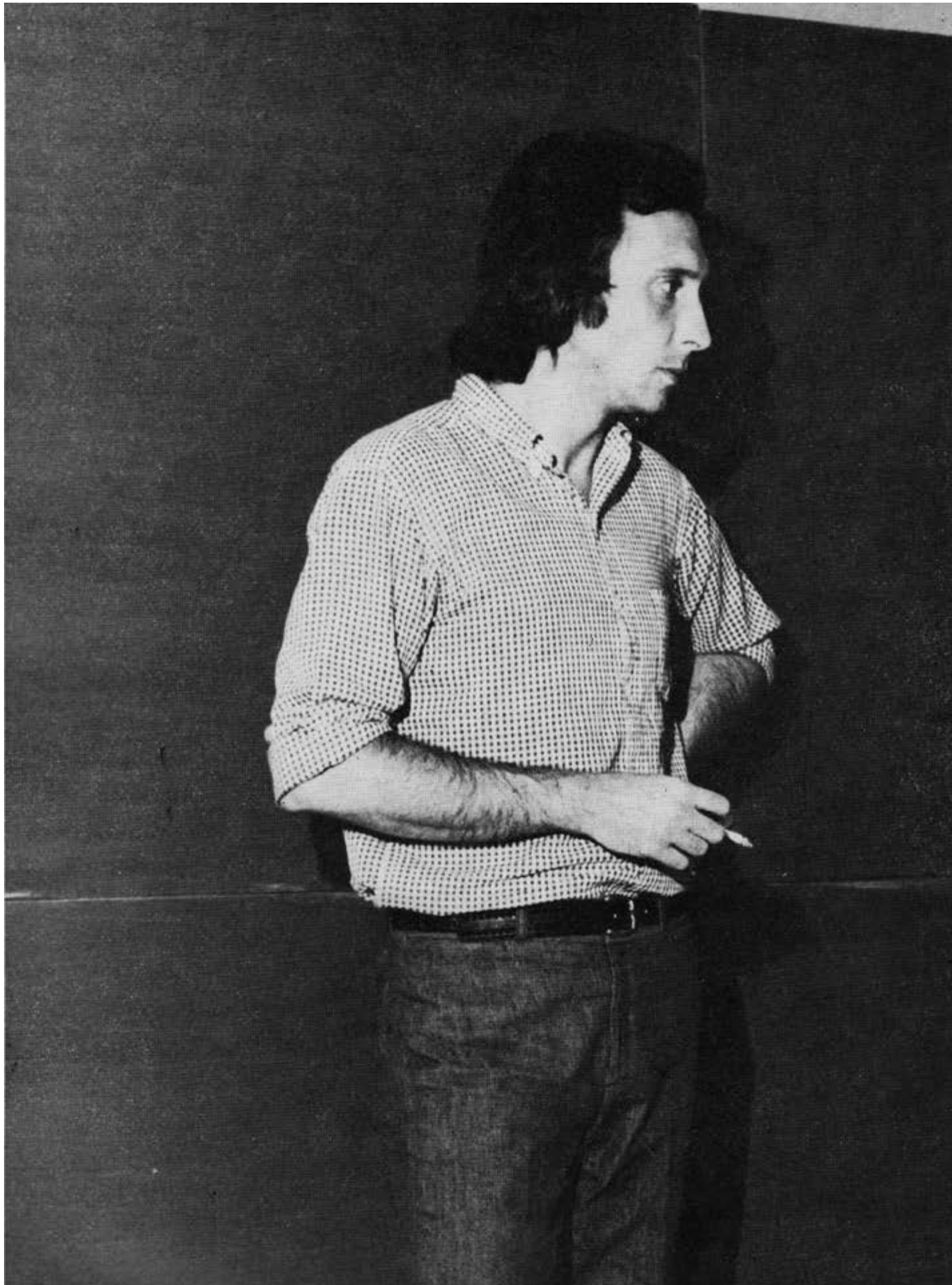


PAOLO
COTANI

PRIMO MARELLA GALLERY
MILANO · LUGANO

PAOLO
COTANI



CONTENUTI

PAG 08 LE BENDE
ALBERTO FIZ

PAG 12 AL VIVO
PAOLO COTANI

PAG 14 BENDE ELASTICHE
DANIELA FERRARIA

PAG 26 LA GESTIONE DEL COLORE
GIORGIO CORTENOVA

PAG 36 PAOLO COTANI: APERTURE DI UN CAMMINO
BRUNO CORÀ

PAG 38 CAPITOLO PRIMO. L'ARTISTA "SISMOGRAFO"
DEL SEGNO E DELLA MATERIA
MICOL FORTI

PAG 44 OPERE

PAG 54 SCRITTI (1970-1979)
PAOLO COTANI

PAG 175 BIOGRAFIA



*OGGETTIVANDO L'USO DEL MATERIALE (IL BENDARE CHE PRENDE IL POSTO DEL PENNELLO)
TENDO A REALIZZARE LA CRESCITA PARALLELA E COSTANTE, TRA MEZZO E GESTO, TRA
FORMAZIONE DELLA SUPERFICIE E PROCEDIMENTO OPERATIVO.*

PAOLO COTANI

Le Bende

Alberto Fiz

Nel 1975 Paolo Cotani dà vita al suo ciclo più noto, quello delle Bende che, pur nella sua radicalità, non elude affatto il problema della pittura. Anzi, ne fornisce una nuova declinazione attraverso un processo di carattere costruttivo dove le bende sono esse stesse il supporto del telaio in una dialettica che investe la natura della superficie: «L'azione fisica dell'avvolgere con gesto il più possibile corrispondente all'azione concreta (reale e utilitaria) produce il costruirsi della superficie che si completa parallelamente alla costruzione delle bande. E' come l'orditura di una tela che si definisce come la sutura di ogni vuoto» .

In un vero e proprio bagno rituale, le bende vengono dipinte due volte: prima di essere montate su telaio e subito dopo la fasciatura definitiva, quasi a voler occultare il materiale che si mimetizza in relazione ad un procedimento linguistico trasversale e dialettico privo di enfasi.

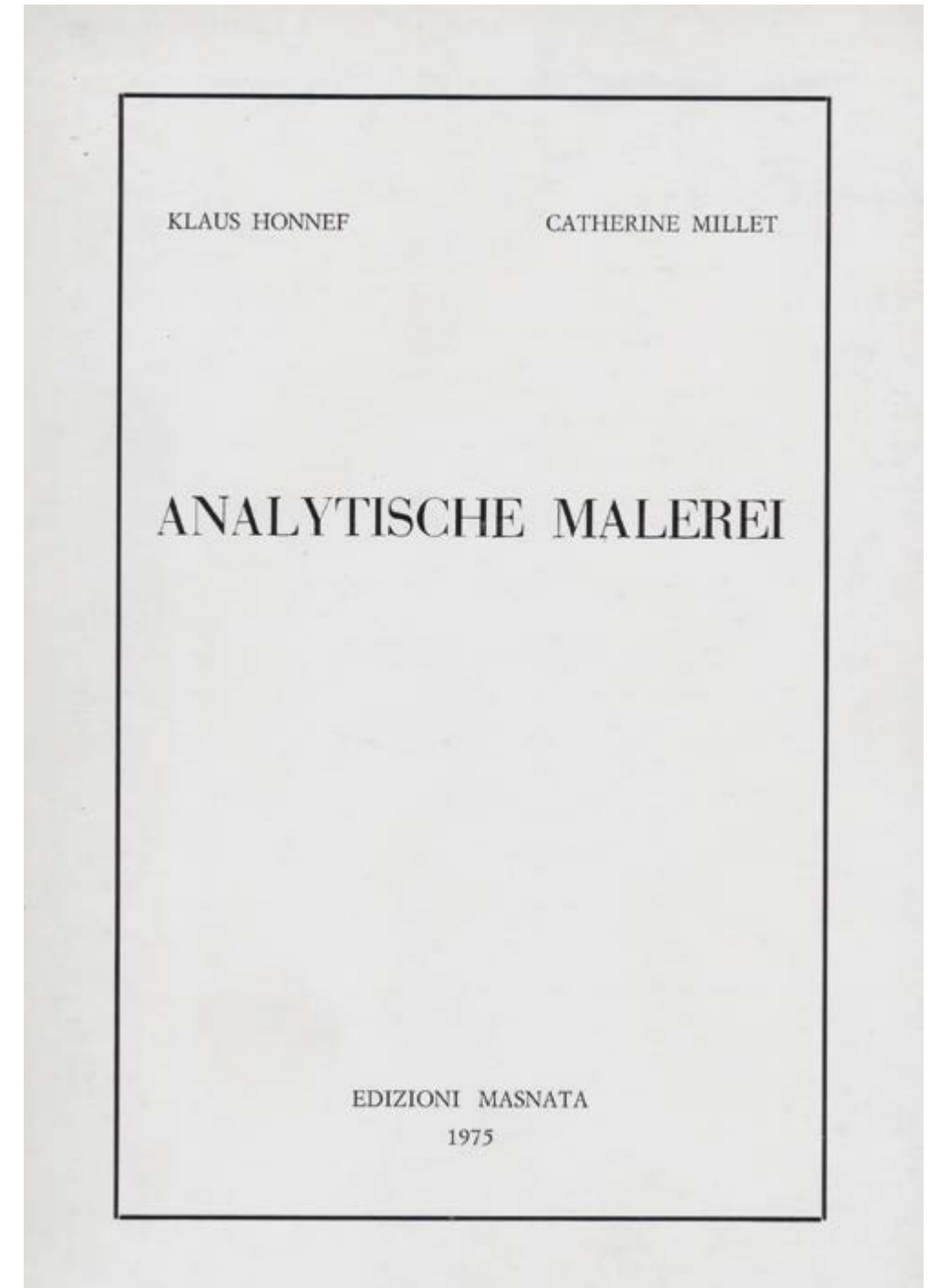
L'uso delle bende nell'opera di Cotani appare profondamente differente da quella che ne fa Salvatore Scarpitta animato, alla fine degli anni Cinquanta, da un'indole provocatoria dove questo materiale, dai tratti fortemente espressionisti, sinonimo di appropriazione e di lacerazione, appariva alternativo alla pittura astratta.

Evidentemente, la tela grezza fatta a brandelli, a volte imbevuta di colori organici, utilizzata da Scarpitta si colloca in una logica molto lontana da quella propria di Cotani che fa della benda elastica lo strumento intimo per avvolgere il telaio in una guaina perfettamente aderente dove l'artista controlla, con maniacale precisione, ogni gesto.

Sono i valori specifici della pittura a interessarlo e l'uso delle bende, sia pure linguisticamente di grande significato, va valutato come un attraversamento dove nulla è permanente: «L'intenzione è sempre quella di un discorso sulla pittura, fatta di quantità, accumuli e spessori. Ma mentre lavorando su una superficie data (la tela) i gradi progressivi di quantità davano un risultato retinico-percettivo sul quale non interagivano parallelamente l'uso dei mezzi e l'intenzione mentale e gestuale del dipingere, ora il risultato è esso stesso il processo del fare. Oggettivando l'uso del materiale (il bendare che prende il posto del pennello) tendo a realizzare la crescita parallela e costante, tra mezzo e gesto, tra formazione della superficie e procedimento operativo».

Un lavoro, quello di Cotani, sempre al limite del paradosso e dell'ambiguità dove non è possibile indicare una sola strada maestra. Ciascun gesto, così come ciascun ciclo di opere, si rivela per la sua duplicità lasciando convivere gli opposti in un percorso costellato da ossimori dove lo spettatore è sempre costretto a mettere in dubbio le proprie certezze in un movimento centripeto che dalle cose ritorna all'io.

Mimetizzare e rivelare è una costante della sua indagine. Così come occultare, nella perenne tensione tra energia e inerzia.





Al vivo (Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei)

Paolo Cotani

Il mio lavoro in qualche modo si configura nell'esperienza della pittura, nasce e si sviluppa con i moduli della pittura, intesi nel loro processo fattuale.

Mi colgono dall'interno tutte le contraddizioni che sono tipiche di un discorso specifico della pittura. Per quanto riguarda il mio lavoro, si tratta di un processo che in larga parte nega tutto il discorso precedente che riguarda la pittura intesa come processo della retina. La pittura si configura, cioè, come processo della memoria ed in questo senso io trovo che gli artisti che hanno operato con i mezzi specifici della pittura abbiano tutti vissuto in maniera abbastanza chiara quest'apparente contraddizione di vivere attraverso l'esperienza della pittura, un'esperienza che proprio per i mezzi impiegati ha il carico di tutelare il patrimonio legato alla storia di questi mezzi e su questo si sviluppa. È un discorso molto complesso ma secondo me rientra in un fenomeno generale dell'arte di questi anni: ha cioè degli stranissimi e interessantissimi parallelismi con tutta quella che è l'area della ricerca che prescinde dal processo della pittura in quanto tale, ma vive parallelamente certi percorsi, anche se le finalità sono sostanzialmente diverse, perché diverso è il mezzo e il materiale.

Io sono convinto che i mezzi abbiano una loro specificità molto precisa, direi imprescindibile dal progetto stesso dell'opera e penso che in realtà i due fenomeni, i due processi, siano paralleli; un determinato progetto evidentemente implica l'utilizzo di determinati mezzi e non di altri. La scelta della pittura viene così ad essere eminente, specifica, una scelta che non privilegia altre scelte.

Nel mio caso il discorso non riguarda l'aspetto della retina, bensì riguarda l'occhio come fatto della memoria. Il mio è un lavoro vissuto, arricchito di rappresentazione tecnica, proprio perché è un lavoro che in fondo deve essere vissuto nella sua fisicità e perché sostanzialmente agisce molto su un elemento di idealizzazione, di smascheramento. Il mio lavoro arriva sempre a dei risultati direi estremamente poveri come immagine: addirittura non esiste immagine, c'è soltanto un procedimento, cioè un modo di porsi di fronte al quadro che poi io intendo come il campo virtuale per svolgere una determinata operazione.

Sono convinto che il discorso dell'arte sia ancora in grado di produrre nuove figure, proprio il linguaggio stesso della pittura, anche senza la mediazione di linguaggi paralleli. Il mio lavoro si è configurato e continua a configurarsi in quest'ordine. Inizio con una serie di opere in cui ho eliminato la tela, utilizzando soltanto il supporto.

Questo è un processo che è sempre stato abbastanza continuo nel mio lavoro, un lavoro anche molto legato all'azione fisica, alla costruzione dell'opera anche attraverso l'azione.

Subito dopo questa serie ho fatto dei lavori in cui utilizzo il filo battuto, cioè un uscire fuori dal campo dell'opera per coinvolgerla nella struttura stessa dell'ambiente. Non si trattava tanto di un processo legato ad un distacco della tela dal supporto, per poi essere posta sul nuovo supporto (nel caso specifico il muro), ma c'era il tentativo di ricostruire uno spazio virtuale su uno spazio reale.

Questo ha generato anche un certo recupero dell'immagine. Questi quadri realizzati con filo battuto, dal punto di vista della rappresentazione, sono molto vicini a quelli precedenti delle bende. In realtà rappresentano la volontà di ricostruire sul muro un procedimento che, attraverso la stessa azione, lo stesso gesto, è in grado di controllare uno spazio infinito o indefinito che è dato dalla lunghezza del filo stesso. C'è un rapporto più diretto, più specifico con la struttura del muro. Ho fatto molti lavori utilizzando vari materiali tra cui il piombo: "lavori pesanti", lavori che hanno tutta una loro categoria specifica di elementi di linguaggio che vengono poi spiazzati attraverso una visione che rimane ancora di superficie: infatti questi lavori vengono inseriti totalmente nel muro, quindi totalmente mascherati, e se ne percepisce ancora soltanto la superficie. Per questo l'occhio rimane uno dei dati sostanziali, mentre la memoria agisce su dei dati estremamente più complessi, che permettono l'approfondimento della lettura. Penso di svolgere questo attraverso la specificità dei mezzi della pittura, intendendo con questo una scelta piuttosto grande di possibilità di utilizzo di materiale.

Edizioni De Luca, 1981, Roma

Bende elastiche

Daniela Ferrara

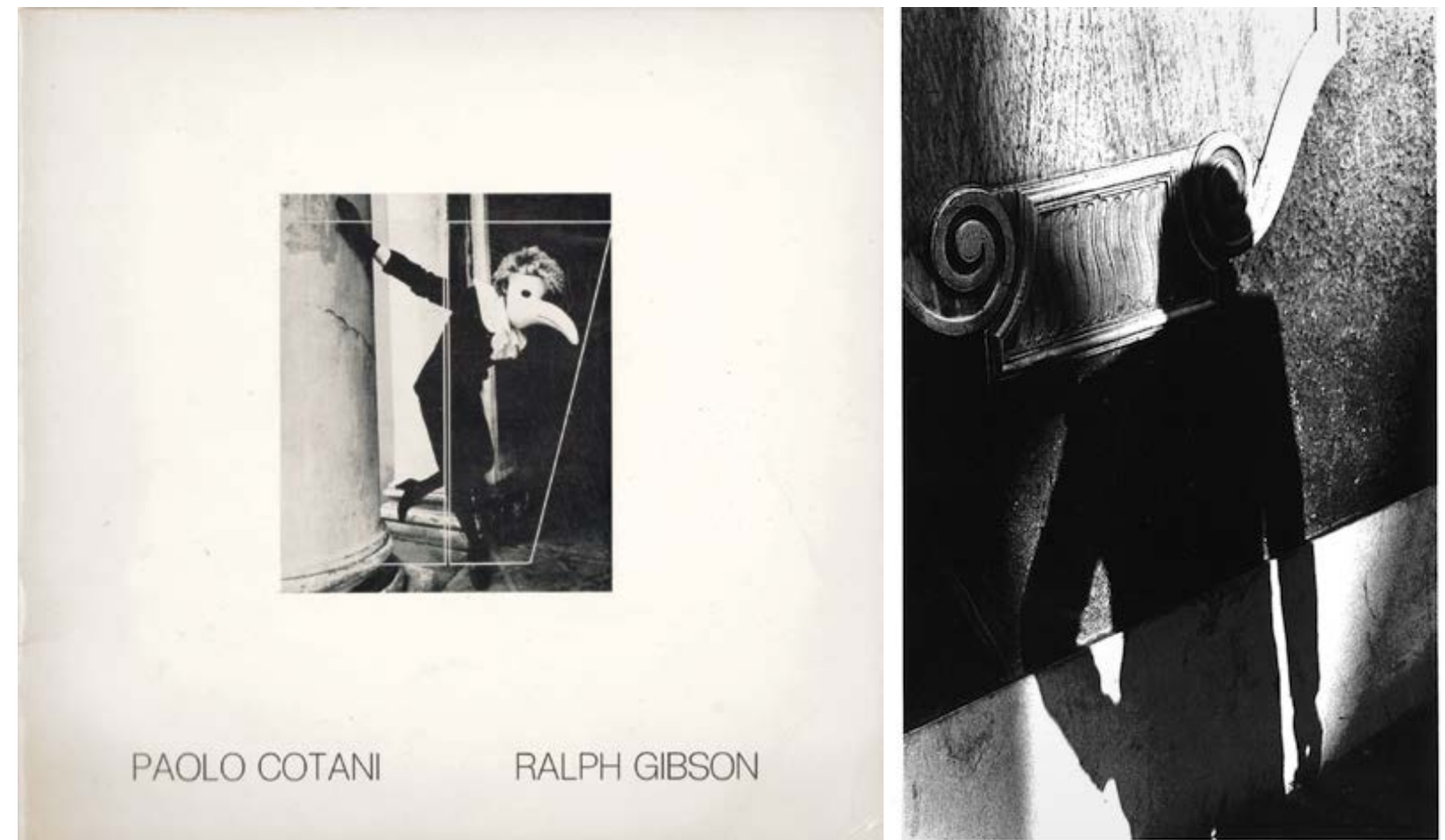
Del dipingere di Cotani conosco tutte le fasi perché sono legate ai momenti della nostra vita, spesso ne ricordo l'idea iniziale e le varie trasformazioni. Paolo Cotani è stato per tanti anni il mio compagno, lui dipingeva, io avevo la galleria Arco d'Alibert. Erano gli anni '70 un periodo duro e insieme fantastico, uscivamo dal ciclone degli anni '60 ed eravamo giovani e fiduciosi, tutto sembrava possibile. Tra noi c'era un sodalizio, una complicità che rafforzava il rapporto affettivo, anni impegnativi in cui abbiamo condiviso progetti, amicizie, viaggi e tanta vita in comune, credevamo molto nel nostro lavoro impegnandoci a fondo, abbiamo organizzato numerose mostre, non solo in Italia, andando sempre in giro nelle gallerie e nei musei. Poi quel tempo è finito, ma ho continuato a seguire l'evoluzione del suo lavoro approfondendone la comprensione nei differenti aspetti.

