

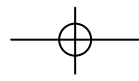


# Paolo Pennisi

Marsilio



MUSEI  
CIVICI  
VENEZIANI



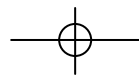
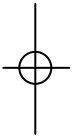
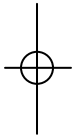
## 2000, riassunto delle puntate precedenti

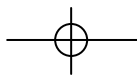
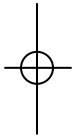
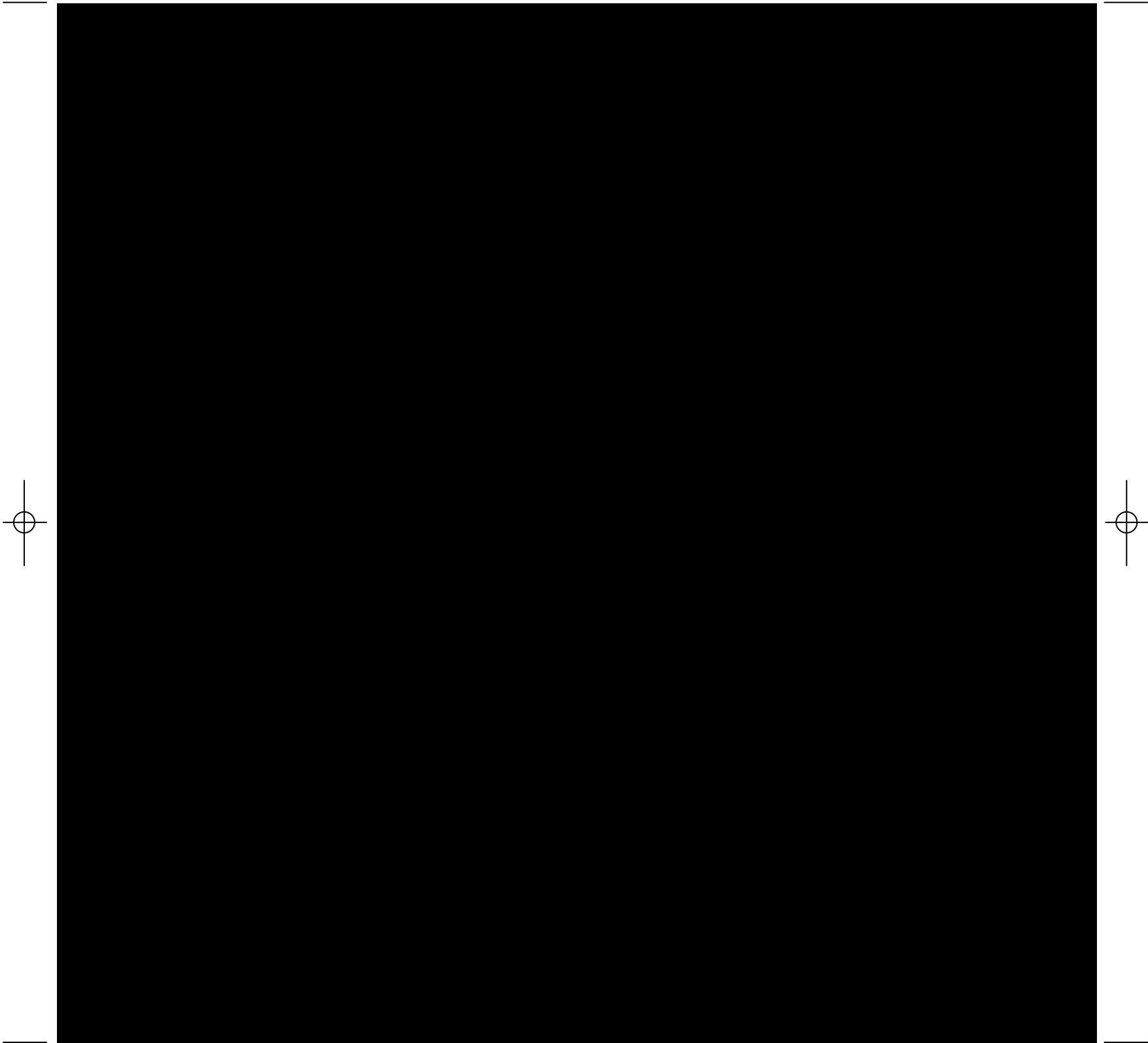
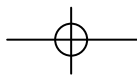
*... è il titolo di un libro che mi riprometto di scrivere sulla mia esperienza di artista. Partirò dall'oggi, come sento oggi e da quello che oggi io credo sia capace di fare; poi, anno dopo anno, ritornerò a quel lontano 1962 in cui decisi, seduto ai piedi di una vera da pozzo nel cortile del Palladio della ex chiesa della Carità di fare il pittore. IL cielo era di un azzurro selvaggio.*

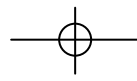
*Tra quell'anno ad oggi ogni certezza estetica ed ideale si è smarrita, parlo del perché ad un certo momento si faccia una scelta di linguaggio, di estetica e ci si decida di mostrarsi con quella forma, con quel linguaggio, con quelle ispirazioni ideali. Ed ogni volta il risultato del mio apparire in pubblico era l'isolamento, la non appartenenza a questo o a quello 'stile', senza assonanze con alcun gruppo, tendenza o corrente.*

*Subito solitario con i miei 'gnomi', con i miei 'legni', con i miei frammenti di fotografie, pezzetti di carta, stracci.*

*E' sempre rimasta ferma l'idea che l'arte non ha regole, che oltre la forma (in essa) vive la necessità del dover dire.*



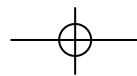
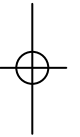
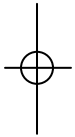




**Testo introduttivo**  
**di Giandomenico Romanelli**

**Identità e Potere**  
**Le allegorie moderne di Paolo Pennisi**  
**di Toni Toniato**

**Nell'arte... la via ossimorica di Paolo Pennisi**  
**Sul destino di una vera e propria contraddizione estetica**  
**di Massimo Donà**



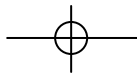
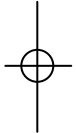
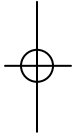
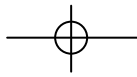
## Introduzione

La figura di Paolo Pennisi è ancora ben netta nella memoria di molti: di quanti ne sperimentarono l'entusiasmo, il rigore morale, l'impegno, l'intelligenza critica, la passione civile e politica. Queste doti si sono sempre manifestate senza soluzione di continuità con una ricerca continua e infaticabile sui linguaggi dell'arte, con una applicazione e un metodo che hanno trovato l'artista in prima linea laddove la fatica del vivere si condensava in sofferte geometrie di pensiero, in scabre essenziali emersioni di pensieri nascosti, di fantasmi e di incubi. Ma non solo questa è stata la chiave dell'arte di Paolo Pennisi che, proprio per la sua formazione e le sue scelte, ha guardato al vivere come impegno e generosità, come meditazione pacata e lucida, come servizio e come dono.

Per queste ragioni e per quelle non meno stringenti di dar testimonianza su un protagonista della cultura veneziana di questi decenni, la mostra di Ca' Pesaro è un riconoscimento dovuto e una proposta di lettura: per i più giovani sarà una scoperta o una riscoperta, per noi il riconoscimento di una cultura e di una stagione, l'omaggio a un compagno di strada colto, curioso, esemplarmente onesto.

