservazione, andando a stimolare espositivamente la percezione dei valori espressivi - come suggerisce la fruizione estetica - e a sostenere i processi personali di analisi, cercando di affiancare la curiosità e raggiungere la più intima ricerca del piacere: “È dunque il piacere che ci dà un oggetto a spingerci verso un altro; è per questo che l’anima ricerca sempre cose nuove, e non si riposa mai. Quindi, si sarà sempre sicuri di piacere all’anima allorché le si fanno vedere molte cose, o più di quelle che essa avesse sperato di vedere”.<sup>1</sup>

Non ci possiamo più accontentare di far conoscere, mostrare, documentare; l’in-



STEFANO COMPAGNUCCI  
*Volto Verso, 2025*

singolo individuo; il gusto come nozione si qualifica nella sfera individuale: “Le persone raffinate sono quelle che a ogni idea o a ogni gusto uniscono un gran numero di idee o di gusti accessori. Le persone volgari provano una sola sensazione; la loro anima non sa comporre o scomporre; esse non aggiungono né sottraggono nulla a ciò che la natura offre; mentre le persone raffinate, in amore, danno forma alla maggior parte dei suoi piaceri”<sup>2</sup>.

### “La dimensione progettuale dell’arte”

“La dimensione progettuale dell’arte” risponde alla volontà di documentare ciò che si trova alle spalle dell’opera, che ne anticipa la definizione e la nascita, per-

maquette e scarabocchi, ritagli dimenticati - ma che sappiamo preziosi e fondamentali nella fase di preparazione: frammenti che sono in grado di raccontare la cultura della ‘ricerca’ progettuale dell’arte: “Ritrai prima disegni di buon maestro fatto sull’arte sul naturale non di pratica; poi di rilievo, in compagnia del disegno ritratto da esso rilievo; poi di buon naturale, il quale devi mettere in uso”.<sup>3</sup>

Scartabellare e leggere, scoprire ripensamenti e idee iniziali, sono processi che, nella storia (si pensi ai Gabinetti dei Disegni e delle Stampe), come nell’attualità (si pensi agli Archivi ed alle Raccolte), risultano fondamentali per raggiungere un’autentica cultura dell’esperienza linguistico-visiva. L’intera storia dell’arte europea include in se stessa, nel suo immenso patrimonio, tutta la dimensione progettuale del ‘fare’, l’intero complesso preparatorio (dalle sinopie ai disegni preparatori ai bozzetti in gesso) di una produzione di opere; tutta la presenza di maestranze anonime e grandi Maestri. Il percorso espositivo suggerisce senza risolvere, provoca l’interpretazione senza immediatamente gratificare, perché è il diretto frutto di una frequentazione degli atelier degli artisti, dal processo di raccolta delle idee e dei materiali che ogni autore ha



formazione non basta ed ha la necessità di operare sulla natura emozionale del fruitore; acquisire il gusto frutto dell’esperienza emozionale, che è cosa assai diversa dalla conoscenza, dove questa può risultare fredda, calcolata su questioni instabili e in costante trasformazione di valore. Il gusto è una nozione sfuggente perché poco didattica, collegata, più che all’informazione, alla natura sensibile e quindi irrazionale del

mettendo al lettore di scoprire la fase iniziale del processo di creatività. Il percorso espositivo sfugge alla centralità di un quadro e di una scultura, di un video o di una fotografia, per dedicarsi ad una selezione attenta di quanto si trova depositato tra i tavoli da studio e nelle librerie, tra gli archivi e le cassettiere di ogni atelier. Abbiamo selezionato insieme agli artisti una frazione di quel materiale nascosto - libri ed appunti,

RENATO RANALDI  
*Libri e Cataloghi in consultazione*  
*Donazione, 2025*



<sup>1</sup> CHARLES-LOUIS MONTESQUIEU “Essai sur le gout” 1757, Editions Manucius, 2019.

<sup>2</sup> Op.cit.

<sup>3</sup> LEONARDO DA VINCI, “Trattato della pittura”, Ediz. Rusconi, 2009.



CLAUDIO COSTA (1942-1995)  
*"La Natura proietta la Natura", 1978, tecnica mista, foto e rami, cm 47,5x68*  
 LUCIANO BARTOLINI (1948-1994)  
*"Mitternacht Zeichnung" (disegno di mezzanotte), 1983, olio su cartoncino, cm 14x21*  
 HIDETOSHI NAGASAWA (1940-2018)  
*"Visione di Ezechiele" Progetto inedito per la Biennale di Venezia, 1988, "Scultori ai Giardini", cm 21x24*  
 NICOLA CARRINO (1932-2018)  
*"Interni d'artista Monteciccardo di Pesaro", 1990, Progetto "Costruttori 1/6,C 1975, disegno a biro su carta quadrettata, cm 21x31*  
 GIÒ POMODORO (1930-2002)  
*Tre progetti per "Scultori ai Giardini" della Biennale di Venezia, 1988, pennarello su cartoncino, cm 21x13*

scelto di consegnare al Museo: "Quando visito un museo, prima ancora dell'aspetto lirico e spirituale d'un quadro, mi incuriosisce il fatto di vedere, di capire, com'è dipinto"<sup>4</sup>.



GIOVANNI TOMMASI FERRONI  
*Tarocchi, 2017*

### Lungo un percorso di 'testi visivi'

Il percorso espositivo inizia con una prima grande sala monografica dedicata al lavoro di Stefano Compagnucci, su invito di Giovanni Curtis, caratterizzata dalla pre-

senza di una persistente linea di 'finestre' fotografiche, in cui sta l'insistita presenza di soggetti che ci volgono la nuda schiena, negando al nostro sguardo di andare oltre, ma solo di scorrere; schede-fotogrammi appartenenti ad una performance che da individuale diventa collettiva – nell'analitica catalogazione delle immagini – e nuovamente performativa, quando sostiamo alle loro spalle senza poter conoscere.