Di Cotani è evidente il rigore e la costante tensione intellettuale, la sua inquietudine di vivere si rispecchia nel modo di essere artista. Era un uomo impegnato con una forte ideologia politica, testimone di un sentire perfettamente dentro al suo tempo. Nel suo lavoro l'immagine del reale è da lui rifiutata, Filiberto Menna l'aveva inserito in quella tendenza definita "pittura aniconica". Il vuoto di narrazione unito alla negazione di ogni fattore emozionale diviene la sua caratteristica insieme ad un sottile spirito polemico.

Nel periodo in cui ci siamo conosciuti lui dipingeva delle superfici monocrome, era un ciclo chiamato a "lenta percezione", la stesura di colore sulla tela aveva delle piccole fessure che mettevano in contatto due livelli di pittura sovrapposti: la più superficiale faceva scorgere lo strato sottostante. Era l'inizio degli anni '70, allora già sperimentava le prime bende elastiche, aveva trovato questo materiale che gli permetteva di esaminare i procedimenti operativi dell'opera arrivando a formare la tessitura stessa dell'opera.

In quegli anni gli artisti tendevano a stare fuori dai meccanismi della comunicazione estetica, "ad essere contro", a mettere in crisi i concetti, i linguaggi, a portare avanti, con i mezzi propri della pittura, un'operazione slegata dai riferimenti iconografici e incentrata sulla utilizzazione degli elementi specifici del fare pittura.

In questo clima Cotani elimina la tela e realizza il quadro lavorando sul supporto: la superficie si tesse assommando vari strati di fasce che avvolgono la struttura di legno. Le bende vengono precedentemente dipinte e fissate sul telaio con un gesto energico, vi è una modulazione nello stringere o allentare la tensione elastica delle bende. Con questo lavoro si crea un rapporto stretto tra l'artista e l'opera, il suo fare ha una componente molto fisica rappresentata dal gesto che tira la benda fino a raggiungere l'estensione del braccio e saturare ogni spazio vuoto. Il risultato pittorico è costituito dall'assommarsi della materia fino a creare una superficie monocroma che fa emergere i colori dei passaggi sottostanti.



Paolo Cotani ritratto da Ralph Gibson, anni '80



artisti invitati
participating artists

Vincenzo Agnelli
Carlo Alfano
Arcelli e Cantini
Naomi Bolestrini
Gianfranco Borsariello
Carlo Battaglia
Maurizio Benedetti
Bureau for a preventive imagination
S.p.A.
Pier Paolo Calzolari
Tullio Catalano
Sandro Chia
Claudio Cioffi
Francesco Clemente
Mariano Corvino
Paolo Cotani
Giuseppe Craxi
Gino De Dominicis
Ferruccio De Filippi
Giuseppe Del Frasco
Bruno Di Bello
Diego Exposito
Luciano Fabro
Maurizio Gaspari
Giorgio Griffa
Laura Gris
Jannis Kounellis
Ketty La Rocca
Sergio Lombardo
Enzo Mari
Pino Marrelli
Elio Mattiacci

Fabio Mauri
Maurizio Mochetti
Carmen Gloria Morales
Mario Merz
Giuseppe Notargiacomo
Palomara e Fiorentino
Guido Paolini
Pino Pascali
Luca Patella
Luca Piffero
Vittorio Pinotti
Michelangelo Pistoletto
Emilio Prini
Ciccio Ricciardi
Romeo Salvatori
Aldo Spinielli
Ernesto Tufano
Claudio Verna
Michele Zaza
Valentino Zini

A proposito delle bende Bruno Corà nel catalogo Skirà scrive: “Così il bendare la tela è come renderla visibile, in un gesto che unisce azione e disegno, supporto e materia, progetto e creazione; il campo visivo è il luogo in cui tali forze, di direzione e provenienza differenti, si esprimono all’unisono grazie alla capacità dell’artista di tenere aperto quel senso del limite e della frattura interna allo spazio pittorico che prima era identificabile nel confine tra le pennellate, ora nel punto di sovrapposizione delle bende”.

Questi lavori furono subito accolti con grande consenso dalla critica. Le “Bende” saranno il ciclo di lavori che successivamente godrà di maggiore notorietà. C’è un momento in cui, cambiando il procedimento, il gesto diviene minimo, ma copre una dimensione molto ampia e supera il limite del dato fisico. Questo accade nel lavoro dei “Fili Battuti”, dove Cotani, dopo avere passato una stesura di colore, con un tocco secco delle dita tira via un filo che lascia scoccare sulla superficie della tela ancora fresca di colore. Il filo non c’è più, ma lascia una traccia: un’orma, un’assenza. L’impronta è orizzontale, come le linee formate dalle bende che avvolgono il telaio, pur seguendo un diverso procedimento vi è un’analogia nel risultato finale. Anche nella serie dei dipinti “Omaggio a Giacometti” le linee di grafite incidono con un segno deciso e ripetitivo la superficie monocroma dipinta.

Cotani è metodico e ritorna sempre sui suoi temi, il lavoro in studio è eseguito con tempi lunghi e con gesti misurati. Nelle “Cartografie” Cotani utilizza dei frammenti di carta incollati su un supporto di alluminio, in questo modo crea una orditura di segni che si incrociano e si uniscono formando un labirinto di ombre e rilievi derivati dello strappo della carta.

Più tardi, negli anni successivi, quando riprende la pratica della pittura nelle “Cancellazioni”, ritroviamo gli iniziali strati di colore e le tessiture fitte che si assommano e scompaiono dietro un successivo passaggio di pittura, ogni passaggio cela quello sottostante, la ripetizione di ogni gesto annulla il gesto precedente.

Egli con la stratificazione di piani percettivi introduce un concetto spaziale che rimanda alla storia, alla memoria di un passato non vissuto, ma che resta come testimone di un’altra epoca. Negli anni ritroviamo sempre la sua pittura fatta di accumulazioni di stati cromatici.

Così dichiara in una vecchia intervista: “Credo che la costante del mio lavoro, dalle bende elastiche in poi sia stata quella di pensare la superficie del quadro come memoria del già accaduto. Vorrei raccontare ancora di strati, e non mi sembra letterario riferire su questo modo di pensare lo spazio per chi, nato a Roma, ne ha colto il senso profondo; città di strati e di accumuli, dove segni si sovrappongono ad altri segni, perché sia così unica così preziosa”. Cotani ha il senso della storia, il suo legame con Roma è sempre presente, in più fasi del suo operare riemerge il procedere per segni che si sovrappongono come tracce di varie epoche precedenti, come troviamo nei frammenti di strati di pittura sulle mura della città.

MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA

erco D'ALIBERT
studio s.r.l.
roma 19 via alibert 6793915

Progressiva
la gestione del colore

MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA & MARA COCCIA & DANIELA FERRARIA

<p>venerdì cinque marzo millenovecentosettantasei ore diciannove</p>	<p>il bianco il nero</p>	<p>ERBEN PAATZ</p>
<p>lunedì ventidue marzo millenovecentosettantasei ore diciannove</p>	<p>il grigio</p>	<p>COTANI RICHTER</p>
<p>lunedì cinque aprile millenovecentosettantasei ore diciannove</p>	<p>la grammatica del colore</p>	<p>POONS VERNA</p>

a cura di giorgio cortenova ed in collaborazione con la bertesca, genova e studio la città, verona

Invito della mostra *Italy two - Art around '70*, 1973, Museum of the Philadelphia Civic Center, Philadelphia

Pagina accanto: Invito della mostra *Progressiva-La gestione del colore*, 1976, galleria Arco d'Alibert, Roma

E' affascinato dallo sfondamento dello spazio illusorio delle prospettive nei soffitti delle chiese seicentesche, egli scrive: "del barocco amo l'artificio, il nascondimento, lo stravolgimento delle materie, tutte cose non retiniche..." da questo nasce il ciclo pittorico delle "Nuvole" che chiama "Spazi virtuali e mondani".

Cotani nel suo studio, tendeva a mostrare solo poche opere da lui rigorosamente scelte, le altre venivano negate alla vista, rimanevano girate, poggiate l'una sull'altra, in modo che si vedesse solo il telaio. Aveva bisogno di un tempo di distacco dall'opera, un'esigenza di verifica mai dichiarata, anzi a parole fortemente negata.

Aveva spesso dei ripensamenti anche dopo l'uscita dell'opera dallo studio. Ricordo che in una occasione Paolo ridipinse completamente un quadro che era stato già in mostra, e non provò alcun imbarazzo ad ammettere che il quadro pubblicato sul catalogo non c'era più, che lo aveva cambiato, ridipingendolo.

In quel periodo vi è un grande consenso critico per il suo lavoro e viene invitato ad una serie di esposizioni che si susseguono a ritmo incalzante. Il suo nome è presente nelle mostre più importanti di quegli anni: "Un futuro possibile/Nuova pittura" nel settembre del '73 al palazzo dei Diamanti di Ferrara, mostra curata da Giorgio Cortenova, e nello stesso anno è presente ad Acireale nella mostra "Riflessione sulla pittura" a cura di Filiberto Menna, Tommaso Trini ed Italo Mussa, ancora sempre in quell'anno al Museum of the Philadelphia Civic Center a cura di Alberto Boatto, Filiberto Menna e Furio Colombo. Importante è il rapporto con la galleria La Bertesca che nel 1975 organizza tre mostre a Genova, a Milano e a Düsseldorf, le bende elastiche hanno allora una diffusione internazionale.

Per ricordare quegli anni posso narrare di tre mostre in particolare, ma ritrovare le tracce della memoria a volte è difficile ed è comunque sempre parziale.

La prima è del maggio del '72 a Roma alla galleria Primo Piano e sono presenti tre artisti: Paolo Cotani, Vincenzo Cecchini e Carmengloria Morales. Nell'invito della mostra concepito come un pieghevole i quadri che si vedono sono superfici grigio-nero indistinguibili tra di loro, infatti le loro opere appaiono molto simili.

Nella mia memoria non era facile differenziare queste opere anche viste in galleria, e i titoli che le accompagnano, non aiutavano poiché erano tutte definite "senza titolo" ostentando una esplicita negazione alla comunicazione. In precedenza nello stesso anno, quei lavori erano stati esposti alla mostra dei "Pittori Italiani" a Stoccolma allo Sodertalye Museum.

In quel periodo i tre artisti erano ancora impegnati in una ricerca sperimentale, successivamente percorsero strade diverse.

In tutte le opere esposte troviamo la stessa caratteristica nell'insistenza del gesto che riempie ogni spazio della superficie pittorica, vediamo le linee di grafite che percorrono il campo formando una griglia dove le linee si intrecciano.

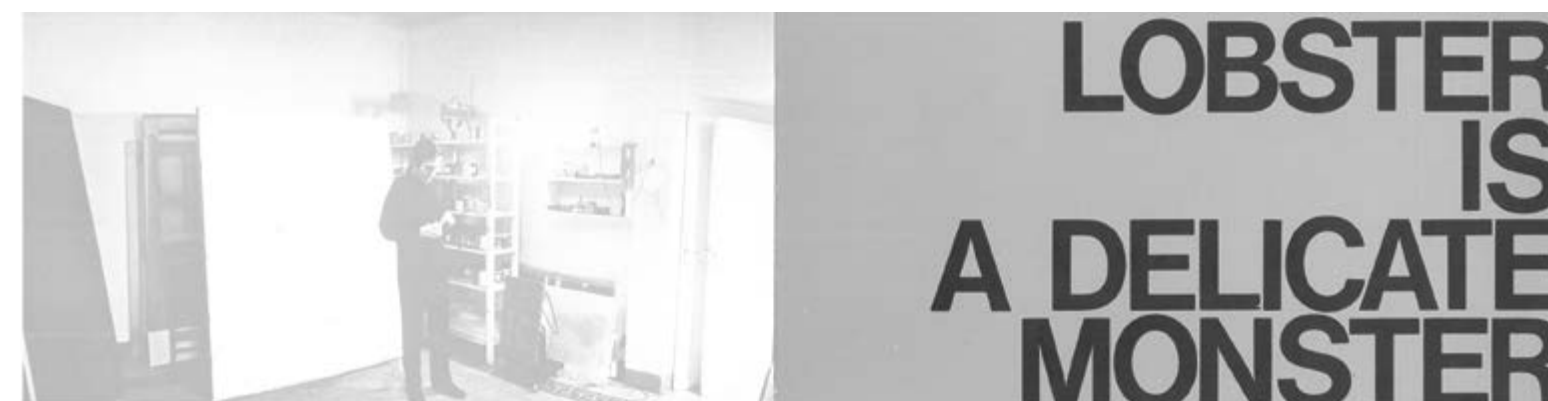
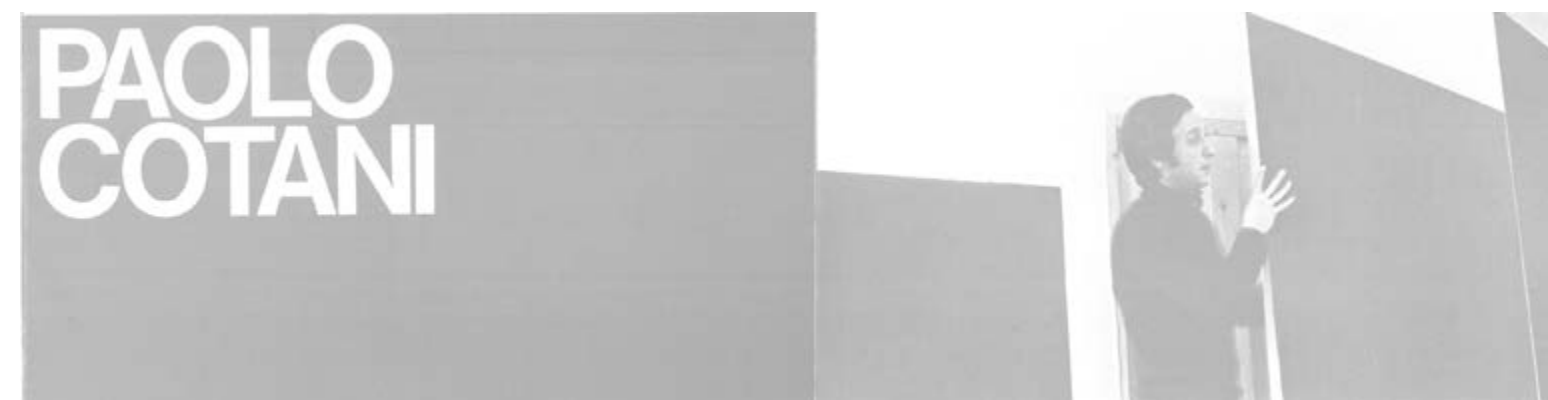
PAOLO COTANI

è nato a Roma nel 1940 dove attualmente risiede e lavora; dal 1971 insegna presso il Liceo Artistico di Latina. Dal 1965 al '69 ha soggiornato in prevalenza a Londra dove ha tenuto dei corsi presso il Chelsea College of Art e la Colchester Art School. Precedentemente ha partecipato a diverse mostre collettive.

1968 Galleria Ferro di Cavallo, Roma (personale)
1970 C.C.A.C. Gallery, Oakland, USA (con il pittore David Russel)
1970 Chapman College, USA (con il pittore David Russel)
1970 Galleria Grafica Romero, Roma (personale)
1971 Galleria 2 EFFE, Trento (personale)
1971 Illinois State University, Normal, USA (collettiva "TopBox Art")
1971 Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zeland (collettiva)
1971 Galleria QUI Arte Contemporanea, Roma (collettiva "Omaggio a Ballà")

P

primo piano
vi invita alla inaugurazione
della mostra
30 maggio 1972 ore 19
primo piano
galleria d'arte
via vittoria 32
00187 roma
tel. 6780039



Invito della mostra *Lobster is a delicate monster*, 1972, galleria Primo Piano, Roma

Schijnbare tegenstellingen 16 Italiaanse kunstenaars

Apparent contrasts 16 Italian artists

De zestien Italiaanse kunstenaars die op deze tentoonstelling vertegenwoordigd zijn vormen - geen groep, zij houden ook niet van groepsverklaringen. Bij de samenstelling van de expositie heeft dit feit duidelijk een rol gespeeld. Het deze keuze heeft het museum zich bewust niet beperkt tot de strenge selectie van één enkele richting. Juist door het samen van vele variërende kunstenaars was er nu al meer zeker 1960 in Italië gaande in. Naast andere uitingen is er vooral een nieuwe abstractie waar te nemen, een abstractie die heel anders is gericht dan die van Mondrian of van de Italianen Schifano en Corroyer. Deze filosofisch-abstract, minder nadruk op de functie van op het veld van de geïsoleerde afbeelding. In de inleiding tot de catalogus maakt Giorgio Cortenova, die het museum heeft gedieneerd bij de keuze van de kunstenaars en hun werken, de eenzijdigheid duidelijk tussen de verschillende uitingen van de kunstenaars. Ondanks alle verschillen in vertegenwoordiging, verzorgingen en materialen is er toch sprake van een gemeenschappelijke mentaliteit. De zestien kunstenaars hebben actief bijgedragen tot het totstandkomen van deze tentoonstelling. Zij hebben gezamenlijk de keuze der werken, zij geven een verklaring van hun instelling en bedoelingen, en een idee van hun - Janina Kossella, Giuseppe Spagnolo, Maurizio Nuvola en Marco Gualini - hebben speciaal voor deze expositie projecten voorbereid die ze in het museum hebben uitgevoerd. Naast de reeds genoemde zijn verder ook werk vertegenwoordigd: Carlo Battaglia, Bruno di Bello, Alighiero Boetti, Nicola Carraro, Paolo Cotani, Giorgio Griffa, Piero Manzoni, Giulio Paolini, Fluo Paolini, Francesco Lo Davio, Giuseppe Uboldi en Claudio Verna.

The sixteen Italian artists represented in this exhibition do not - and this cannot be emphasized too strongly - constitute a group. However, they share the idea of belonging to a group. All this comes out clearly in the way the exhibition has been compiled. In making its choice the museum deliberately did not limit itself to a strict selection from a single artistic movement. Precisely because a great diversity is on show, it is possible to see what has been going on in Italy since 1960. In addition to other expressions, there is clearly a new form of abstraction to be observed here, an abstraction with quite a different aim from that of Mondrian or of the Italian artists Schifano and Corroyer. In its more philosophical abstraction, with less emphasis on the function than on the essence of the material used. In the introduction to the catalogue Giorgio Cortenova, who advised the museum on the choice of artists and their work, makes clear what the products of the various artists have in common. Despite all the differences in method, design and material, one can nonetheless detect a shared mental outlook. The participating artists have actively contributed to the creation of the exhibition. They have helped in the choice of works, they have provided explanations of their aims and ideas and some of them - Janina Kossella, Giuseppe Spagnolo, Maurizio Nuvola and Marco Gualini - have prepared projects especially for the exhibition, which they have carried out in the museum. In addition to those the following artists are represented: Carlo Battaglia, Bruno di Bello, Alighiero Boetti, Nicola Carraro, Paolo Cotani, Giorgio Griffa, Piero Manzoni, Giulio Paolini, Fluo Paolini, Francesco Lo Davio, Giuseppe Uboldi and Claudio Verna.