*Giandomenico Romanelli*

Direttore dei Musei Civici Veneziani



## Identità e Potere

### Le allegorie moderne di Paolo Pennisi

#### di Toni Toniato

In un sistema culturale come quello del nostro tempo, in cui l'arte ha sempre più rivestito un significato di per sé autoreferenziale, è comprensibile che la poetica figurativa elaborata da Paolo Pennisi -attraverso il ricorso alla funzione, ancora "classica", della rappresentazione- dovesse apparire, proprio per i contenuti e i valori che l'artista intendeva evidentemente trasmettere, un fenomeno isolato e per di più controcorrente, soprattutto se rivolto come nel suo caso a mettere poi in scena addirittura immagini e simboli del potere politico finanziario religioso. Forse per questo il suo lavoro non ha ancora suscitato da parte della critica ufficiale quell'attenzione che pure esso merita e che magari sottende di essere considerato in una prospettiva storica meno provvisoria e contingente, nel senso per l'appunto che la sua pittura non può essere circoscritta in una delle tante versioni che hanno caratterizzato, in Italia, fra gli anni Sessanta e Settanta, il cosiddetto realismo esistenziale al quale l'opera dell'artista è stata, di solito, avvicinata. Non è facile del resto definire e inquadrare la sua ricerca, svoltesi tra ardite sperimentazioni con materiali poveri e risoluzioni espressive dai percorsi immaginativi arrischiati e vertiginosi, in una qualche già riconosciuta tendenza, inserire i suoi variegati svolgimenti formali in un ambito linguistico oramai storicizzato. D'altra parte il lessico figurativo di Pennisi non si era nutrito soltanto dei lieviti più fruttuosi dell'espressionismo tedesco, bensì si era formato, in effetti, mediante una complessa evoluzione stilistica che ha pure attinto a diverse sorgenti, da

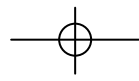
quelle dei moderni linguaggi popolari russi -sulla linea più di Larionov che della Goncarova- a pronunce, invece, intimamente connesse alle matrici culturali della propria famiglia che vantava al riguardo antiche origini siciliane

In sostanza la materia figurativa dell'artista risulta un prodotto tecnicamente composito, costituito di elementi tratti da quelle tradizioni, declinati e modulati però con sorprendente originalità tanto che il suo linguaggio -tra cadenze formali raffinate e regressioni espressive infantili - è riuscito ugualmente a caricarsi ogni volta di un'intensità emozionale di coinvolgenti suggestioni evocative.

Occorrerà, semmai, precisare che la sua poetica si apparentava magari agli indirizzi estetici sostenuti, a suo tempo, da Bertolt Brecht o, meglio, si fondava sull'idea di un realismo essenzialmente allegorico, il quale avrà inoltre ben poco da spartire con i formulari didascalici di quello prettamente ideologico, del neorealismo socialista, propagandato, da noi, sia pure in maniera qualitativamente difforme e concettualmente alternativa, da Guttuso e da Mucchi, da Levi e da Migneco, tanto per citare a tale paragone alcuni casi esemplari.

Lungo il tragitto artistico Pennisi, intanto, affronterà non solo la tematica del potere, la violenza del potere, ma anche quelle dell'identità perduta del soggetto, dell'ambiente naturale e sociale devastati, nonché dei processi di alienazione e di omologazione pro-





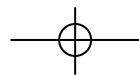
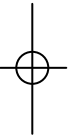
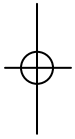
vocati dalla civiltà moderna, cercando - sulla parallela scia di Pier Paolo Pasolini - di mostrarne le cause che hanno agito in modo tanto dissolutivo sulla stessa integrità individuale e culturale dell'uomo. In simile contesto storico nasce e si spiega allora la ragione delle sue scelte, il movente della drammatica sequenza delle figurazioni - quasi un reportage memoriale sui lager, sui luoghi dell'olocausto dove il male assoluto si era davvero scatenato con una ferocia mai prima vista, neppure nei secoli più bui e tragici della storia, - che porteranno, infatti, l'artista a rappresentare sulle tele quelle tremende immagini d'assurdo orrore fuoriuscito da inferni purtroppo terreni.

Allo stesso rovente clima appartengono, nel frattempo, quei ritratti maschere del dolore e dell'estraniamento: tragiche fisionomie femminili che sembrano discendere per impeto emotivo dallo sconfinato "urlo" munchiano, propagatosi, ora, sino a ripercuotersi, altrettanto divampante, dentro la realtà quotidiana del nostro vivere.

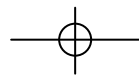
Innanzitutto bisogna puntualizzare che Pennisi è stato un sottile intellettuale. Egli si è impegnato nella scuola e nel sociale perciò anche l'arte, come la lunga militanza politica -coltivate ambedue con rigore critico- doveva corrispondere in maniera diretta alle motivazioni più autentiche dei suoi ideali umanistici e quindi essere -necessariamente per lui- coerente espressione di un'inderogabile visione etica del mondo.

L'artista che era portato per attitudini tanto spontanee quanto razionali a decantare con accenti in prevalenza lirici il mondo delle cose e della natura: il paesaggio e gli oggetti consueti, indotto anzi a rispecchiare persino i risvolti più segreti di un'interiorità talvolta dolente e poeticamente malinconica, si è visto costretto ben presto ad indirizzare il proprio talento verso altri orizzonti tematici, giungendo così a raffigurare immediati e meno personali abissi dell'esistenza. Da questo fondo della vita e della storia egli ha tratto, quindi, quelle asprezze e crudeltà che si dovranno riscontrare nei dipinti successivi, dove vi si alternano e vi si contrappongono tuttavia strepitose soavità liriche e spasimi di disperato tormento sia fisico che morale. Dove i segni della sopraffazione, le immagini del potere, delle ingiustizie sociali, si riferiscono senza mezzi termini a realtà odierne, rappresentando per l'appunto un mondo nel quale sembrano dominare, con progressiva violenza dissacratoria, sistemi e comportamenti cinicamente distruttivi, giunti tuttora al punto di sfigurare in modo atroce la dignità e l'ambiente dell'uomo.

Di nuovo la pittura seguendo una vocazione d'altronde primeva, si è fatta, qui, per lui, doverosa "testimonianza" -correlata oggettivazione d'immagini- per poter in questo modo, e senza alcun pregiudizio, rappresentare, narrare visivamente, situazioni ed avvenimenti invero pregnanti della storia del proprio tempo, per interpretare e comunicare attraverso l'acuminato sguardo dell'artista -







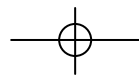
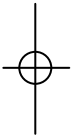
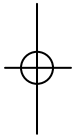
misura di riflessa presa di coscienza- percezioni ed emozioni capaci un'altra volta di comunicare verità quantunque dure e radicali. L'obiettivo della pittura di Pennisi non si è mai distratto, infatti, dal conseguimento di simile scopo, marcando in modo inconfondibile lo sviluppo altresì delle sue ricerche e sperimentazioni, giacché ogni tematica, ogni esigenza propositiva, compresa quella storicamente ineludibile dello stesso rinnovamento degli strumenti espressivi, si dovevano poi esperire e risolvere pur sempre in valore di forma, come a dire nella concretezza specifica del linguaggio dell'arte. La struttura formale delle figurazioni implica pertanto una fervida costruzione concettuale che forse può sfuggire al primo impatto, specie per chi si presti a vedere soltanto in superficie, abituato a cogliere gli effetti, ancorché affascinanti, d'immagini subito riconoscibili ed appagato poi da un riscontro meramente visivo, mentre anche le trame contenutistiche s'intessono e si combinano in quelle eloquenti immagini secondo un sottile gioco di rimandi e di allusioni, arricchendo il dispositivo allegorico che essenzialmente genera e connota la particolare morfologia stilistica dell'opera.

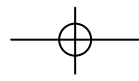
L'articolazione sintattica che governa tale operare, spesso decisamente frammentaria, spezzettata in folgoranti alliterazioni, improvvisi scarti di registro, audaci mutamenti lessicali, da lui utilizzata del resto con intenti destrutturanti, anzi provocatoriamente spaesanti, come pure l'ostentato ricorso ai procedimenti spericolati del "bricolage" - memori dei modi eversivi del

dadaismo berlinese ma variamente praticati, da lui, attraverso insolite combinazioni di oggetti e materiali eterogenei - si spiegano, per l'appunto, con riferimento ai significati di volta in volta veicolati entro un febbrile organismo pittorico venato di aguzzi cortocircuiti logici e di imprevedibili capovolgimenti semantici.

Nella pittura, nei complessi montaggi -ibridazione di segno, colore, collage, foto- la forma dunque non è mai fine a se stessa, bensì è piuttosto la maniera, qui, adeguata e conveniente per dare verità oggettiva alle immagini. Anche l'insistenza sulle stesse figurazioni, replicate in continue varianti formali, si dimostra, per lui, una necessità per cogliere particolari sfumature, molteplici stati d'animo, in una ricerca che pare non doversi esaurire, perciò ogni fase stilistica si consegna a un ciclo pressoché ininterrotto di variazioni e di approfondimenti, di sperimentazioni e di verifiche. Si delinea allora chiaramente una metodologia progettuale compendiata in esemplari interventi che compitano le diverse tappe dell'itinerario artistico culminante soprattutto con la mostra "Sadici Sovvertimenti", lucidamente illustrata in catalogo da un bellissimo testo di Tommaso Trini, presentata per la prima volta a Venezia, nel 1986, alla Galleria Bevilacqua La Masa, e con la grande esposizione monografica che l'artista ha tenuto nel 1992, alla Galleria S. Giorgio, a Mestre.