Si esce da questa mirata introduzione e si raggiunge un secondo grande ambiente fortemente contrassegnato, per contrappunto con la riservatezza dell'introduzione,



OLINSKY  
*Guardarsi e innamorarsi a Loch Ness, 2025*  
*Olio su tavola, cm 37x 15*

da intensa luminosità e spettacolare estensione dello spazio architettonico.

Sulla sinistra trova posto una Collezione di bozzetti pittorici e di progetti per la scultura, dedicata a Luciano Bartolini (1948-1994), Nicola Carrino (1932-2018), Claudio Costa (1942-1995) Giò Pomodoro (1930-2002), Hidetoshi Nagasawa (1940-2018). La Raccolta è distribuita nello spazio a 'quadreria', con l'intenzione di sottolineare le relazioni e non la separazione, il dialogo e non l'isolamento tra gli artisti, oggi che le diverse opere trovano nella cultura del collezionismo un luogo protetto. Un passaggio che sottolinea il valore progettuale dell'arte, che sottolinea la specificità di quella fase iniziale nel processo espressivo, da cui dipende la nascita e l'affermazione dell'opera.

Troppo spesso si è persa la conoscenza, nella stagione moderna e contemporanea, di questa fase introduttiva alla produzione dell'arte, che nel patrimonio storico risultava importante e costantemente presente, rispondendo alle strette relazioni tra artista e collezionista, specificando in particolare come quest'ultimo si qualificasse quale 'committente' dell'opera, alla cui redazione andava anteposta la dimensione 'preparatoria'.

Un ampio tavolo quadrilatero ospita una ricca attività editoriale, a cui il visitatore accede per vedere e per leggere, dove le immagini si fanno parole visive, passaggi di una frequentazione intima del visibile; uno spazio espositivo che persiste in fase di visualizzazione, ma qualificandosi attraverso la consultazione bibliografica. Renato Ranaldi ha fornito alla Mostra e in termini



RENZOGALLO  
*Riflessioni, 2025*  
*Installazione*

definitivi alla Pinacoteca di Montoro (AV), la quasi interezza delle sue pubblicazioni, con l'intenzione di svelare la complessità e l'articolazione della propria storia espressiva e culturale, svelando come il 'disegno' si moltiplichi per poi trasferirsi nella scrittura e da questa nella scultura, senza una effettiva discontinuità né una frammentazione: "Credo che il bel mestiere dell'artista consista in rotture, salti, trasformazioni, ripensamenti, rovesci generati da goliismo filosofico, e catastrofi dovute al pensiero che nega: un cammino accidentato sui sentieri del dubbio



MARCELLO AITIANI  
*Alla fonte del progetto*

<sup>4</sup> GIORGIO DE CHIRICO, Introduzione al "Piccolo trattato di tecnica pittorica", Parigi, 1928.

*espressivo, l'integrità della disperazione contro il rispetto della Bellezza*"<sup>5</sup>.

Sul lato opposto, un'ampia parete ospita le preziose trentuno 'carte' inedite dedicate da Giovanni Tommasi Ferroni ai Tarocchi, a cui fa seguito lo Studio preparatorio ed il dipinto "Variazioni sul tema di Aglauro. Questi dati ci parlano di una cultura pittorica nata dall'attraversamento di un patrimonio estetico che coinvolge la storia della pittura europea, che muove tra il XVII e il XVIII secolo, che si appunta sui caratteri di quelle diverse Scuole che si sono incontrate e raccolte nell'intenso tessuto storico

allo sguardo di raggiungere una diversa fruizione iconografica. Renzogallo ha raccolto e predisposto un inedito spazio dell'arte, costruito e ricostruito per frammenti, tasselli e tarsie che dialogo tra rimandi di luce e di segni: "... il senso è proprio quello di un lavoro mentale che sia teso verso un oltre il presente che si poggia su qualcosa di già noto, vecchio ma rassicurante e carico di memoria. Come quei vecchi tavoli molto usati delle case contadine..."

La voce appassionata dall'evidente matrice toscana attrae, mentre il monitor svela la comunicazione di Marcello Aitiani, a cui



GIANFRANCO NOTARGIACOMO  
*Aereo in lamiera dipinta per Tempesta e Assalto, 1980 Takète, bozzetto per opera in acciaio Corten, Bozzetto per Il Caos e i Giganti, in 'Storia privata della filosofia'*



G.NOTARGIACOMO, A. PONGAN, A.BONOLI

romano. Dalla predilezione per il rigore dei bozzetti e degli studi preparatori, andando a lavorare su carte, tele e supporti antichi, nasce una pittura che non cerca e non si basa sulla 'citazione', ma su quell'indipendenza espressiva che lavora sull'attraversamento del tempo dell'arte, una pittura affermativa nata dalla vitale compenetrazione tra il suo passato e il suo presente. Prosegue lo sguardo verso una piccola parete nuovamente sulla destra contrassegnata da appunti grafici a sanguigna ed un piccolo dittico pittorico; conoscere un pittore Olinski....da fare

Ancora due ulteriori tavoli segnalano, ancor prima di affrontarne i contenuti, come l'Esposizione si caratterizzi diversamente, affacciandosi sui processi di studio, di ricerca, di lettura; tavoli a cui ci si accosta con il busto che si piega in avanti, per permettere

SANDRA BONOLI  
*Sculture e Progetti, 2025*



si collegano due scritti di approfondimento. La presenza dell'autore senese in questo contesto espositivo introduce un'ulteriore variabile linguistica, fondata sulla stretta relazione tra le diverse arti, frutto del processo di contaminazione nato con le Avanguardie del XX secolo, e in grado di fornire ulteriori aree di indagine, dove nel caso di Aitiani è la scienza a fornire spazi di ricerca.