Carlo Battaglia



Alighiero Boetti



Marco Gualini



Giorgio Griffa



Bruno di Bello



Janina Kossella



Piero Manzoni



Nicola Carraro



Paolo Cotani



Fluo Paolini



Francesco Lo Davio



Maurizio Nuvola



Giulio Paolini

Museum Boymans-van Beuningen

Mathenesselaan 18-20
Rotterdam

Opening vrijdag 9 december 1977 20.00 uur
Opening Friday 9 December 1977 8 pm

16 Italiaanse kunstenaars

10/12 tot 15/1



Ger Dekkers

19/11 tot 8/1

16 Italian artists

19/11 tot 8/1



Woody van Amen

10/12 tot 15/1

Schijnbare tegenstellingen 16 Italiaanse kunstenaars Apparent contrasts 16 Italian artists

10/12 tot 29/1

Het kostuum in de prentkunst Van wambuis tot frac Costume in prints From doublet to tailcoat



Giuseppe Spagnolo

28/1 tot 26/3

Legaat Vitale Bloch Vitale Bloch bequest



Aarwinsten Dali en Magritte

Aarwinsten Dali en Magritte Dali and Magritte acquisitions



Claudio Verna

Cotani parlava di fondere insieme due tempi nell'operare: quello del guardare e quello del fare, "l'occhio e la mano sono uniti uno all'altro" in modo da creare un procedimento che si avvicina all'automatismo della scrittura surrealista.

Vediamo nel deplian riportate le foto degli artisti nei loro studi con le fotografie sfumate più chiare, che oggi suggerisce una curiosa idea di lontananza temporale. Cotani e Cecchini intenti al lavoro, sono molto giovani e hanno i capelli lunghi con un accenno di basettoni, Carmengloria ha un'espressione interrogativa quasi corruciata.

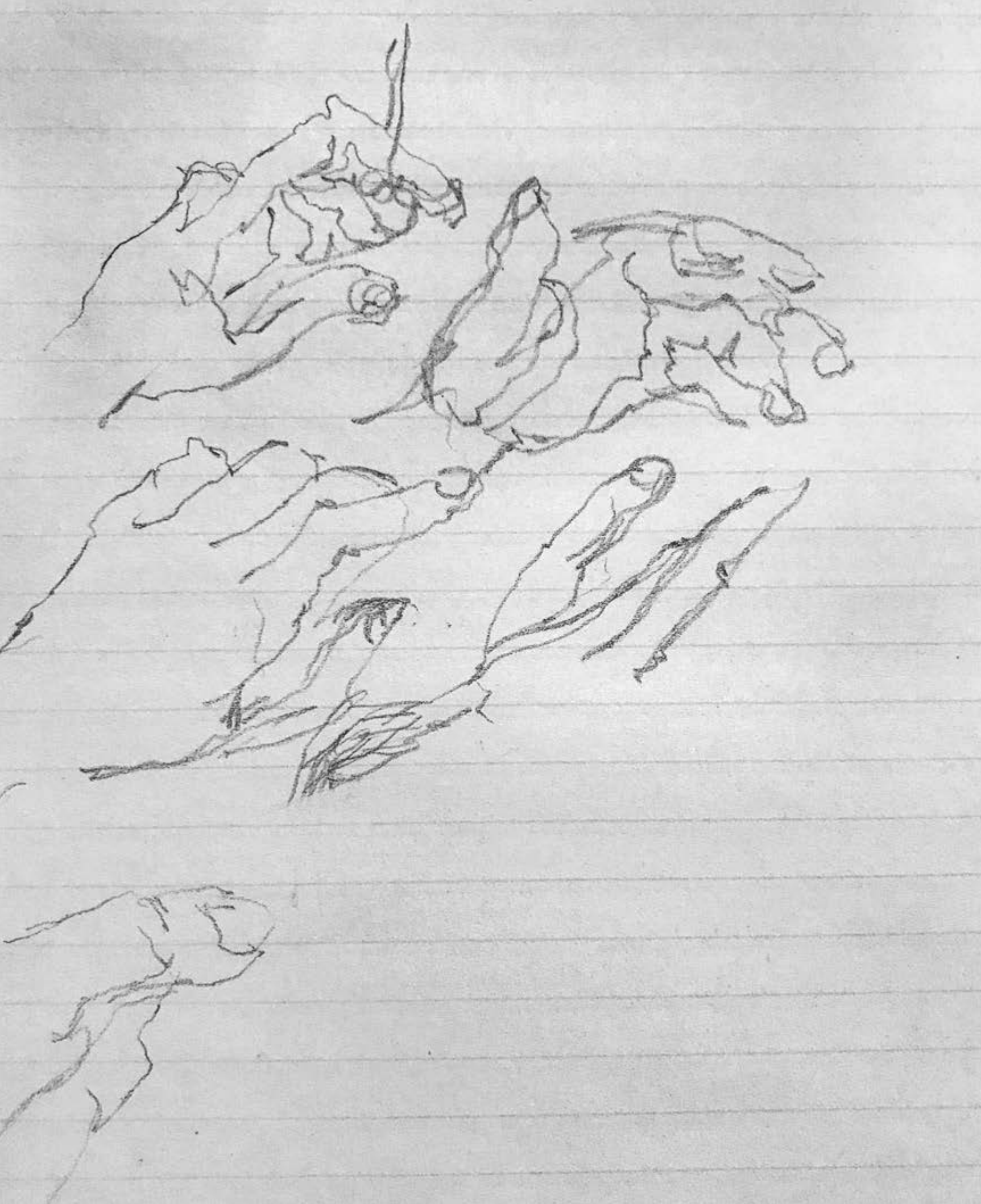
Due grandi scritte sono sul foglio a destra una è "Ti vedo non ti vedo" e fa riferimento alla necessità di tempo di lettura della pittura che loro definiscono "a lenta percezione", subito dopo vi è la scritta "Lobster is a delicate monster" l'aragosta è un mostro delicato. E' questa l'enigmatica frase che Cotani ripeteva spesso. Questa frase è diventata il titolo di alcuni dei suoi quadri e del suo ultimo libro del 2009.

Era il 1976, solo da un anno avevo aperto la galleria Arco d'Alibert nella sede di via Alibert e organizzai la mostra "Progressiva-La gestione del colore" con il testo critico di Giorgio Cortenova. La manifestazione si svolgeva in tre tempi come in una staffetta in cui una coppia di artisti veniva proposta. Nella prima esposizione il "Grigio" era rappresentato da un'opera di Gerhard Richter che si confrontava con una benda elastica di Paolo Cotani. Nella seconda il tema era il "Colore"; un vivacissimo dripping di Larry Poons contrastava con la stesura azzurro-verde della tela di Claudio Verna. Nel terzo appuntamento il tema era "Bianco e nero" e in questo caso il monocromo bianco di Ulrich Erben si opponeva all'opera nera e materica di Jurgen Paatz.

Nel testo Cortenova esamina il metodo operativo dei sei artisti presentandoli con una scelta legata all'idea del colore, erano presenze indicative del momento che operavano nel panorama internazionale della Pittura Analitica. La mostra fu un successo ma il catalogo non fu stampato e tutto il materiale, preparato e pronto per la tipografia, fu riposto con l'idea di essere utilizzato successivamente.

Negli anni altre tendenze hanno spostato l'interesse su espressioni artistiche diverse e questo testo come quella pittura sono stati trascurati. Sono passati tanti anni e ho ritrovato la cartella contenente il testo critico che avevo dimenticato, pagine ingiallite, tenute insieme da una graffetta arrugginita, testimonianza di un lavoro lontano, gelosamente conservato nell'archivio della galleria. E' stata strana la sensazione di un tempo fermato, mi è sembrato impossibile che questi fogli siano rimasti nascosti così a lungo. Questo ritrovamento mi ha fatto sentire l'urgenza di portare alla luce uno scritto inedito che oggi mi sembra più che mai attuale. Un testo elaborato, asciutto e rigoroso, che corrisponde pienamente al sentire di quegli anni di forte partecipazione ideologica. Recentemente nel numero della rivista "Arte e Critica" Roberto Lambarelli ha pubblicato questo scritto di Cortenova narrando l'occasione della mostra per cui era stato scritto.

La Pittura Analitica viveva un periodo di massima attenzione, tuttavia fu importante uscire dalla idea di artisti legati a una tendenza e guardare in modo più ampio alle varie situazioni emergenti. L'occasione fu data nel 1977 dalla mostra "Sixteen italian artists" al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam, sempre curata da Cortenova in cui erano stati invitati gli artisti più rappresentativi sulla scena italiana.



Venivano proposte presenze storiche come Manzoni, Pascali, Lo Savio e artisti contemporanei Boetti, Kounellis, Mochetti. Fu una mostra che mise assieme esponenti dell'Arte concettuale, della Nuova pittura, del Minimalismo e della Narrative Art. Con questa impostazione, riunendo in una medesima occasione varie presenze, Cortenova verificava e confrontava il panorama del periodo al fine di individuare quello che accomunava questi artisti che rappresentavano l'impegno della militanza culturale italiana. Era un modo per superare la costrittiva idea di tendenza, una posizione che faceva uscire il lavoro di Cotani dalla gabbia della "Nuova Pittura" superando gli interessi specifici del gruppo formato da varie individualità che spesso non si riconoscevano nella Pittura Analitica.

Ricordo che ci furono grandi problemi per allestire le sale del museo, le difficoltà non furono causate dal criterio di assegnazione degli spazi o dalla competitività tra artisti, ma il motivo fu il non poter avere accesso alle sale espositive, in quanto non era permesso in un luogo aperto al pubblico, mostrare opere con sostanze "dannose". Come è solito nei musei olandesi, tutto era perfettamente organizzato, ma in un'opera di Maurizio Mochetti vi era del mercurio e a causa di questo materiale non era possibile entrare nel museo. Per la direzione era un ostacolo insuperabile e per l'artista non c'era possibilità di variare l'opera.

Sappiamo quanto il lavoro di Mochetti sia legato all'idea di spazio, al rapporto di come l'uomo percepisce l'oggetto-opera, di quanto delicatissimo sia l'equilibrio su cui si regge il suo lavoro. Molti erano solidali con l'artista, altri erano ironici e supponenti non comprendendo le esigenze di Mochetti. Stavamo aspettando di avere un segnale da parte del museo tutti rifugiati al bar, e sembrava non finire mai l'attesa che durò un giorno intero, c'era molta ansia perchè la data dell'inaugurazione era vicina. Ricordo che vennero i pompieri e poi tutto si sbloccò, non so dire come, finalmente entrammo ad allestire le sale. In quella di Cotani erano esposte le bende elastiche.

art press

21 novembre/décembre 75
le numéro : 10 F

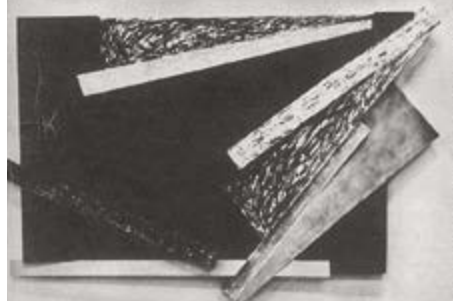
rédactrice en chef
Catherine Millet
43 rue Montmorency
75003 Paris 272 30 11

DADA par D. Roche H. Szeemann Ben M. Giroud S. Wolf
FRANCIS PICABIA par Yve-Alain Bois
LA PEINTURE EN ITALIE par C. Battaglia M. Fagiolo
FRANK STELLA par Catherine Millet
WILLIAM WEGMAN par Pierre Sterckx
DOMINIQUE THIOLAT par Marcelin Pleyne
WILLIAM BURROUGHS inédit
BRION GYSIN interview par Catherine Francblin
MAURICE ROCHE inédit interview par Jacques Henric

SPECIAL DADA
PICABIA
dada Berlin
CAGE



TZARA



STELLA



NUMERO DEUX

- est-ce que toutes les petites filles ont un trou ?
- oui !
- c'est par là que sort de la mémoire ?
- oui !

GODARD



BURROUGHS
inédit



VAGO, V 441. Huile sur toile, 1970. 162 x 130 cm (Salone Annunciata)

VALENTINO VAGO

B. Vago utilise les moyens les plus traditionnels : la toile déjà préparée, généralement à la craie, les couleurs à l'huile. Des couches de couleur, qui partent de zones plus denses, se diluent et s'estompent par un travail diligent du pinceau, en des transparences qui s'opposent au moment de se croiser. Sur ces surfaces, se déroulent des lignes, couleurs figées en de longs filaments lumineux (même le noir est utilisé en ce sens) plutôt que dessin d'une forme. D'autre fois, apparaissent de petits segments, parfois brisés en morceaux de couleurs différentes. L'apparition de leur ombre, que souvent le peintre peint, provoque un effet spatial saisissant. L'espace flou mais toujours bi-dimensionnel des tableaux se transforme en une profondeur plus mystérieuse où les lignes deviennent des apparitions presque métaphysiques.

F. A mon avis, Vago est très lié à une certaine peinture américaine. Je le vois donc sous un autre aspect. Sa toile se remplit de couleur et de signes palpables, précisément dans le sens de cette « inaction painting » à la résonance orientale, comme l'œuvre de Rothko.

F. A mon avis, Vago est très lié à une certaine peinture américaine. Je le vois donc sous un autre aspect. Sa toile se remplit de couleur et de signes palpables, précisément dans le sens de cette « inaction painting » à la résonance orientale, comme l'œuvre de Rothko.



COTANI, K 20 a. Bande élastique, 1975. 300 x 150 cm (gal. La Bertesca)

PAOLO COTANI

B. Cotani peint une sorte de grille formée par le croisement et la superposition de coups de pinceau de largeur rigoureusement égale et traversant diagonalement, selon des angles différents, la surface de la toile. Des lambeaux de lumière filtrent à travers cette grille, là où les couches de couleur sont moins épaisses; une lumière qui n'est pas luminosité de la couleur et de la tonalité, mais accident de la matière elle-même. Cotani en est très conscient; les derniers tableaux insistent sur la matière avec beaucoup de cohérence; des bandages sont en effet enroulés autour du châssis et entrelacés, recouverts d'une

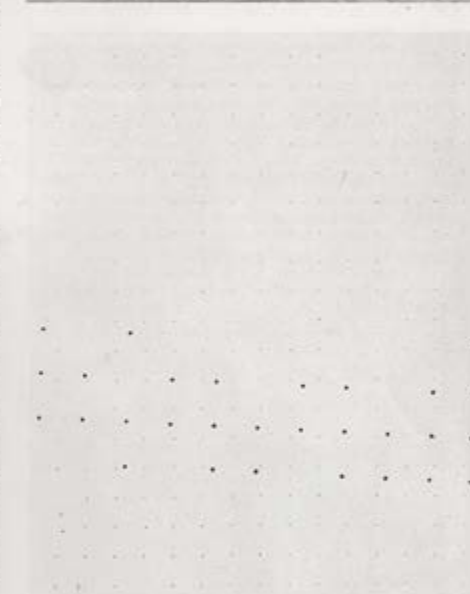
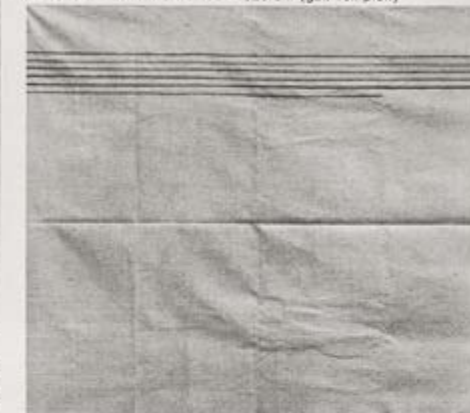
couleur acrylique d'une consistance particulièrement gommeuse, d'un effet assez semblable à la matière des tableaux nous dirons plus peints. Le résultat est imprévisiblement semblable, mais plus précis et conséquent car la lumière s'abat réellement sur des épaisseurs devenues désormais réelles.

F. Il a trouvé, après de nombreuses années de recherche, une ligne qui lui est propre et qui s'est éloignée de plus en plus des recherches abstraites traditionnelles. Citer aujourd'hui le nom de Dorazio à propos de son travail est justement une abstraction. La recherche est dans une phase de développement mais le propos mental en est clair, voué à exprimer la matière au travers de la peinture.

GIORGIO GRIFFA

B. Le travail de Griffa est celui qui montre la plus grande différence d'aspect par rapport aux autres. L'absence de châssis, la toile non-préparée, la disparition de la main comme présence personnelle et personnalisante. Des rapprochements avec des expériences appartenant à d'autres disciplines sont évidents; je pense au groupe des artistes turinois, Paolini, Fabro, Penone, etc. Les taches de couleur (et plus récemment les longues lignes traversant toute la surface de la toile) se succèdent selon un ordre apparemment casuel et telle paraît leur soudaine interruption. Mais c'est un hasard voulu. Griffa veut souligner que l'aspect de l'œuvre (et non le

GRIFFA. Peinture, 1974. 150 x 325 cm (gal. Templan)



GASTINI. Acrylique n° 6. 1973. 193 x 297 cm (Salone Annunciata)

MARCO GASTINI

B. Le sujet du travail de Gastini semble être l'espace, celui, dirons-nous, où s'inscrit l'œuvre. Il suffit de penser aux travaux plus anciens comme les morceaux de plomb posés au mur ou les plaques de plexiglas avec les signes et l'ombre des signes sur le mur où d'autres signes étaient tracés. Ces travaux révélèrent la volonté de considérer l'espace comme impliquant le spectateur lui-même, en tant que macrocosme. En réalité et paradoxalement, des limites précises étaient mises en évidence (par exemple, une pièce est toujours une pièce); ainsi est-ce justement le travail actuel qui, prenant à nouveau en considération et acceptant les limites d'une surface en tant que convention, résout le microcosme (des toiles précisément) en une prolifération d'espaces mentalement plus vastes, illimités. La surface de la toile, recouverte d'une couche de blanc qui laisse d'imperceptibles marges de toile découverte sur les côtés (première

La Gestione del Colore

Giorgio Cortenova

Questa mostra propone alcuni appunti sul bianco, il nero, il grigio, la grammatica del colore. E' una serie di appunti teorici anche lo scritto che l'affianca. Tutto il contesto è probabilmente atipico, come direbbe il colto massificato, o "sui generis", come lo definirebbe l'acculturato pre-tecnologico. Ad ogni modo, si vuole qui impostare un'ipotesi di lavoro verificandola attraverso alcune presenze indicative, che attualmente lavorano nel territorio indagato. Naturalmente, esse non ricoprono la vastità del panorama e tuttavia lo rappresentano in modo esauriente. D'altra parte, la mostra non ha alcuna intenzione di proporsi a rassegna né di voler esaminare l'ampia prospettiva storica dei problemi proposti, e, tantomeno, la reale "Staffetta" degli artisti che vi si sono impegnati. La "Staffetta" viene qui data come presupposta, idealmente presente e verificabile, si spera, in un futuro non troppo lontano. L'iniziativa si propone, però, di inaugurare un dibattito e ritiene che quanto maggiore sarà il contributo schiettamente dialettico che riuscirà a provocare, tanto maggiori saranno le possibilità di approfondire la problematica di fondo.