In seguito, Pennisi ha continuato a lavorare, se non ad esporre, sino a qualche giorno



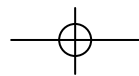
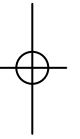
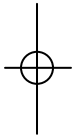


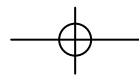
prima, purtroppo, dell'improvvisa scomparsa, ma quelle due rilevanti rassegne personali rimangono in un certo senso le polarità estreme della sua poetica, prospettando già quelle stimolanti problematiche figurative un percorso quanto mai indicativo a cui abbiamo tentato di richiamarci sin dal titolo con l'attuale esposizione. Esse del resto hanno suggerito quel particolare filo conduttore che ci è servito, oggi, per ricostruire, sia pure sommariamente, un profilo almeno della sua inquieta e complessa personalità artistica. Sarebbe stato evidentemente più significativo completare con una ricognizione magari antologica il lungo tragitto da lui compiuto in tanti anni di studio e di ricerca, ma la selezione che abbiamo dovuto compiere, pur condizionata dai ristretti spazi espositivi del contesto museale di Cà Pesaro - quelli finora dedicati a mostre di carattere meno storicizzato - risulterà comunque parimenti orientativa per consentire una giusta rivalutazione dell'importanza del suo lavoro.

Pennisi ha esordito oltre cinquant'anni fa, nel 1952, al Premio Nazionale di Pittura, "Lorenzo Viani", con un paesaggio composto con rigoroso equilibrio plastico tra solide volumetrie e scandito tonalismo, ma già nel '57, alla prima esposizione personale poteva dimostrare di seguire una propria strada quasi del tutto svincolata dalle inevitabili influenze scolastiche dei suoi maestri all'Accademia, prima Cesetti e poi Santomaso, a riprova - per quei tempi rara - di un'indipendenza da lui ormai raggiunta. E maturata nel periodo immediatamente successivo con presagi stilistici innovatori,

secondo un intendimento propositivo, peraltro unitario, orientato verso una figurazione pittorica densa di umori e stimoli narrativi, fondendo per certi aspetti il primitivismo iconografico del maremmano Cesetti - dei suoi miti popolari della terra e del mondo dei contadini - mutuato da esplicite ascendenze etrusche e lo spazialismo cromatico - sapientemente filtrato dalle luminose atmosfere tiepolesche - del lagunare Santomaso. Soltanto che Pennisi puntava a riportare analoghe sollecitazioni espressive nell'ambito di una ricerca che avvertiva meglio congeniale e che doveva rappresentare persino nei temi sacri delle iniziali esperienze pittoriche; un mondo di sintetiche raffigurazioni costruite per solide masse plastiche - secondo una lezione assimilata durante le frequenti visitazioni, a Padova, degli affreschi giotteschi ma altresì apparentate alle semplificazioni formali della tradizione musiva bizantina, da lui studiata sul maestoso complesso marciano.

Gli inizi lo vedono intanto impegnato, nel 1960, in due importanti mostre concorso di pittura, di livello nazionale, la prima a Rimini su temi liberi, la seconda, a Bologna, alla Biennale d'Arte Sacra, dove viene accettato con dipinti che già definiscono i termini del suo figurativismo caratterizzato da una stilizzazione elementare delle forme, da una concezione scenografica dello spazio, diviso per geometrici spartiti d'azione, dove le immagini si susseguono in una sorta di sequenze narrative secondo un montaggio in funzione prevalentemente cinematografica. Affini modi si riscontrano nella produzione



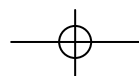
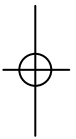
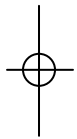
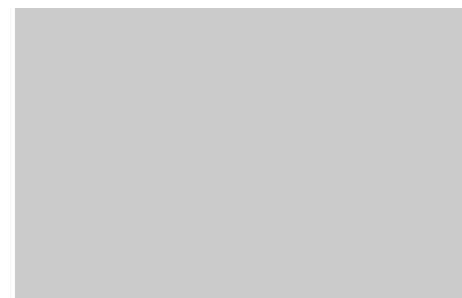
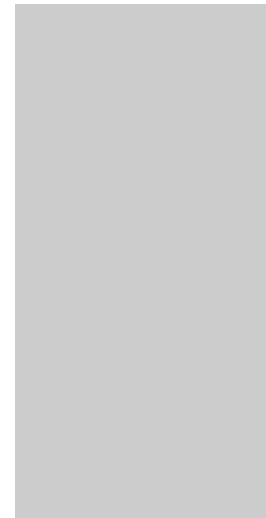


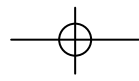
dei periodi immediatamente successivi, almeno fino al 1964, anno nel quale egli esporrà in galleria, al posto della preventiva mostra pittorica, un libricino composto di tre testi, nella forma di breve racconto, ognuno dei quali descriveva relativamente "un quadro mai dipinto", un quadro soltanto immaginato, rimettendo con ciò in primo piano il problema o, meglio, l'assunto - decisivo per l'arte moderna - di una necessaria rigorosa progettualità, di un'ideazione più razionale che fantastica. Anche in questa manifestazione d'impronta pressoché neodadaista l'esibizione provocatoria, che l'artista aveva realizzato, si situa in una prospettiva di irridente sfida e di paradossali simulazioni espressive, benché egli puntasse in questo caso a rilevare e provare soprattutto l'equivalenza concettuale tra scrittura e pittura, tra il progetto intenzionato e la sua reale esecuzione. Più che una sfiducia sui linguaggi allora correnti dell'arte - non del tutto, forse, immotivata - egli intendeva ribadire, invece, che il pensiero dell'artista poteva estrinsecarsi nei più differenti generi e forme, giacché, per lui, contava e dovrà, infatti, contare per l'intera produzione, l'idea di per sé originale che avrebbe dovuto legittimare l'atto considerato effettivamente creativo, perciò qualcosa di concettualmente innovativo si imponeva in quel gesto radicale, da lui compiuto, che andava oltre la mera fattualità dell'oggetto pittorico e le stesse distinzioni categoriali dell'arte. Non a caso verrà, più tardi, a sperimentare ulteriori modalità di poesia visiva, ed iniziare nel frattempo un lavoro di contaminazioni sempre

più temerarie, praticando un oggettualismo greve, spericolato, sfruttando infuocate densità e rilievi materici di tipica ascendenza "informale" oppure mescolando riproduzioni di seconda mano e degli stereotipi visuali della pubblicità con interventi pittorici, invece, di particolare eleganza.

Quasi a voler tenere basso, e alla portata di tutti, il livello stilistico nell'opera egli vi agisce perciò attraverso una semplificazione formale più disincantata che elementare, evitando di conseguenza ogni enfasi pittorica generata di solito dalla pressione di effusività soggettive, convinto, come ebbe a scrivere, che il "quadro" costituisce, alla fine, un congegno di seduzioni e di simulazioni il quale deve funzionare secondo proprie leggi, secondo certe strategie espressive, le quali, una volta conosciute e di conseguenza interpretate, permettono, in effetti, di smascherare le trappole insite nello straordinario veicolo di energie emozionali e di contenuti analogici rappresentati incomparabilmente dall'opera d'arte in quanto tale".

Su tali presupposti si radicano in maniera davvero cocente alcuni dei cicli più paradigmatici della sua ricerca che per l'appunto si svilupperà progressivamente a scardinarne le tappe anche sul piano di risolutive svolte oggettuali e stilistiche. Proprio a partire dalla fase estrema delle provocanti astrazioni, realizzate nei primi anni sessanta, costituite da grezzi telai variamente colorati, esibiti pressoché vuoti, dal cui lato superiore, attaccate con delle cordicelle si vedono pendere elementari figure geometriche in legno oscil-



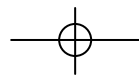
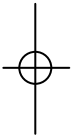
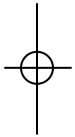


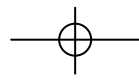
lanti al minimo movimento oppure si presentano dei supporti che sospendono delle ruvide e grevi tele dipinte di rosso bandiera o di bianco gessoso, parimente corrose e squarciate, dei brandelli riuniti precariamente, da un margine all'altro, con cordami e con grovigli di nodi evocando, in modo non solo metaforico, bensì fisicamente e percettivamente coinvolgente, fratture dissoluzioni di un mondo rovinoso e in progressivo disfacimento negli ideali e nella realtà. Non si concedono ad essere un'alternativa di direzione nemmeno le pur giocose Scatole costruite tra il '68 e '69, veri e propri "teatrini" quasi alla maniera di quelli di Lucio Fontana, congegnati comunque fantasiosamente con semplici mezzi ed insieme con sorprendente energia inventiva, esperienze con le quali l'artista ha dimostrato dunque di continuare a sperimentare, a modo suo, nuove vie, a provare ardite risoluzioni formali. Evidenti soprattutto con il ciclo dei Simulacri -eseguiti nella prima metà degli anni '90- di cui un dittico verticale viene riproposto ora in mostra, raffigurante su di un quadro le fattezze ricalcate del corpo nudo dell'artista e sull'altro i vestiti che prima lo coprivano. L'opera testimonia e compendia prepotentemente per cruda oggettivazione e inesorabile fatto visivo un culmine espressivo di sprezzante vivezza plastico materia.

