

PUNTI  
LINEE  
SUPERFICI  
TORINO 1970

PUNTI LINEE SUPERFICI

PUNTI, LINEE, SUPERFICI  
TORINO 1970

29 ottobre 2021 - 8 gennaio 2022

*Testi in catalogo*

Armando Audoli  
Maria Teresa Roberto

*Referenze fotografiche*

Giuseppe Comazzi  
Gabriele Gaidano  
Paolo Gili  
Cristina Leoncini

*Grafica*

Claudio Ruffino

*Stampa*

Tipolito Europa

*Un ringraziamento particolare a*

Armando Audoli  
Liliana De Matteis  
Maria Teresa Roberto

PUNTI  
LINEE  
SUPERFICI  
TORINO 1970



## **Le ragioni di una mostra, di tutte le mostre**

ARMANDO AUDOLI

È nel DNA della Galleria del Ponte, fin dalle origini, proporre mostre «distinte». Mostre speciali s'intende, focalizzate con intelligenza su un ragionamento stringente, rigoroso rispetto a un preciso frangente temporale (e di conseguenza «estetico»), senza mai staccarsi dal legame col territorio piemontese, concepito come radicamento culturale profondo e come strumento privilegiato d'indagine semantica di una *koinè*, di una lingua formale comune, che congiunge artisti diversi ma capaci di modulare le loro differenti sensibilità in un discorso strettamente interconnesso.

Artisti, abbiamo detto. In verità Stefano Testa – il quale da una trentina d'anni prepara le mostre della sua galleria con un sentimento, una coerenza e una nettezza di visione fuori dell'ordinario, seguendo ostinatamente una logica personale avulsa da qualsiasi faciloneria modaiola – preferirebbe parlare di opere più che di artisti; già, per lui sono le opere, ma solo e soltanto «certe» opere (esclusivamente quelle e non altre), a fare la differenza, a dare spessore e consistenza al ragionamento critico che sta alla base di una mostra. Siamo d'accordo, tutta la storia dell'arte andrebbe studiata, periodizzata e narrata per

opere e non per autori; questo però è un problema a sé, una divagazione complicata che ci porterebbe troppo lontano. Tornando invece a noi, quando Testa parla di una «certa» opera, dicevamo, la pensa indissolubilmente e necessariamente legata all'esatto momento storico in cui è stata concepita: è quell'opera e non un'altra, proprio perché immaginata e realizzata in un momento cruciale, in uno snodo preciso che rende l'opera stessa necessaria e inderogabile, appunto. Siamo nel suo laboratorio di restauro, tra legni e attrezzi, e Stefano spiega le proprie convinzioni con entusiastica passione: «Un pezzo di legno, esposto dai poveristi, era un'idea e un'emozione!», sbotta d'improvviso. Se effettivamente quel gesto concettuale lo si ripettesse oggi, meccanicamente, manieristicamente, stancamente, per mere motivazioni speculative e di mercato, il pezzo di legno tornerebbe a essere solo un pezzo di legno: inerte, amorfo, svuotato di significato. Privo di forza emozionale ed eversiva, non avrebbe più carisma e magnetismo. Non sarebbe più necessario, se non (forse) in senso monetario.

Non è dunque cosa secondaria conoscere a fondo le ragioni che motivano e animano le mostre della Galleria del Ponte. Era ad esempio tale – ossia un'indagine mirata su un periodo ben delimitato e delineato, svolta attraverso le opere prima ancora che attraverso gli autori – l'indimenticata esposizione del 2008 intitolata *Quando l'arte non era ancora povera*, capace di immergerci nella temperie torinese

che aveva preceduto l'avvento del movimento poverista. E tale si prospetta ora questa analisi netta e puntuale dell'arte nel capoluogo sabauda tra gli ultimissimi anni Sessanta e il primo lustro dei Settanta: una mostra che racconta un clima estetico-culturale puro e circoscritto, al tempo del Minimalismo e della Pittura analitica (volendo fissare giusto due punti di riferimento). È un racconto che procede per immagini «assolute», emblematiche nella loro tersa icasticità non raffigurativa, e – come piace a Testa – si articola attraverso una serrata selezione di lavori, dai quali emerge un canone ideale di nove autori (Mario Davico, Sandro De Alexandris, Marco Gastini, Gino Gorza, Giorgio Griffa, Horiki Katsutomi, Carol Rama, Piero Rambaudi, Mario Surbone); passato ormai mezzo secolo, abbiamo finalmente gli strumenti adeguati e la giusta prospettiva diacronica per cogliere l'intima sostanza della loro poetica, fatta di assoluta destrutturante e purità essenziale.

La breve premessa che avete letto, lo si sarà capito, è nata parlando con Stefano Testa; questa volta, certo, ma anche tante altre volte, nel corso di una lunga, amichevole frequentazione... Così infine, in extremis – sorridendo con gli occhi (in un modo che solo lui sa fare) – il nostro coinvolgente interlocutore si congeda pronunciando divertito una frase dal sapore aforistico: «Capire un pittore è facile, ma capire un artista è molto difficile». E poi soggiunge, pieno di amara verità: «Ci sono troppi artisti adesso. C'è l'inflazione degli artisti e un abuso della parola *artista*».

## «La pittura è fatta di limiti». Pittori a Torino intorno al 1970

MARIA TERESA ROBERTO

Un'inclinazione centripeta, riflessiva, decelerata segnò, sul finire degli anni sessanta e più diffusamente nel decennio successivo, in Italia e non solo, le scelte nel campo della pittura di artisti appartenenti a generazioni e a contesti diversi.

Queste attitudini, sintomo di nuova attenzione riservata al medium pittorico, ebbero modo, coinvolgendo figure spinte da motivazioni e urgenze non omogenee, di affiorare anche a Torino, che pure in quegli anni era il centro propulsore delle ricerche poveriste. Non si trattò qui, e nemmeno in altre parallele situazioni italiane, del raccogliersi in gruppo intorno a programmi definiti e chiaramente enunciati, ma di tragitti individuali, per quanto confortati da una pratica costante di dialogo, degli artisti tra loro e con un ristretto e coinvolto numero di galleristi e critici – impossibile non ricordare almeno l'impegno espositivo ed editoriale della Galleria Martano e i testi di Paolo Fossati.

La riflessione sullo statuto della pittura, sulle sue possibilità di estendersi in un campo espanso o al contrario di essere analizzata e scomposta nei suoi elementi costitutivi, aveva registrato a Torino tra il

1958 (i rotoli di *Pittura industriale* esposti alla Galleria Notizie da Pinot Gallizio) e i primi anni sessanta (le opere inaugurali di Giulio Paolini) alcuni episodi salienti, di vasta e influente radicalità. Gli artisti qui convocati – Mario Davico, Sandro De Alexandris, Marco Gastini, Gino Gorza, Giorgio Griffa, Horiki Katsutomi, Carol Rama, Piero Rambaudi, Mario Surbone – operavano invece lungo vie più appartate e in alcuni casi impervie, percorse con un'attenzione severa alla necessità della costante verifica dei propri mezzi e dei loro esiti.

Per alcuni il passaggio tra anni sessanta e settanta coincise con l'inizio di un percorso individuato e riconoscibile, per altri si trattò di una definitiva messa a fuoco dei confini della propria ricerca, per altri ancora di una pausa, di una parentesi, di una sosta in controcanto rispetto al cardine fondamentale del loro linguaggio, o ancora di un punto d'arrivo.

L'intento della mostra non è quello di tornare a verificare l'impossibilità di ricondurre le singole posizioni all'ambito delle formule critiche proposte in quegli anni – Pittura pittura, Pittura analitica, Pittura fredda, Nuova pittura – in una incertezza terminologica che sottolineò fin da subito la difficoltà di mettere a fuoco parentele e di individuare chiavi di lettura univoche<sup>1</sup>. Più interessante risulta ricordare quanti e diversi siano stati i modi di mettere in questione fondamenti e orizzonti della pittura, in un arco di posizioni comprese tra una ricerca della sua spe-

cificità linguistica spinta fino alla rarefazione e la critica radicale delle sue forme e del suo statuto disciplinare.

Questa oscillazione tra poli opposti si ritrova nell'*exergum* di un volume importante per i temi che molti pittori stavano in quel momento affrontando, la raccolta di saggi di Marcelin Pleynet *L'enseignement de la peinture*, pubblicata in Francia dalle Editions du Seuil nel 1971 e in Italia da Mazzotta tre anni più tardi. Poeta e saggista attivo nell'ambito della rivista «Tel Quel», Pleynet era vicino agli artisti francesi che nel 1970 diedero vita al gruppo Supports-Surfaces, e i testi in cui egli analizzava l'incontrarsi sul piano pittorico di elementi materiali e simbolici divennero in Europa un punto di riferimento per molti.

Come epigrafe de *L'enseignement* egli scelse due passaggi tratti dallo *Kie-tseu-yuan Houa Tchouan*, un trattato di pittura pubblicato in Cina nel 1679 e tradotto in francese nel 1912. «Per quanto riguarda lo studio della pittura – si legge nel primo – alcuni preferiscono la complessità, altri la semplicità. La complessità è sbagliata, la semplicità è sbagliata. Alcuni preferiscono la facilità, altri preferiscono la difficoltà. La difficoltà è sbagliata, la facilità è sbagliata. Alcuni ritengono nobile il possesso del metodo, altri nobile il non possederlo. [...] Tendere al possesso di un metodo comporta l'assenza di metodo»<sup>2</sup>. Lo status della pittura contemporanea si identificava

dunque per Pleynet in una condizione instabile, pronta a rovesciarsi nel suo contrario, e il quadrato era indicato come luogo ideale di coesistenza degli opposti, in cui si incontrano la razionalità della forma e l'irrazionalità del colore. «“Il quadrato – egli afferma citando da un testo di Julia Kristeva – contiene una coesistenza di elementi opposti [...], è la figura chiusa in un infinito che si produce crescendo e decrescendo, senza origine”»<sup>3</sup>.

Il primo degli elementi ricorrenti nelle opere qui presentate è precisamente quello della vibrazione, di un moto oscillatorio che investe sia il piano percettivo sia quello della costruzione del senso, e che risuona con particolare nettezza nelle opere di due figure del tutto estranee alle vicende di una nuova pittura intesa nell'accezione di pittura analitica.

Mario Davico e Horiki Katsutomi – giunto dal Giappone a Torino e qui insediatosi proprio a partire dal 1969<sup>4</sup> – non hanno mai messo apertamente in discussione la materia della pittura o il metodo di disporla sulla tela, coltivando invece una pratica artistica fondata su segretezza e silenzio.