Il moltiplicarsi d'interessi intorno alla pittura rischia d'annegare il tutto nel calderone generico e artefatto, tipico di tutti i fenomeni di mercato, con il risultato di lasciare scoperti alcuni punti focali del discorso, che attendono, a buon diritto, di venire sollecitati. E' il caso, credo, del colore. Tuttavia, l'unica resistenza della cultura, nei confronti di qualsiasi strumentalizzazione, è di fare ostinatamente cultura, gestendone, se non altro, il metodo operativo. È anche questa la "gestione" che il colore sembra richiedere.

G.C.

Proporrei alcune riflessioni. Prima di tutto: le immagini dell'"empiria", ciò che vediamo e consumiamo, dal bello naturale al paesaggio artificiale, hanno poco o nulla a che vedere con la realtà o, per lo meno, con il reale privo di mediazioni artefatte e societarie. In secondo luogo: l'arte come tautologia e analisi all'interno di se stessa rifiuta la "révolte" romantica e diviene una professione di critica quotidiana. Infine: lo specifico delle arti figurative non è tanto la "pittura" o la "scultura", ma il dipingere e lo scolpire che le "attraversano": così come la scrittura "attraversa" la letteratura e il mentale "attraversa" le attività razionali.

Nelle arti vi è una continuità fornita da ciò che è stato, che è e che deve essere liberato dall'arte. Ogni opera compiuta ha in sé un grado maggiore o minore di liberazione. Quanto più questa liberazione è preannunciata come assoluta (quanto più si lascia scorgere nell'infinità della traiettoria), tanto più l'arte assurge a rampogna di un mondo incatenato ed è il risultato della propria liberazione da se stessa. L'unica maniera per l'arte di porsi fuori dalla storia (come manipolazione di generi e categorie) è d'insediarsi nella storia, di mimetizzarsi in essa, di assumerne le contraddizioni per liberarsene. L'arte rintraccia la storia e la combatte all'interno di se stessa.

L'arte è pur sempre critica nei riguardi dell'arte: essa conquista l'autocoscienza soltanto criticandosi e si rivela in quanto "empiria" solo astraendosi: ne attraverso metodi operativi "empirici".



Catalogo della mostra *Un'idea di pittura. Astrazione analitica in Italia, 1972-76*
Casa Cavanizzi - Museo d'arte moderna e contemporanea, 2015, Udine



Pagina dal catalogo *Un'idea di pittura. Astrazione analitica in Italia, 1972-76*

Così la pittura si afferma solo attraverso una posizione critica nei riguardi della pittura: in questo modo conosce se stessa e si riconferma come realtà in atto.

L'elemento liberato è il dipingere in quanto tale, che "attraversa", appunto, la pittura, ma non le appartiene come categoria. Esso si difende e si rifiuta alle categorie e alle suddivisioni sociali per attestarsi in una posizione di "vissuto quotidiano", fluida, aperta, praticata come momento psico-fisico e non come istituzione della storia. In conclusione: se ciò che vi è di raggiunto nella pittura è la liberazione del dipingere dal suo genere storico.

Il dipingere perde nella pittura (in quanto opera) la propria carica simbolica e si riveste di simboli anomali, quelli dell'immanente reale e dell'immaginazione societaria. Solo liberandosi da questi simboli anomali riconquista il proprio originario gradiente simbolico. L'unico strato simbolico del dipingere è il dipingere stesso: simbolo di liberazione. D'altra parte, come il dipingere "attraversa" la pittura senza appartenerele, così la memorizzazione ottica "attraversa" la fotografia rifiutandosi alla sua prigione. Questo impulso dello specifico verso la liberazione riempie di sé l'arte o quanto maggiore è la spinta verso la liberazione totale, tanto più drastica, però, è la consapevolezza - dell'impossibilità contingente a raggiungerla. Perciò l'opera d'arte è carica di "nostalgia". Ogni opera d'arte si libera da quella precedente, come la creatività dalla creazione. Ma la creatività è cosciente di dover ricadere nella creazione successiva, di conseguenza l'"attraversa" senza appartenerele. Ogni impulso verso la liberazione assume in se stesso la "nostalgia" della liberazione.

La pittura ha "nostalgia" del dipingere, la scultura dello scolpire, e così via. Ogni grande opera d'arte è piena di un'immensa "nostalgia": essa ne è la carceriera, ma, contemporaneamente, è la molla della liberazione. Solo in virtù della "nostalgia" l'arte si libera dall'arte: quindi, il dipingere dalla pittura, lo scolpire dalla scultura, la memorizzazione ottica dalla fotografia...

A conti fatti l'opera d'arte ha "nostalgia" dell'arte. E solo di questa.

Ma vi è poi da aggiungere che difficilmente l'arte potrebbe difendersi dal servire gli impulsi integranti del secolo senza mimetizzarsi in questi, senza rifiutare la commozione con solante, il tradimento del cuore nei riguardi delle necessità e delle utopie reali. Nulla è più irresponsabile di un'insaziabile bellezza, nessun colore trova giustificazione in se stesso, se non nella sua pratica critica.

Ci si potrà chiedere perché l'arte moderna tenda sostanzialmente alla disciplina e ci si potrà domandare se in essa non risuoni soltanto il deserto. Il processo antico della fantasia a briglie sciolte trapassa nel mito gratuito di un arcaico piacere apparentemente disintegrato, nel culto irresponsabile dell'immaginazione. La positività acritica conduce al gioco incosciente, al macabro, all'osceno. Perciò solo la negatività è cosciente dei limiti contingenti della libertà: solo così potrà premeditarla e solleccarla. Solo praticando il nulla sembra possibile resistergli. L'autodisciplina dell'arte non evita la coincidenza con le specializzazioni della catena produttiva. Anzi, vi si identifica. Infatti l'arte rintraccia nel massimo dell'integrazione la forza della "révolte".

Ma ciò non potrebbe sussistere sulla base di un territorio positivo, nell'eldorado della produttività. Solo un'arte oggettualmente negativa può mimetizzarsi nell'integrazione, minare il centro della roccaforte.

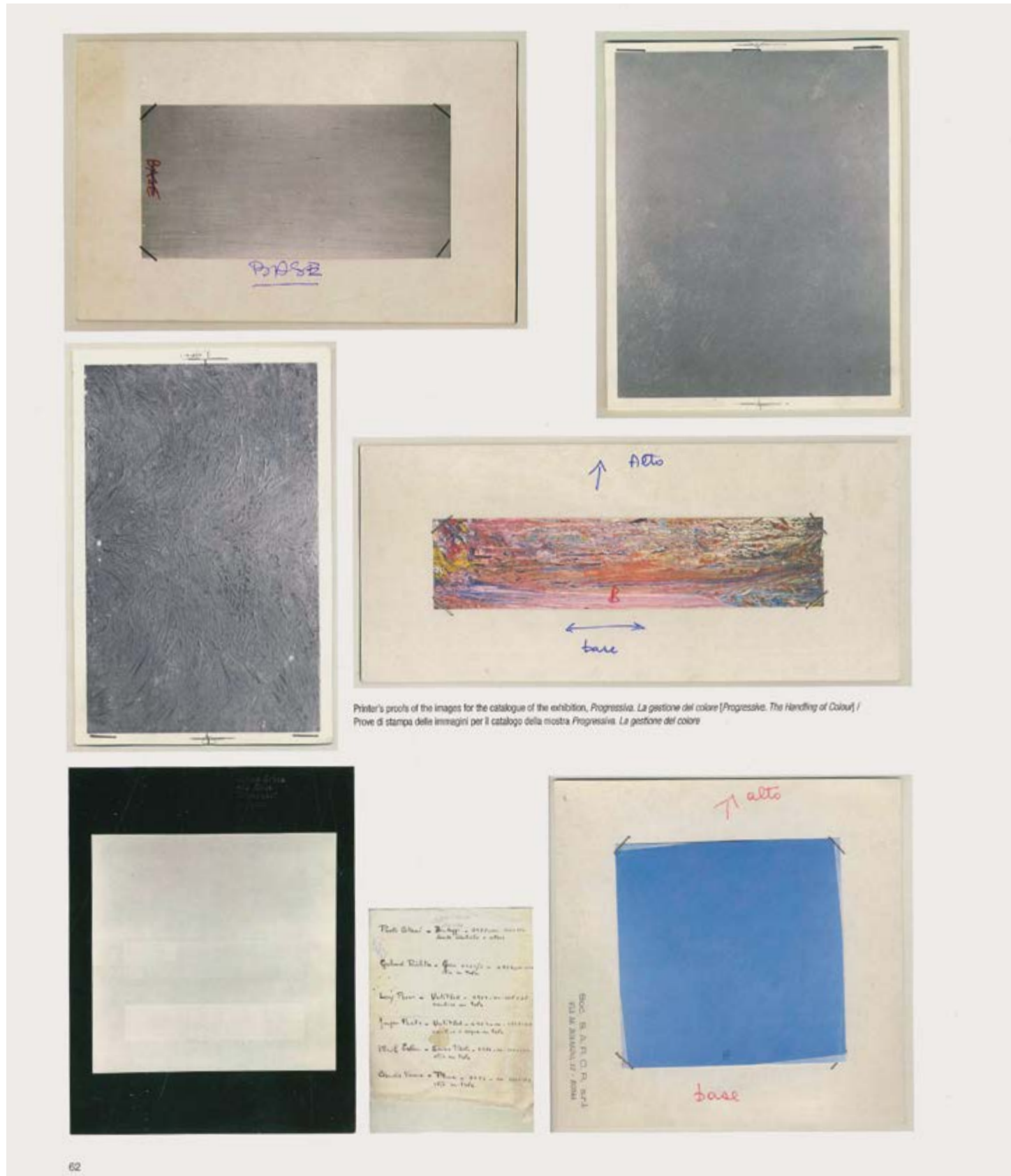
Per quanto sia spontaneo l'impulso alla libera espressione, esso dovrà tenere presente il rischio della libertà illusoria, e il tranello del consenso. Ma peggio ancora sarebbe il voler mediare il momento costruttivo della negatività con i mezzi di una risorta espressione. Ha ragione Adorno quando afferma che "le costruzioni assumono espressione attraverso la freddezza" e che "le creazioni cubiste di Picasso (e ciò che poi egli le fece diventare) grazie all'ascesi praticata nei confronti dell'espressione sono di gran lunga più espressive di prodotti che si lasciarono stimolare dal cubismo ma temettero per le sorti dell'espressione e diventarono condescendenti". La fantasia non può dichiararsi libera in modo gratuito e illusorio senza incontrare la propria rovina: essa deve per correre la negazione che le viene imposta, per conoscere la propria prigionia e pretendere la liberazione. La libertà che non appartiene al contesto contingente non può appartenere all'arte per semplicistico giuramento: essa "attraversa" l'arte come tensione, non come dato di fatto.

La libertà dell'arte è la tendenza alla liberazione. D'altra parte, una disciplina condotta al massimo dell'integrazione trova in se stessa il capovolgimento dell'integrazione. La straordinaria cura che le arti moderne sembrano riporre nello specifico permette di identificare i processi dell'addizione e della sottrazione come pratica "fredda" dello specifico stesso. Ma permette anche di affermare che l'espressione non si rintraccia all'apice della somma, come accumulo di notizie acritiche, ma risiede all'interno della pratica stessa, in qualità di attività critica e di coincidenza tra la prassi e il suo progetto. Lo specifico possiede i suoi fini produttivi, che sono la propria interna espressività: ed è quanto a ben vedere accade nella grande architettura. Perciò, l'espressione dello specifico è la gestione critica del proprio organismo. Anche lo specifico ha "nostalgia" dell'arte: cioè della liberazione dell'arte dalla specificità. Il che senza una reale pacificazione produttiva, può venire solamente mimato.

Nell'universo dei simboli il colore rimane pur sempre in sospensione, come d'altra parte il suono. Come a dire che il momento "primitivo" del simbolo è tale da promuovere una dialettica e una carica estensiva all'interno dello specifico primario della pittura. Anche in questo caso proporrei alcune riflessioni.

Se esiste il simbolo, esiste anche la sua sottospecie, cioè il "simbolo assegnato", quello che Susanne K. Langer definisce in quanto segnale fornito di un significato letterale stabilito dalla convenzione. Ciò che la Langer contesta è la possibilità di far coincidere i due termini. Il simbolo assegnato appare infatti come un'a restrizione del simbolo "tout-court", quella stessa limitazione che non pone in imbarazzo un Cecil Day Lewis. Collingwood propone invece un simbolo che si limita alla sfera di segni deliberatamente prescelti, capaci di diventare simboli della logica simbolica: si pensi al caso banale e quotidiano della segnaletica stradale o a quello più aristocratico del cervello elettronico.





Ma non è tutto qui, perché Cook e Daiches propongono immagini più aperte e tuttavia non verificabili. L'estensione del concetto è pari, in questo caso, alla crescita del vago e dell'impalpabile: un tutto-possibile stimolante e però minato dall'improbabilità. Cook parla infatti di un'"infinita suggestività del simbolo" e Daiches sostiene che "simbolo significa semplicemente un'espressione che suggerisce più di quanto non dica"; ma poi ne restringe egli stesso il senso in forma mistica, scrivendo che "un simbolo è qualcosa in cui gli uomini sensibili riconoscono il loro fato potenziale". In un contesto tanto ricco di ipotesi forse quella di Susanne K. Langer è la tesi più "scientifica" e più utile all'analisi dell'arte. Per lei il simbolo è molto semplicemente "ogni artificio che ci permette di adoperare un'astrazione".

Ciononostante, è evidente la difficoltà di far confluire in un unico termine un potenziale estensivo totalizzante e una carica emblematica che tende, invece, al particolare, in un dialogo tra metafisica e positività in cui difficilmente potremmo trovare il nodo della matassa. Se però questo "artificio", di cui parla la Langer, lo si volesse applicare alla pratica dell'arte come disciplina conoscitiva, si vedrebbe che un'immagine tanto strutturale e schematica potrebbe caricarsi di significati quotidiani, analitici, empirici. Ed allora il simbolo non sarebbe altro che l'ago della bilancia di quel continuo processo di addizione e sottrazione che caratterizza qualsiasi metodo operativo. Dove si deve ancora una volta intendere che per aggiungere è necessario sottrarre e viceversa. Il simbolo appare, pertanto, una membrana capace di restringersi in se stessa e di allargare contemporaneamente il proprio raggio d'intervento e di comunicazione. In una simile prospettiva esso perde la sua carica innaturalmente romantica, la falsa doratura sentimentale del luogo comune, e si propone come funzione elastica del linguaggio, forza semantica ed esplicativa.

Ma sarà infine opportuno affermare che una cosa è il simbolo e un'altra è il simbolico: questo infatti non è affatto l'aggettivazione del primo. Anzi: il simbolico si ribella al simbolo, lo "attraversa" e, di volta in volta, se ne libera, svincolandosi dalle forme. Il simbolico vive all'interno della pratica stessa del dipingere o della scrittura in quanto continuo allargamento della coscienza, ed è solo in questo senso che le attività creative sono simboliche. Come la scrittura e il dipingere "attraversano" la letteratura e la pittura senza appartenere loro, così il simbolico "attraversa" ma non si dà prigioniero delle forme del simbolo. Il simbolico, a conti fatti, non evoca forme visibili, ma solo la propria intatta energia non codificabile, l'impulso inebriante dell'inezia e della totale espansione, che, però, non si esprimono necessariamente nella caotica frenesia o nell'assommarsi della velocità.

Ma gestire l'aspetto simbolico della materia non significa attribuirgli un simbolo, formalizzarlo, aggiudicarlo. La strategia d'azione sarà invece quella di concretizzare la liberazione del simbolico dal simbolo, o meglio il suo processo evolutivo: oggettivarne, cioè, la sospensione. Parallelamente la sospensione simbolica del colore è in antitesi con il colore in quanto simbolo assegnato: ne rappresenta invece la battaglia interiore, il processo liberatorio.

Non vi è rosso che non rimpianga il rosso, giallo che non rimpianga il giallo, e così via. Il processo della “nostalgia” che l’arte ha di se stessa s’insedia all’interno del colore, eppure solo la coscienza fredda della pratica dell’arte può mimetizzarsi in essa. E dunque il colore tende verso la liberazione del colore ed è carico di “nostalgia” per il colore pacificato. In realtà il colore rimane sospeso nella propria tensione ciò che si nasconde al suo interno come concretezza è in realtà la sua colorazione perciò è soltanto questa che esso insegue, e non l’espressione generica o codificata. Gran parte dell’arte moderna che s’interessa al “processo”, negando l’“opera”, s’introduce nella tensione dell’arte. In tale senso gestisce l’arte: e così dunque gestisce la pittura, la scultura,

il colore...

L’analisi del colore coincide con la colorazione, con il colorare. Un qualsiasi colore è cosciente di essere solo una stazione di transito. Il rosso sa di essere la codificazione astratta del suo processo formativo. Ma sa inoltre che la propria concretezza consiste solo in questo.

Lo sa il giallo, lo sa il verde...

A conti fatti, la colorazione “attraversa” il colore senza appartenergli, allo stesso modo in cui il dipingere “attraversa” la pittura senza consegnarsi prigioniero.

Il procedimento della colorazione prende dunque il sopravvento sul colore, o, per meglio dire, diviene la sua coscienza fattuale e progettuale. Il pittore gestisce, progetta, pratica il progetto del colore insediandosi all’interno della sua tensione verso la libertà. Questa tensione non appare mai pacificata e ancora una volta, non si vede come potrebbe esserlo senza che sia pacificato il processo produttivo e sociale del mondo reale.

La pittura moderna tende al monocromo? Direi che transita attraverso il monocromo. Sotto questo profilo è pittura comunque “azzerata”, cioè ostile ai ritmi della commozione, della consolazione, del cuore... Il colore più sgargiante è cosciente dei cupi territori del nero, del deserto del bianco, dell’anonimità del grigio. Ma, in particolare, la policromia è cosciente della fase monocroma dell’arte: non tende a risolversi nell’illusione del gioco di colore, non sfugge alla propria responsabilizzazione storica. La policromia ci fornisce notizie sulla colorazione, lavora all’interno del simbolico e perciò “attraversa” i colori senza appartenere loro. Il resoconto di cui possiamo usufruire ci parla di procedimenti mentali, e analitici, di verifiche empiriche e progettuali. Ed ancora: la colorazione progetta le fasi della propria tendenza alla libertà da un colore relegato nella staticità del simbolo, frequenta la superficie ma la rovescia in spazi o, sollecita lo spazio ma lo trasforma in ambiente operativo. La policromia sembra essersi fatta povera, “feriale” e non “festiva”, processualità ribelle alla stratificazione data una volta per tutte, all’interpretazione tranquillizzante o comunque estetica del mondo.

La pittura è in una fase di “austerità”? Forse il problema è malposto; infatti, se da un lato è reticente, è invece loquace dall’altro. Tace in lei l’illusione romantica, la lussuosa ridondanza, la drammatica gestualità consumabile nell’ordine delle estetiche. Il suo dramma è il silenzio, o forse vive corrucciata e indifesa, la tragedia del suo tempo. E non significherebbe tradire la realtà contingente un’allegria fuga nel colore deresponsabilizzato, nel gioco edonistico, nella fantasiosa loquacità a ruota libera?

L’humour del nero, cui spesso accenna Carlo Battaglia (che all’interno del nero ha vissuto puntuali stagioni) consiste anche nell’amaro piacere, o nella fredda consapevolezza, di una felicità, che, per irradiarsi, si è imposta l’esilio. La povertà della pittura è volontaria, come d’altra parte è volontaria la ricchezza del suo resoconto empirico, fattuale, mentale. Il colore rinuncia allo sfoggio di una “toilette” formale e ci restituisce la propria grammatica.

Se “Le Printemps adorable a perdu son odeur!” (Baudelaire), non sarà certo la pittura, l’arte in genere, a poterglielo restituire. E tuttavia lo gestisce come pratica e tensione concettuale, consultandolo e formulandolo a livello grammaticale.