Ma, in precedenza, Pennisi doveva percorrere intense esperienze culturali che non sono state sempre capite, come quelle che lo spingevano, se non a creare un vero e proprio movimento artistico, a far tuttavia gruppo

con pittori suoi coetanei, a cercare di promuovere formazioni motivate sulla base di un nuovo senso di responsabilità che egli sentiva dovesse spettare alla sua generazione in un impegno perciò da non esaurire soltanto nel campo dell'estetico. Con tali proponimenti si affianca nel 1961 a Guido Sartorelli, condividendo la medesima esigenza di una rinnovata formulazione di arte sociale, scrivendone, spesso, oppure partecipando attivamente a dibattiti pubblici, sostenendo con forza, in tali circostanze, personali riflessioni di ordine teorico e critico, i cui enunciati egli avrebbe poi messo concretamente in forma con le proprie rielaborazioni pittoriche. Il sodalizio con Sartorelli si sarebbe in seguito cimentato attraverso successive comuni esposizioni, tuttavia le loro posizioni erano destinate a seguire percorsi sempre più divergenti. Pennisi era lontano dal razionalismo neocostruttivista professato in quegli anni da Sartorelli -il quale doveva approdare tramite un'analitica risemantizzazione visiva delle strutture funzionali e sociali di grandi spazi urbani, e con strumenti per di più extra pittorici, allo specifico versante dei linguaggi dell'arte cosiddetta concettuale- preferendo continuare, viceversa, in una ricerca indirizzata a concepire e verificare in concreto le valenze metalinguistiche della propria azione pittorica travasata in un sistema d'associazioni e di contaminazioni tra "imagerie" di massa e alta letteratura, tra esperienza quotidiana della realtà e utopia politica.

Una diversa severa razionalità guidava, comunque, il programma di Pennisi al supe-

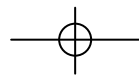




ramento del conflitto, allora riaccesi in maniera nuovamente discriminatoria, tra astrazione e figurazione, tra sofisticate tecniche della pittura e linguaggi bassi -in generale, a quel tempo, di derivazione dell'art pop-arrivando egli, con sottile acume, a sovvertire logiche formali codificate sino a concentrare la propria visione sulle possibilità magari di raffigurare relativamente una sorta di "microfisica del potere", sulla linea di Michel Foucault, tradotta quasi in corrispondenti immagini visive, ossia di rappresentare i meccanismi e le forme insomma con le quali identificare, concettualmente e percettivamente, i processi e i simboli dell'oppressione e dell'alienazione individuale e sociale. A tale proposito basterà segnalare le figurazioni sui temi della follia e della prevaricazione sessuale, le allegorie talvolta persino brutali sulla tortura psicologica e sulle violenze corporali perpetrata nei confronti delle persone più deboli. Con non diversi proponimenti l'artista giungerà non solo metaforicamente a metter in croce la pittura e con essa la realtà, sottraendole al disquisire estetizzante, ai vari formalismi alla moda che dominavano nella cultura artistica di quel tempo, tra scientismi optical e mimetici pop. In questo modo egli ricercava piuttosto di potenziare, oltre le residue categorie tecniche e stilistiche della pittura, tout court, taluni primigeni significati espressivi, per riscoprire, dalla realtà che la pittura comunque rappresenta, la condizione ancora di una valida risorsa, se non salvifica, almeno eticamente ammonitrice, magari criticamente dirompente.

Pertanto, le figurazioni che l'artista è venuto successivamente a rielaborare, formate spesso da scarti d'oggetti kitsch e da particolari d'illustrazioni riciclate, assemblate in collage vorticosi, possono risultare, spesso, non allettanti, di certo non sono consolatorie, anzi appaiono piuttosto drammaticamente sconvolgenti giacché pongono in questo senso a repentaglio sia rassicuranti convinzioni moralistiche sia percezioni estetiche generalmente convalidate.

Rispetto poi a quanto hanno mostrato in questi anni le tendenze artistiche più sovversive, dalla "body art" all'"arte estrema", non si può ipotizzare nemmeno che le risoluzioni espressive di Pennisi mirassero, allora, a schierarsi con queste o altre più rivoluzionarie eresie artistiche. E del resto quelle sue prove mostrano tuttora di conservare innegabili qualità seduttive, ma non tanto per il fatto che l'artista vi interveniva, ogni volta, con azioni squisitamente pittoriche contrassegnate, di fastosa eleganza e notevole perizia, bensì per l'evidente e più risolutiva dimostrazione che quelle proposizioni sono riuscite a compenetrare con singolare efficacia figurativa momenti e luoghi, accadimenti e situazioni, dalle cui rappresentazioni non si può distogliere lo sguardo tanto esse appaiono brucianti nel loro pregnante manifestarsi all'immediato riscontro visivo ed emotivo. Occorre, in effetti, farsi catturare progressivamente dalla rete di significazioni che l'artista volta per volta ri-trama, dipanando ed intessendo l'intricata matassa dei "prelievi oggettuali", delle "figure trovate", dei "materiali di scarto", commisti inestricamente

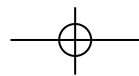
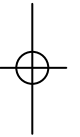
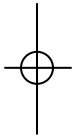


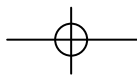
bilmente con graffiti e pigmenti, colle e vernici, strato su strato, il tutto variamente articolato e dispiegato in un nuovo strepitoso ordine costruttivo. Risultante da un lavoro corposo e sistematico che ha condotto l'artista a realizzare, a suo modo, uno stupefacente assemblaggio di elementi residuali tratti dalla "iconosfera di massa", di cui egli si è abilmente servito per compiere un'irridente e trasgressiva "mise en scene" sulla base del proprio complesso repertorio tematico e stilistico. Si potrebbe a questo punto elencare il curioso inventario dei mezzi e di cose che egli era riuscito, difatti, a raccogliere, con il proposito poi di riutilizzarle per il lavoro, intuendo, fin dal primo approccio, di poterle dotare di rinnovati compiti; un deposito di "resti" eterogenei, di "un bric e brac" composto di carte, di stoffe, di legni, di plastiche, di ritagli d'illustrazioni e manifesti, di frammenti di oggetti obsoleti, una congerie disinvolta di mezzi pronti per essere trasferiti nei quadri e trasformati, da lui, in materia e linguaggio d'arte, in fattori di rigenerazione non solo strumentale del progetto d'opera espresso tramite un simbiotico contrappunto tra spiazzante vis ironica e spregiudicata, giocosa inventiva.

In precedenza, già nel 1970, Pennisi ebbe a curare, l'importante mostra personale tenuta alla Galleria della Bevilacqua La Masa, intitolata "Memorie", la quale registrava una svolta nel lavoro assai indicativa. Dietro l'allegorismo di quelle intense riesumazioni figurative sul tema teologico ed iconografico del crocifisso, dietro la tormentata affabulazione che l'aveva portato a dipingere scene

altrettanto inquietanti, desolate, sui cui cupi fondali si scorgevano proiettate carcasse di navi, profili di case disabitate, alati fantasmi di donne, si poteva avvertire l'urgenza di cogliere sia pure in maniera emblematica un sentimento panico che turbava il suo animo nei confronti della realtà e che sovrastava, a sua volta, le prospettive sghembe, i reticoli degli spazi, le scorciate profilature dei corpi e dei volti, accentuando gli squilibri ormai deformanti delle masse risolte in oscuri ingorghi plastici dentro bianchi vuoti annihilanti. Un senso drammatico traspariva da quelle simboliche raffigurazioni, memorative di tragedie storiche e di dolorosi conflitti esistenziali, decifrato in una spasmodica tensione -tra rimpianti per la perdita del sacro e richiami a felici fantasie infantili- a penetrare profondità di una speculazione pittorica che andava facendosi sempre più febbrile.