In un manoscritto non datato in cui ha ripercorso (usando, per somma discrezione, la terza persona) l'intero arco del suo itinerario umano e artistico, Davico ha presentato gli *Assoluti* come punto di arrivo di un «dipingere, quasi in segreto, [...] fino agli “Assoluti” dove la decantazione della materia, la tempera – ogni lavoro è impostato su un solo colore –



Mario Davico, *Lapislazzuli*, 1975

attraverso l'appassionata, paziente ricerca di una vibrazione cromatica in quasi invisibili, infiniti segni, è guida per una pura emozione visiva»<sup>5</sup>. L'andamento di questo racconto autobiografico, affidato a fogli di carta intestata «Scuola di ricamo in colore – Maddalena Davico Ricca», offre un tragitto di ritorno alle origini che, come ricalcando le traiettorie ellittiche delle forme ovoidali dei suoi dipinti degli anni sessanta, unisce la stagione finale degli *Assoluti*, basati su «quasi invisibili, infiniti segni», al momento in cui Davico osservava «con curiosità di bambino il “dipingere con l'ago” della madre artista». (Il ricamo come antefatto: qualche decennio più tardi, sempre a Torino, Alighiero Boetti avrebbe fatto ricorso alle abilità della madre ricamatrice, ammirate sin dall'in-

fanzia, chiedendole di realizzare il merletto a filet di *Millenovecentosettanta*, opera inaugurale di tutta la serie dei suoi ricami).

Il prosciugarsi della matericità del colore e la scelta monocroma hanno caratterizzato, nel giro di anni al centro di questa mostra, le opere di Carol Rama, Gino Gorza, Sandro De Alexandris, Mario Surbone. Nei loro lavori supporto e superficie tendono all'identificazione, e in un testo di Paolo Fossati dedicato a Surbone, datato 1969, possiamo ritrovare le proposte lessicali e i suggerimenti metaforici con cui il critico provava a mettere a fuoco questa nuova condizione dell'opera: «foglio, superficie, campo», «materia compatta del foglio», «corpo teso e perfetto», «una unitarietà estesa e continua», come «ghiaccio prossimo a spezzarsi»<sup>6</sup>.

Per realizzare i suoi *Incisi* Surbone sostituiva al disegno l'intaglio, trapassando con il bisturi il cartone pressato e riducendo la pienezza delle forme geometriche a segmenti di profili lineari, iterati come in una variazione musicale.

«Il *furor geometricus* – notava ancora Fossati – si insinua tra cerchi e quadrati, ne assorbe o dipana il vuoto, o il continuo, che si erge fluttuante tra loro sino a raggiungere uno stato indiretto, una tensione incerta, un'ipotesi alternativa. [...] Lo spazio prende possesso della bidimensionalità, della superficie, moltiplica i piani, inventa minime attrazioni di volumi»<sup>7</sup>.

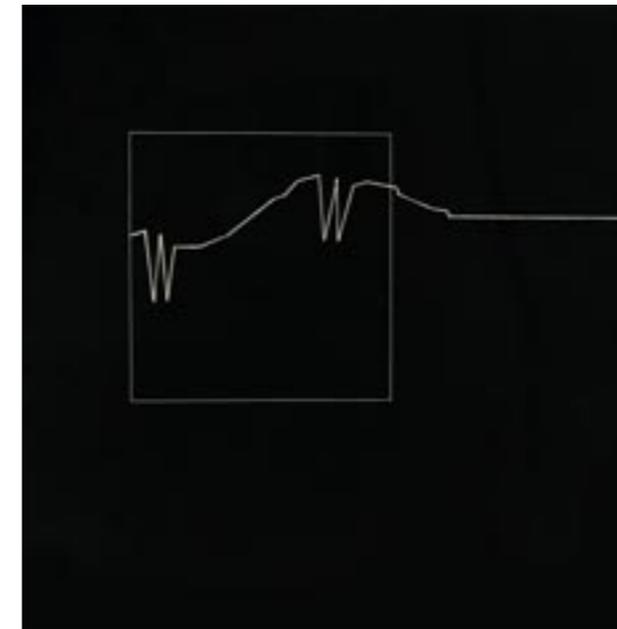


Mario Surbone, *Nel quadrato*, 1969

Anche Carol Rama approdò intorno al 1970 a un'idea dell'opera come schermo; le camere d'aria, comparse in un primo momento come ritagli inseriti sulla tela vuota in forma di *collage*, ben presto si appiattirono e si distesero fino a coprire interamente il supporto, in composizioni dalla semplificata geometria tonale. I lavori coi fili con cui l'artista è qui rappresentata offrono un diversivo rispetto alle gomme; sono qualcosa di meno direttamente implicato con l'usura dei materiali di riciclo, ma allo stesso tempo

recuperano la centralità di un gesto, quello del cucire, del trapassare, dell'impunturare, in un primo tempo veli di garze sovrapposte, poi tele viniliche; la forma geometrica vi si raccoglie in diagrammi, come a misurare tensioni o movimenti del pensiero.

Valgono, per inquadrare il senso di questa concentrata serie di opere, le osservazioni che Giuliano Martano dedicò nel 1970 alla rilettura della stagione astratta dell'artista: «... raccolto, il lavoro di Carol, quasi l'autrice volesse contrapporlo innanzitutto a se stessa, al suo temperamento, come se essere con-



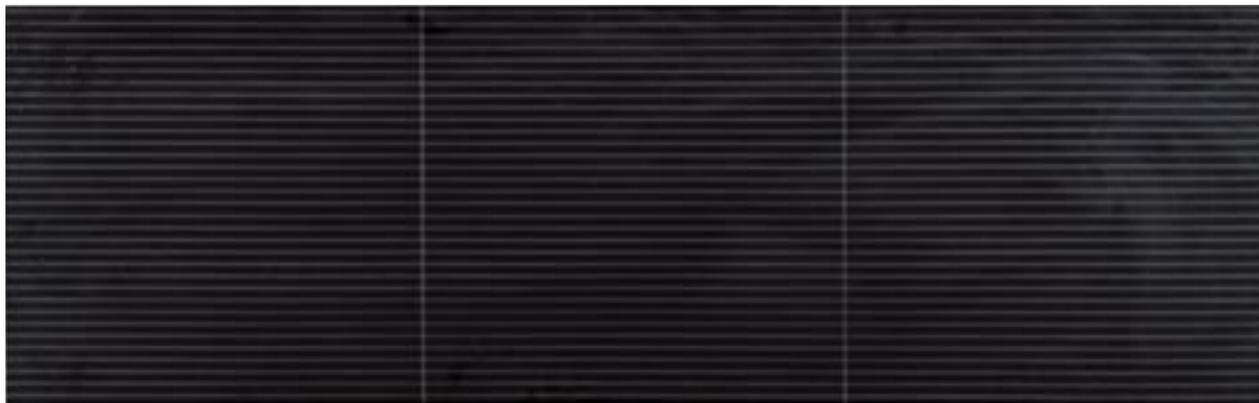
Carol Rama, *Luogo e segni*, 1973

scia di una carica febbrile di impostazione la spingesse ad un controllo del proprio lavoro spinto agli estremi termini, ad un purismo quasi elementare di composizione, ad una iterazione della forma dislocata sulla tela con rigore»<sup>8</sup>. Quella stessa necessità di concentrato ripiegamento che Martano individuava nella stagione del MAC si ripresentava venti anni più tardi, a suggerire un disegno melodico secondario in alternanza a quello dominante delle gomme.

Difficile sfuggire, avvicinandosi all'opera di Gino Gorza, al richiamo del continuo rimando tra il piano dell'immagine e quello della parola che ha caratterizzato il suo percorso. In *Terza persona*, un testo pubblicato nel 1978 dalle edizioni Mantra, Gorza ha riepilogato e approfondito la scansione in cicli del suo lavoro. Quella che qui ci interessa è la fase degli *Atti visivi* dei primi anni settanta, di cui l'artista ha indicato come essenziale la tensione tra la formulazione di una norma e la sua rottura: «Una spaziatura regolare rende accertabile e qualifica uno spazio concreto. Ciò che ne diverge è lo strappo di un segmento in trasgressione, segnale minimo, saturabile come momento avulso di un gesto che può dirsi interrotto, infinito, arbitrario, o impersonale»<sup>9</sup>.

Distintiva delle sue ipotesi di ricerca a quella data era l'attenzione rivolta all'osservatore, direttamente chiamato in causa come «parte a confronto», come destinatario e protagonista degli «atti visivi» cui le

opere invitano. La ragione dell'opera non risiede nella sua forma, nella sua figura, nella sua consistenza oggettuale: «Valgono, in vece del formato, le direzioni indicate dallo spostamento dell'osservatore». Gorza non si riferiva qui a una grammatica della percezione; il gioco in cui intendeva coinvolgere l'osservatore investiva energie più profonde («La verticalità della persona cede alla centralità dell'organismo») e si richiamava a una temporalità svincolata dall'immediatezza del presente, risalendo «dai repertori della produzione industriale alla natura». Il nero riflettente della bachelite su cui sono incise le griglie geometriche degli *Atti visivi* non si proponeva come un inno alla perfezione algida dei materiali sintetici, ma intendeva al contrario attivare esperienze di conoscenza remota: «Nerezza e luminosità non sono esclusive della bachelite»<sup>10</sup>.



Gino Gorza, *Atto visivo*, 1973-75 ca.

*Vers le blanc*: prendo a prestito, per concentrare l'attenzione sull'opera di Sandro De Alexandris, il titolo della mostra che Paolo Fossati curò in occasione del «Festival international du livre» di Nizza nel 1972 (altri torinesi presenti Gastini, Gorza, Surbone).

La scelta monocroma, per De Alexandris, non è segnata da una uniformità statica, ma è al contrario dinamica e vibrante, in quanto esito di un processo, di un costante tendere «verso». Già nel 1968 egli definiva le sue opere «forme generatrici di strutture in divenire», «dimensionatori dello spazio-ambiente inteso come campo topologico»<sup>11</sup>. E qualche anno più tardi, nel 1972, tornava a specificare più distesamente queste nozioni: «Nei miei rilievi, costruiti facendo scorrere e ruotare spessori di superficie o per minime sovrapposizioni di spessori bianchi, affido alla luce il compito di evidenziare le distanze e i rap-



Sandro De Alexandris, *t/n*, 1976

porti proporzionali tra settore e settore [...], generando spessori di luce bianca»<sup>12</sup>. Il bianco è dunque un attivatore di luce, un reagente cui è affidato il

compito di mettere l'opera in connessione con lo spazio che la accoglie, in base a funzioni geometriche topologiche, svincolate cioè dalle misure delle forme, perché ciò che conta è solo il reciproco posizionarsi di linee e superfici.

Come la topologia geometrica studia relazioni spaziali, così la topologia linguistica analizza la collocazione delle parole nelle frasi. Ritroviamo, nel lavoro di De Alexandris, un costante isomorfismo tra linguaggio verbale e visivo – nei suoi scritti teorici, nella precisione speculare con cui titoli e specifiche tecniche definiscono le opere<sup>13</sup>, nella collaborazione con Arrigo Lora Totino, insieme al quale tra il 1966 e il 1969 ha messo in pagina e dato sviluppo spaziale a esperienze di poesia di concreta<sup>14</sup>.

Con il procedere degli anni settanta egli ridusse ancora il campo degli strumenti operativi: «una lama, un bisturi, una punta d'acciaio o di grafite, un foglio di carta o di cartone bianco»<sup>15</sup>. Nella serie *t/n*, in cui «t» sta per il tempo relativo e «n» si riferisce all'insieme dei numeri naturali, si susseguono incisioni verticali che solcano fittamente il supporto cartaceo, ciascuna assorbendo una minima quantità di luce. Sono linee che «non hanno corpo», ma soprattutto che, pur nel loro ripetersi, non rientrano in uno schematico seriale, saldandosi invece al divenire dell'esperienza: «Il susseguirsi delle linee non è manifestazione ripetitiva, ma continua. Come continuo è il divenire dell'esperienza nel tempo reale in cui si realizza»<sup>16</sup>.