Più in particolare, il colore può, ad esempio, essere gestito a livello storico, progettuale, analitico, come prassi del colore e suo sillabario (Verna); o può invece essere rianalizzato in relazione alla sua tradizione più esistenziale e caotica, come materia ribollente ricondotta adesso. Al puro dato empirico, riesaminata con quel distacco caratteristico di una visione fredda e mentale del caos (Poons). Il colore, in ogni caso, diventa anche storia del colore, rivista attraverso il colorare. E naturalmente, come accade per un Poons e un Verna, i vettori, gli assetti e le coordinate di volo si differenziano a vista d’occhio. In ogni caso, si tratta di un colore “minato” dall’oscurità del nero, dal deserto del bianco, dal nulla del grigio, che, anziché assediati, si pongono nella coscienza critica del cromatismo: ad ulteriore dimostrazione che l’arte tende a rifiutare il sereno clima consolatorio della falsa positività. Adorno direbbe che “l’ingiustizia che commette ogni arte serena e tutta quanta quella d’intrattenimento, senza eccezioni, colpisce il dolore accumulato e privo di parole”. Forse l’unica felicità dell’arte risiede nella sua resistenza al contingente, nel suo impulso autocritico verso la liberazione.

Scritto in occasione della mostra *Progressiva “la gestione del colore”*.
Archivio Arco d’Albert, Roma, Febbraio 1976

Paolo Cotani: aperture di un cammino

Bruno Corà

L'opera di Paolo Cotani è presente nel panorama artistico italiano ed europeo da circa quattro decenni e questa partecipazione agli sviluppi del linguaggio nella contemporaneità lo ha visto, in alterni momenti, distinguersi in più di una tra le fasi diverse in cui si sono manifestate le metamorfosi della pittura. Ma certamente il frangente in cui l'opera di Cotani si è mostrata nettamente fondata è stato proprio quello dei suoi esordi, nell'inizio degli anni Settanta, con un percorso inscrivibile in quei pronunciamenti di radicale azzeramento degli strumenti della pittura, non esente da una inclinazione minimalista, scaturito dall'esigenza di concettualità del fatto pittorico.

In quel clima, che induceva ogni artista a 'costruire' la propria azione avendo un 'progetto' alle spalle per garantire la continuità al proprio percorso, Cotani si impegnò, tra altri, a qualificare il rinnovamento della pittura, analizzandone i supporti, i materiali, la funzione, il colore, la forma, il contesto, la valenza spazio-temporale e l'immagine.

In quell'esercizio, che consentì a Cotani di conseguire una posizione di rilievo tra le esperienze a lui vicine, si sono evidenziate, tra le altre, due esigenze di fondo: una si identifica con la necessità di rispondere a una domanda costante, un'autointerrogazione sull'atto epifanico dell'immagine. All'affioramento di quella possibilità, si avverte distintamente che Cotani si predispone con tutte le sue migliori energie e si può stare sicuri che, quando l'epifania sopravviene, egli l'ha messa in condizione di apparire in modo supremo. L'altra esigenza a cui egli non sembra voler rinunciare è la libertà di interrompere, in ogni momento, un esercizio linguistico per avviarne uno nuovo, apparentemente diverso, poiché tali si mostrano le morfologie del suo lavoro.

Ma per un'economia imponderabile quanto enigmatica, le due esigenze sono al servizio della stessa causa: visualizzare, fermandolo al presente dell'opera, l'istante in cui è in luce la bellezza impronunciabile di equilibri, sensibilità, misure, energie, entità invisibili che si arrendono solo all'azione della pittura che, in tal modo, si rivela come facoltà magico-propiziatoria.

Parliamoci chiaro: quando una superficie elaborata con materiali comuni, quali che ne siano state le operazioni tecniche impiegate, raggiunge una qualità sensibile la cui durata attraversa indenne gli anni - nel caso di Cotani già oltre quaranta -, vuol dire che l'autore ha posto in opera un quid capace di trasmutare i mezzi adoperati in un esito qualificato, la cui esistenza ha avuto accesso a un grado diverso e superiore di realtà fenomenica che è lo stato di artisticità.

Ho osservato diverse volte, nel corso degli anni, il suo lavoro e, recentemente, quelle opere esposte a Brescia nella mostra presso la LAC Lagorio Arte Contemporanea, a partire dal Senza titolo, 1976 elaborato con due intensità diverse di grigio e un viola che non mostrano i segni del tempo ma che, al contrario, se ne stanno radiose e defilate nella comunità delle altre opere, ben consapevoli (come l'artista d'altronde) di essere nuclei irradianti di tutto o molto di ciò che vi è attorno a loro. Infatti, cos'altro sono le due tecniche miste denominate *Tracce* e le altre tele tutte del 2009, seppur di differenti dimensioni, se non evidenti conseguenze del prelievo che Cotani ha compiuto dei profili di contrasto luce e ombra dalle bende nel loro sovrapporsi? Quei fili 'battuti' alla

maniera di quando si esegue il 'buon fresco', immergendoli nel pigmento e lasciandoli urtar contro il supporto del muro (ma anche di una tela o di un foglio di carta), rivelano la fragranza energica di un minimo gesto che li ha sollecitati alla 'segnatura'. Altrettanto filologica appare la declinazione delle *Tracce* e dei *Fili battuti*, in quella sequenza delle tre tecniche miste Senza titolo, 2009 su carton legno preparato con il bianco e investite di proiezioni di luce che esaltano i neri opachi pieni di forza dei segmenti residuali delle ombre-linee ricavate dai quadri a base di bende elastiche degli anni Settanta.

Ma, poi, come si accennava, Cotani vuole sempre reinventare, per la medesima emozione di libertà e variazione metodologica, nuove modalità di porre in essere (e dunque in equilibrio visualizzato) le tensioni di sempre; sotto quella spinta sono venuti alla luce sia il Senza titolo, 2007 delle strutture in acciaio più fasce, sia *Bilanciere*, 2007 con cinghie nere e barre cilindriche di acciaio.

Ma l'occasione di questo breve scritto introduttivo al suo lavoro, esaminato e osservato in profondità da Micol Forti, si offre quale circostanza idonea, dopo molti anni di frequentazione con l'artista nella medesima città e di comuni percorsi, per esprimere un autentico apprezzamento della tenuta poetica di Cotani nell'alimentare una pittura orgogliosamente affrancata non solo dallo stile ma, cosa ben più ardua, anche dalle certezze, preferendo alle sistemazioni del suo lavoro le nuove avventure.

Lugano, 11 ottobre 2009

Capitolo primo. L'artista "sismografo" del segno e della materia

Micol Forti

[...] Non vi è nulla di codificato e codificabile, non vi è nulla, oserei dire, di "astratto".

Cotani sembra riflettere sui problemi della percezione intesi come modalità del vedere e dunque del comprendere. Il ritmo della composizione, fatta per "addizione" e per "accumulo"¹ di strati cromatici, ed ancora prima il lavoro sulla qualità materica del colore stesso, sul suo peso corporeo oltre che sulla sua saturazione, confluiscono in una superficie ricca di implicazioni percettive. Una superficie pittorica non può essere neutra in quanto è il terreno ed il solo spazio possibile, in cui l'arte può esprimersi; né il nostro sguardo oscillare tra indifferenza e piacevolezza. I suoi contenuti da molto tempo non sono più solo quelli della rappresentazione realistica o della narrazione o dell'evocazione simbolica, metaforica o spirituale; i suoi contenuti sono stati spostati verso la possibilità di riconsiderare il codice pittorico dal suo interno, spogliato di sovrastrutture psicoanalitiche e sociali e al tempo stesso arricchito dalla certezza di indagare un settore importante del nostro sistema di visione.

L'indagine è radicale senza perdere il suo senso lirico e poetico: non è un caso che Giovanna Dalla Chiesa nel 1976 si riferisca esplicitamente alle *Compenetrazioni iridescenti*² di Balla e che nel 1990 Giorgio Cortenova, nel bello e completo catalogo della mostra monografica presentata a Palazzo Forti a Verona³, proponga in modo articolato il riferimento al Picasso del periodo di Gosol e alla sua scoperta di una polverosità sabbiosa del colore, così come ai «muri bigi di Roma abbandonata». I due riferimenti alla tradizione delle avanguardie, lontani dall'essere contraddittori, si rivelano complementari.

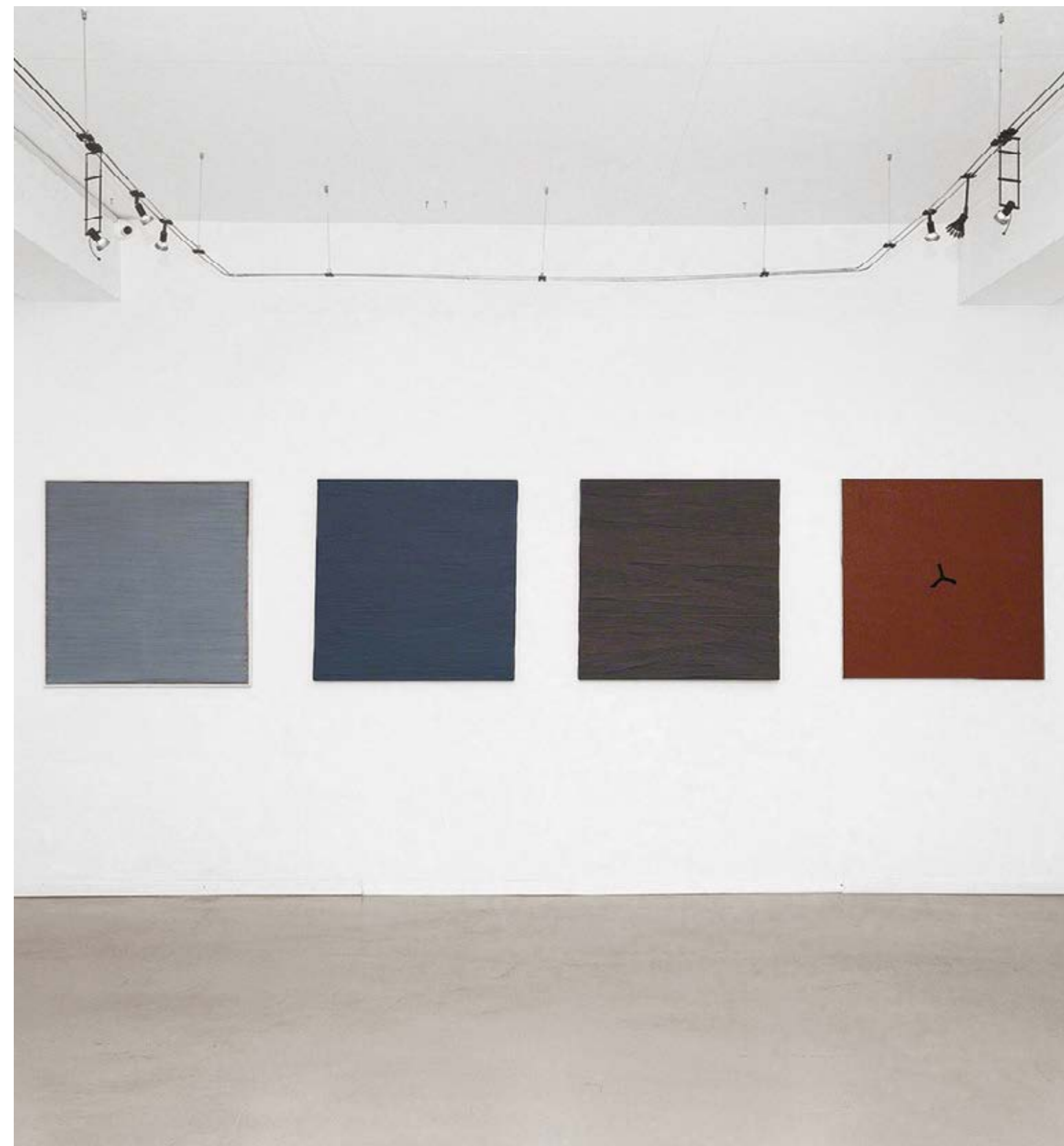
L'importanza della presenza di un dinamismo percettivo del colore, nei quadri di Cotani, animata dal ritmo compositivo delle pennellate che rendono esplicita la dialettica tra ciò che si vede e ciò che non si vede – o meglio tra ciò che si rende visibile e ciò che si mantiene invisibile – è compiuto dal procedere per progressiva cancellazione della superficie di fondo della tela bianca. E tale cancellazione mette in evidenza la fisicità propria del colore, il suo essere materia prima di ogni possibile trasfigurazione all'interno del complesso sistema di funzionamento di un'immagine. È quella fisicità che affonda le sue radici in molte delle avanguardie che Cortenova riconosce da Picasso, appunto, a Picabia o Duchamp, ovvero in un ambito di ricerca in cui la riflessione sulle materie si intreccia con quella sui principi della rappresentazione.

Tutti questi elementi convergono inoltre in un'ulteriore intuizione, che Cotani svilupperà nei cicli successivi. Il rapporto tra visibile e non visibile nell'ambito di una ricerca basata su un procedimento per "accumulo" di colore e di "cancellazione" della superficie sottostante, propone il problema dell'assenza dell'immagine, nel momento in cui mi rendo conto che il mio sguardo lentamente arriva a penetrare lo strato superiore del colore. Tra le pennellate, allora, compare una fessura, lo spazio che in qualche modo le unisce e le separa: un limite, un confine tra due livelli del vedere e del concepire lo spazio pittorico.

¹ Termini il cui senso specifico rispetto alla "Nuova pittura" è stato puntualizzato da Giorgio Cortenova nei suoi vari interventi; cfr. in particolare G. Cortenova, *Un futuro possibile. Nuova Pittura*, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 16 settembre – 14 ottobre 1973; Id., *Grado Zero*, Galleria La Bertesca, Milano 1974; Id., *Empirica. L'arte tra addizione e sottrazione*, Ente Fiera, Rimini; Museo di Castelvecchio, Verona 1975.

² G. Dalla Chiesa, in Paolo Cotani, catalogo della mostra a cura di G. Dalla Chiesa, G. Cortenova, Galleria Renzo Spagnoli, Firenze, marzo 1976

³ G. Cortenova, *La costanza della visione*, in Paolo Cotani. *La costanza della visione*. Mostra antologica, catalogo della mostra a cura di G. Cortenova, Palazzo Forti, Verona, 10 dicembre 1990 – 10 febbraio 1991, Mazzotta editore, Milano 1990.



Installazione della mostra *Paolo Cotani - La pittura*
Erica Fiorentini Arte Contemporanea, 2015, Roma

È intorno all'idea del limite quale zona di confine in un processo di accumulazione di segni che nascerà uno dei cicli più innovativi e rivoluzionari della prima maturità di Cotani: le *Bende elastiche*.

Siamo nel 1975 ed il gruppo della "Nuova pittura" ha ormai affermato i suoi orizzonti di ricerca. Nelle numerose mostre collettive a cui partecipa Cotani nel corso di quell'anno presenta opere nelle quali, solo apparentemente, la pittura sembra essere superata e il colore essere sperimentato per evidenziare un concetto di matericità completamente differente. È il suo rifiuto all'omologazione.

Le *Bende elastiche* sono delle "bende", materiale povero i cui richiami simbolici, dalle fasciature delle ferite a quelle delle mummie, sono fin troppo evidenti per volerli eludere. Queste vengono dipinte per essere successivamente disposte sul telaio: l'artista cinge il telaio, lo nasconde e ad un tempo rende visibile la tela, le dà forma, segno e colore. Una volta fasciato il telaio, le bende vengono nuovamente dipinte. «È come l'orditura di una tela che si definisce con la sutura di ogni vuoto [...]. Oggettivando l'uso del materiale (il bendare che prende il posto del pennello) tendo a realizzare la crescita parallela e costante tra mezzo e gesto, tra formazione della superficie e procedimento operativo»⁴.

Nel catalogo della *9e Biennale de Paris, Manifestation Internationale des Jeunes Artistes* del 1975, dove espone tre *Bende elastiche* dello stesso anno, Cotani sceglie di pubblicare un suo scritto del 1973: «La pittura è progetto, rischio, avventura individuale, sviluppo di un'idea articolata nella sua logica estrema», approfondendo la specificità e il comportamento dei mezzi tradizionali, colore, tela, supporto, la pittura «si realizza in quanto idea di pittura e di progetto»⁵: egli conferma la sua posizione problematica nei confronti della nozione di "quadro", anche se non nella direzione promossa da Giulio Carlo Argan della "morte dell'arte", negli anni '60, e solo in parte nella "linea analitica" individuata da Filiberto Menna nel tentativo di stabilire una continuità sotterranea dal postimpressionismo fino al Concettuale⁶.

La superficie è "povera" e "reale", costituita da un materiale non tradizionale, tuttavia il risultato è altamente, profondamente pittorico. Come è altamente "artistico" il riferimento alle implicazioni metaforiche. La metafora, concetto che tornerà nel lavoro di Cotani, è un costante punto di riferimento nella sua produzione e nella sua riflessione teorica. Perché la metafora non è solo un rinviare ad altro, attraverso il parallelismo tra nature differenti, la cui possibilità di decodificazione poggia sull'ipotesi di un comune principio di comprensione; la metafora è uno dei sistemi di espressione del fare artistico, di coordinamento del proprio linguaggio in riferimento, non importa se consapevolmente o meno, alla tradizione che ne rende possibile l'utilizzo e la sua costante capacità di trasformazione.

⁴ P. Cotani, *Sui materiali: bande elastiche + telaio + colore*, catalogo della mostra *Grado Zero*, a cura di G. Cortenova, Galleria La Bertesca, Milano 1974.

⁵ *9e Biennale de Paris, Manifestation Internationale des Jeunes Artistes*, 19 settembre – 2 novembre 1975, Paris, Musée d'Art Moderne de la Villa de Paris, Idea Books, Paris 1975, s.p. (schede in ordine alfabetico). Il testo era stato pubblicato nel catalogo della mostra *Riflessione sulla pittura*, a cura di F. Menna, I. Mussa, T. Trini, Pal. Comunale, Acireale, settembre 1973.

⁶ G.C. Argan, *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, in «Il Verri», V, 1961, n. 3, pp. 41-42; F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi Editore, Torino 1975.

Così il bendare la tela è anche renderla visibile, in un gesto che unisce azione e disegno, supporto e materia, progetto e creazione; il campo visivo è il luogo in cui tali forze, di direzione e provenienza differenti, si esprimono all'unisono grazie alla capacità dell'artista di tenere aperto quel senso del limite e della frattura interna allo spazio pittorico, che prima era identificabile nel confine tra le pennellate, ora nel punto di sovrapposizione delle bende.

Non è casuale che nel 1992 la Galleria Niccoli di Parma abbia promosso un'esposizione, curata da Giovanna Bonasegale e Patrizia Ferri⁷, che metteva a confronto le opere di Castellani, Scarpitta e Cotani. Artisti nati in decenni differenti che hanno riflettuto, ognuno con le proprie prospettive di ricerca e peculiarità linguistiche, sul senso e sulla possibilità di modulazione e di tensione dello spazio interno alla creazione artistica. Dietro ad ognuno di loro c'è il confronto con uno degli aspetti più complessi ed inquietanti del fare artistico: il vuoto.

Un concetto che dopo i *Tagli* di Fontana e i *Sacchi* o le *Plastiche* di Burri, ha assunto un valore completamente differente. E Cotani lo valuta con l'intelligenza e la coerenza che lo contraddistinguono. Lontano dalla potenza "informale" di Burri, ne apprezza la sperimentazione sull'unicità della materia e sulla possibilità di dominarla, sublimarla. Dei *Tagli* di Fontana, invece, puntualizza la centralità di quella ferita sulla tela che aveva teoricamente e pittoricamente proposto un diverso tempo della percezione. Cotani, vicino ad un analogo rigore nell'esecuzione dell'opera, sceglie di nascondere quel vuoto e così facendo di affermare ed accettare la sua possibilità di esistere. Di esistere anche in senso polemico e trasgressivo. [...]