GIULIO LACCHINI  
*Senza titolo, 2025*

Un areoplano a larghe ali, forse un silenzioso aliante, appare in volo ed attrae la nostra attenzione, per poi andare a entrare in dialogo con una pericolosa scultura dall'aria neo-gotica in ferro, e da questa ad un foglio incorniciato di progetti velocemente disegnati. Tre 'frammenti' in grado di suggerire la storia artistica di Gianfran-

co Notargiacomo; tra collage-pittura-disegno-scultura, sono tra i più rari esempi rintracciati dallo stesso artista nel grande Studio romano, dove tutto parla di una creatività diretta e immediata, filtrata da un pensiero visivo che dettaglia dal gesto all'azione; tre 'frammenti' indicatori di un artista che non si è mai attenuto alla progettazione delle proprie opere - nate e subito realizzate senza ripensamenti - frutto di una redazione che diventa autonoma elaborazione espressiva.

Un significativo contributo al Progetto dell'Esposizione ed ai suoi possibili e potenziali contenuti viene fornito dalla presenza di due grandi arazzi di Alessandro Pongan, frutto della scelta curatoriale di Susanna Ravelli, il cui contributo critico è presente in questa edizione; possiamo sottolineare quanto sicuramente l'introduzione di un arazzo estenda quella dimensione 'progettuale' su cui fa perno l'esposizione, reintroducendo nella contemporaneità la forza espressiva di una cultura e di una tecnica che ha contrassegnato il patrimonio storico dell'arte.

La scultura nella sua storia, forse più di ogni altra tecnica dell'arte, ha visto come passaggio fondamentale l'elaborazione della maquette, cioè di quel progetto plastico che permette allo scultore di verificare la correttezza delle sue intenzioni e necessità espressiva. La responsabilità progettuale delle forme, la scelta dei materiali di supporto, le dimensioni, 'obbligano' al confronto, ai suoi tempi di riflessione e solo successivamente di produzione. Si installano nello spazio del Museo due maquette di Alessandra Bonoli, mentre a parete si possono osservare quattro accurati 'progetti', la cui redazione conferma il persistere di antiche relazioni con la storia della 'scultura disegnata'.

A fianco, quattro lunghe strisce fotografiche dedicate agli interessi dell'artista per i grandi viaggi - la Scozia a Nord, l'Ama-

<sup>5</sup> R. RANALDI, *Ala spazzina*, Le Lettere, 2021.



PASQUALE POLIDORI  
*La percezione della non oggettività, 2025*

zonìa a Ovest, il Sahara a Sud, il Karakorum a Est - la cui funzione esperienziale è determinante nello sviluppo delle ricerche plastiche, dove i paesaggi sono fonte di ispirazione, così come le luci e le ombre, i tracciati impervi e tutta la vitalità della natura.

Il percorso espositivo obbliga il visitatore a voltarsi, a ripercorrere la successione delle opere, soffermando la propria attenzione su ciò che ha già visto, forse riscoprendo 'cose' non subito percepite, ascoltare ancora la partecipata 'lezione' di Aitiani: 'leggere' e 'riflettere', per raggiungere lo sviluppo del percorso espositivo.

Un ulteriore tavolo subito all'ingresso del terzo salone suggerisce e conferma l'importanza che abbiamo deciso di dare alla 'lettura' delle immagini-testi, indicando e sottolineando come, a partire della stagione moderna, la dimensione intellettuale degli artisti abbia una centralità, estendendo quei processi che nella storia hanno incluso le 'lettere artistiche' e gli 'scritti d'artista'. Giulio Lacchini è nel panorama italiano tra gli autori più interessanti di fronte alla dimensione intellettuale interna ai processi linguistici dell'arte, dove la complessità e l'estensione, l'inafferrabilità e lo sconfinamento diventano il territorio-soggetto dell'opera, che sia un dattiloscritto come un disegno, uno strumento musicale che non suonerà se non attraverso l'individuale sensibilità del 'fruitore': "np 200 Prova a pensare a qualcosa di grande, di così grande che non finisce mai, di così grande che tutto il mondo diventa piccolo, di così grande che tutto il mondo è una briciola,

ANTONIO IEVOLELLA  
*Progetti, 2025*  
ANDREA BOTTURI  
*Un occhio per Milano, 2025*

*di così grande che tu sparisce. E che sparisce la tua casa. E che spariscono le tue cose. E che spariscono i tuoi figli. E che sparisce il tuo mondo. E che spariscono tutti gli altri. E che spariscono tutti i mondi. E che spariscono tutte le storie. E che sparisce tutto<sup>6</sup>.*"

L'osservazione con carattere di concentrazione mirata abbandona il tavolo di Lacchini e scivola a sinistra verso uno spazio espositivo proiettato in lunghezza, quasi volutamente 'dispersivo', articolato tra la dimensione alta e quella bassa (si noti l'utilizzazione della base diagonale posta alla base della parete), affrontando ora la 'natura' iconografica del pensiero critico (il volume 'tagliato' protetto), ora quella 'fisica' della sua frequentazione (il leporello fotografico), mentre in lontananza una severa scatola nera a cui tutto dovrà ritornare, in grado di racchiudere un 'viaggio' tutto da svelare. Un'esposizione che potremmo definire antologica, sul piano metodologico, predisposta da Pasquale Polidori grazie ad un sistema caleidoscopico di Tesi critiche e di Testi figurativi: "... (nel processo sociale di accordo su cosa sia il mondo si formano due mondi, uno è formato dall'opera, l'altro è il di fuori dell'opera, un altro mondo ancora è il di dentro dell'opera, che però non si può con proprietà di linguaggio chiamare mondo) ..."<sup>7</sup>. Un percorso di ricerca interdisciplinare che si conclude sulle tracce di