Qualche retaggio "picassiano" pare potersi invece riecheggiare negli esiti formali delle opere esposte alle personali del 1972 e del 1974, alla Galleria "Il Traghetto", -vetrina che ha svolto, allora, un ruolo per tutta l'arte veneziana moderna, purtroppo, non più seguito- dove Pennisi ricorrendo, com'era solito ormai fare, a un testo di autopresentazione arriva ad esplicitare, con maggiore vigore espressivo, l'impianto ideologico della sua concezione attorno al dibattuto problema di un linguaggio di classe, da lui, identificato nei temi e nelle immagini con le forme -secondo la sua incisiva definizione- di un



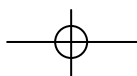
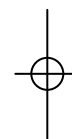


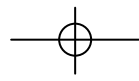
"realismo disumano" rispecchiante davvero le contraddizioni mai placate della condizione moderna. Vi entra, in maniera lucidamente dichiarata e appassionatamente interpretata, una rappresentazione anche politica della società, delle oppressioni e delle sovrastrutture del mondo capitalista contro il quale Pennisi cercherà di rivolgere, d'ora in poi, il suo impegno anche come artista. Per tanti versi si tratta di una pittura di denuncia la quale risulta soprattutto condotta a descrivere e a raccontare ingiustizie e sopraffazioni, attraverso una puntuale trascrizione figurativa della lotta e dei simboli dei conflitti sociali di quel tempo, ma senza rincorrere con questo ai modi allora obbligati, e comunque enfatici, del realismo didascalico, bensì convertendo anzi in una semplificazione formale le più articolate ed innovative proposizioni dei linguaggi dell'avanguardia. Di questa temperie risentiranno le esperienze relative alla produzione che avrebbe improntato le differenti fasi della ricerca pittorica e grafica, dal 1974 sino al 1982. Rientrano, in quel percorso i lavori esposti alla mostra "Ideologia/Crysis.Trasformazione/Felicità", realizzata con il pittore Angelo Zennaro e gli stessi relativi interventi concernenti i "murales" eseguiti da vari artisti sulle facciate dei desolati caseggiati popolari costruiti sulla nuova isola di Sacca Fisola. Coinvolto in prima persona nell'iniziativa avrà inoltre occasione di scriverne, di risollevarlo presso l'ambiente culturale veneziano un dibattito pubblico sul ruolo dell'intellettuale nella società, visto da lui in una prospettiva più

critica che organica, proponendo con rinnovata forza ideale il compito di un'arte impegnata, nel senso proprio del rigore morale che la doveva ispirare. Sintomatico pertanto apparirà il fatto che in quel periodo egli riuscisse a prospettare un passaggio pressoché decisivo per gli sviluppi delle sue tematiche espressive. Non si tratta di uno scarto di poco conto perché egli collegherà in maniera inscindibile alle allegorie sul potere quelle sull'identità dell'uomo, rispecchiandovi con lucida introspezione la propria condizione d'esistenza in un'indagine spietata su se stesso che appare ricalcare nel processo immaginativo la funzione, qui, illusoriamente catartica, di un'istigante e rivelativa autoanalisi.

La conseguenza più straordinaria sarà per l'appunto il ciclo esposto alla mostra personale "Sadici

Sovvertimenti", la cui temperatura di fondo riaccende atmosfere assai prossime, seppure diversamente evocate per mezzi e riferimenti, a quell'indemoniato capolavoro filmico - non sempre purtroppo apprezzato - che è stato "Salò", tra le ultime realizzazioni di Pasolini. L'accostamento non appaia incongruo, anche se lo scardinamento di gerarchie istituzionalmente codificate - attraverso le quali si perpetua l'organizzazione del potere - che Pennisi illustra nel ciclo con un rigore addirittura ossessivo, non possiede la stessa violenza blasfema. E tuttavia vi si avverte un furor libidico altrettanto inquietante e stravolgente, capace di smascherare l'ineluttabile complicità tra potere, sesso, morte, sugge-





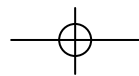
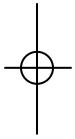
rendo all'artista di concepire e di rappresentare sul supporto di quella mostruosa equazione una sequela d'immagini di inesorabile profondità speculativa.

Lo stesso autore, scrivendone in catalogo, annota: "Questa macchina (nulla spiega meglio del marchingegno del "bagno penale" di Kafka" cosa sia l'orrore ineluttabile ed insieme morbosamente suggestivo) è il nostro marchio civile, vale per tutti, affascina nella coscienza più interiore, consapevoli o ignari, torturati o sereni, graffiati di immaginazione o smarriti da ogni speranza, e se ci vogliamo bene o ci disprezziamo, se ci sforziamo rendere produttive e necessarie le scelte precedenti. Se non distruggesse il potere stesso ne sarebbe distrutto, così egli si genera e si rigenera".

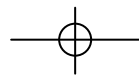
La perversa duplicità -potere e male- si fa, in quei tremendi collages, cifrario palese dell'osceno apparato ideologico e materiale che domina sistematicamente la realtà del nostro mondo e che troverà sulla falsariga, quantunque qui pretestuosa, delle celebri pagine del marchese De Sade, "Le 120 giornate di Sodoma", un palinsesto ugualmente ordinato in una esemplata strutturazione di regole, atti, comportamenti di geometrica rilevanza e d'inderogabile pertinenza. Il ciclo articolato in tre sezioni tematiche che descrivono la complicata fisiologia dell'opera, il suo corpo proteiforme, -martoriato o sublimato- si combina, infatti, secondo cifre e nessi che si replicano nelle diverse scene, nei riquadri che presentano cruenti simbologie della perversione fisica e morale dell'uomo.

Nel ciclo, egli vi enumera con accanimento inventariale un vasto glossario -immagine e parola- mappando l'universo della carne e della psiche sulle geografie del desiderio e della sofferenza, della rimozione e dell'afflizione, Pennisi viene così a costruire -servendosi allo stesso tempo del disegno e della pittura, di simulacri oggettuali e d'assemblaggi plastici- un'intricata collazione di sequenze visive e narrative, delineando una specie di "filosofia nel boudoir" della storia, dove ogni riquadro racconta, nello spazio implacabilmente recintato da questo smascherato ordito, miti artistici, dogmi religiosi e politici, ritualità pagane, sfregi iconoclasti, vittime e carnefici. Allegorie che simboleggiano il terreno non solo ideologico di un organizzato scontro tra quei consumati poteri e che si declinano e si rovesciano addirittura sull'imperante feticismo che contrassegna l'attuale civiltà dell'immagine -dalla fotografia alla televisione- della sua accattivante possibilità di simulare il reale trasformandolo in qualcosa d'altro, di alterarne, spesso, la crudele evidenza.

Si tratta di un ciclo piuttosto consistente di memorabili lavori pittorici e plastici appartenenti alla fase della sua ricerca post-concettuale o, precisamente, di "oggetti" -come l'artista ebbe a denominare questi suoi assemblaggi- che si alimentano di fastose metafore e di citazioni ricavate da un coacervo di materiali iconici e letterari, mediante le quali con implacabile analisi, spesso di carattere spietatamente introspettivo, egli ha tentato di proiettare e così di rappresentare gli aspetti contraddittori della condizione umana





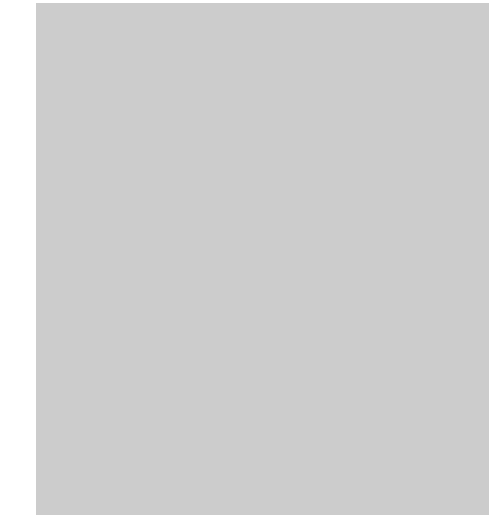
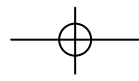


moderna. L'artista vi opera un'identificazione addirittura speculare che è il sintomo più drammatico del vissuto della propria tormentata interiorità, tra gioia e dolore, aspirazioni e sconfitte, tra ideali e disincanti, apologie ed orrori, interpretati del resto con lo sguardo di un artista rimasto, nonostante tutto, innamorato della misteriosa bellezza della vita, pronto ad esaltare quanto e cosa potevano concorrere a migliorare in senso più umano la realtà del nostro vivere.