Marco Gastini, *Senza titolo*, 1969

Mentre, a inizio anni settanta, De Alexandris, Gorza e Surbone si misuravano con una sospensione della pittura, Marco Gastini si muoveva in controtendenza. «Mi interessa dipingere»<sup>17</sup>, dichiarava perentoriamente nell'*incipit* di *(in) spazio*, una raccolta di testi e progetti realizzata nel 1971 in concomitanza con la personale al Salone Annunciata di Milano.

Si trattava di pittura dunque, ma senza pennelli, senza colori, senza tela. Tra il 1967 e il 1968 egli aveva iniziato a usare come supporto il plexiglas, in bacchette oppure in lastre lasciate a terra, o appese, o ancora appoggiate al muro. Sul plexiglas – e in alcuni casi sul neon, sul gesso o direttamente sul muro – venivano lasciati cadere coaguli di materia, macchie di pittura ad alta percentuale di metallo, colate di

piombo o antimONIO. «Il legame tra supporto e macchia – spiegava l'artista – è magico e necessario, è psichico, apre un'altra concatenazione all'esperienza, una discontinuità». In alcuni casi la macchia non consisteva in altro che nell'ombra proiettata sul muro da incroci di graffi incisi sul plexiglas e, rompendo ogni possibile legame con la tradizione *tachiste*, Gastini poteva chiarire: «... il progetto non è nell'energia della macchia, ma nella definizione di una potenzialità, di una virtualità»<sup>18</sup>.

Se la nozione di spazio cui si riferivano i primi lavori su plexiglas era essenzialmente fisica, con riferimenti dichiarati alle pratiche dell'*environment*, gli interventi realizzati a partire dal 1971 presupponevano «sottili dimensioni di spazi mentali»<sup>19</sup>, come osservò Mirella Bandini in un dialogo con l'artista del 1973. Il muro accoglieva tracciati di griglie geometriche, partiture aperte di punti e linee cui in alcuni casi si aggiungeva la presenza di una lastra in plexiglas recante segni diversi, così da determinare – tra elementi disegnati, incisi, proiettati – un disequilibrio di ritmi e distanze.

Dal 1974 linee e punti tornarono a combinarsi anche nella dimensione circoscritta della tela, nella razione estrema degli strumenti visivi utilizzati, a garantire l'approdo a una più meditata e riflessiva idea di pittura, «la massima concentrazione – scrisse l'artista – in un minimo di intervento, il massimo di evidenza in quel senso sottile, intricato, anonimo di presenza che è il dipingere»<sup>20</sup>.

Anche Giorgio Griffa ha costantemente affiancato alla pratica della pittura momenti di racconto, riflessione, analisi.

Può essere quindi affidato a un suo testo, in particolare a una dichiarazione del 1975 selezionata proprio in virtù della sua spoglia semplicità, il compito di circoscrivere ambito e intenzioni dell'operare dell'artista: «La storia [...] ci ha tramandato la linea come un mezzo per disegnare la forma e il colore come un



Giorgio Griffa, *Orizzontale policromo*, 1973

mezzo per riempirla. In realtà invece la stessa differenza fra linea e colore è illusoria perché dipende soltanto dalla larghezza del pennello o dal modo di appoggiarlo sulla tela. E se ne deriva una forma, questa non è altro che il risultato del senso e della durata delle pennellate. Il mio lavoro dunque consiste soltanto nell'appoggiare il colore dentro alla tela»<sup>21</sup>.

Emergeva da queste proposizioni l'attitudine a un decostruzionismo fluido, venato di ironia, che trovava il proprio punto di forza nel definitivo rifiuto di figura e composizione, ma ancor più negli strumenti scelti: tinte stemperate con acqua (acrilici, tempere, acquerelli) e carte o tele non preparate e non montate su telaio. Scorrevoli erano anche i gesti, così come i segni che ne conseguivano, tracciati sulla tela o sulla carta in forma di traiettorie puntiformi o lineari sempre interrotte. La dimensione del tempo entrava in campo sotto forma di sospensione, di «metafora di uno spazio che è perennemente incompiuto»<sup>22</sup>, nell'ambito di una ricerca che non ha mai previsto evoluzione o progresso, ma che pure si è mantenuta costantemente aperta alla novità.

In mostra, accanto a due opere costituite da tracciati lineari, è collocato un dipinto del 1967, presentato da Griffa alla personale d'esordio alla Galleria Martano, nel 1968. Vi appare la sagoma di una tela bianca avvolta su se stessa, così da lasciar solo intravedere le bande colorate che ne percorrono il lato interno<sup>23</sup>. Il titolo del quadro, *Arrotolato*, suggerisce la presenza di un omaggio nascosto agli *Unfurled pain-*

tings realizzati da Morris Louis tra il 1960 e il 1962. A posteriori, esso pare inoltre prefigurare il momento in cui le tele di Griffa sarebbero state lasciate libere di srotolarsi nello spazio, coinvolgendo anche il loro autore in una parentesi performativa, fissata nella serie fotografica di Paolo Mussat Sartor che documenta l'allestimento della personale del 1969 alla Galleria Sperone. L'affrancamento dal telaio e la conquista di un rapporto mutevole e dinamico con gli spazi espositivi fu uno degli aspetti innovativi della situazione artistica internazionale tra anni sessanta e settanta, e proprio il termine «srotolato» («unfurled») è stato scelto per intitolare una recente mostra dedicata negli Stati Uniti agli artisti francesi del gruppo Supports-Surfaces<sup>24</sup>.

Piero Rambaudi, che aveva esordito ventenne nel 1925, giunse alla svolta di fine anni sessanta con un lungo bagaglio di esperienze, ma pronto ad affrontare una svolta radicale.

Si accostò alla cibernetica, in quanto «possibile conoscenza e costruzione processuale di possibilità del reale, rivelate nella loro fenomenicità dalla struttura logica della matematica»<sup>25</sup>, e nel 1969 avviò i *Progetti di pitture*, cominciando con lo sperimentare «tutte le possibili varianti di 3 figure limitate in una superficie (circa 72000 varianti)»<sup>26</sup>.

All'inizio del decennio successivo passò dalla moltiplicazione seriale di semplici forme geometriche, ancora ascrivibile a una tradizione compositiva



Piero Rambaudi, *Impronte combinatorie*, 1974

astratta, alla trasposizione in pattern visivi di misurazioni dettate dallo studio delle inversioni spaziali, dalle proprietà della curva di Peano, dall'analisi del *De revolutionibus orbium caelestium* di Copernico, arrivando infine ad analizzare i sistemi complessi di

paesaggi e strutture atmosferiche (*Rivelazione dei sistemi atmosferici a diversi livelli e interpretazione di una regione del cielo*, 1973).

Ogni suo progetto si apriva a una estesissima possibilità di variazioni, e ciascun progetto a sua volta costituiva soltanto il tassello di una serie infinita. Lo rimarcava Franco Rosso nel 1972: «Nei quadri di Rambaudi di questi anni, grandi lettere e numeri ci informano come ciascuno di essi non sia che una sezione arbitrariamente condotta in una fascia estesissima di virtualità formali, null'altro che un esempio, un caso particolare che non fa che rimandare all'insieme da cui è stato estrapolato. [...] Solo l'eventualità si presenta qui in tutta la sua assoluta purezza,

come eventualità pura e semplice, priva di un orientamento teleologico, di un fine preciso»<sup>27</sup>

La tensione tra finito e infinito, tra serie e variazione, tra norma e trasgressione è stata una costante nella riflessione e nella pratica degli artisti qui ricordati, che l'hanno convogliata in protocolli operativi o nell'esclusione di strumenti, gesti, materiali. Nella regola e nei limiti che essa impone hanno trovato il mezzo con cui saggiare la capacità della pittura di rinnovare la propria vocazione – come ricorda il trattato cinese del XVII secolo posto a epigrafe de *L'enseignement de la peinture*, «La pittura è fatta di limiti, assomiglia ai sentieri che limitano i campi»<sup>28</sup>.

## NOTE

\* Un ringraziamento a Liliana Dematteis e a Claudio Zambianchi per l'attenta lettura e i preziosi suggerimenti durante la preparazione di questo testo.

<sup>1</sup> Per una disamina di quelle situazioni si veda Fabio Belloni, *Analisi, lavoro, linguaggio: le scelte della pittura*, in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, in Cristina Casero ed Elena Di Raddo (a cura di), postmedia books, Milano 2015, pp. 11-29, e la bibliografia ivi citata.

<sup>2</sup> In Marcelin Pleynet, *L'insegnamento della pittura*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1974, p. 7, trad. di Ferdinando Bruno.

<sup>3</sup> Marcelin Pleynet, *Riti di passaggio* (1970), in Id., *L'insegnamento... cit.*, pp. 255-260. Il passaggio di Julia Kristeva citato da Pleynet è tratto da *L'engendrement de la formule*, in *Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Parigi 1969.

<sup>4</sup> Andrea Balzola ha dedicato a Horiki Katsumoni il racconto-ritratto *Il passaggio degli dei dimenticati*, in Pino Mantovani e Andrea Balzola, *Storie di pittori. Racconti e immagini*, Fògola Editore, Torino 2002, pp. 115-130. Nello stesso volume Mantovani ha concentrato l'attenzione su Mario Davico (*La stanza*, pp. 27-37) e Gino Gorza (*Il luogo*, pp. 49-60).

<sup>5</sup> Mario Davico, *Breve storia di un pittore solitario*, manoscritto non datato, riprodotto in *Mario Davico all'Accademia Albertina*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Mantovani, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino 1994, pp. 9-13.

<sup>6</sup> Paolo Fossati, *Surbone o le distrazioni della geometria*, in *Mario Surbone*, catalogo della mostra, Galleria Triade, Torino 1969, ora in Elena Pontiggia (a cura di), *Mario Surbone. Incisi 1968/1978*, Allemandi, Torino 2017, pp. 109-110.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Giuliano Martano, *Arte concreta a Torino 1947-1956*, catalogo della mostra, Sala Bolaffi, Torino 1970, ora in *Carol Rama*, catalogo della mostra a cura di Lea Vergine, Mazzotta, Milano 1985, p. 59.

<sup>9</sup> Gino Gorza, *Terza persona*, Edizioni Mantra, Torino-Parigi 1978, ora in *Gino Gorza 1923-2001*, catalogo della mostra a cura di Marco Rosci e Pino Mantovani, hopefulmonster e Accademia Albertina delle Belle Arti, Torino 2003, pp. 161-165.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Apparso per la prima volta nel pieghevole della personale al Centro Arte Viva Feltrinelli di Trieste, il testo è poi stato ripubblicato in Sandro De-Alexandris, *Cinque note di lavoro*, in Paolo Fossati, *Sandro De-Alexandris il tempo sospeso della pittura*, Martano editore, Torino 1979, pp. 90-96, e in Sandro De Alexandris, *Soglie*, a cura di Riccardo Zelatore con un testo di Gianni Contessi, OOLP, Torino 2014, pp. 42-43.