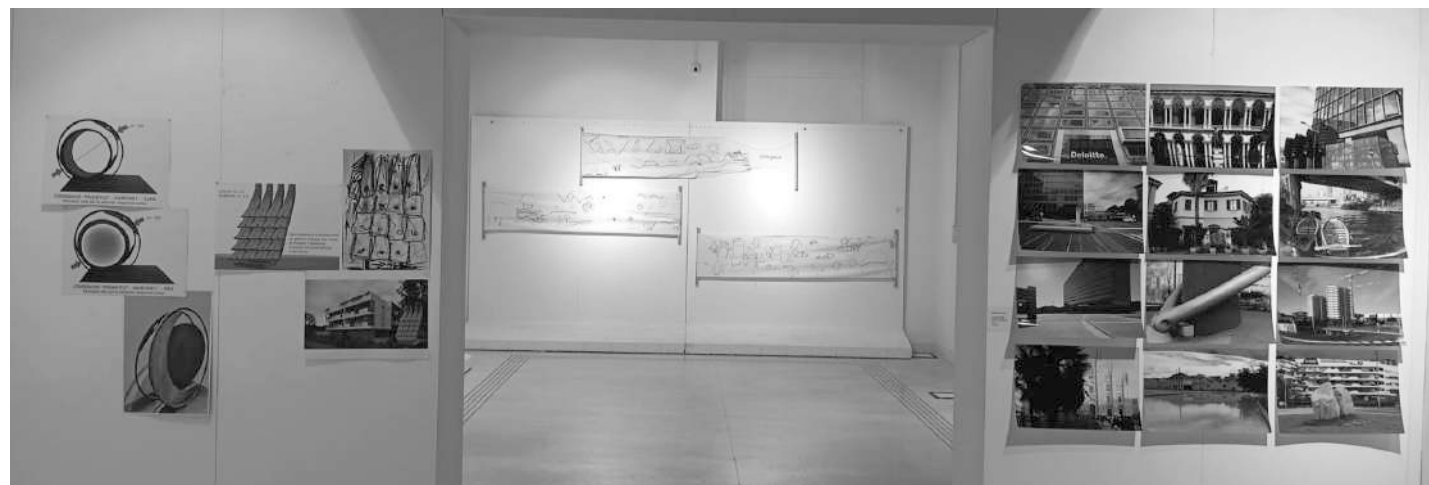
una performance registrata e proiettata su monitor: "La lezione di pittura" (Alba tragica) video 15'00" del 19 gennaio 2023.

Il percorso di osservazione della Mostra riprende sulla destra, di fronte a quattro carte di Pietro Coletta, relatrici di un segno-colore che si fa vortice; le carte appaiono in grado di 'raccontare', con chiaro intento progettuale, la ricerca e trascrizione di quell'energia cosmica che caratterizza la sua opera, dai grandi cartoni affrontati dalla violenza espressiva della grafite e dall'azione del fuoco, alle torsioni del ferro nell'elaborazione della scultura.

Seguendo il percorso espositivo, si incontrano due 'stazioni' specificatamente incentrate sul tema della città, in approfondimento della dimensione urbana e sulle relazioni della scultura con l'architettura e l'urbanistica; anche in questo caso siamo di fronte e all'interno della cultura storica dell'arte, di quel percorso che ha costantemente visto artisti, scienziati e architetti collaborare nella progettazione delle città europee.

Lo spazio espositivo raccoglie immagini e nozioni, documenta fotografie e documenti scientifici, frutto dell'azione di indagine condotta da Andrea Botturi, neurologo e psichiatra all'Istituto Besta, sulla città di Milano - "La città è un esperimento sociologico."; l'installazione supera la sola dimensione estetica per articolare la lettura verso quelle competenze che interagiscono e qualificano la sensibilità espressiva: "Nel complesso tessuto urbanistico, si può rilevare una costante dicotomia tra sviluppo e progresso. È possibile/visibile tracciare un meccanismo di testi/antitesi/sintesi? È auspicabile. Esso è di per sé stesso progresso. Ma le uniche "forze", "dinamiche" in atto sono "sviluppo e progresso"? Ovvero è possibile/necessario valutare l'inconscio come psichico reale, sconosciuto nella sua natura più intima quanto lo è la realtà del mondo esterno e a noi presentato dai dati della coscienza in modo incompleto?"

Sul fronte a sinistra Antonio Ievolella ha ricostruito la dimensione progettuale del suo Studio, distribuendo a parete le più recenti



<sup>6</sup> G. LACCHINI, Autoritratto 1, A&Mbookstore edizioni Milano, 2003.

<sup>7</sup> P. POLIDORI, I Dottrine, TIC Edizioni, 2021.



fasi della sua ricerca nella definizione di importanti committenze pubbliche e private; si tratta di una ulteriore e intensa stagione espressiva – iniziata insieme nella Biennale veneziana del 1988 – strettamente collegata alla storia e da questa alla cultura contemporanea della scultura monumentale; sono segnali che ridisegnano e qualificano lo stato dello spazio urbano, dialogano e interagiscono con l'architettura offrendo alla città una nuova e imprevedibile grande cultura estetica.

Si apre un ulteriore grande ambiente in cui lo sguardo opera da sinistra a destra, incontrando quattro diverse forme linguistiche, dalla grande parete riccamente carica di 'testi visivi', per poi raggiungere la delicata e preziosa successione di piccole carte 'rosse e argentate'.