Risaltano, in questo senso, tematiche quanto mai difficili, ostiche per qualsiasi artista, che Pennisi però affronta con lucida passione allo scopo di produrre opere che abbiano in sé la facoltà di far riflettere, di provocare, tramite un'inquietante spiazzamento logico e percettivo, lo sguardo e la coscienza di ognuno. Il procedimento tecnico che egli adotta per questo ciclo consiste principalmente sia nell'azione di recupero e di trasformazione di materiali preesistenti, nel senso di una pratica peraltro meno scontata del ready-made, sia nell'intervento di ricostruzione pittorica o comunque a fini pittorici con cui egli traduce questa sua cocente visione nell'opera, rinsaldando in una diversa congruenza ed unità di forme e di significati quel molteplice, contrastante universo delle cose. In sostanza Pennisi mira a scavare nel magma comunicativo e consumistico dell'era dell'immagine, cercando di ricomporre un ordine più razionale in quel miscuglio di oggetti e simulacri, di riportare il processo d'ibridazione linguistica alla medesima contaminazione di valori e di messaggi che purtroppo inquina ogni criterio di giudizio,

ogni presupposto di verità..

L'intera parabola del ciclo segue per l'appunto un percorso dialettico che mette a confronto, per figure e parole, forze del bene e del male che da sempre si combattono sull'agone cruciale della storia, dentro l'esistenza delle società e dei singoli, dei sistemi politici e delle coscienze individuali. Nella complessa densità di contenuti che ammantano a tale riguardo la già sperimentata inclinazione d'artista-bricoleur -ma più che le categorie del ludico qui sono interessate quelle del grottesco e del tragico- si dovrà altresì rilevare una capziosa rete d'allusioni e di riferimenti, più o meno espliciti, ad autori da lui amati e ripensati però alla luce di un'esperienza che si andava a liberare d'ogni pregiudizio e censura ideologica. E se da un lato il mix linguistico dei suoi calembours visivi si avvale talvolta di stilemi derivati da molteplici fonti, da Schwitters a Pollock, da Bacon a Rauschenberg, dall'altro l'apparato tematico si richiama a problematiche sollevate non solo da De Sade, ma relativamente da Marx e da Kierkegaard, da Nietzsche e da Freud, da Artaud a Pasolini. Molte di quelle loro riflessioni, forse le più problematiche, rientrano, infatti, nelle motivazioni che l'artista saprà argomentare e sviluppare -specialmente tramite i lavori eseguiti pressoché nello stesso decennio di "Sadici Sovvertimenti- offrendo con ciò un'ulteriore chiave di lettura per talune performance più disorientanti e provocatorie, esplicitate per esempio con le mostre "Crisis" e "Kampus". In breve, il "corpo" d'ogni opera di Pennisi si genera e si sviluppa essenzialmente sulla



20

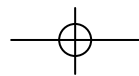
base di tale struttura, sullo stretto legame che egli concepisce tra contenuto e forma, tra pensiero ed immaginazione, pertanto la sua fenomenologia operativa si dispiegherà più sul livello di una meditata necessità comunicativa che su quello di una continuità stilistica che pure è validamente rintracciabile nell'evoluzione della sua intera ricerca.

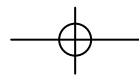
Un corpo d'arte quale oggetto non solo simbolico ma fisicamente sensuoso, carico d'umori vitalistici, anzi un organismo di accumuli ed innesti semantici, di aggregazioni materiche, di nervature emotive, di pieghe riflessive, centro insieme di attrazione e di irradiazione di energie espressive dove comportamento, istinto, razionalità, linguaggio si vengono a fondere in un progetto unitario, in un'impresa che tende a significare la pratica creativa quale visione critica e del mondo e sul mondo. A questa prospettiva si richiama il processo che egli mette ogni volta in circolo tramite un complicato sistema di segni che formano distintamente quel corpo, quell'"oggetto" -da subito riconoscibile o meno- che ingloba nel costituirsi una serie di situazioni e tramandi, fatti, sensazioni, emblemi, differenti saperi, tradotti alla fine nella specifica concretezza di una proposizione figurativa davvero ineludibile.

La dimensione del perturbante si scatena e dilaga nei quadri di Pennisi, persino in quei dipinti in apparenza rasserenanti per un sentimento di felicità finalmente ritrovata che sembra esaltarsi nelle cromie luminose di certi "paesaggi", di certi "momenti" che

pure persino convivono, e questo è il terribile, con le figurazioni sull'orrore dei campi di sterminio. Lo si riscopre in quel teatro della crudeltà rappresentato da "Sadici Sovvertimenti", ma anche nella produzione successiva, raccolta nella citata mostra da lui tenuta alla Galleria S.Giorgio, a Mestre, che in un certo senso costituisce un alter ego della prima, due punti di arrivo nell'arco della parabola artistica. Tuttavia quest'esperienza non sarà un mimetico doppio su analoghe tematiche, quantunque trattate con registri diversi, poiché, ora, la sua partitura formale -intessuta di orditi e trame proprie di un barocco moderno- scandisce un opposto versante espressivo rispetto a quello rivolto ad indagare i recessi della psiche e della distruttività, ben poco velata, della natura umana, inscenati invece con le tremende rappresentazioni di "Sadici Sovvertimenti". In ogni caso quelle nuove figurazioni sono pertanto strutturate con la medesima analitica radicalità. Pennisi affronta questi tortuosi ed inesplicabili aspetti -insidiosamente tragici, senza però cedere alla disperazione, bensì con rigore forse non diversamente maniacale, ne esplora gli abissali precipizi, la devastatrice follia e della storia e dell'uomo, mettendo a nudo i diversi gradi e forme della violenza, senza infingimenti o distrazioni confortanti, attraverso, di fatto, l'equivalente disarticolata materia delle relative allegorie, e rappresentando con uguale "pietas" il corpo martoriato di tutte le vittime di quell'atroce realtà, irriducibilmente generata fuori di noi e dentro di noi.

Altri fantasmi popolano invece i dipinti suc-



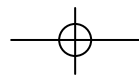
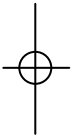
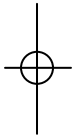


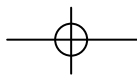
cessivi, altre paure e angosce, ma gli orizzonti su cui esse si proiettano riflettono spazi meno oscuri, verità meno strazianti, anzi la narrazione lascia margine a sintesi folgoranti, a scenari di un repertorio più intimo, nel quale l'intuizione di armonie inconnoscibili asseconda una sensibilità pittorica che sembra riscoprire con squisita dolcezza d'animo la recondita bellezza di abbandoni naturalistici e ritrovare atmosfere persino elegiache. Negli ultimi anni della vita egli ritorna alla pittura pura, riprende a figurare le cose che lo circondano: oggetti, paesaggi, volti famigliari, dipinti che però tiene per sé, decidendo che per lui non valga più ragione per continuare ad esporre.

Eppure una delle rassegne che su propria proposta egli aveva curato, alla Bevilacqua La Masa, negli anni novanta, s'intitolava emblematicamente "A come Amore". L'artista aveva invitato molti compagni della sua generazione e alcuni giovani a provarsi con un tema alquanto desueto -in apparenza disimpegnato se non ambiguo per quel tempo- dimostrando con ciò quali erano oramai i suoi orientamenti, nel senso per l'appunto di una rinnovata fiducia sull'uomo e sulla vita. D'altro canto anche quando le poche speranze erano venute a mancare, spazzate via da nuove forme di terrorismo e da oppressioni più subdole, egli non aveva mai rinunciato a credere all'impegno politico nella "comunitas", ai valori anche pedagogici della creatività e di conseguenza a una cultura meno condizionata dal mercato e dalle mode, dalle quali egli pervicacemente ha voluto dimostrarsi per tante valide conside-

razioni del tutto estraneo, scegliendo di lavorare in una situazione di isolamento, se non di orgogliosa clandestinità creativa. Sapeva di dover pagare al riguardo un duro prezzo per conservare una coerenza innanzi tutto di ordine etico e per manifestare con piena indipendenza il progetto estetico cui ha affidato una stimolante interpretazione della contemporaneità, persuaso che sia poi la realtà a riflettere le nostre visioni e i nostri atti.