<sup>12</sup> Apparso per la prima volta nel catalogo della personale alla Galleria Peccolo di Livorno, il testo è poi stato ripubblicato in Sandro De-Alexandris, *Cinque note di lavoro cit.*, e in Sandro De Alexandris, *Soglie cit.*, pp. 53-57.

<sup>13</sup> Un esempio per tutti: «Costruzione ortogonale a intensità variata, rilievo cartone + bisturi, 100 x 100», la didascalia qui definisce un'opera datata 1972-73 facente parte della collezione Etzold conservata presso l'Abteiberg Städtisches Museum di Mönchengladbach.

<sup>14</sup> L'insieme di questi progetti è stato ristampato nel portfolio *Le carte del gioco* edito dalla Galleria Martano nel 2001, in occasione della mostra di Sandro De Alexandris e Arrigo Lora Totino *Le carte del gioco. Idee, teorie, progetti 1966-1969*.

<sup>15</sup> Apparso per la prima volta nel pieghevole della personale alla Galleria Peccolo di Colonia, il testo è poi stato ripubblicato in Sandro De-Alexandris, *Cinque note di lavoro cit.*, e in Sandro De Alexandris, *Soglie cit.*, pp. 71-74.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Marco Gastini, (*in*) *spazio*, Torino 1971, ora in Paolo Fossati, *Marco Gastini*, Essegi, Ravenna 1988, pp. 71-74.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Mirella Bandini, *Marco Gastini*, in *Torino 1960-1973*, in «NAC», n. 3 (nuova serie), marzo 1973, pp. 15-16.

<sup>20</sup> Marco Gastini, *La questione è quella della pittura ...*, in «Flash Art», n. 41, giugno 1973, p. 21.

<sup>21</sup> Giorgio Griffa, s. t., in *Giorgio Griffa*, catalogo della mostra, Galleria Bottello, Torino 1975, ora in Paolo Fossati e Mario Bertoni, *Giorgio Griffa*, Essegi, Ravenna 1990, p. 82.

<sup>22</sup> Giorgio Griffa, Note per il «Primo convegno di comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei», 31 maggio 1979, in Paolo Fossati e Mario Bertoni, *Giorgio Griffa cit.*, pp. 83-88.

<sup>23</sup> Il dipinto, tripartito in tre tele di formato non omogeneo, è qui riprodotto tra le immagini delle opere in mostra.

<sup>24</sup> Cfr. *Unfurled. Supports/Surfaces 1966-1976*, catalogo della mostra a cura di Wallace Whitney, Museum of Contemporary Art, Detroit 2019.

<sup>25</sup> Piero Rambaudi, *Note di lavoro*, in *Piero Rambaudi*, catalogo della mostra con un testo di Aldo Passoni, Galleria Unimedia, Genova 1974, ora in *Piero Rambaudi. Opere*, catalogo della mostra a cura di Paolo Fossati, Il Quadrante Edizioni, Torino 1988, p. 94.

<sup>26</sup> Piero Rambaudi, *Note tecniche*, in *Piero Rambaudi*, catalogo della mostra con testi di Franco Russoli, Eugenio Battisti, Mila Pistoia, Franco Rosso, Martano/Due, Torino 1972, pp. n. n..

<sup>27</sup> Franco Rosso, *Fin dalle prime esperienze ...*, *ivi*, pp. n. n..

<sup>28</sup> Cfr. nota 1.

**Opere**

MARIO DAVICO

**Assoluto n. 1**, 1977

tempera su carta preparata, 66 x 48 cm



MARIO DAVICO

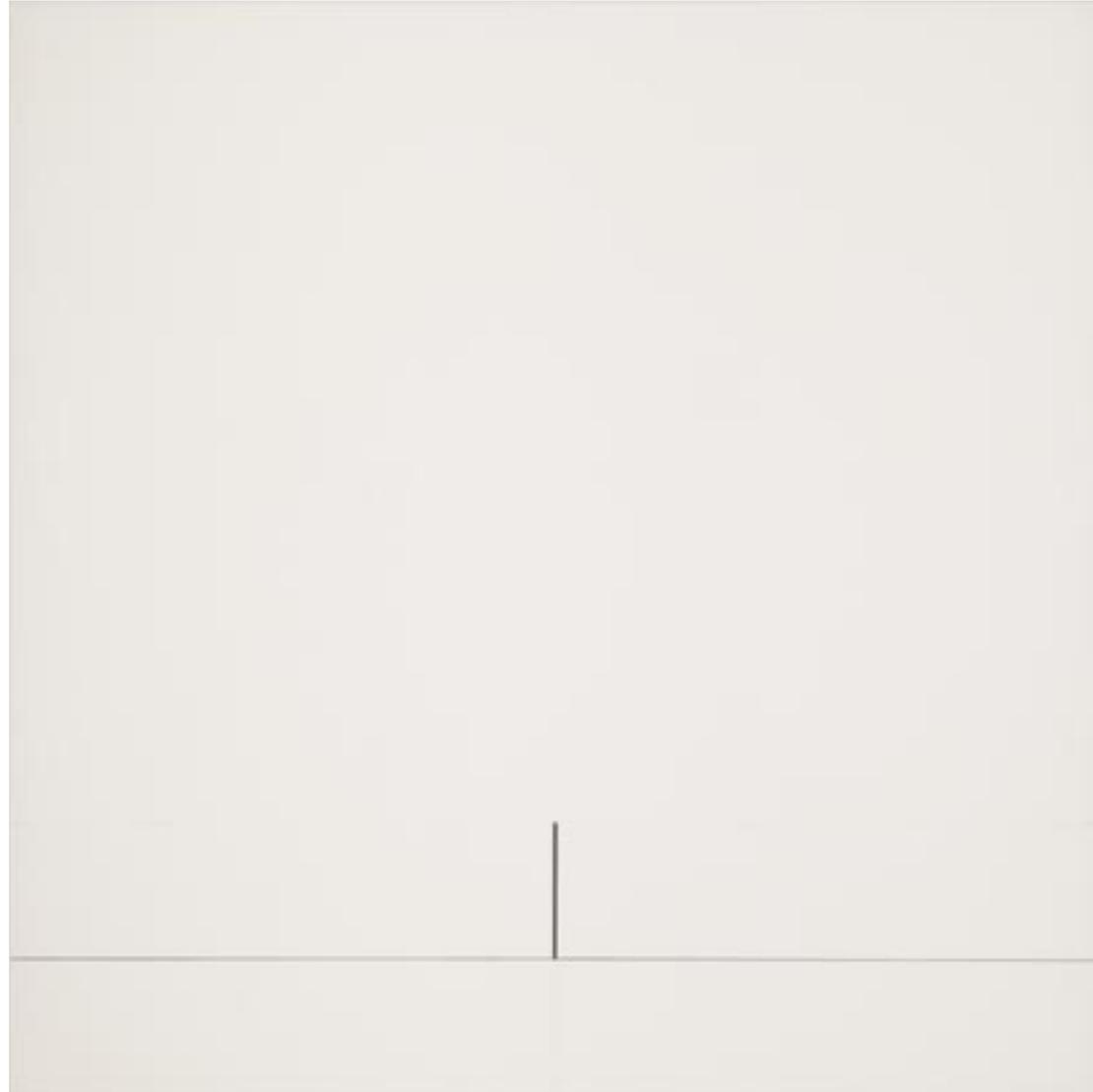
**Assoluto n. 2**, 1977

tempera su carta preparata, 66 x 48 cm



SANDRO DE ALEXANDRIS

**Rilievo a ripartizione orizzontale con nero ortogonale R1/4**, 1971-73  
rilievo su tavola, 89 x 89 cm



SANDRO DE ALEXANDRIS

**t/n**, 1975  
bisturi su carta, 100 x 71 cm



MARCO GASTINI

**Firenze**, 1972

durcot e acrilici su plexiglas, 65 x 65 x 2,5 cm



MARCO GASTINI

**Uno con tre**, 1975

acrilici, matita, conté, durcot su plexiglas, opera in tre pezzi, 105 x 68 cm ciascuno



GINO GORZA

**Il cuore batte a sinistra**, 1972  
smalto su legno, 100 x 100 cm



GINO GORZA

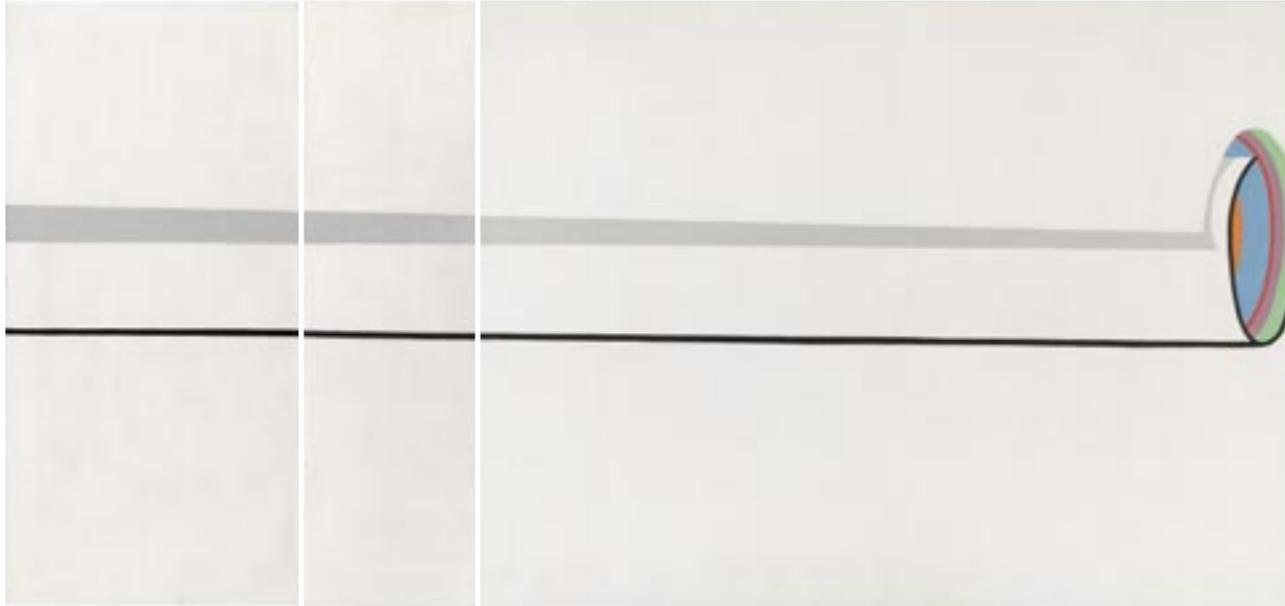
**Atto senza nome**, 1972  
smalto su legno, 100 x 100 cm