Risponde ad un sistema a quadreria la Raccolta dedicata all'attività instancabile di 'narrazione di Piero Almeoni, dove ogni singolo 'frammento', perfettamente protet-

giunge un ulteriore importante tassello all'Esposizione, ai suoi contenuti ed alle sue tematiche; un processo linguistico e una tecnica che attraversa il tempo, collegando il presente con il passato, che parla di arazzi e di ex-voto, stendardi e insegne, sudari e paliotti. Abbiamo disteso le tre strisce di stoffa, che mani infantili hanno ricamato, permettendo di 'leggere' interamente la GENTILEZZA che si fa soggetto dell'Opera.

Quattro bianco-argento, un bianco-rosso e quattro rosso-nero racchiudono le 'preziose carte' di Franco Ionda riferibili, come sottolineato dalla didascalia, alla condizione dolorosa delle stelle, alla loro caduta; fogli intensamente lavorati non meno espressivi rispetto alle grandi carte, ai grandi quadri ed al "Monte di stelle" in alluminio, che 'depositammo' nel giardino rinascimentale di Palazzo Budini Gattai a Firenze nel 1991.

Se il percorso espositivo sembra essersi qui concluso, in realtà una stretta por-



SILVIO CATTANI  
*Progetti*  
*Tecnica mista*



PIERO ALMEONI  
*C'è sempre vita, 2015*  
SILVIO CATTANI  
*Dentro il Progetto/Dentro il Segno, 2015-2025*

to da una cornice facente parte del valore dell'opera, comunicando se stesso e la propria intensa intimità, permette al lettore di fruire delle variabili del pensiero visivo dell'artista; un sistema espositivo che coinvolge Silvio Cattani, dal cui Studio di Rovereto sono giunti al Museo quei 'frammenti' che rivelano tutta l'intensità policromatica e polimaterica perseguita dall'artista; il piacere del colore come soggetto stesso della pittura si esalta attraverso le variabili sperimentali dei diversi supporti incontrati, dalla carta alla tela, al vetro all'alluminio, al mosaico, in un crescendo di soluzioni sempre diverse, collegate ma indipendenti.

Alla quadreria di Almeoni e di Cattani risponde la linearità espositiva su cui si basa l'installazione dedicata alle opere di Concetta Modica e di Franco Ionda, suggerendo una lettura che potremmo definire cinematografica. Il contributo apportato da Concetta Modica, voluta da Susanna Ravelli, al cui testo rimando il lettore, ag-

ta ancora contrassegnata dalla cancellata dell'antico Carcere Borbonico, ci suggerisce di prendere visione, all'interno di un ambiente ristretto e severo, di un'ultima installazione; qui Lello Lopez ha 'ribaltato' e rivestito un ampio tavolo da giardino in ferro (ancora un tavolo, sempre un tavolo); qui un gran numero di 'studi cartacei' appositamente realizzati ed appartenenti al Ciclo recente "Terre emerse", inevitabilmente scivolano lungo il paino inclinato: "...mentre andavo al Museo Irpino di Avellino per

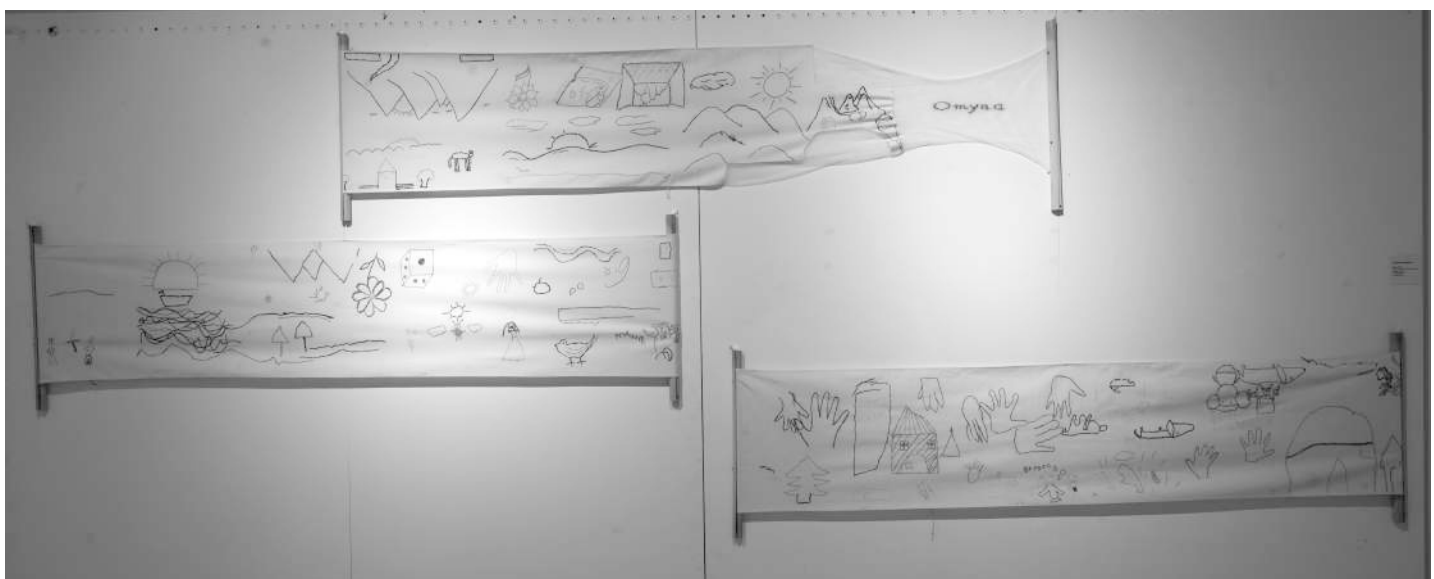
installare l'opera per 'Caleidoscopio Italia', un po' stanco per la notte trascorsa, quasi insonne, per le scosse di terremoto legate al fenomeno del bradisismo flegreo, decisi di farmi coinvolgere ancora di più da quanto continua inesorabilmente ad accadere nella cosiddetta "terra dei fuochi". Disegni poggiati su di esso e sul pavimento producono un processo di creazione e distruzione, che coinvolge lo sguardo e deforma la visione della realtà."