Tratto da *Capitolo primo. L'artista "sismografo" del segno e della materia*, 2009

⁷ P. Ferri, G. Bonasegale, *Tensioni di superficie (Castellani, Cotani, Scarpitta)*, Galleria Niccoli, Parma, 9 maggio – 30 giugno 1992.



Installazione della mostra *La scelta linguistica: Paolo Cotani - Lucio Pozzi*
Palazzo Sforza Cesarini, 2016, Genzano di Roma



Bende [n. archivio T00707503] - 1975, acrilico e bende elastiche, 179 x 304 cm



Bende [n. archivio T00707503] - 1975, acrilico e bende elastiche, 179 x 304 cm - retro



Bende [n. archivio T0070761 I] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707616] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707609] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T07075001] - 1975, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707598] - 1975, acrilico e bende elastiche, 70 x 70 cm



Bende [n. archivio T00707615] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm

“Sempre più frequentemente ci siamo posti la domanda se fare pittura ha ancora un senso, o meglio se la portata del messaggio garantisca ancora quel grado di incidenza che ne legittimizza la storicità. [...] credo sia corretto cercare di capire quella che è la categoria in cui la ricerca pittorica si muove [...] per tentare di ritrovare nella sua specificità una capacità operativa e creativa all'interno della molteplicità degli universi linguistici. E se il linguaggio è un universo autonomo, è soltanto all'interno della molteplicità delle sue leggi e contraddizioni la sua validità: fare pittura è progettare e progettare è un modo di intervenire nella realtà.

Qualcuno ha paragonato l'artista ad un minatore che scava una galleria in una montagna [...]. Io credo piuttosto che il lavoro dell'artista è come un sismografo rilevatore sensibile, spesso anticipatore, di quella che si potrebbe definire la scala meteorologica delle frizioni collettive. Se l'“immagine montagna” verrà rimossa, sarà solo operando collettivamente: non è sfiducia nei mezzi della pittura, ma una scelta di metodo”.

28 Ottobre 1970



Bende [n. archivio T00707500] - 1975, acrilico e benede elastiche, 120 x 120 cm



Bende [n. archivio T0707616] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 120 cm



Bende [n. archivio T0707501] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 180 cm



Bende [n. archivio T00707592] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707573] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707596] - 1975, acrilico e bende elastiche, 70 x 70 cm



Bende [n. archivio T00707599] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707522] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707672] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm

“Il fare artistico è indissolubilmente legato al concetto di crisi, malattia cronica, o addirittura morte, a conferma di un assunto ormai storico. Malgrado ciò si continua a produrre “arte”, o per lo meno a qualificare “artistica” una produzione che attraverso l’assunzione di questo valore giustifica la sua esistenza. Se è vero che è ben presente la coscienza dei termini che hanno storicamente fissato le causali e i parametri della crisi, è pur vero che attualmente la tendenza è di utilizzare tutta una serie di riferimenti critici-specifici per resuscitare interesse intorno al fatto artistico in generale, alla pittura in particolare. Proprio per questa ragione si potrebbe essere tentati a rimandare un discorso di puntualizzazione critica sulle ragioni per cui operare con gli strumenti tradizionali può avere ancora un senso: ma per quello che riguarda la pittura il “senso” non è certamente riproporla come estensione, se non addirittura ultima trincea di una grande tradizione dal futuro improbabile, limite estremo del fare artistico al di là del progetto. Fare oggi pittura, per quanto mi riguarda, significa avere coscienza della irreversibile morte del quadro come spazio privilegiato di eventi pittorici, in cui l’abbandono della nozione dei significati rappresentativi, simbolici, autobiografici ci garantisce l’affrancamento dal sistema culturale che il procedimento stesso della pittura – come insieme di modi atti a realizzare un determinato risultato – ha negato. Tra sistema culturale e fare artistico inteso come negazione si è verificata una frattura, per cui il valore che il processo artistico realizza non può, o meglio, rifiuta di rappresentare il valore del sistema stesso. Questo non significa la fine, a tutti i costi, della capacità della pittura a proporre o esprimere valori alternativi. Pittura è progetto, rischio, avventura individuale, sviluppo di un’idea articolata nella sua logica estrema: essa non privilegia rispetto ad altri mezzi tradizionali – quali il colore, la tela, il supporto – ma approfondendo la loro stessa insostituibile specificità e il loro comportamento, si realizza in quanto idea di pittura e progetto”.

Dal catalogo della mostra *Riflessione sulla pittura*, 7^a Rassegna Internazionale d’arte, 1973, Arcireale
Scritti critici di Filiberto Menna, Italo Mussa e Tommaso Trini





Bende [n. archivio T0707588] - 1975, acrilico e bende elastiche, 150 x 300 cm



Bende [n. archivio T00707506] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 180 cm



Bende [n. archivio T00707507] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707642] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm

“... Il fenomeno che in questi ultimi anni vede operare artisti che portano avanti con mezzi propri della pittura un’operazione slegata dai riferimenti iconici e incentrata nella ricerca e nella utilizzazione massima degli elementi specifici della pittura [...] è ampiamente dibattuto sia dai critici che dagli stessi pittori; e quella che [...] viene definita “neo-pittura” è sancita sia a livello delle istituzioni culturali che mercantili.

[...] se per crisi del prodotto artistico si intende la frattura del rapporto opera-funzione [...] è proprio il rapporto fare-crisi, operare-negare quello che va analizzato [...].

L’intenzione è piuttosto quella di denunciare “la stretta camicia” della definizione di neopittura come un involucro che riduce al suo interno ogni possibile discussione indagante, mentre l’operazione a mio avviso oggi più interessante è quella di aprire lo specifico pittura, in quanto pratica del fare artistico, ad una problematica che ne indaghi il significato [...]. Il problema non è quello del telaio (con o senza), del colore (stesura, tintura o frammento di luce) o del processo (fattuale artigianale o mentale) ma della posizione dialettica dell’operazione artistica, oggi, rispetto alla conoscenza.

[...] Il procedimento operativo al quale riconosco ancora una funzione è quello in grado di prefigurare un rapporto dialettico con la conoscenza, intesa come somma dei dati acquisiti contestuali al processo storico, culturale e politico.

Da «Flash Art» n.64/65, maggio-giugno 1976



Bende [n. archivio T00707589] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707554] - 1975, acrilico e bende su tela, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707517] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707595] - 1975, acrilico e bende su tela, 70 x 70 cm



Bende [n. archivio T00707597] - 1975, acrilico e bende elastiche, 70 x 70 cm



Bende [n. archivio T00707501] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 180 cm



Bende [n. archivio T0707508] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707509] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707555] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707548] - 1975, acrilico e bende su tela, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707508] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707675] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T0707610] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707613] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 120 cm



Bende [n. archivio T00707649] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707574] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707606] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707607] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707510] - 1975, acrilico e bende elastiche, 120 x 120 cm



Bende [n. archivio T00707671] - 1975-76, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm

“... la finalità del mio lavoro [...] non è certo la “pittura”. Mi servo dei mezzi tradizionali della pittura [...] convinto che l'utilizzazione [...] è suscettibile di modificazione nella misura in cui si modificano le strutture concettuali che ne guidano appunto il senso.

Rifiuto perciò la “definizione” perché riduce al suo interno ogni possibile discussione interessata al momento dell'indagine, mentre per me il problema è quello della dialettizzazione del procedimento, rispetto al momento della conoscenza. [...]

Sono sempre stato convinto che, i tempi di colui che opera siano esattamente antitetici ai tempi di colore che poi amministrano l'opera compiuta. [...]

La cosiddetta “Nuova Pittura” ne è infatti un esempio”.

> vi è la crisi del quadro ma si continua a operare. Le istituzioni si occupano di arte in modo strumentale. Sono ideologie.

Da *I colori della Pittura*, Istituto Italo-Latino-Americano, 19 Marzo 1976



Bende [n. archivio T0070763 I] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T0707500] - 1975, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707601] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707670] - 1975-76, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T07075000] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm





Bende [n. archivio T00707645] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707402] - 1974, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707640] - 1976, acrilico e bende elastiche, 115 x 115 cm



Bende [n. archivio T0707698] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707623] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707572] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707577] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm





Bende [n. archivio T00707521] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



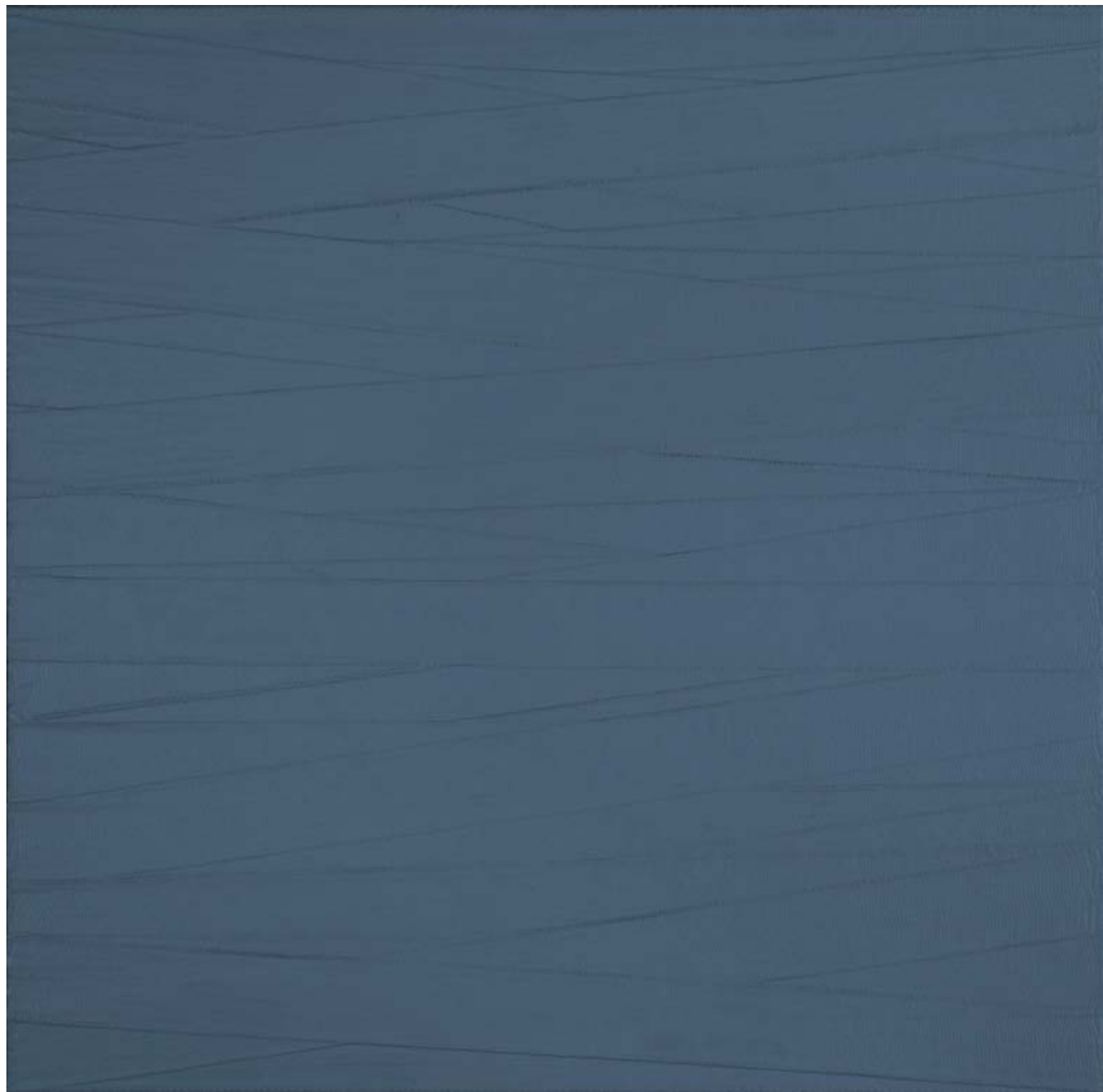
Bende [n. archivio T00707614] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707640] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707556] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707627] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707629] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm

"[...] Dovendo scrivere sul mio lavoro, mi viene di pensare all'uso frequente che faccio del concetto di "spazio totalizzante", così come il mio insistere – nell'esigenza di chiarezza – su di un costante impegno a non perdere mai di vista il rapporto che esiste tra superficie indagata (il quadro), intesa come campione virtuale di uno spazio totale, e il momento particolare, legato alle differenti esperienze avute, le quali non potevano non portarmi alla utilizzazione di determinati tipi di segni. Infatti, la qualità del segno affiorante è sempre stata il risultato di un determinato modo di procedere nell'orditura della superficie.

[...] ciò che di fatto più mi interessa analizzare in questo momento [è] il valore del "limite"; più esattamente mi riferisco al limite reale dell'oggetto quadro.

Il problema diventa a questo punto lo stacco che si genera tra l'opera e la parete, cioè tra lo spazio mentale e virtuale del quadro e lo spazio reale in cui questo si colloca.

[...] Non si tratta allora di un semplice superamento della superficie per una meccanica trasposizione di segni dalla tela al muro, ma di una operazione di diretto intervento su questo, il che vuole dire operare una modificazione e uno stravolgimento in una e per una più complessa azione tendente a coinvolgere e possedere lo spazio fisico in cui si legittima il senso stesso della nostra testimonianza.

Riguardo le nuvole.

La ragione per cui ho privilegiato questo tipo di immagine tra altre [...] nasce dal significato di simbolo araldico che esse hanno assunto nella mia memoria; ed è curioso come ciclicamente rientrino nella storia del mio lavoro.

Personalmente, ho sempre pensato che esse sono la rappresentazione emblematica che (e questo sino dalle ipotetiche spazialità aeree della decorazione barocca) ha meglio partecipato alla costruzione di un concetto iconico dello spazio".

Da Sulla funzione. Appunti per una pratica operativa, edizioni Masnata, Genova 1977



Bende [n. archivio T0707667] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707558] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707560] - 1975, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707660] - 1975, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707559] - 1975, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T0707699] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707615] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707641] - 1976, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707557] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707531] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707515] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 120 cm



Bende [n. archivio T0707647] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T0707589] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707580] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707622] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm

“Sin dalla rivoluzione industriale il dolore per l’alienazione reciproca degli uomini e per la reificazione delle loro relazioni sociali è diventato autocosciente” (Theodor W. Adorno)

[...] condizione dell’artista contemporaneo, vivere la propria realtà operativa nella coscienza, talvolta paralizzante, della frattura di fatto determinata tra artistico e sociale.

[...] vorrei ancora citare un brano da Dissonanze: L’intera sostanza oggettiva della musica era destinata a non dover coincidere mai con la sua ricezione universale e oggi quella è l’opposto di questa.

Solo seguendo la propria legge interna di mito l’arte agisce in modo socialmente giusto.

[...] È indubbio che se esiste un problema di “funzione” e quindi di identità, questo non è peculiare della pittura, bensì di tutti gli specifici definiti appunto “artistici” nella misura in cui si è accettata la nozione di arte come sovrastruttura.

Il mio interesse all’analisi portata avanti da Adorno, si concentra su di un tema: la contraddizione tra la cosiddetta “musica colta e musica popolare” [...] i nessi tra produzione artistica e società, tra ruolo e funzione”.

> segue non del tutto chiaro sulla serie “Omaggio a Giacometti”.

Dall’intervista con Gisliind Nabakowski, Düsseldorf, 21 Agosto 1976





Bende [n. archivio T00707520] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T00707561] - 1975, acrilico e bende elastiche, 100 x 100 cm



Bende [n. archivio T0707514] - 1975, acrilico e bende elastiche, 150 x 305 cm



“... la finalità del mio lavoro [...] non è certo la “pittura”. Mi servo dei mezzi tradizionali della pittura [...] convinto che l'utilizzazione [...] è suscettibile di modificazione nella misura in cui si modificano le strutture concettuali che ne guidano appunto il senso.

Rifiuto perciò la “definizione” perché riduce al suo interno ogni possibile discussione interessata al momento dell'indagine, mentre per me il problema è quello della dialettizzazione del procedimento, rispetto al momento della conoscenza. [...]

Sono sempre stato convinto che, i tempi di colui che opera siano esattamente antitetici ai tempi di colore che poi amministrano l'opera compiuta. [...]

La cosiddetta “Nuova Pittura” ne è infatti un esempio”.

> vi è la crisi del quadro ma si continua a operare. Le istituzioni si occupano di arte in modo strumentale. Sono ideologie.

Da I colori della Pittura, Istituto Italo-Latino-Americano, 19 Marzo 1976

*C'è anche una mostra, ma loro partecipano solo con questo scritto estremamente critico.
“[...] è proprio nella scuola, fase formativa specifica, che emergono tutte le contraddizioni [...] che svuotano la didattica di ogni reale contenuto fattuale, perché estraneo alle sollecitazioni che vengono dal sociale; pertanto l'assenza assoluta del rapporto “scuola-società”, “ruolo-funzione”.
[...] Si parla così di riforme, che poi sono state sempre eluse, o progetti di riforme carenti, e ancora peggio: “Fenomeno tipico dell'istruzione artistica” l'incredibile quantità nel raggio di pochi chilometri di istituti, licei, nonché Accademie, creati in aree urbane e territoriali delle più improbabili, senza aver minimamente tenuto conto del rapporto con la struttura del territorio, con le tradizioni culturali del luogo; scuole che ancora una volta sono soltanto “aree di parcheggio” per una futura disoccupazione perché totalmente estranee alle economie locali ed ai loro naturali sbocchi produttivi.
Queste scuole sono, in molti casi, fornite di attrezzature costosissime e velleitarie, comunque mai utilizzate perché prive di personale tecnico in grado di farle funzionare, fuori scala rispetto a qualunque esigenza didattica perché operanti su modelli semiartigianali; scuole spesso costrette ad essere chiuse dopo pochi anni per mancanza di studenti.
In questo contesto ogni ipotesi “didattica” non può che essere ricondotta a pratica individuale, e proprio in quanto pratica individuale, non si è mai realizzata come didattica ma sempre e soltanto come tentativo di un progetto estraneo alla contestualità in cui viene svolto”.*

*A proposito della didattica, Paolo Cotani – Giuseppe Uncini
Atti del Convegno, 1978, Palazzo delle Esposizioni, Roma*







Bende [n. archivio T0707668] - 1976, acrilico e bende elastiche, 150 x 150 cm



Bende [n. archivio T00707610] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T0707502] - 1976, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm



Bende [n. archivio T00707571] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 60 cm

“L'uso dei materiali si sviluppa per gradi in relazione alle varie fase del lavoro, ma il modo è strettamente finalizzato al risultato ultimo del lavoro stesso. [...] Il supporto è il campione virtuale dello spazio su cui si compie il processo di avvolgimento delle bande elastiche. L'azione fisica dell'avvolgere con gesto il più possibile corrispondente all'azione concreta (reale e utilitaria) produce il costruirsi della superficie che si completa parallelamente al sovrapporsi delle bande. È come l'orditura di una tela che si definisce con la sutura di ogni vuoto.

Il colore, applicato sulle singole bande prima del montaggio viene infine steso in uno strato omogeneo su tutta la superficie. La stesura del colore precede l'avvolgimento della bande e si ripresenta nella fase finale, a tessitura ultimata: concorrono alla stessa azione che, con procedure parallele, porta alla saturazione dello spazio-campione. Il tutto serve a testimoniare del processo mentale che dà infine il campione indagato sul filo della realtà-immagine, mimetizzazione-rivelazione.