GIORGIO GRIFFA

**Arrotolato**, 1967

olio su tela, trittico, 100 x 135 cm, 100 x 50 cm, 100 x 35 cm



GIORGIO GRIFFA

**Senza titolo**, 1969

olio su tela, 70 x 50 cm



HORIKI KATSUTOMI

**NE 76009**, 1976  
olio su tela, 120 x 100 cm



HORIKI KATSUTOMI

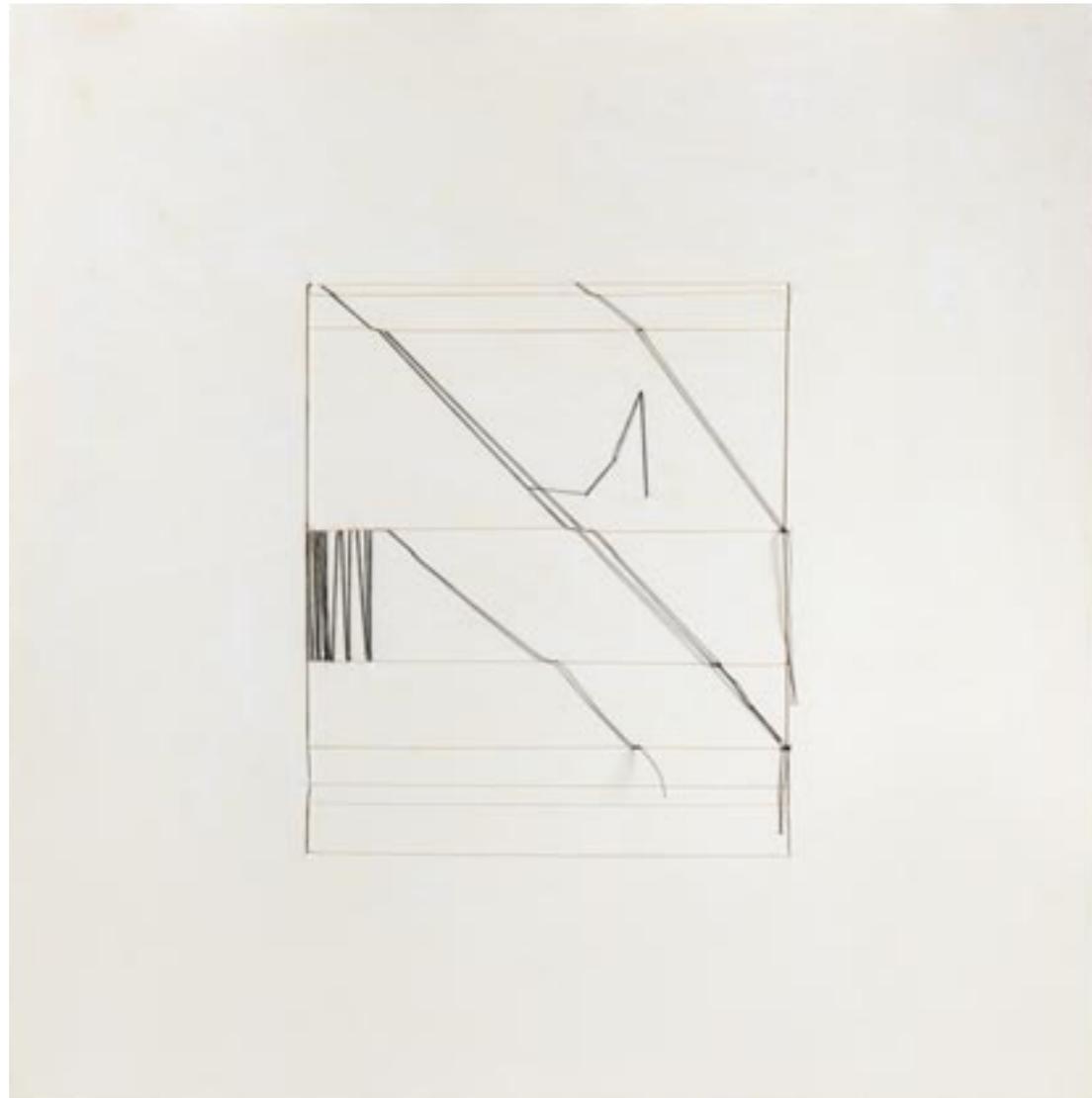
**NE 76034**, 1976  
olio su tela, 120 x 100 cm



CAROL RAMA

**FN 227**, 1973

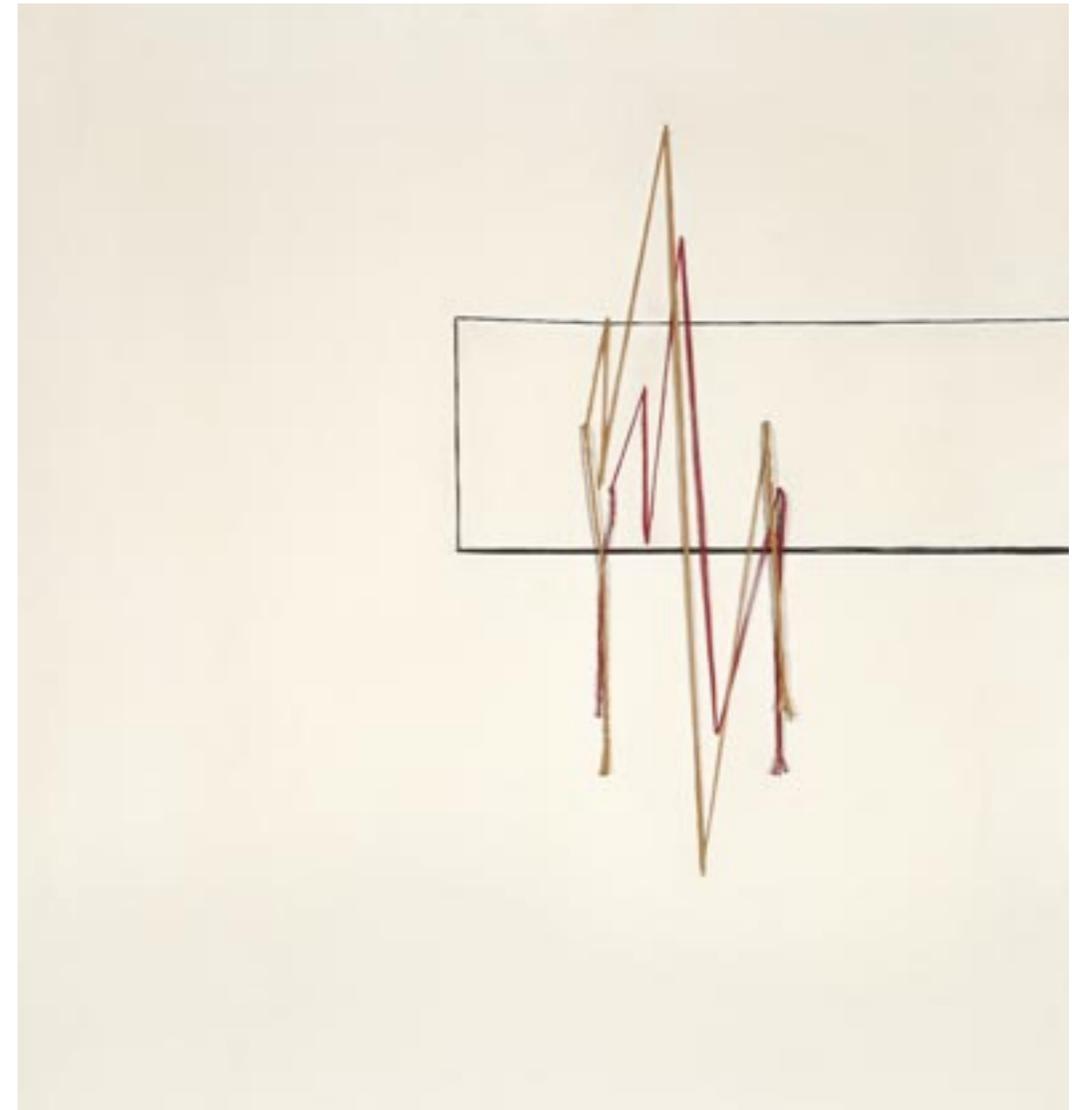
filo cucito su tela vinilica, 90 x 90 cm



CAROL RAMA

**Senza titolo**, 1974

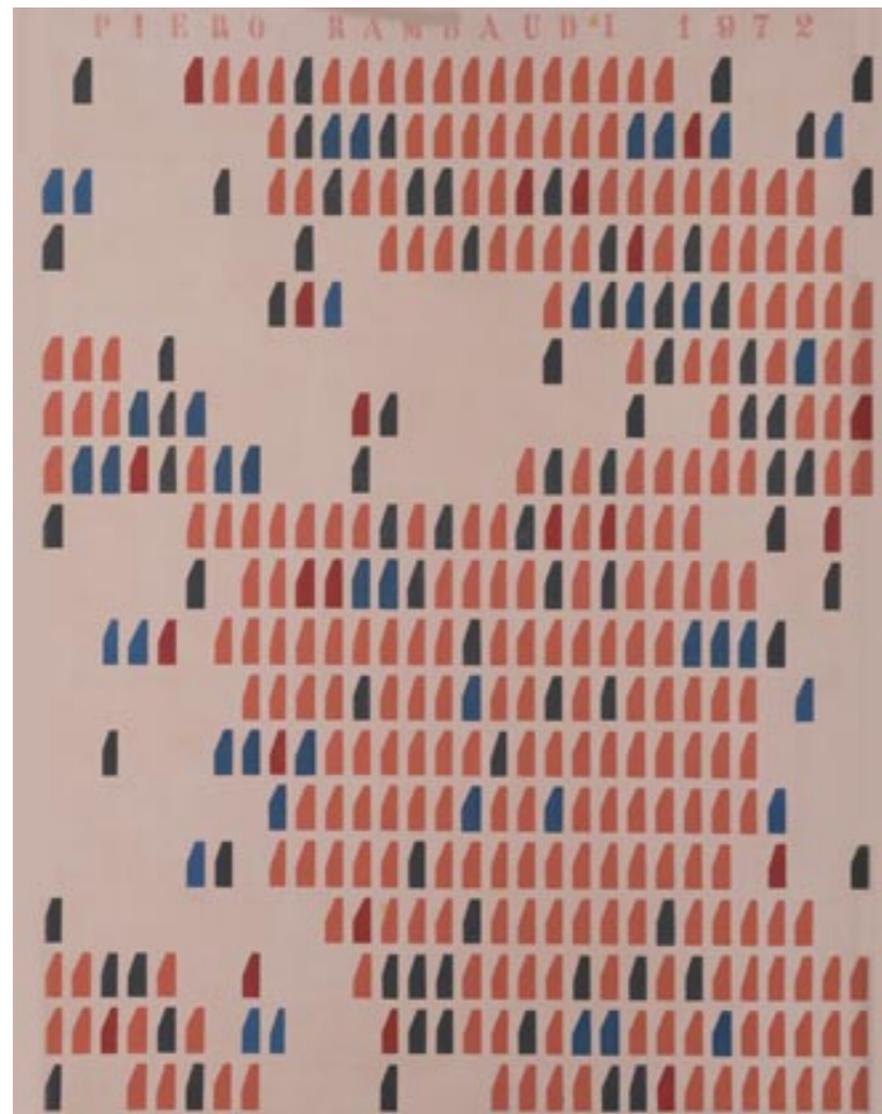
fili su foglio di materiale plastico intelato, 60 x 60 cm