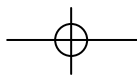
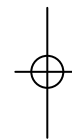
Con questo criterio egli è stato un pittore realista nel senso che anche l'immaginazione è suscitata dal nostro modo di essere e di pensare il mondo e la vita. Con le forme e i modi di un artista che doveva e sapeva misurarsi con la cultura più avanzata del proprio tempo. Nemmeno egli ha taciuto, con i suoi comportamenti, polemiche riserve nei confronti del compito della critica, in effetti abbastanza fondate, vista la posizione entro cui era stata relegata anche sul piano dell'ambiente locale la sua produzione pittorica. Non se ne doleva per questo ma riteneva che la critica potesse contribuire a falsificare in meglio o in peggio l'effettiva importanza di un artista, e soprattutto che ne tradisse il messaggio più vero. E' questo lo stesso timore che ha accompagnato la nostra attuale ricognizione attorno alla sua opera, cercando di indicare un possibile percorso interpretativo che del resto non ha la pretesa del rigore filologico e neppure quella di un'esegesi particolareggiata, ma che deve risultare soltanto come un primo tracciato d'indagine storica o, meglio, come un tentativo per riattivare finalmente un interesse

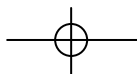
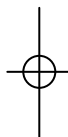
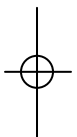
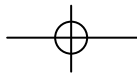


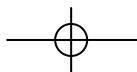
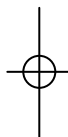
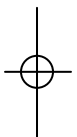
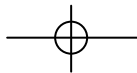


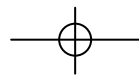
meno occasionale verso l'artista, una valutazione che finora è mancata non solo per il suo "caso, ma per altri esponenti che come lui hanno segnato, tra gli anni Sessanta e Novanta, un periodo comunque rilevante dell'arte moderna a Venezia.

Nonostante l'opera artistica sia rimasta finora poca conosciuta, forse, a suo tempo, persino volutamente emarginata, Paolo Pennisi è stato, a suo modo, un autentico protagonista della cultura di quegli anni, un interprete di spicco dei turbamenti e delle aspettative di un'intera generazione, che egli ha saputo avvertire ed esprimere in maniera esemplare con inflessibile vigore morale e con illuminante acume poetico.









## Nell'arte... la via ossimorica di Paolo Pennisi Sul destino di una vera e propria contraddizione estetica di Massimo Donà

"Io non mi voglio innamorare dell'oggetto, perché odio l'artista che riproduce sempre la stessa cosa.... Io accetto il concetto del tutto e il contrario di tutto... come cercare la pietra filosofale. Anche perché non credo che ci sia un piacere finale"

Paolo Pennisi

Un artista impegnato, Paolo Pennisi. Di sicuro lo è stato. E' stato anche questo. Una persona sempre attenta a quanto la storia (da quella universale dominata dalle grandi svolte epocali a quella minimale, ma non meno determinante, del soggetto singolare) imponeva come compito, come necessità. Un soggetto attento a decifrare e smascherare le forme della coercizione, del potere e della perversione - cui l'essere umano sembra esser da sempre in qualche modo destinato. La sua è stata sicuramente l'ossessiva ricerca di una dimensione umana 'dignitosa', che proprio l'artista avrebbe dovuto contribuire a costruire - e a progettare come sempre ancora possibile (pur nel suo dimostrarsi effettivamente irrealizzabile). Come una vera e propria rigenerazione esistenziale. Un'arte utile si proponeva e ricercava instancabile Pennisi; avvertendone intensamente la mancanza.

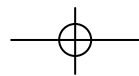
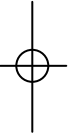
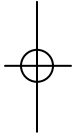
Ma egli era nello stesso tempo perfettamente consapevole del fatto che il meccanismo della conoscenza -quello stesso che non può non imporre, al vero artista, una radicale riflessione sulle ragioni del proprio incessante fare creativo- è tale da costringerlo ad attendere dagli 'altri' la risposta alle proprie ossessive domande, alle proprie inestirpabili inquietudini.

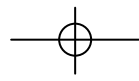
Egli sapeva bene, infatti, che l'artista non può e non deve inventare qualcosa da proporre all'altrui attenzione; perché l'artista nega ogni forma ed espressione del 'potere'. E si dispone all'ascolto, attendendo che una ragione per continuare gli venga donata, come a chieder-gli aiuto... per poter così venire finalmente alla luce. Quasi reclamando il suo soccorso.

Perciò la conoscenza che comunque egli cerca e vorrebbe ogni volta guadagnare è destinata a comporsi in una comunicazione che va a sua volta intesa come rapporto di perfetta reciprocità (scevra cioè da vani sentimentalismi o vuote risonanze di un troppo generico dolore del mondo).

Egli sapeva bene, in questo senso, che l'equilibrio e il distacco sono essenziali -l'angoscia e l'urlo competono infatti alla grigia normalità, alla più insignificante quotidianità. Quella che i mass-media ci scaraventano addosso giorno dopo giorno- e che ci si offre impudica ai bordi della strada, appena fuori dalla porta di casa.

L'artista invece non può che elevarsi dalla mediocrità del dolore (già qualcuno aveva parlato di "banalità del male").





Di tutto ciò Pennisi era assolutamente convinto; proprio di questo parlava nel 1988 in un'aula dell'Università di Venezia, su cortese invito di Giuseppe Mazzariol.

Se il "conoscere" implica sempre un atto di violenza, di sopraffazione, allora la sua attenzione, il suo farsi amico della malattia (di quel male del mondo che l'arte avrebbe avuto pur sempre il compito di debellare -... necessaria ou-topia di ogni forma del fare artistico), sembrava quasi profilare il bisogno di una sorta di espiazione. Quasi un senso di colpa traspare infatti dal suo rigore intellettuale, tenuto ben saldo anche nei momenti di maggior concitazione ideologico-rivoluzionaria.

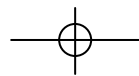
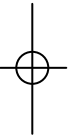
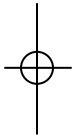
Rigore intellettuale e passione politica, dunque - quasi un ossimoro. Che Pennisi teneva sempre vivo. Ben lontano dal volerlo risolvere nella quiete di un improbabile e semplice "Manifesto", magari sfacciatamente ideologico (come quelli così familiari a tanta arte del dopoguerra italiano), egli lo vivificava; e lo alimentava in continuazione. Perciò avrebbe potuto concedersi all'infinita ripetizione dell'immagine -"quel formarsi delle immagini si ripete in ogni istante, in ogni singolo", annotava nel 1992. Quasi a voler dar voce all'impossibile- all'accadimento di qualcosa che non ha immagini, che nessuno ha visto, e che pur resta nell'animo a testimoniare che qualcosa è comunque accaduto... lo stesso di sempre, quello che in ogni evento in qualche modo significativo, forse, si lascia percepire, accogliere e manipolare.

Ma il segno che ne rende testimonianza deve

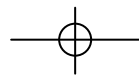
rompere l'ordine logico della successione e dello svolgimento progressivo -ossia, deve ripetersi insensato e spaesante, inquietante come la passione che sempre ci muove e commuove di là da qualsivoglia ragione. Anche se, già in tale ripetersi, in tale prender corpo, esso si fa trasfigurare e si trasforma in istanza e forza creativa che tende al divino, e quindi alla perfezione della definitiva misurabilità. Al sempre ri-conoscibile, anche se mai davvero conosciuto. Come la nostra eterna solitudine: unica verità da capire, per Pennisi. Quella che gli umani e le loro azioni sempre polverizzano; così come polverizzano le proprie inquietudini, dotandole di senso, di ragioni e di cause legittimanti. Rendendole per ciò stesso redimibili, superabili- le medesime che solo l'artista, forse, può riconoscere in tutta onestà (forse perché sa quel che fa ?) di non riuscire a possedere. Certo, le sente, le vede, sa che ci sono... ma sempre riconosce lucido, nello stesso tempo, la propria perfetta impotenza.

Conosce dunque le proprie utopie, le sente familiari -sa infatti che il "potere" non si abbatte, che l'impotenza è il nostro universale destino. Ma non smette per ciò stesso di combattere- come in una catena umana di leopardiana memoria. Egli conosce bene la solitudine dello stesso male, del dolore - e quindi del "potere".

Sa infatti che anche il potere è solo 'se stesso'; che esso è sempre tale proprio nel ripetersi sempre uguale, in modo perfettamente logico, da parte dei suoi segni. Sa dunque che esso è davvero sempre identico a sé -







nulla riuscendo invero ad afferrare della vita reale, degli infiniti tormenti e delle infinite gioie di cui quest'ultima è sempre costellata.

D'altro canto, annullare una forza antagonista -rilevava Pennisi in un testo del 1987- non può che far ingoiare i suoi resti, che rigenerano vecchi tabù, leggi eguali, ordinamenti-regole-dogmi, nel trionfo dell'assurdo e del paradossale.