[...] L'intenzione è sempre ancora quella di un discorso sulla pittura, fatta di quantità, accumuli, spessori. Ma mentre lavorando su una superficie data (la tela) i gradi progressivi di quantità davano un risultato retinico-percettivo sul quale non interagivano parallelamente l'uso dei mezzi e l'intenzione mentale e gestuale del dipingere, ora il risultato è esso stesso il processo del fare. [...] Oggettivando l'uso del materiale (il bendare che prende il posto del pennello) tendo a realizzare la crescita parallela e costante tra mezzo e gesto, tra formazione della superficie e procedimento operativo”.

Dal catalogo dell' mostra *Sui materiali: bande elastiche + telaio + colore*, 1974
“Grado zero”, La Bertesca, Milano





Bende [n. archivio T00707505] - 1975, acrilico e bende elastiche, 60 x 120 cm



Bende [n. archivio T0707505] - 1975, acrilico e bende elastiche, 175 x 300 cm



Installazione della mostra *Paolo Cotani, Una Retrospectiva*
Palazzo Ducale di Sinigaglia, 2011

F. GOZZI
PRESENTAZIONE CATALOGO MOSTRA
"INFORMAZIONE" '60-'80

Paolo Cotani

Mi pare utile incominciare con questa dichiarazione di poetica, rilasciata dal pittore stesso nel 1973, in occasione della mostra "Riflessione sulla pittura" di Acireale. "Pittura è progetto, rischio, avventura individuale sviluppo di un'idea articolata nella sua logica estrema: essa non privilegia rispetto ad altri i mezzi tradizionali - quali il colore, la tela, il supporto - ma approfondendo la loro stessa insostituibile specificità e il loro comportamento, si realizza in quanto idea di pittura e progetto" (Cfr. G. Cortenova, *Empirica L'arte tra addizione e sottrazione*, Ripalta 1975, p. 102).

Questa affermazione di Cotani introduce avvertendoci subito del suo tipo particolare di sperimentazione, che da una parte si affida alla ragione giocando un ruolo primario, dall'altra all'emozionalità della scoperta, esercitata nelle minime variazioni materiche sentite dall'autore come tramandi visivi della memoria.

Un lavoro cerebrale, quindi quello di Cotani, vagliato però da un'abile manualità, raffinata per immagini

i suoi particolari colori e con l'insolita materia sovrapposta strato dopo strato.

Nelle recenti opere dedicate al tema delle "nuvole" e facenti parte del ciclo "Spazi virtuali e mondani", qui documentate da un esemplare appena uscito dallo studio del pittore, mi sembra di poter leggere un tramando iconografico legato alla nostra grande tradizione barocca degli sfondati, i quali rompono l'ultimo frammento posto fra noi e lo spazio "reale" dell'atmosfera cromatica. Questi dipinti sembrano evocare geografie inedite d'isole e continenti, realizzati dall'aggregazione di punti galleggianti su cieli ottenuti con pennellate larghe e grasse di colore, conferendo al risultato un movimento rallentato, appena percettibile ed in un certo senso inquietante nel suo effetto di sospensione a mezz'aria.

(Cfr. G. Cortenova, *Empirica L'arte tra addizione e sottrazione*, Ripalta 1975, p. 102).

Questa affermazione di Cotani introduce avvertendoci subito del suo tipo particolare di sperimentazione, che da una parte si affida alla ragione giocando un ruolo primario, dall'altra all'emozionalità della scoperta, esercitata nelle minime variazioni materiche sentite dall'autore come tramandi visivi della memoria.

Un lavoro cerebrale, quindi quello di Cotani, vagliato però da un'abile manualità, raffinata per immagini

Paolo Cotani
Giorgio Griffa

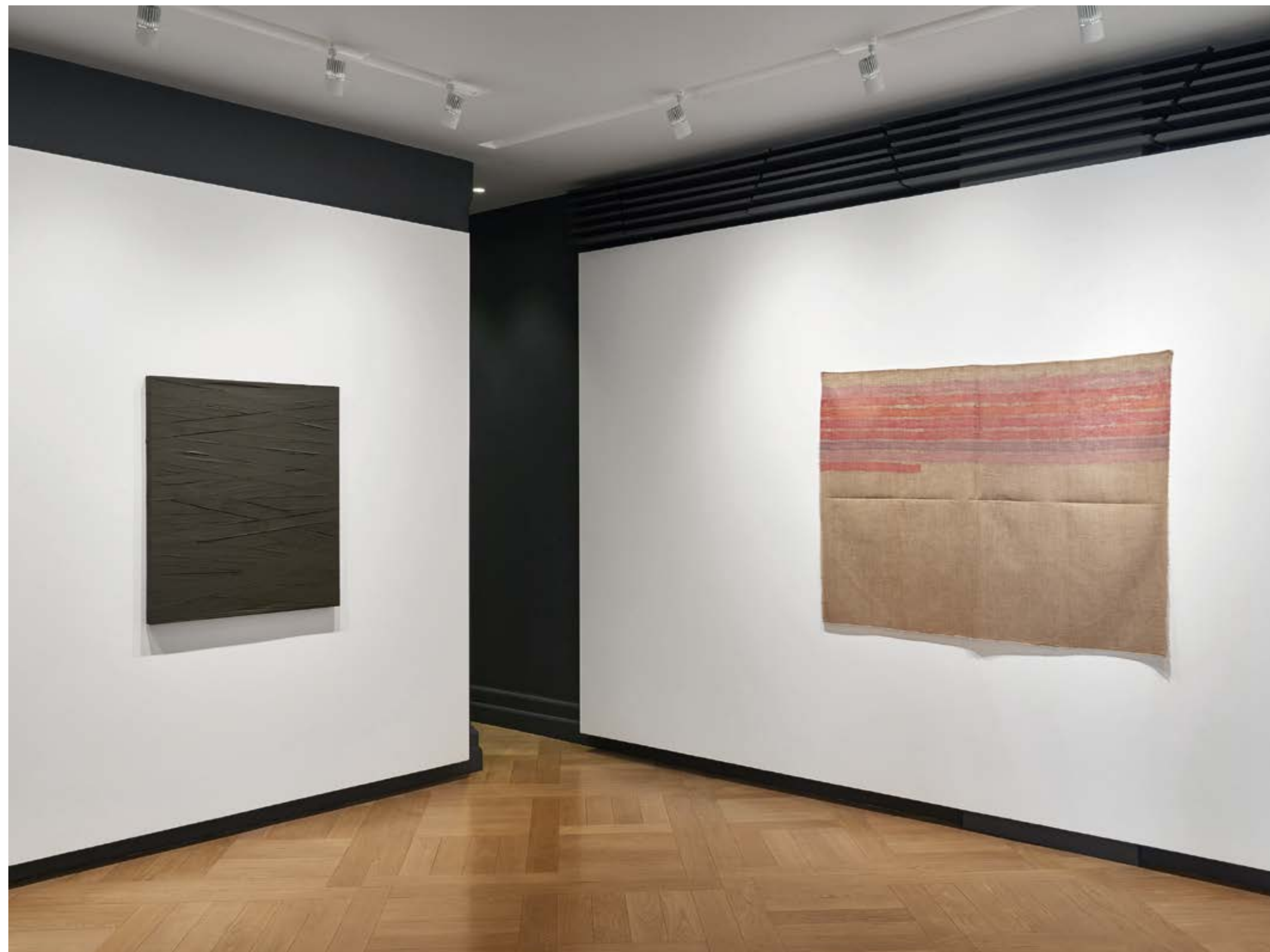
Sei lettere

Roma 21.3.1979

Caro Giorgio
l'incontro di Genova che ci vede partecipi in quanto artisti operanti con i mezzi della pittura, è forse un'occasione per tentare di sviluppare dall'interno: "intendo dalla parte di coloro che hanno vissuto nella pratica tale esperienza", un dialogo su temi, interrogativi, che ancora oggi si pongono a proposito di questo argomento. E' noto che alcuni artisti, noi tra questi, hanno sempre rifiutato di essere collocati nell'area definita "nuova pittura", pur essendo artisti che hanno utilizzato strumenti della pittura. Rifiuto determinato dalla genericità dell'assunto, dalla definizione non precisa rispetto ai presupposti che permangono alla base della nostra ricerca. Credo che oggi a qualche anno di distanza dal "fenomeno", sia giusto tentare un dialogo per meglio chiarire le ragioni individuali che hanno caratterizzato l'utilizzazione di strumenti del linguaggio tipici del repertorio "antico" della pittura. E' importante che questo dialogo sia svolto dagli artisti, in quanto il discorso teorico complessivo, sviluppato sui temi della pittura, permane sostanzialmente estraneo a tali processi. La contraddizione nasce dalla forzatura a voler aggregare in una situazione omogenea, artisti che per formazione culturale, e per finalità di progetto, hanno inteso la "definizione" insufficiente rispetto al senso del proprio operare. Credo che queste siano ragioni sufficienti per chiedere una tua testimonianza sulle scelte e da queste, sui termini che hanno determinato la tua esperienza.

Ti saluto ed attendo una tua risposta.

Paolo Cotani.



Lettere tra Paolo Cotani e Giorgio Griffa in occasione della mostra *Lavori in corso* presso Palazzo del Falcone, Palazzo Reale, Genova, 1979

Installazione della mostra *Pittura Analitica. Anni '70*
Mazzoleni Art, 2016, Londra

Torino 29 marzo 1979

Caro Paolo
mi sono più volte chiesto per quale motivo la più parte degli artisti della "nuova pittura" non si sono ritrovati in tale esperienza. Non sono riuscito a trovare una risposta precisa. Credo non possa darsi che è la naturale ingratitudine degli artisti i quali mordono la mano che li ha beneficiati.

Probabilmente esistono ragioni più serie. Direi che una ragione convincente sta nella impossibilità di dare risposte generali, si tratta di motivazioni particolari dei singoli pittori strettamente connesse a posizioni diverse e spesso contrapposte, sicché non abbiamo compreso le ragioni di una etichetta comune e d'altro canto sarebbe arbitrario riunirci in una comune barriera del rifiuto.

A mio parere i nostri anni vedono la esplosione di una dialettica fondata su ritmi biologici individuali, i quali sono estremamente diversi dalle regole e dagli schieramenti delle avanguardie storiche. Come le regole del progresso tecnologico sono tornate drammaticamente in questione di fronte ad una realtà che evidenzia i limiti di una ipotesi di progresso che appariva sicura, così la nostra condizione ha sostituito alle risposte definitive delle utopie storiche la ricerca, insisto a dire biologica, di più concrete prospettive direi di costruzione, di definizione della realtà, più che di sua interpretazione.

Il che non ha nessuna parentela con regressioni, restaurazioni o rifiuti, direi anzi apporta linfa alla vitale utopia collettivista.

Nella quale gli individui trovano uno spazio in cui creatività e le più intime doti individuali possano esplicarsi al di fuori di una prospettiva essenzialmente concorrenziale.

Di questo immenso discorso non sono in grado di percepire se non sintomi, di sentirne l'urgenza, di temerne i risvolti tragici, e di vedere quanto ne sia intimamente partecipe il lavoro apparentemente distaccato degli artisti.

Così vedo antiche le dispute ancor recenti, non per una ipotesi di compromesso storico o di pluralismo che non comprendo bene, quando piuttosto per una ragione più profonda che chiamerei ancora la fine dell'illuminismo.

Concordo dunque con te sulla necessità di chiarire le nostre ragioni individuali perché esse non sono una fuga dalla storia. Direi che il discorso si può articolare su due piani, l'uno relativo ai motivi della scelta della pittura, l'altro relativo ai rapporti con gli altri mezzi quali che siano.

Sul perché io abbia scelto la pittura, risponderai che non ho scelto, che mi sono trovato questa scelta fatta fra le mani, che sono stato scelto dalla mia incapacità di fare altro, o forse dal timore di lasciare un mezzo che conoscevo per altri ignoti, o al contrario dalla sfida di materiali più degli altri

carichi del peso della tradizione: si tratta di un complesso di ragioni, queste ed altre, che ricondurei in sostanza alla chiarificazione dei miei limiti ed alla convinzione di poter operare correttamente soltanto all'interno di tali limiti. Su questa premessa diviene chiaro quale ritengo sia il rapporto della pittura con gli altri mezzi (i quali, spesso, sono ancor più antichi): nel 1973 scrissi che essa non deve considerarsi né privilegiata né riduttiva.

Non sento nessuna necessità di modificare tale pensiero. Tale e tanto è il mio debito nei confronti di artisti che usano mezzi diversi dalla pittura da doversi dire che semmai spero si riesca a portare questo mezzo a quegli straordinari livelli di conoscenza che essi hanno raggiunto. Il discorso ovviamente non si ferma qui. Spetta a te continuarlo. La quantità di suggestioni e stimoli, in questa nostra prospettiva in cui neppure più tempo e spazio sono punti di riferimento fissi, è tale da far intravedere un entusiasmante spazio di lavoro e di conoscenza ben più stimolante del rovescio della medaglia, i valori perduti in realtà non si perdono soltanto che non si segua la strada della nostalgia. In questa visione sta il mio amore alla tradizione, che evidentemente non significa riproporre spazi e tempi che non sono della nostra condizione umana. Così alla composizione del quadro è subentrata la sospensione del non finito.

Così alla compiutezza dell'opera è subentrata la sospensione del non finito. Così credo che proprio quei valori tradizionali, anche di emozione, che la pittura porta con sé entrino in rapporto con le vicende del nostro tempo.

Non ho mai creduto che l'arte sia una specie di futurologia, legato com'è da sempre il lavoro dell'artista al suo presente. L'importante è rischiare su questo presente, alla ricerca di quanto vi sia di autentico in esso, senza volere risposte che solo la storia potrà dare.

Le api possono essere condizionate ad una produzione maggiore, mi hanno detto che si pongono nelle arnie fogli su cui sono disegnati gli esagoni delle celle, esse fanno più miele e più in fretta, non perdono più tempo ad inventare; e la cosa mi può anche andar bene: ma esse sono ancora capaci di fuggire quando la casa diviene una prigione. Ti abbraccio.

Giorgio Griffa

Caro Giorgio
rispondendo alla tua bella lettera, mi viene di pensare alle volte che dovendo scrivere del mio lavoro, la tendenza è stata quella di riferirmi con particolare puntiglio all'aspetto più generale, direi "ideologico", che si riferisce al discorso sull'arte, alle mie scelte, in particolare. Con maggiore difficoltà sono stato capace di parlare sugli elementi più intimamente connessi all'opera e alle sue leggi interne, in parte convinto che queste siano irrilevanti rispetto agli interrogativi, forse per me più inquietanti, sul senso stesso di fare arte.

Sono ben convinto anche che la volontà costante di ricercare argomenti generali al dialogo e, conseguentemente, una sorta di timidezza a scrivere sulla mia diretta esperienza di lavoro, sia generata dal timore che un linguaggio quando non è più compreso dai molti, si riduca a vernacolo; e accade spesso che il vernacolo sia destinato a scomparire, o quantomeno a vivere ai margini della storia. Al contrario, succede talvolta, che questo sia portatore di sostanziosi incrementi allo sfinito formalismo delle lingue ufficiali.

Certo, i mutamenti avvenuti dal tempo degli "ideali e utopie" che sono stati il terreno più proficuo per le avanguardie, sono evidenti, e non è neanche possibile prefigurare la rifondazione di un linguaggio privilegiato se non in un lento processo di auto-costruzione e quindi per una volontà di ridefinire il "ruolo sociale" che l'artista svolge.

Tentare un'analisi del genere ci porterebbe lontano, e non saprei quanto risulterebbe poi praticabile un tale discorso, in un periodo come l'attuale, dove si vede un progressivo sfaldarsi di ogni ipotesi di progetto.

Ho accennato in precedenza al vernacolo, associando questo a una tendenza, nella pratica dell'arte, che sempre di più agisce all'interno di un suo codice, impossibilitata a maggiori gradi di ricezione; vorrei dire quasi al limite del livello di guardia. Credimi, sono ben lontano da nostalgie populiste in cui, generici presupposti "sociali" hanno nella realtà significato grosse regressioni sul piano concettuale e del linguaggio. Non posso non condividere la tua apprensione ma anche determinazione, quando parli del valore "individuale" come "fase per la costruzione e definizione della realtà".

Nel concreto, penso di aver operato su di una linea non dissimile, da quello che tu sostieni, ma allo stesso tempo ne ho tenuto i margini ridotti; rifiutando soprattutto ogni posizione teorica che ha teso a far regredire il linguaggio su generiche tautologie. Al contrario, il mio sforzo è stato appunto quello di tendere ad una ricostruzione di una ipotesi di lavoro che pur cosciente della forte autocensura applicata, significasse la volontà di riappropriazione di uno spazio mentale-virtuale su cui iniziare un processo totalmente aperto ai suoi sviluppi.

Sono d'accordo con te, non si è trattato di privilegiare un mezzo rispetto ad un altro, ma semplicemente una scelta conseguente ai problemi affrontati, e di cui "l'occhio permane lo strumento fondamentale".

Chiaramente non mi riferisco alla retina bensì all'occhio "veicolo della memoria". Ti accenno a questo argomento, credo stimolante, per meglio comprendere i processi del lavoro, in una fase, oggi, che vede agire su piani separati due diversificati processi di lettura dell'immagine; il primo che punta al referente "metaforico letterario" dell'icona il secondo incentrato sul processo di sviluppo specifico del linguaggio. Mi rendo conto che l'esposizione è generica ma forse stimolante per tentarne un approfondimento. Ricevi un caro saluto.

Paolo Cotani

Torino 19 aprile 1979

Caro Paolo
ho ricevuto di recente una grossa lezione da un amico autentico: egli mi scrisse di non perdere di vista gli aspetti globali del lavoro, di non soffermarmi troppo sulle analisi parziali. In altro modo tu mi richiami alla stessa necessità. La cronaca si appropria quotidianamente degli episodi più significativi di scontro fra l'ideologia e la realtà. Tuttavia non sono né le ideologie né gli ideali né le utopie ad aver perso di valore; questo valore si rileva semmai ancor più pressante. Mi pare che, con tutti i rischi che ciò comporta, sia cambiato il metodo di seguirle, sostituendosi agli schieramenti un altrettanto appassionato agire per vie diverse.

Con questo direi che vada approfondita la tua affermazione relativa al progressivo sfaldarsi di ogni ipotesi di progetto: mi pare che ciò sia vero se riferito alla precedente metodologia (che insisto con approssimazione a definire per schieramenti, i quali si sono appunto sfaldati), mentre mi pare di poter avanzare l'ipotesi, non so fino a che punto fondata, che si stia puntualizzando un diverso generale progetto i cui termini si individuano secondo regole molto antiche dallo stesso operare giorno per giorno, il progetto precisandosi nelle stesse mani di coloro che vi lavorano.

Dal che si riafferma l'importanza della ideologia appunto perché non si ripeta la torre di Babele. Dal che si riconosce inoltre che il discorso della tautologia, che né tu né io condividiamo appieno, nasce in definitiva dalla intuizione di una precisa realtà.

Su tale premessa credo che il problema delle due diverse strade di lettura delle immagini vada visto come due aspetti del medesimo fenomeno. Scendo al discorso specifico, ricordando che da quando l'industria prese la strada della progressiva sofisticazione dei prodotti, l'arte (a partire dai "gaudri da bambini" degli impressionisti) ha percorso la via opposta valendosi della progressiva semplificazione dei mezzi.

Oggi, ripeto, mi pare si stia sviluppando una dialettica di posizioni individuali nella quale abbiamo assistito alla perentoria affermazione di metodo che chiamerei della pertinenza dei mezzi. Laddove in precedenza era demandato di produrre immagini attraverso un mezzo duttile e polivalente su cui imprimere il segno del genio, la pittura o la scultura valevano per tutto, abbiamo assistito ad una progressiva scelta di mezzi strettamente pertinenti ad ogni singola immagine, senza per ciò perdere il metodo, che con questo sistema si sta rinnovando, del parlar per metafora.