PIERO RAMBAUDI

**Combinazioni variate del progetto N11/1972**, 1972

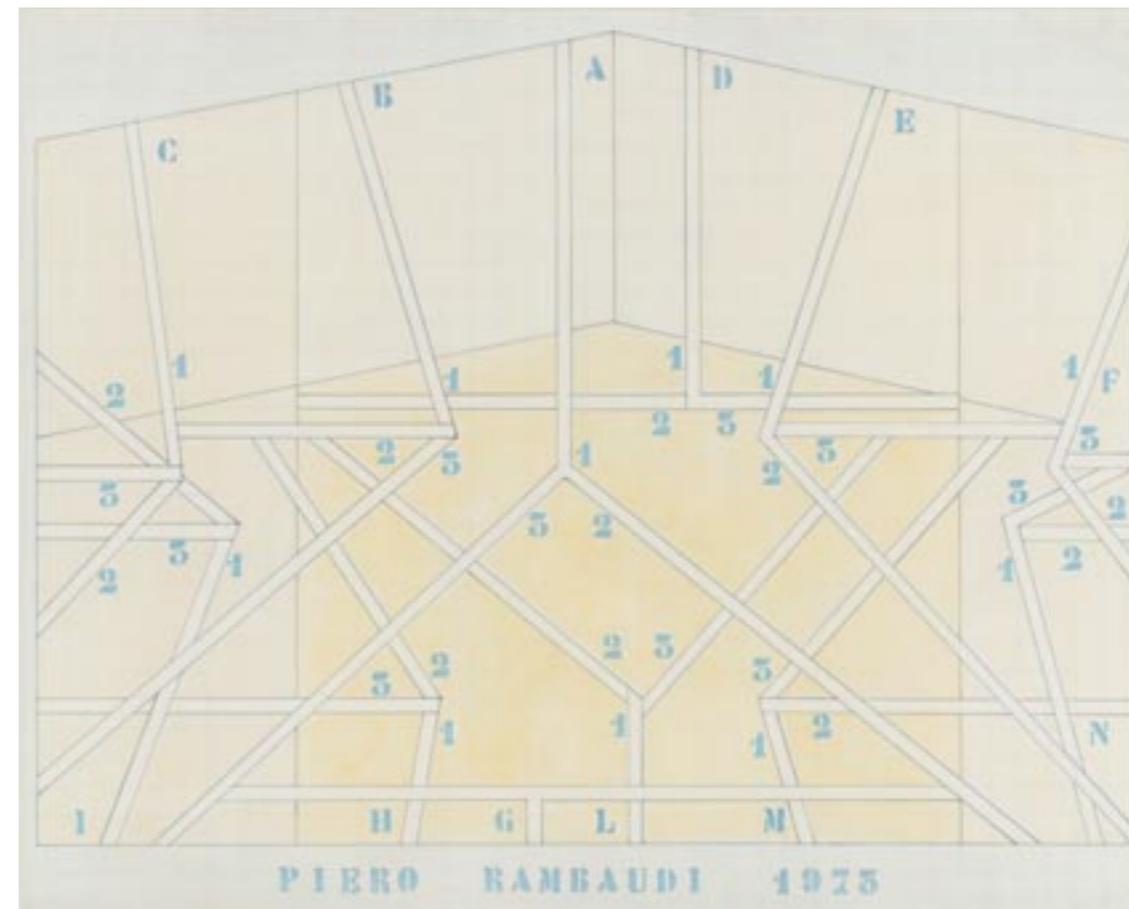
olio su tela, 100 x 80 cm



PIERO RAMBAUDI

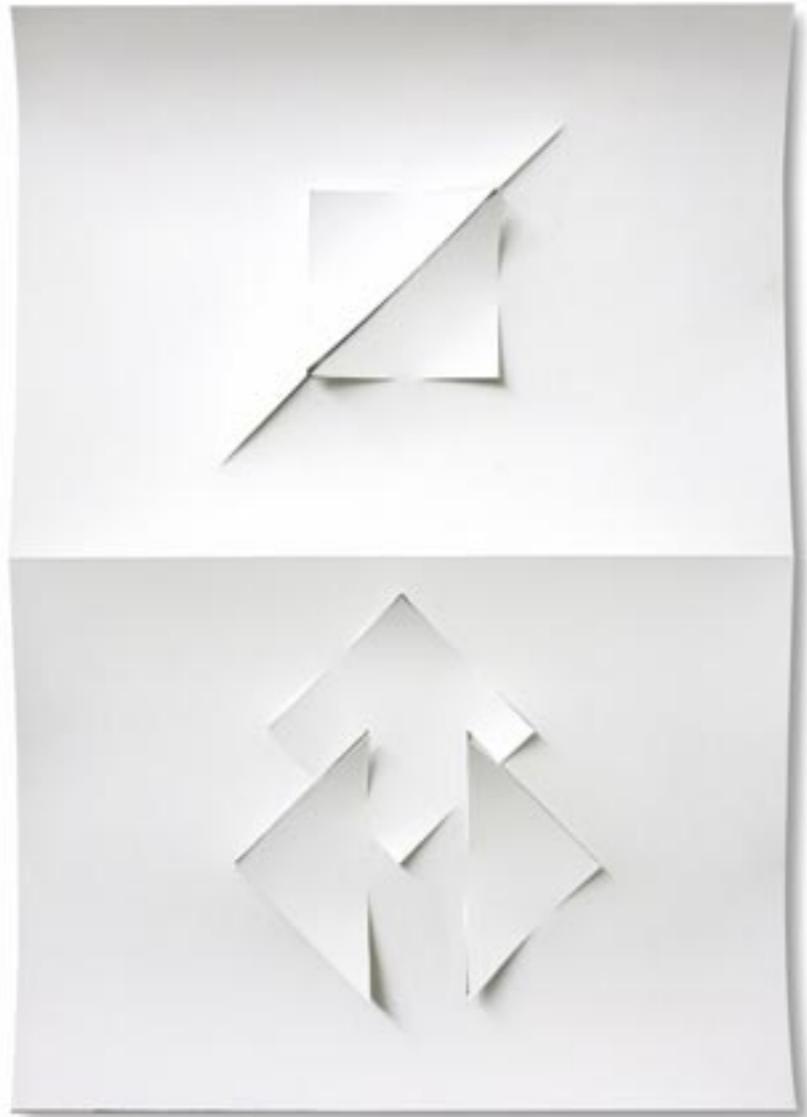
**Esempio intuitivo di inversione spaziale**, 1973

olio su cartoncino preparato, 80 x 100 cm



MARIO SURBONE

**Visione B**, 1970  
tempera su cartone, 70 x 50 cm



MARIO SURBONE

**Fiore sul quadrato**, 1976  
tempera su cartone, 60 x 60 cm



## Opere in mostra

MARIO DAVICO

**Messaggio poetico**, 1976

tempera su carta preparata, 48 × 66 cm

**Assoluto n. 1**, 1977

tempera su carta preparata, 66 × 48 cm

**Assoluto n. 2**, 1977

tempera su carta preparata, 66 × 48 cm

**Assoluto**, 1977

tempera su carta preparata, 48 × 66 cm

SANDRO DE ALEXANDRIS

**Misure di spazio a riverberazione cromatica n. 9**, 1969

collage e rilievo su carta, 50 × 50 cm

**Rilievo a ripartizione orizzontale con nero ortogonale R1/4**, 1971-73

rilievo su tavola, 89 × 89 cm

**Giallo + bianco obliquo**, 1972-75

bisturi e pastello su cartoncino Schoeller, 40 × 40 cm

**Ripartizioni orizzontali a intervalli di tempo uguali 1-5-4**, 1974

rilievo su tavola, 100 × 100 cm

**t/n**, 1975

bisturi su carta, 100 × 71 cm

**t/n**, 1976

bisturi su carta, 100 × 70 cm

MARCO GASTINI

**Senza titolo**, 1969

piombo e carbone su carta quadrettata, 69 × 93,5 cm

**Firenze**, 1972

durcot e acrilici su plexiglas, 65 × 65 × 2,5 cm

**Senza titolo**, 1973

tecnica mista su carta, 64 × 100 cm

**Uno con tre**, 1975

acrilici, matita, conté, durcot su plexiglas, opera in tre pezzi, 105 × 68 cm ciascuno

GINO GORZA

**Il cuore batte a sinistra**, 1972

smalto su legno, 100 × 100 cm

**Atto senza nome**, 1972

smalto su legno, 100 × 100 cm

**Senza titolo**, 1972

bachelite sabbziata, 95 × 95 cm

**Atto visivo**, 1973/75 ca.

bachelite sabbziata, 36 × 102 cm

GIORGIO GRIFFA

**Arrotolato**, 1967

olio su tela, tritico, 100 × 135 cm, 100 × 50 cm, 100 × 35 cm

**Senza titolo**, 1969

olio su tela, 70 × 50 cm

**Orizzontale policromo**, 1973

acrilico su tela, 75 × 64 cm

HORIKI KATSUTOMI

**NE 76009**, 1976

olio su tela, 120 × 100 cm

**NE 76034**, 1976

olio su tela, 120 × 100 cm

**NE76001**, 1976

olio su tela, 120 × 100 cm

**Senza titolo**, 1976-77

tecnica mista su carta, 49 × 44 cm

CAROL RAMA

**FN 227**, 1973

filo cucito su tela vinilica, 90 × 90 cm

**Luogo e segni**, 1973

fili su tela da capote, 120 × 120 cm

**Senza titolo**, 1974

fili su foglio di materiale plastico intelato, 60 × 60 cm

PIERO RAMBAUDI

**Combinazioni variate del progetto N11/1972**, 1972

olio su tela, 100 × 80 cm

**Esempio intuitivo di inversione spaziale**, 1973

olio su cartoncino preparato, 80 × 100 cm

**Impronte combinatorie**, 1974

olio su carta preparata, 60 × 50 cm

MARIO SURBONE

**Nel quadrato**, 1969

tempera su cartone, 46,5 × 46,5 cm

**Diagonale sui quadrati (quadrato nel quadrato)**, 1969

tempera su cartone, 59,5 × 59,5 cm

**Visione B**, 1970

tempera su cartone, 70 × 50 cm

**Fiore sul quadrato**, 1976

tempera su cartone, 60 × 60 cm

## Biografie degli artisti

**Mario Davico**  
(Torino, 1920-2010)



Nel 1949 si diploma in Pittura all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino; terminati gli studi, e fino al 1990, ricopre il ruolo di assistente alla Cattedra di Pittura presso la medesima istituzione.

A partire dalla fine degli anni Quaranta, Davico è una presenza costante nel panorama espositivo nazionale (sia in mostre personali sia in rassegne collettive), con varie partecipazioni a significativi appuntamenti internazionali. Dal 1966, per sua scelta, si sottrae in maniera pressoché totale alla scena espositiva, riproponendosi raramente solo a cominciare dalla fine degli anni Settanta.