**Ringrazio ogni visitatore dell'Esposizione e ciascun lettore di questa Edizione.**

**Dentro la foresta del fare**  
**Susanna Ravelli**

*La dimensione progettuale dell'Arte* coglie una riflessione legata all'origine dell'opera e al processo di lavoro, di sperimentazione,

CONCETTA MODICA  
*Maps, 2010*





ALESSANDRO PONGAN  
*Arazzo e Studio per arazzo, 2025*

di ricerca tecnica, di adattamento formale che si perde nell'ombra del risultato finale. Il termine progettare viene associato a una visione di futuro, di uno sguardo proiettato in avanti che traccia linee guida per una realizzazione il più possibile aderente al previsto. Nell'esperienza dell'arte avviene uno spostamento, a mio avviso, determinante: la dimensione progettuale è un tempo sospeso che implica l'esplorazione dell'immaginario della visionarietà, del desiderio. Non è una proiezione futura, non è un obiettivo da raggiungere. È un abitare l'ignoto, il dare forma al fluttuare del pensiero che si concretizza per intuizioni impreviste, per cambi di rotta e di continue scelte, talvolta destabilizzanti, per interrogativi e approssimazioni.

Il giardiniere di Rousseau vede il suo giardino dove gli altri osservano solo una distesa di terra, e in quell'immaginario lavora seguendo stagioni, ritmi della natura, le risposte vitali dei semi o delle trasformazioni imprevedibili delle erbacce, delle piante... Tutto è vivo in quella dimensione di relazione biunivoca in cui il tempo non è misurabile se non al termine di un ciclo.

La processualità del lavoro artistico è una mappa scomposta di scelte e di libertà del pensiero e del fare in cui si legge tutta l'intensità del sentimento dell'arte e dell'artista.

Il fare come forma concreta del pensare, la ricerca e la sperimentazione sono il corpo fluido della dimensione progettuale dell'opera in cui la relazione con l'esterno può godere del privilegio di sottrarsi dal condizionamento sociale e segnare un diverso immaginario del reale. Emerge in questa dimensione l'attesa attiva di quelle dinamiche che Deleuze definisce "concatenamenti".

Si svela un'anima nuda, potente, prima d'essere sequestrata dall'intensità e dal vortice della forma e della materia definitive.

Le opere di Concetta Modica, Piero Almeoni e Alessandro Pongan, esposte in mostra, delineano una dimensione progettuale segnata da approcci diversi, in cui affiorano le identità, le biografie, le ricerche personali e le radici della poetica di ciascuno.

In **Maps** di **Concetta Modica**, un'opera partecipata realizzata nel 2010 con una serie di ricami, prodotti insieme ai bambini cardiopatici nel reparto di cardiologia pediatrica dell'Ospedale San Donato, ritroviamo il valore della relazione come elemento fondativo di una poetica che attinge ad una coscienza materiale, capace di accogliere segni, desideri, luoghi amati e terre immaginate. Modica trasforma la fragilità, in un immaginario positivo comune. Il ricamo disegna una relazione di comunanza e di libertà della fantasia, che supera, in questo caso, gli stereotipi della malattia.

In Maps il valore della partecipazione e della corallità del fare è l'elemento chiave di una progettualità che si ancora ad un incipit poetico forte e profondo proprio dell'artista e che, al contempo, assume la struttura di un'opera aperta e coraggiosa. Concetta Modica condivide l'intensità del sentire con altre mani, con la fantasia dei bambini in un lavoro fatto insieme, capace di sfidare la semplicità dei diversi segni, il non finito, elevando la diversità ad una forza espressiva densa di significati.

Quest'opera prende forza dall'incipit, dalla traccia iniziale data dall'artista che poi si affida all'imprevedibilità della creazione

a più mani e soprattutto alla tensione empatica generata dalla partecipazione. Nel lavoro svolto con i bambini, l'artista incarna perfettamente l'attitudine del giardiniere di Rousseau, seguendo e assecondando il fluire del ricamo, dei racconti, dei disegni e accogliendo la vita che scorre intorno, anche negli accadimenti più tragici. Ne risulta una lunga biografia corale di presenza e di assenza, di memoria e di emozione, passaggi arrotolati come testi rituali e sacri, dove sono conservati preziosi frammenti di saggezza e verità sulla vita e sulla morte.

L'opera come processualità e rapporto con il fare quotidiano, intima espressione della strutturazione del pensiero, risuona nell'opera **C'è sempre vita**, di **Piero Almeoni**. Il lavoro iniziato nel 2015 è in progress; si compone di una serie di disegni e schizzi a tecnica misti installati in cornici d'occasione. Questo progetto aperto parte dal casuale ritrovamento di una serie di cornici domestiche, nate e vissute da sempre in ambienti privati, in intimità con i loro coinquilini, i quali al loro interno avevano collocato immagini a loro care. Con la scomparsa improvvisa, particolarmente nel periodo pandemico, dei soggetti ritratti e lo sgombero delle abitazioni, molte cornici vengono destinate al macero. A questi oggetti offesi, alcuni con parti mancanti o scheggiati, custodi di una sostanza giunta alla fine del suo percorso, Almeoni ha pensato di dare accoglienza, curarli e concedere loro la possibilità di una rigenerazione. Il progetto restituisce un contenuto costituito da disegni che appartengono a momenti di quotidianità, mutuati da una lettura, un sogno, un incontro, una riflessione, una emozione, un ricordo, una casualità, un avvenimento, un momento di tristezza, realizzati pensando alle dimensioni delle cornici, per essere ospitati al loro interno, creando una nuova esistenza. Una cornice accoglie e protegge ogni disegno nato, che si aggiunge agli altri come appunti in libertà: un taccuino murale ispirativo e generativo di possibili nuove opere.