Così ad esempio un discorso sull'energia si può realizzare nell'immagine di una lastra di plexiglas tenuta in tensione da un'asta di ferro, od un discorso sulla definizione dell'arte nell'immagine data dalla fotografia di un quadro antico.

Il problema della pittura, anch'essa ma non solo essa strada dell'occhio, va dunque approfondito. Può apparire che la pittura sia più riduttiva degli altri mezzi: infatti in questo sistema della pertinenza resterebbe poco spazio a chi non possa disporre, per restare sul piano degli esempi proposti, di plexiglas o ferro, o di fotografia. Viceversa può apparire che la pittura sia privilegiata rispetto ad altri mezzi: questi non hanno lo spessore della tradizione della pittura, pertanto mentre di fronte ad essi sussiste una faticosa necessità di scoprire di volta in volta ragioni e sedimenti, il pittore avrebbe la libertà di lavorare con immediatezza su materiale noto.

Il dilemma, in questi termini semplificati e forse paradossali, sta a significare che non possiamo adagiarci su uno schieramento pittura-non pittura: esso riproporrebbe i gravi danni che a noi ed ai nostri padri hanno portato le polemiche fra figurativo ed astratto. Ferite ancora sanguinanti e forse in definitiva inutili. La polemica, doverosa, è in altri termini, fra il rischio del presente e la nostalgia del passato.

Posto che in questo presente lavoriamo e rischiamo, dobbiamo imporci di uscire da questa gabbia mortificante. La pittura riduttiva rispetto agli altri mezzi? Ma questo rapporto di pertinenza, nel quale ogni artista individua non già tutti i mezzi ma esclusivamente quelli di volta in volta necessari al suo problema, non ha nessuna ragione per escludere la pittura.

Il rapporto di pertinenza non è un rapporto di per sé assoluto. Io sostengo che i mezzi non sono mai insignificanti ma sarei cieco se sostenessi che hanno una significanza univoca. Rivendico all'artista di individuare il significato pertinente al lavoro e di legarlo in quel misterioso itinerario dal quale scaturisce l'opera. Un pezzo di carbone può essere assunto per la sua capacità di creare calore, oppure per la sua intima storia chimica, oppure per la facoltà di sporcare, o per la relazione fra ciò che esso è stato e la cenere che sarà, e così via di seguito, in ogni caso sulla base di un rapporto sempre culturale, anche accendere il fuoco è una manifestazione di cultura. Così è dei mezzi della pittura.

Vediamo il rovescio: la pittura privilegiata rispetto agli altri mezzi? Ma abbiamo visto ora che ogni mezzo è carico di uno spessore di cultura. Dunque le contrapposizioni generali sono illusorie, si tratterà semmai di volta in volta di una questione di specifico, di adeguato, di pertinenza concreta. Esiste un criterio unificante che va ben al di là delle divisioni apparenti: l'artista non si identifica più con l'uomo che prende la materia inerte e la sublima dell'impronta del genio (neppure gli artisti del passato hanno mai considerato il mezzo come materia inerte, si pensi al rapporto di Michelangelo col marmo, tuttavia pare fosse per lo più un rapporto con le qualità essenzialmente fisiche del mezzo), egli pone se stesso al servizio di un materiale che non è più considerato vergine, lo acquisisce con un suo specifico sedimentato storico, lo mette al servizio di un procedimento conoscitivo avvalendosi delle regole di pensiero che di volta in volta sono pertinenti al singolo processo.

Il metodo è comune. Diverse sono le connotazioni, ma diverse non in quanto pittura o non pittura, sebbene in quanto prodotti di uomini diversi. Il che ci porta ad un altro aspetto del problema: alla ricerca più o meno forsennata della novità è subentrata la constatazione che ogni lavoro è naturalmente nuovo, naturalmente e necessariamente, la novità essendo intima delle cose della vita solo che non si segua la strada delle abitudini, delle frasi fatte, dell'epigono. Epigoni, cioè nati dopo, siamo tutti:

l'importante è non adagiarsi su questa condizione ma accettarla come criterio di riscatto. Sto cadendo nel vernacolo? So di certo che mi risponderai francamente. Ciao

Giorgio Griffa

Roma 14.5.1979

Caro Giorgio
è evidente, che essendo il "vernacolo" linguaggio comune, mi rimanga difficile stabilire il limite, oltre il quale c'è la trasgressione. D'altra parte credo che, dall'umanesimo, il processo di separazione dei dati della conoscenza e contemporaneamente, la sempre maggiore autonomia degli ambiti culturali, abbia determinato la formulazione di "vernacoli" specifici.

A questo punto sono costretto a rinunciare alla metafora, e tentare di ridefinire, nei limiti propri, il valore che ho teso a darle; che è peraltro quello di connotarla nell'ordine del linguaggio specifico, e da questo, di ricercare una serie di elementi utili al nostro dialogo. I discorsi sulla "morte dell'arte" sono antichi, ed hanno origini autorevoli; questi hanno contribuito notevolmente a modificare in un ordine che direi "ideologico" il rapporto che l'artista ha assunto con il proprio lavoro. Già nel '73 mi è capitato di scrivere su questo argomento, dove sostenevo che, "malgrado ciò si continua a produrre "arte", o perlomeno a qualificare "artistica" una produzione che nell'assumere questo valore giustifica poi la propria esistenza".

Non è mia intenzione discutere questa contraddizione apparente e tantomeno rifiutare i processi che da questa si sono determinati nei comportamenti che gli artisti hanno assunto; la riprova si ha dalla ricchezza dei valori espressi, il che conferma quanto sia inappropriata una qualunque diagnosi di decesso; semmai questa ideologia nasconde un desiderio mai dichiarato ma ciclicamente ricorrente, di ristabilire attraverso il linguaggio dell'arte, dei valori totalizzanti in cui siano possibili circostanze di riidentificazione. Quando l'evidenza e l'impossibilità a produrre tali valori viene largamente negata dal processo del lavoro stesso, ecco che si ricorre ai funerali.

In fondo anche in tempi recenti della nostra storia, la contraddizione tra la consapevolezza dell'impossibilità a praticare tale terreno, e la volontà di riprodurre "modelli totalizzanti", si è riproposta in tutta la sua lacerante realtà, sino ad arrivare alle grossolane, e come tu dici, "forse inutili" contrapposizioni tra "figurativo ed astratto", ma non per questo meno emblematiche, per comprendere le contraddizioni che sono state, e che tutto sommato rimangono, per la coniugazione di un discorso sull'arte. Sta di fatto, che, pur essendo l'opera che l'artista compie, una forma individuale di espressione, è altrettanto vero che questa per sua natura tende ad organizzarsi socialmente e storicamente, consapevole che soltanto in questo contesto si concretizza e determina la sua identità in quanto tale. Direi che l'utopia si è privatizzata.

Non essendo, l'opera, e non potendo essere portatrice di valori generali, l'artista ripropone l'utopia, nell'ordine individuale del proprio lavoro sempre teso ad essere circolare e totale; pur restando il processo, saldamente ancorato ai margini pertinenti al contesto intrinseco dell'immagine e del mezzo utilizzati.

L'affermazione da me fatta, e relativa al "progressivo sfaldarsi di ogni ipotesi di progetto" si inserisce in questo ordine di temi, evidentemente non può e non deve essere intesa nell'ordine del discorso sugli schieramenti. Mi è capitato con sufficiente frequenza di parlare con artisti che operano in aree della ricerca lontane dall'ambito in cui si svolge il mio lavoro, e scoprire, che al di là delle nostre individuali finalità progettuali, esiste una convergenza che, appena superata la fragile scoria delle "separazioni formali" permette di scoprire una serie di elementi

Torino 21 maggio 1979

Caro Paolo

la tua lettera ha dato il giro di boa che, col senno di poi, vedo quanto fosse necessario al nostro colloquio. In parole alla moda, dalla tattica alla strategia.

Abbagliati per secoli, fortunatamente abbagliati, dalla luce di Aristotile, la totalità cosmica dell'uomo si è perentoriamente affermata nelle pieghe di tutti i sistemi logici, a dispetto del sistema e dei suoi limiti.

Poesia pittura o musica dell'epoca geocentrica, divenuto oggi il mondo non più centro ma minuscolo frammento di un universo in espansione, non solo conservano intatte le loro quantità di assoluto ma offrono di attingere alle radici di un sedimento ben più profondo della logica o della religione del loro tempo.

Qui vedo una ragione della fiducia per cui gli artisti, in una dovuta inevitabile conflittualità dialettica di apporti e non di categorie, continuano a produrre a dispetto di un'arte che esattamente è stata definita morta e che dalla morte, come avviene in natura, trae il nutrimento della vita.

Laddove tu parli della contraddizione fra la volontà di riproporre modelli totalizzanti e la consapevolezza dell'impossibilità a praticare tale terreno, poni il dito nel cuore del ciclone.

I fiori non nascono nel deserto. L'artista non può lavorare che all'interno della realtà storica e sociale del suo tempo. Le trasgressioni sì, ma le fughe no, non sono consentite.

Nell'area di calma all'interno del ciclone, prima di essere trascinati via (ed è rischio che corriamo tutti i giorni su tutti i lavori) esiste in ogni caso uno spazio di lavoro, spazio che chiamerei ancora porzioni di assoluto.

Con ciò non intendo teorizzare una pace dei sensi al di fuori della storia: al contrario il nostro spazio si dipana soltanto attraverso le lacerazioni, le contraddizioni, i risvolti tragici ed anche comici del tempo in cui viviamo, all'interno del ciclone e non fuori di esso.

Ma perbacco quel "filo rosso della storia" che tu dici, esiste, e come esiste.

Ed utopia, ed ideologia, ne sono le fibre.

Mediante loro, agisce la naturale tendenza delle espressioni individuali ad organizzarsi socialmente e storicamente.

Superata appunto la "fragile scoria delle separazioni formali" troviamo fra di noi i piani comuni ed intersecanti.

Per questo ti dicevo del mio debito nei confronti di artisti che usano mezzi diversi dalla pittura.

Per questo ritengo che indagini comparate apportino linfa ad una analisi storico-critica più che manifestazioni di tendenza.

Ed eccoci all'altro tema. Si tratta davvero di "universi linguistici paralleli" che coincidono "solo ambiguamente" con la specificità dei linguaggi? O non si tratta piuttosto dell'antico processo per cui continuamente il linguaggio dell'arte si rinnova, si ridefinisce e si ricompono? Penso che soltanto la storia ed il tempo potranno rispondere, precisare termini e rilevanza di questo processo.

Per parte mia ripropongo il mio ottimismo forse ingenuo, l'uomo ha diritto anche alle sue ingenuità.

Il non modellato di Richard Long non impedisce al suo lavoro di essere scultura autentica, l'uso rivoluzionario dei mezzi non esclude la continuità dei valori; in David la continuità dei mezzi non ha escluso le possibilità innovative del lavoro. Le strade non sono univoche, si incrociano, divergono, si scontrano.

Ma a mio parere il processo di ridefinizione del linguaggio continua; si qualifica in quel diverso interesse per gli apporti interni delle cose, un intento totalizzante che non si affida alle teologie ma ai sedimenti che l'uomo ha posto nel suo secolare rapporto con il mondo.

Ogni giorno attaccarsi o staccarsi un frammento di questo particolare assoluto.

Ti sono molto grato per le tue lettere e ti abbraccio.

Giorgio Griffa

concettuali e di visione nel rapporto con l'opera, e da questa, con l'utilizzo e la scelta dei mezzi impiegati (quello che tu chiami pertinenza) che agisce su piani comuni e fortemente intersecanti tra loro. E' quello che definirei il filo rosso della storia. Questo mi sembra essere un valido motivo a non cadere nelle trappole degli "schieramenti" che sono sempre il prodotto di una visione settaria dei processi, come d'altra parte con questa mia ultima riflessione, non sottintendo certamente una sorta di pacificazione degli assunti che caratterizzano le varie aree della ricerca, e che, per loro processo intrinseco, non possono non essere dialetticamente conflittuali tra loro; l'interruzione di questi ultimi starebbe a significare un "ritrovato stile privilegiato" e noi sappiamo che così non è. Temo perciò la formalizzazione degli "schieramenti", che è a mio avviso culturalmente pericolosa, perchè generata da processi estranei alla ricerca, e in grado quasi sempre di coinvolgere gli artisti stessi, malgrado tutto questo sia lontano dai loro "interessi reali". Certamente anche la pittura rientra in questo ordine di fenomeni e credo sia inutile soffermarmi su tale argomento, che mi trova ampiamente concorde con ciò che scrivi nella tua lettera; mi interessa invece approfondire un tema ancora non sufficientemente chiarito, relativo al mio accenno sui piani separati di lettura dell'immagine. Evidentemente questo discorso non sottintende una volontà discriminante sull'utilizzo dei mezzi impiegati e sulla loro carica significativa e penso che ancora non possa essere assunta come causa di conflitto, tra operazione artistica che usufruisce dei mezzi della pittura e l'insieme di esperienze che prescindono da questa. Intendo piuttosto riferirmi ad una tendenza latente nella ricerca, intesa in tutta l'ampiezza della sua indagine, che ripropone un rapporto con la "storia", ripercorrendone i processi, ricostituendo un bagaglio iconico basandosi su strutture che al di là di una ipotesi di ricomposizione del linguaggio, mi sembra agiscano più sul potere evocante dell'immagine proposta e comunque su universi linguistici paralleli e solo ambiguamente coincidenti con quella specificità dei linguaggi, che ancora non credo si possa prescindere pur nella ampiezza e nelle differenzialità delle esperienze.

Per utilizzare una metafora direi che David nel suo rapporto con la storia è riuscito ad essere profondamente rivoluzionario, utilizzando paradossalmente un repertorio di immagini, non dissimile da quello usato dai tanti discepoli di Winkelman che pure, non sono andati oltre una discutibile letteratura. Il tema è inquietante ma credo sia giusto affrontarlo perchè sono convinto della sua urgenza, nell'attuale contesto della ricerca. Credo di averti risposto con la franchezza che la qualità della tua lettera merita. Ciao e a presto.

Paolo Cotani



Installazione della mostra *Gli anni della Pittura Analitica*
Palazzo Ducale della Gran Guardia, 2016, Verona

1970. monocromi - quantità profondità spessore
 bande elastiche tensione espansione
 tempera + malita (corte) } gesto arione
 tela + colore + malita } racconto di lettura





Palo Cotani e Daniela Ferraria durante l'allestimento della mostra *Metafora*
Cantieri Navali della Giudecca, 1981, Venezia

Biografia

Nato a Roma nel 1940, agli inizi degli anni Sessanta frequenta l'ambiente dell'arte romano e nel 1964 parte per Londra, dove rimarrà fino al 1970. Attraverso l'amicizia con Joseph Rykwert, ottiene l'insegnamento al corso della Colchester School of Art. Nel 1968 ha la sua prima mostra al Ferro di Cavallo di Roma. All'inizio degli anni Settanta torna definitivamente in Italia. Giorgio Corotenova seguirà a lungo il suo lavoro insieme a Filiberto Menna, teorico della "Pittura Analitica". Le prime *Bende elastiche* sono esposte alla IX Biennale di Parigi nel 1975 e sempre nello stesso anno espone nella mostra *Analytische Malerei* organizzata dalla Bertesca nelle sedi di Genova, Milano e Düsseldorf. In seguito è invitato alla mostra *Empirica*. Nel 1976 è presente alla mostra *La gestione del colore confronto Cotani-Richtler* alla galleria Arco d'Alibert di Roma. Nel 1977 è invitato a *Documenta 6* a Malmö e alla *16 Italian Artists* a Rotterdam. Il lavoro si evolve e compaiono le prime opere con il supporto in alluminio sagomato *Gli Archi* e *Le Vele* e in seguito riprende la pittura con il tema delle *Nuvole*. Nel 1979 allestisce la prima personale in un museo, al Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Negli anni Ottanta conosce Ralph Gibson con il quale instaura una lunga collaborazione. Nel 1981 presentano la mostra *Metafora* ai Cantieri Navali della Giudecca a Venezia. I due artisti creano la cartella di *litografie Metafora* che verrà proposta a New York da Castelli Graphics. Seguono nel 1983 una mostra a Jesi e nel 1984 una al Museo Civico di Viterbo insieme ad Anne e Patrick Poirier. Nel 1985 viene invitato alla mostra *L'Italie aujourd'hui* (Italia oggi) allestita a Villa Arson, Nizza. Nel 1986 partecipa alla XI Quadriennale al Palazzo dei Congressi a Roma. Agli inizi degli anni Novanta dipinge le *Cancellazioni* e nello stesso periodo, le *Tensioni*, bende elastiche montate su strutture di acciaio. Importante sarà la mostra antologica *La Costanza della Visione* a Palazzo Forti a Verona. Nel 1992 alla Galleria Niccoli di Parma l'opera di Cotani è esposta insieme a quella di Scarpitta e Castellani alla mostra *Tensioni in Superficie*. Nel 1994 si svolge una retrospettiva a Palazzo Racani Arroni a Spoleto. Agli inizi degli anni Duemila partecipa a varie collettive e tra queste *Tra le Soglie della Pittura* mostra organizzata alla Rocca Paolina a Perugia. Nel 2004 presenta la mostra *L'immagine Negata* all'Universidad de Castilla-La Mancha a Cuenca in Spagna. Nel 2006 è invitato a *Pittura '70 - Then and Now* all'Istituto di Cultura Italiano a Londra. Nel 2008 è alla Permanente di Milano nell'ambito della rassegna *Pittura Analitica. I Percorsi Italiani 1970-1980*. È in preparazione la mostra al Palazzo Ducale di Senigallia quando Cotani muore, nel gennaio del 2011.

PUBBLICATO IN OCCASIONE DELLA MOSTRA:
PAOLO COTANI - *BENDE*
14 FEBBRAIO - 22 MARZO 2019

PRIMO MARELLA GALLERY - MILANO
VIALE STELVIO 66
20159 MILANO

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI FEBBRAIO 2019
© PRIMO MARELLA GALLERY
© L'ARTISTA PER LE OPERE
© GLI AUTORI PER I TESTI

TESTI:

ALBERTO FIZ
BRUNO CORÀ
DANIELA FERRARIA - ARCHIVIO ARCO D'ALIBERT
GIORGIO CORTENOVA
PAOLO COTANI - ASSOCIAZIONE PAOLO COTANI
MICOL FORTI

CREDITI FOTOGRAFICI:

ASSOCIAZIONE PAOLO COTANI
ARCHIVIO ARCO D'ALIBERT
PRIMO MARELLA GALLERY
MAZZOLENI, LONDON - TORINO

COPERTINA:
DETTAGLIO - BENDE, 1975, ACRILICO E BENDE
ELASTICHE, 100 X 100 CM [N. ARCHIVIO T00707508]

DISEGNATO DA FRANCESCA FATTORI

CODICI E DETTAGLI FORNITI DALL'ASSOCIAZIONE PAOLO
COTANI.

PRIMO MARELLA GALLERY RINGRAZIA EVELINA
COTANI L'ASSOCIAZIONE PAOLO COTANI E DANIELA
FERRARIA PER IL PREZIOSO SUPPORTO.

NESSUNA PARTE DI QUESTO CATALOGO PUÒ ESSERE
RIPRODOTTA O TRASMESSA IN QUALSIASI FORMA O
CON QUALSIASI MEZZO ELETTRONICO, MECCANICO O
ALTRO SENZA L'AUTORIZZAZIONE SCRITTA DEI PROPRI-
ETARI DEI DIRITTI E DELL'EDITORE. L'EDITORE RESTA A
DISPOSIZIONE DEGLI EVENTUALI DETENTORI DI DIRITTI
CHE NON SIA STATO POSSIBILE IDENTIFICARE O RIN-
TRACCIARE E SI SCUSA PER INVOLONTARIE OMISSIONI.

PRIMO MARELLA GALLERY
MILAN