Mostre personali: 1950, La Bussola, Torino (presentazione di A. Galvano); 1954, La Bussola, Torino; 1955, Galleria del Fiore, Milano (pres. di L. Carluccio); Galleria Schneider (pres. di L. Carluccio); 1957, La Strozziina, Firenze (pres. di L. Carluccio); 1958, Galleria dell'Ariete (pres. di L. Carluccio), La Saletta, Modena (pres. di Fr. Russoli); 1959, La Bussola, Torino (pres. di L. Carluccio); 1994, *M. D. All'Accademia Albertina*, Torino (testi in catalogo di M. Rosci, P. Mantovani, A. Balzola, F. Fanelli, P. Salvi); 2011-12 *Il Triangolo Nero*, Alessandria (pres. di R. Cavallo); 2012, *L'ossessione. La riflessione* (con testi di C. Valota e F. Fanelli), Galleria del Ponte, Torino.

Principali collettive: presente alla Biennale di Venezia nel 1948, 1950, 1952 (Premio Tursi); partecipa nel 1952 alla *Panoramica di pittura italiana* nei Paesi Scandinavi; nel 1953 è invitato alla Société des Arts a La Chaux-de-Fonds in Svizzera con altri nove italiani e una scelta di artisti francesi; partecipa agli *Incontri. Pittori d'oggi, Francia-Italia* nel 1953, 1955, 1957 (omaggio), 1961; alla *Mostra Internazionale dell'Astrattismo*, Roma 1953; a *60 Maestri del prossimo trentennio*, a cura di C. L. Ragghianti, Prato 1955; alla Quadriennale di Roma nel 1960 e nel 1964; alla mostra *École de Paris*, galleria Charpentier, Parigi 1960; alla mostra *Giovani Pittori italiani*, a cura di F. Belonzi al Museo di Kamakura, Giappone 1965.

È inviato ai Premi Torino 1947; Saint-Vincent 1948 e 1949; Forte dei Marmi 1948; Alfieri, Asti 1949; Michetti 1952, 1954, 1956, 1957; Fiorino e Lissone 1953; Arezzo 1955.

Per informazioni complete si rimanda al catalogo dell'antologica all'Accademia Albertina di Torino, 1994, con testi di M. Rosci, F. Fanelli, A. Balzola, P. Mantovani, P. Salvi.

**Sandro De Alexandris**  
(Torino, 1939)



Dai primi anni Sessanta ha rivolto la propria attenzione ai procedimenti del linguaggio che evidenziano le componenti sistematiche e autoriflessive proprie dell'astrazione radicale. Pittura che interroga la pittura, lettura del fenomeno visivo e riflessione sulla dimensione men-

tales dell'immagine, sui mezzi e i materiali attraverso cui si sviluppa, sul suo formarsi; pittura che privilegia la visione interiore, la tensione, le suggestioni del colore e della luce. Dagli inizi del suo lavoro, la ricerca è di una struttura formale essenziale, dove la linea orizzontale è il grado zero della conoscenza. Si ricordano i cicli *Carte e Spessori Orizzontali*, *Bianco+Bianco*, *Misure di spazio*, *TS*, *t/n*.

Negli anni Ottanta sposta l'attenzione del suo lavoro verso spazi orizzontali con i *Trittici*. Da qui prende il via una serie di opere realizzate mediante sovrapposizione di carte colorate e tele che portano l'artista a un ritorno verso la pittura. Più che di riconciliazione sarebbe corretto parlare di una voluta astinenza per arrivare a restituire alla pittura la propria messa in opera. I luoghi e gli spazi che rappresenta servono a creare uno stato di sospensione, dislocamento. Dentro la pittura De Alexandris torna a occuparsi di ciò che riguarda la natura originaria dell'atto pittorico, senza voler descrivere, raccontare o aggiungere nulla al mondo che sta fuori di essa.

Il lavoro dell'artista è divulgato nelle esposizioni in gallerie e musei delle maggiori città italiane ed europee. Vasta anche la letteratura critica, per la quale si rimanda alle monografie riassuntive di Paolo Fossati (*Sandro De Alexandris. Il tempo sospeso della pittura*, Martano Editore, Torino 1979); Francesco Tedeschi (*De Alexandris*, De Ferrari Editore, Genova 2004); Claudio Cerritelli, Angela Madesani (*Sandro De Alexandris*, Nicolodi Editore, Rovereto 2007); Francesco Poli (*Sandro De Alexandris, Il velo dell'aria*, Giampiero Biasutti, Torino 2009).

## Marco Gastini

(Torino, 1938-2018)



La formazione avviene nel laboratorio del padre marmista. Diplomato al Liceo Artistico e all'Accademia Albertina di Torino. I suoi primi passi risentono della temperie tardo informale. Alla fine degli anni Sessanta sviluppa un'originale ricerca sugli elementi che determinano il grado espressivo essenziale della pittura. In questo periodo si susseguono tentativi e sperimentazioni, espressione di una crescita artistica quasi frenetica. Nel 1970 al Salone Annunciata vengono esposte per la prima volta le macchie di piombo e antimonio, concepite nel '69. Questa ricerca rimane, tuttavia, sempre incentrata sul mezzo pittorico, per tale ragione l'artista viene annoverato fra i pionieri della cosiddetta «pittura analitica» fin dai primi anni Settanta. L'approdo a New York nella galleria di John Weber si inserisce in un percorso che ha condotto Gastini a esporre presso importanti gallerie straniere negli anni Settanta. Nel 1979 Gastini imprime una svolta al suo lavoro, inserendo nell'opera un tronco d'albero penetrato dalle fusioni di piombo e antimonio. Le opere degli anni Novanta si distinguono per l'evidente impiego del ferro.

Oltre alla mostra di Weimar, ricordiamo le retrospettive alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Bologna, alla Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento, a cura di Danilo Echer, e nei Kunstverein di Francoforte e San Gallo, a cura di Peter Weiermair, Petra Kirchberg, Roland Wäspe (1993); a Siena, *Scommessa* è il titolo della mostra del 1997, accompagnata da installazioni perfettamente integrate nell'area urbana (*Panatenaiche*).

Con *La mano aperta della pittura* si inaugurano il decennio successivo e la retrospettiva curata da Pier Giovanni Castagnoli e Helmut Friedel per la GAM di Torino (negli spazi della Promotrice di Belle Arti) e la Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco (2001). Nel 2005, un'altra retrospettiva è presentata al CAMEC di La Spezia e alla Kunsthalle di Göppingen da Bruno Corà e Werner Meyer. Gastini tiene inoltre con cadenza regolare mostre personali presso importanti gallerie italiane: alla Galleria dell'Oca di Roma (2005), alla Otto Gallery di Bologna (2006), alla Galleria 2000 & Novecento di Reggio Emilia (2007), alla Galleria Giorgio Persano di Torino (2008), alla Galleria dello Scudo di Verona (2008-09).

## Gino Gorza

(Bassano del Grappa, VI, 1923 - Torino, 2001)



Allievo di Felice Casorati all'Accademia Albertina di Torino, si diploma nel '48. Inizia prestissimo a insegnare, prima nella scuola media, poi al Liceo Artistico, infine all'Accademia di Belle Arti, dove ha l'incarico di un corso speciale, che diventa successivamente cattedra con titolo *Aspetti propedeutici e metodologici della progettazione*. Pubblica testi di educazione artistica: *Vedere* (1961), *Nozione figurativa* (1963), *Realtà e figura* (1967). Meditazioni sulla (propria) pittura sono: *Terza persona* (1978), *Corpo umano* (1981), *A proposito della seta* (1982), *Mitogramma* (1987), ripubblicati (senza le immagini), con altre pagine edite e inedite, sul catalogo dell'antologica all'Accademia Albertina, a cura di M. Rosci e P. Mantovani, con la collaborazione di F. De Bartolomeis e A. Magliani.

Mostre personali: 1956, La Strozzi, Firenze; 1962, Il Cancellino, Bologna (pres. di A. Galvano); 1966, nell'ambito della CXXIV Esposizione di Arti figurative, Promotrice, Torino; 1968, Galleria Martano 2, Torino (pres. di P. Fossati); 1969, XX Mostra d'Arte Contemporanea, Torre Pellice (pres. di A. Galvano); 1972, Galleria Unimedia, Genova (pres. di P. Fossati); Galleria Marin, Torino; Galleria Beniamino, Sanremo; Galleria Ferrari, Verona (a cura di P. Fossati e B. D'Amore); 1973, Galleria Martano 2, Torino (con testi di P. Fossati, V. Fagone, A. Passoni, e dell'artista); 1974, *Dal congetturale al virtuale*, Galleria Unimedia, Genova (pres. di L. Caramel); 1978, Antologica, Palazzo Te, Mantova (pres. di A. Galvano, F. Bartoli, G. Baratta); 1979, *Trilogia della luce*, Galleria Mantra (con accompagnamento di *Terza persona*) e *Per analogia*, Galleria Marin (pres. di A. Sartori, F. Bartoli e dell'artista); 1981, Galleria Salzano (con *Corpo umano*); 1983, Galleria Salzano (con *A proposito della seta*); 1986, Galleria Salzano (con testi di A. Balzola e P. Mantovani); 1987, *Mitogrammi*, Galleria Salzano (con *Mitogramma*); 1988, *Sincronie* (con A. Galvano), Palazzo Te, Mantova (pres. di F. Bartoli); 1989, Stamperia F. Masoero, Torino (pres. di A. Veca); 1993, Salletta Rossa, Torino (pres. di A. Balzola); 1998, *Avverbi, parole e icone*, Libreria Campus, Torino; 2001, *Figure d'aria*, Triangolo nero, Alessandria. Per le numerose collettive, sempre accuratamente selezionate dall'artista, si rimanda al catalogo *Gino Gorza 1923-2001*, cura di M. Rosci e P. Mantovani, Torino 2003.

## Giorgio Griffa

(Torino, 1936)



Laureato in giurisprudenza nel 1958; da allora esercita la professione d'avvocato. Dal 1960 al 1963 è allievo di Filippo Scropo, pittore astratto nonché docente all'Accademia Albertina di Torino, collaboratore di Felice Casorati e membro del Mac. Tuttavia solo a metà degli anni '60

nei quadri figurativi di Griffa iniziano a comparire elementi astratti che sanciscono l'avvio di quelle riflessioni sul linguaggio pittorico che lo conducono al ciclo dei "segni primari" e che lo pongono tra i protagonisti del dibattito di quegli anni.

In quel periodo, tra l'altro, su stimolo di Aldo Mondino, viene in contatto con l'opera di Giulio Paolini che lavorava alla scissione delle diverse componenti dell'oggetto artistico: un percorso differente ma con evidenti punti di contatto. Inoltre l'approdo di Griffa alla Galleria Sperone a fine anni '60 lo pone in più forte relazione con una serie di artisti alla cui opera viene attribuita l'etichetta di Arte povera; in particolare diventano per Griffa interlocutori significativi Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio e Giuseppe Penone. Naturale alleato per poetica e ideologia sarà anche Marco Gastini: un intreccio forte tra i loro lavori è testimoniato da una mostra nel 1972 alla Galleria Fiori a Firenze «pensata» e allestita insieme.