L'esercizio del pensiero trova una sua memoria nella mano dell'artista e nel disegno d'occasione fissato e incorniciato, un lemario iconografico, che, come ogni lingua, è in continua evoluzione e sfugge alla sua staticità e completezza definitiva. Insegue la vita e ne fissa le memorie senza la pretesa di una lettura del presente, sono appunti per un tempo posteriore, conservano codici iconografici non totalmente intelleggibili, forse destinati ad una ispirazione futura. In ogni cornice è conservata in potenza una nuova progettualità.

Nel lavoro di **Alessandro Pongan** la dimensione del processo si colloca nella sottile linea di demarcazione tra arte applicata e design, in una sfera sennettina dell'uo-



PIERO ALMEONI  
*C'è sempre vita, 2015*

mo artigiano. In mostra sono stati esposte due prove d'artista della serie **Brain Tales**, arazzi eseguiti a telaio jacquard nel 2025. La serie di nove arazzi compone una struttura iconografica realizzata dai disegni ispirati ad una tomografia assiale del cervello umano. Pongan esprime la sua ricerca attraverso delle immagini simboliche semantizzate per creare un alfabeto ed una grammatica narrativa tesa ad indagare il mistero della vita e degli accadimenti inaspettati, che piegano la nostra resistenza.

“Un giorno mi sono chiesto quali misteri contenesse questa forma geometrica chiusa, così ho

deciso esplorarla attraverso delle TAC digitali. Ne ho ricavato un viaggio all'interno della scultura-cervello in un flusso generativo di iconiche figure ancestrali. Viene da pensare che queste

figure popolassero già, invisibili, lo spazio vuoto ed il gesto della creazione di una forma tridimensionale le abbia imprigionate. Il seguente sezionamento chirurgico, se così si può dire, le ha liberate... una trappola per l'inconscio!”

Pongan usa un telai industriali per la produzione in serie, come strumento di creazione scultorea. Le prove di Pongan si collocano nella fase in cui la tensione tra l'aspirazione formale e la tecnica jacquard includono un fattore aggiuntivo: il rapporto uomo-macchina. Nella società post industriale e più in generale della contemporaneità, il rapporto con la produzione industriale e la macchina diventa una sfida d'innovazione e di ingegno: intreccia settori e coinvolge campi differenti, riformulando gli spazi di co-progettazione dell'arte. Pongan nella sua ricerca attinge costantemente ai processi di produzione industriale che entrano in modo integrale nella creazione delle opere.

Gli arazzi sono frutto di una forte azione di negoziazione tra l'artista, che coglie l'irriplicabilità del lavoro eseguito con maestria, e i tecnici che puntano alla precisione e ad eliminare qualsiasi rischio d'errore. Tuttavia proprio nell'imperfezione e nell'errore l'artista ha rilevato altre possibilità espressive. I fili dell'ordito sfuggiti alla trama compatta del disegno, mobili e non fissati in uno schema definito, sono diventati per l'artista un nuovo codice, una nuova tecnica di rappresentazione, un'evoluzione creativa. La dimensione progettuale dell'arte, nelle diversità di approcci, ricerche e forme, consente un'immersione nelle tracce di ciò che Paul Klee definisce nell'arte “rendere visibile”.

### Stefano Compagnucci e il *Volto Verso* Giovanni Curtis

Nel trattare della dimensione progettuale dell'arte, si può osservare come l'opera nasca talvolta da un'intuizione vaga, addirittura da una messa in discussione che assimila una serie di esperienze visive da modellare e fissare a posteriori. Duran-

te queste sessioni fotografiche, lo spazio del set può essere paragonato a un foglio bianco, così come avviene quando un'opera nasce sulla carta per poi tradursi in pratica grafica o pittorica. Anche i corpi fotografati e le loro ombreggiature luministiche – vere e proprie tracce incisive generate dalle pieghe e dalle torsioni dei corpi – affermano, caso mai ce ne fosse bisogno, la loro natura di strumenti al servizio della creatività. Ciò risulta particolarmente evidente quando quei corpi non sono legati a un volto né a un nome, noto o meno.

È il frutto delle opere di Stefano Compagnucci, artista suggerito per il «Caleidoscopio» di quest'anno, sui cui scatti siamo chiamati a soffermarci per far nostra un'e-

gi Ghirri, Alécio de Andrade o Stefan Draschan (cfr. Marangoni, 2020). In quei casi, lo spettatore è spesso invitato a “affiancare” la figura, a seguirne lo sguardo verso un oggetto esterno. Nei lavori di Compagnucci, invece, è la figura stessa a essere ciò che dobbiamo guardare.