Dal 2007 è tra i novanta accademici nazionali dell'Accademia di San Luca di Roma.

Nonostante sia stato associato a movimenti come l'Arte Povera la Pittura analitica o il Minimalismo, il percorso artistico di Giorgio Griffa rimane tuttavia per lo più solitario e non inquadrabile in una corrente specifica. Dagli esordi della sua personale formula di pittura sono passati ben più di 40 anni, ma Griffa prosegue sulle sue orme originali di pittore con continuità e coerenza, vitalità e poesia, sempre a Torino, dove vive e dipinge tuttora.

A molti anni di distanza dalla sua prima mostra negli Stati Uniti nel 1970 presso la galleria di Ileana Sonnabend a New York, a dicembre 2012 una sua personale, *Fragments 1968-2012*, alla Casey Kaplan gallery sempre di New York, lo ha portato a essere menzionato come una delle «10 riscoperte più emozionanti dal 2012». Nella sua recensione della mostra, la critica d'arte americana Roberta Smith ha scritto sul The New York Times: «La sua arte merita un posto nella storia mondiale dell'astrattismo».

## Horiki Katsutomi

(Tokio, 1929 - Cigliano, VC, 2021)



Laureato in Ingegneria; abbandona presto la professione e si trasferisce nel 1969 in Italia per dedicarsi completamente alla pittura.

L'opzione astratta vuole «[...] riconquistare l'invisibile e ricondurre la pittura alla propria più intima essenza di colore, luce

e forma pura. Praticamente è una scelta di Tradizione, quella di Horiki, con in più un carattere tutto giapponese da cogliere in questa pittura così rarefatta, e insieme studiata, che conserva una disponibilità verso l'indeterminato, per nulla minacciata dall'horror vacui che invece atterrisce da tempo l'Occidente [...]» (Alessandra Ruffino).

Principali mostre personali: 1972, Galleria Il Fondaco, Messina; 1974, Galleria Arte-Segno, Cosenza; 1975, Studio Tiziano, Mantova; 1978, Galleria Marin, Torino; 1991, Galleria Mantra di Paolo Tonin, Torino; 1987, 1989, 1991, 2003, Galleria Giancarlo Salzano, Torino; 1995, Galleria Il Quadro di Fabrizio Detto, Biella; 1995, Palazzo Pretorio, Sansepolcro (Arezzo); 1996, Galleria Maurizio Corraini, Mantova; 1999, 2004, 2011, Galleria Triangolo Nero, Alessandria; 2004, Galleria Platano di Fabio Serra, Asti; 2005, Catartica Arte Contemporanea, Torino; 2008, Weber&Weber Arte Contemporanea, Torino; 2009, Lakeside Gallery, Verbania; 2009, World Art Delft, Delft (The Netherlands); 2010, Galleria Lupier Arte Contemporanea, Gardone Val Trompia (Brescia); 2010, Galleria Over-Seas, Brescia; 2011, Palazzo Saluzzo Paesana, Torino; 2011, Foyer Sala soggiorno dell'Università Bocconi, Milano; 2016, World Art Delft, Delft; 2017, Galleria Raffaella De Chirico, Torino.

Dal 1972 numerose le partecipazioni a collettive e tematiche in sedi pubbliche e istituzionali. Si segnalano la *I Rassegna Internazionale Premio Renato Guttuso* (con menzione) a Bagheria (Palermo) nel 1974; la partecipazione ad *Arte Fiera* di Bologna nel 1976 e nel 1977; la *X Quadriennale Nazionale* di Roma nel 1977; la *Quadriennale Nazionale* di Torino, Promotrice di Belle Arti a Torino nel 1989; la *XXXIV Rassegna Internazionale Premio Sulmona* (1° premio) a Sulmona (L'Aquila) nel 2007; il *Premio Limen Arte* a Vibo Valentia nel 2009; la *XXXVI Rassegna Internazionale Premio Sulmona* a Sulmona (L'Aquila) nel 2009.

### Carol Rama

(Torino, 1918-2015)



Inizia a dipingere da autodidatta, sostenuta nella sua passione da alcuni incontri fondamentali, fra cui Felice Casorati. Molti i rapporti con amici intellettuali. Nei primi anni Settanta il gallerista Luciano Anselmino le fornirà poi contatti internazionali con Man Ray, Andy Warhol, Picasso.

Realizza negli anni '30 e '40 i primi disegni e acquerelli caratterizzati da una sorprendente carica erotica; a questi affianca successivamente dipinti a olio caratterizzati da dense paste cromatiche. Negli stessi anni si interessa all'incisione con la splendida serie delle *Parche*. Interesse che risponderà con freschezza inaudita verso la fine degli anni Novanta. Dopo un'esperienza astrattista negli anni Cinquanta all'interno del gruppo torinese del Movimento d'Arte Concreta – Mac (sarà con lavori astratto-concreti che parteciperà alla Biennale di Venezia nel 1948 e nel 1950), Carol Rama attua negli anni Sessanta una svolta decisiva: l'oggetto è inserito, nella sua fisicità, all'interno della rappresentazione pittorica, diventa colore e forma del quadro pur rimanendo «cosa». Negli anni Settanta un nuovo materiale entra a far parte della composizione: copertoni e camere d'aria (come ricordo dell'attività aziendale del padre) sono applicate su tele monocrome. In seguito all'incontro con Lea Vergine, nel 1980 partecipa alla mostra itinerante *L'altra metà dell'avanguardia*. Sempre a cura di Lea Vergine, le viene allestita nel 1985 la prima ampia mostra antologica al Sagrato del Duomo di Milano. Mostre pubbliche, come la sala personale alla 45ª Biennale di Venezia nel 1993 a cura di Achille Bonito Oliva e l'antologica allo Stedelijk Museum di Amsterdam (1998, poi all'ICA di Boston) a cura di Maria Cristina Mundici, la portano all'attenzione del pubblico internazionale. Il grande riconoscimento sul suolo italiano le arriva nel 2003, quando le viene conferito il Leone d'oro alla carriera in occasione della 50ª Biennale di Venezia. Nel 2004 anche la sua città natale le dedica un'ampia antologica presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a Torino (poi al Mart di Rovereto e al Baltic Museum di Gateshead). Seguono altre importanti mostre. Su segnalazione dell'Accademia Nazionale di San Luca Carol Rama, rappresentata da Corrado Levi, riceve il prestigioso Premio Presidente della Repubblica dal Presidente Giorgio Napolitano nel gennaio 2010. Il suo ultimo lavoro conosciuto è del 2007. Dal 2014 importanti mostre a Barcellona, Parigi, Helsinki, Dublino e New York.

### Piero Rambaudi

(Torino, 1906-1991)



Frequenta giovanissimo lo studio di Leonardo Bistolfi, ma la sua formazione artistica è prevalentemente da autodidatta. Nel 1932 conosce a Berna l'opera di Klee. Con una serie di disegni astratti si presenta a una mostra del gruppo artistico dell'YMCA di Torino; il suo impegno prevalente per tutti gli anni Trenta resta la scultura: del 1938 alcune piccole opere astratte. Ancora nel dopoguerra tiene una personale di opere plastiche alla Galleria Chichio Haller di Zurigo (1946) e alla Galleria del Bosco di Torino. Espone nel 1949 alla *I Mostra Internazionale dell'Art Club* a Torino. Organizza una serie di personali di disegni a Stoccarda, alla Galleria del Grifo di Torino (1951), nel foyer del teatro di Heidelberg e alla Galleria Bergamini di Milano (1952), a Monaco di Baviera (1954), alla Galleria Lattes di Torino (1956). Il critico che lo accompagna è Angelo Dragone.

Nel 1958 la rivista *Notizie* pubblica un saggio di E. Crispolti che sancisce il rapporto con la galleria omonima, la quale infatti organizza sue personali nel 1959 e nel 1962. Negli stessi anni è invitato dai curatori Tapié e Pistoia ad *Arte Nuova* a Torino, che documenta il panorama mondiale della cosiddetta *art autre*. Sempre nel 1959 espone al Milione di Milano; nel 1960 alla galleria La Loggia di Bologna; tiene nello stesso anno un'ampia personale alla Galleria di Stato di Zagabria.

La collaborazione con l'Istituto di Matematica del Politecnico di Torino permette all'artista di sperimentare i calcolatori elettronici per individuare tutte le possibili varianti di un tema grafico; i materiali però restano quelli tradizionali: olio, tempera, aniline, tela e carte.

Rambaudi unisce la prassi cognitiva matematica con quella artistica, dimostrando come due campi culturalmente differenti – il tecnoscientifico e l'umanistico – possono dialogare e quasi unificarsi.

Mentre sta lavorando a strutture grafiche in analogia ai frattali, le figure geometriche generate al computer, muore a Torino il 6 novembre 1991.

Antologiche recenti: foyer del Teatro Regio, Torino 1977; Circolo degli Artisti, Torino 1988, entrambe a cura di P. Foscati; Galleria del Ponte e Galleria Martano, Torino 1999, con testi di F. Fanelli, E. Longari, P. Mantovani, M. Rosci.

### Mario Surbone

(Treville Monferrato, AL, 1932)



Nasce a Treville Monferrato. Vive e lavora a Torino. La sua formazione artistica si compie prima al Liceo Artistico di Torino e poi all'Accademia Albertina dove è allievo di Felice Casorati. Esordisce nel 1958 alla *Mostra nazionale d'arte giovanile* di Roma e, tra fine '50 e gli inizi del 1960 trascorre

un soggiorno di studi a Parigi. La prima mostra personale è allestita nel 1962 alla galleria Il Canale di Venezia. La sua ricerca, iniziata nel clima della pittura informale francese, in quegli anni tende a una definizione sempre più rarefatta e astratta dell'immagine fino a geometrizzare la figura, umana o oggettuale, con una forte riduzione a contorno. Dal 1968, dopo aver sperimentato l'uso di materiali diversi, passa a esplorare le possibilità espressive di superfici monocrome, di cartone o di metallo, «incise» e modulate seguendo strutture compositive di impianto rigorosamente geometrico. Conclusosi il ciclo degli *Incisi*, a partire dal 1978 procede ad interventi pittorici su supporti sagomati sconvolgendo la logica ordinaria dello spazio e dando rilievo all'effetto sensibile del colore e della sua traccia sulla superficie non confinata nei limiti usuali del quadro. Le nuove opere nascono da una rinnovata relazione con la natura indagata sia da un punto di vista formale sia da quello simbolico e significativo, attraverso un'analisi decostruttiva e ricostruttiva dell'immagine figurale. L'artista è stato coinvolto in numerose ed importanti collettive in Italia e all'estero, e testi articoli e recensioni di autorevoli critici e storici dell'arte ne hanno accompagnato la carriera dall'inizio. È del 1996 la monografia di Francesco De Bartolomeis che delinea criticamente l'itinerario dell'artista. Nel 2007 nella Sala Bolaffi importante antologica corredata da catalogo.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2021  
presso TIPOLITO **EUROPA**, Cuneo





Galleria del Ponte · 10131 Torino · Corso Moncalieri 3 (Gran Madre) · Tel. e Fax 011 8193233  
Orario Galleria: 10-12:30 - 16-19:30