Si tratta, dunque, di uno sguardo voyeristico, un'occhiata indiscreta che ricorda quella proposta a metà Ottocento da Eugène Durieu nelle sue fotografie di modelle nude viste da tergo o con lievi torsioni. Analogamente, evoca le *toilette* di Henri de Toulouse-Lautrec, come l'omonimo dipinto del 1889, o le figure femminili di schiena immortalate da Edgar Degas in ambienti domestici. In questi esempi, l'ambiente è



STEFANO COMPAGNUCCI  
*Volto verso*, 2025

sposizione fotografica di corpi nello spazio, intitolata *Volto Verso*. L'autore, nato a Roma nel 1975, ha studiato fotografia presso l'Istituto Superiore di Fotografia e Comunicazione e successivamente si è laureato in Letteratura, Musica e Spettacolo. Attualmente è docente presso l'ISIA Roma Design, RUFA – Rome University of Fine Arts e la Scuola Romana di Fotografia, e prosegue nel suo percorso professionale che lo ha portato a collaborare con note agenzie pubblicitarie, sviluppando competenze nella ritrattistica e nello *still life* e consolidando un'esperienza pluriennale nel campo della comunicazione visiva. La sua ricerca autoriale si distingue per un approccio scenografico votato all'introspezione, arricchito dall'uso di collage, *thread art* e sulle possibili forme di manipolazione su carta. Le sue opere hanno ottenuto premi e riconoscimenti in contesti nazionali e internazionali, trovando spazio in mostre, festival e pubblicazioni dedicati alla fotografia contemporanea.

Nelle immagini proposte per Caleidoscopio 2025, incontriamo ritratti anomali, concepiti da tergo: una scelta che nasce da un'intuizione insieme antica e nuova, quella di rappresentare corpi visti di schiena. Le figure nello studio di Compagnucci sembrano volgere lo sguardo verso il vuoto, diventando così esse stesse il centro e il fulcro dell'immagine. Non si tratta di soggettive o semi-soggettive, come si possono ritrovare per esempio nei dipinti di Gustave Caillebotte o Edward Hopper (cfr. Stoichita, 2017), né di quegli scatti di schiena presenti talvolta in Mitch Epstein o nella *street photography*, o ancora di figure collocate in spazi museali, come in Elliot Erwitt, Lui-

spesso sfumato, privo di elementi distintivi, e sin dai titoli la donna è posta come fulcro dell'attenzione. Anche qui, nei lavori di Compagnucci, cogliamo profili e altre notazioni corporee con pari intensità, rafforzando la centralità del corpo come oggetto di visione.

Seppure non sia la prima volta che un'opera si concentri su un particolare del corpo, non è frequente che questo dettaglio si configuri come *viso* nel senso di un'*immagine-afezione*, come la chiama Gilles Deleuze: una forma in cui una parte del corpo, resa *essenza* della composizione, esprime un'intensità affettiva autonoma. Secondo Deleuze, nel *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1984), il volto è il luogo privilegiato dell'afezione, perché i suoi micro-movimenti ne fanno un “luogo di intensità”. Nelle immagini di schiena di Compagnucci, tuttavia, non si tratta propriamente di micro-movimenti, ma di una presenza intensa e statica, in cui il corpo stesso, anche senza volto, funge da superficie affettiva. Deleuze si chiede se «una parte di corpo, mento, stomaco o ventre, sarebbe più parziale, più spazio temporale e meno espressiva di un tratto di volteità o di un volto intero riflessivo» (1984: 119). La risposta è negativa: «in numerosi casi, non c'è da distinguere maggiormente tra i piani ravvicinati, americani, e primi piani», né tra volto e immagini di altre parti del corpo, che, come la schiena, possono fungerne da equivalente. Anche altre parti del corpo,



dunque, possono annullare la propria esistenza spazio-temporale e trasformarsi in *immagine-affezione*, un effetto accentuato dal fatto che le fotografie di Compagnucci ritraggono corpi in posa su uno sfondo uniforme, interpretabile come uno *spazio qualsiasi* (1984: 136).

L'opera di Compagnucci nasce proprio da questa intuizione, che si trasforma in sperimentazione, selezione e composizione visiva, veicolando significati e sensi aperti allo sguardo di chi osserva. Dunque *volto* nel senso plurimo di viso, ma anche come participio di *volgere*, e perfino come espressione idiomatica: *volto al farsi*, al divenire, appunto proteso verso.

#### Suggerimenti bibliografici

Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984  
Eleonora Marangoni, *Viceversa, il mondo visto di spalle*, Johan&Levi, Milano 2020.  
Victor I. Stoichita, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2017.

Documentazione fotografica di Franco Sortini

#### La Pinacoteca

Dal 2024 il Palazzo della Cultura della Città di Montoro (AV) è sede permanente della **PINACOTECA D'ARTE CONTEMPORANEA** (gestita dall'Associazione Culturale 'ContemporaneaMente'), nata per offrire al territorio una preziosa occasione di confronto e di crescita, attraverso proposte culturali atte a mettere in campo gli aspetti più vivi dell'arte contemporanea, anche grazie al contributo di Andrea B. Del Guercio, dal 2021 curatore di numerosi progetti espositivi di respiro internazionale.

La Pinacoteca si è posta il prioritario obiettivo di entrare nel merito del sistema internazionale dell'arte contemporanea, per documentare ed approfondire l'esteso patrimonio espressivo e la sua dimensione teorico-critica, elaborati nelle diverse geografie culturali; la direzione artistica ed organizzativa, in stretta relazione con il Comitato Scientifico, intende proiettare la propria attenzione all'interno della dimensione europea, di cui sente di fare pienamente parte, per poi tentare sia la relazione con orizzonti più prossimi, che predisporre interscambi internazionali ed intercontinentali.

Solo in modalità aperta, affrontando le difficoltà di uno sguardo proiettato oltre i confini più prossimi, si può essere in grado di of-



fruire informazione e conoscenza alla nostra comunità, ma anche scoperta e riconoscimento della stessa, dei suoi caratteri e delle sue potenzialità, in un rapporto di libero confronto, da parte di artisti e di intellettuali testimoni ed attori della contemporaneità.

CONTEMPORANEA  
MENTE  
Associazione Culturale Aps

[www.contemporaneamente.eu](http://www.contemporaneamente.eu)