Certo, egli si rifiutava di estraniarsi dalla società in cui il caso lo aveva collocato; eppure, ogni volta, ineludibile, riemergeva la sua più propria 'identità'; e con essa riemergevano progetti impotenti, risoltisi in immagini sempre uguali, anche se sempre travestite, e dunque solo apparentemente diverse. Lo riconosceva con grande lucidità in un testo del 1984, scritto in occasione di una mostra nella Galleria "Il Traghetto" di Venezia.

In Pennisi, insomma, riluceva al massimo grado il paradosso proprio di ogni vera espressione artistica - sempre onnipotente nelle intenzioni e nella fiducia (da cui, solamente, avrebbe potuto originarsi), e nello stesso tempo perfettamente impotente nei risultati, nella loro 'bella', ma beffarda oggettualità... senza senso; come il "cra" della rana che chiama dal pantano, nel quadro mai dipinto "un giorno di agosto, forse il 25".

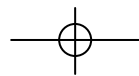
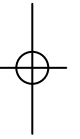
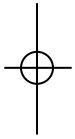
L'esperienza di Paolo Pennisi, dunque, può davvero servire di monito ancor oggi; di sicuro a chiunque dell'arte non sia disposto a fare mera decorazione (la medesima in cui il nostro vedeva essersi risolte anche le più

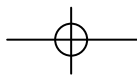
urgenti istanze di tanto astrattismo e informale nella seconda metà del Novecento).

Può servire di monito a chiunque intenda, come lui, tornare a dar voce alla impotente - necessità di un gesto mai assicurato, mai effettivamente produttivo, eppur perfettamente ineludibile- di quelli che solo la grande arte ha saputo ospitare nella quiete delle proprie vitali, eppur destabilizzanti, residualità oggettuali. La cui potenza non va peraltro mai commisurata all'astratta efficacia... nulla esse potendo davvero.

D'altro canto, egli lo sapeva bene: l'arte "non abbisogna né di ideali basati sulla forza e sulla violenza né di pratiche mistificatorie di alcun tipo". Nulla potevano, in questo senso, neppure le sue potenti iscrizioni oggettuali; potenti, appunto, ma sempre sostanzialmente fantasmagoriche - nulla potevano se non riconoscere "la propria natura elementare e proprio per ciò farsi capaci di sentieri non univoci o preordinabili".

Solo l'efficacia pretende infatti univocità - e quindi astratta determinazione. Precisione e logica consequenzialità. Il contrario, insomma, dell'eventualità assoluta costitutiva di ogni evento autenticamente artistico - imprevedibile, ogni volta, ma sempre secondo necessità. Perché 'libero', ossia non vincolato a scopi od obiettivi lucidamente e razionalmente pre-figurabili... e per ciò stesso univoci. Ossia, de-terminanti (al modo dei giudizi conoscitivi così rigorosamente formalizzati da Kant). Libero anche di non-essere, dunque.

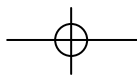
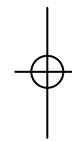


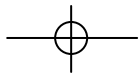
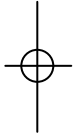
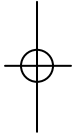
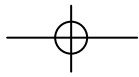


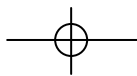
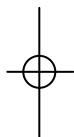
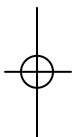
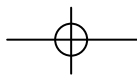
Ma allora, davvero, il procedere connaturato al fare artistico non è poi così diverso dagli itinerari sempre paradossali e dunque 'femminili', ovvero umorali, caratterizzanti la gratuità di ogni vera esperienza amorosa. Dalle sue disjecta membra; mai ordinabili, appunto, nella forma dell'argomentazione e della dimostrazione. E dunque costitutivamente estranee al dolore, al potere e alla sofferenza sempre connesse ad ogni determinazione gerarchica e ad ogni conseguente privazione di libertà.

Ma il procedere artistico non potrà e non dovrà mai significare -ci invita ancora una volta a riconoscere Pennisi- mera fuga verso il fuoco sacro tanto caro a certo romanticismo di maniera. Al contrario - l'esperienza dell'arte è incessante opera di conoscenza, riconoscimento e classificazione, giudizio e riflessione...: da ciò un vero e proprio contraccolpo in se stessa. Una vera e propria contraddizione.

E Pennisi, a questo proposito, non aveva davvero alcun dubbio: "la contraddizione deve essere alla base di ogni ragionamento artistico e anche politico".



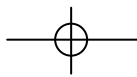




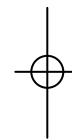
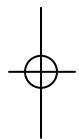
## Opere

*Pennisi è oggi tra i pochi che sappia parlare profondamente di morte, di angoscia e di dolore, e lo fa con la penna fine di chi ama il colore e la veste sgargiante del barocco; ma le opere di Pennisi è difficile che siano acquistate per stare esposte nelle nostre case; è vero che è così? Eppure vi voglio dire che i giornali e la televisione vi riportano oggi infinite sequenze di vere morti accadute, di cadaveri sul campo, vi scagliano contro compiaciute volti piangenti da ogni parte del mondo. E questo lo accettiamo. Accettiamo il solo spettacolo, così le ha ridotte il nostro modo di vivere, la nostra consuetudine ad assorbirle con il cibo quotidiano, novella e discussione comunione tra famiglia abitudinaria e morte davvero, chissà dove consumata, tanto reclamizzata da apparire notizia, immagini di spettacolo per il pasto, come per il circo romano la morte in diretta degli schiavi, cicalando e masticando.*

*Solo Pennisi sa darci quelle immagini che si rifiutano e ci danneggiano dentro, ci fanno soffrire e rifiutare, pensare e star male, morire dentro...*



*“...I lavori dei miei ultimi anni si suddividono in tre momenti, legati tra loro dall'idea che la finzione è alla base dell'immagine-messaggio che la società, fatta di regole organizzate per la propria sopravvivenza, offre di sé...”*

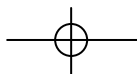


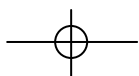
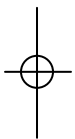
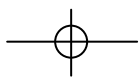
1984

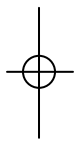
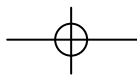
**SIMULACRI**

tempera su fotocopia

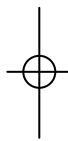
dimensioni 50x50 cm







34

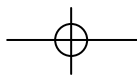


1989

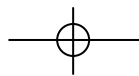
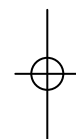
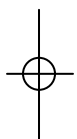
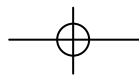
**SIMULACRI "PACE AL DUCE"**

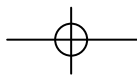
tempera su fotocopia

dimensioni 31x24 cm









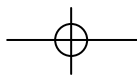
*“... Simulacri - Schermi- Grumi, si legano tra loro nel motivo ispiratore che li genera. L'idea di base è che la società nel suo complesso si esprime attraverso linguaggi ed immagini che vengono proposte nella finzione, per celare il significato profondo...”*

1990

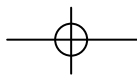
**SIMULACRI**

tempera su fotocopia

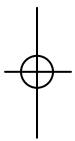
dimensioni 165x70 cm



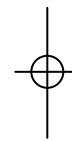




*“...Simulacri: sono immagini, tratte dalla realtà, fotocopiate in più copie, e facilmente identificabili nel loro messaggio. La manipolazione artistica cerca di andare oltre l'aspetto che appare per suggerire altri messaggi, che possono essere diversi in quanto condizionati dalla maggiore o minore capacità di percezione del fruitore. Quale è, allora, il vero messaggio celato nella forma conosciuta?...”*



38

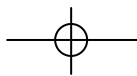


1990

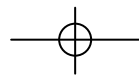
**SIMULACRI**

tempera su fotocopia

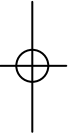
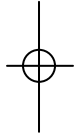
dimensioni 165x70 cm







*“...All'origine del simulacro vi è l'immagine mentale. Questo essere capriccioso e impalpabile replica il mondo e al tempo stesso lo assoggetta alla furia combinatola frustandone le forme in una proliferazione inesausta. Emanava una forza prodigiosa, lo sgomento di fronte a ciò che si vede nell'invisibile. Ha tutti i caratteri dell'arbitrio e di ciò che nasce dal buio, dall'indistinto, come forse, un tempo, era nato il mondo... Quel formarsi delle immagini si ripete in ogni istante, in ogni singolo. E non queste soltanto sono le sue stranezze...”*

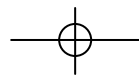


1990

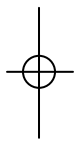
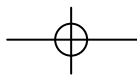
**SIMULACRI**

tempera su fotocopia

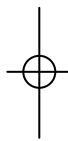
dimensioni 165x70 cm







42

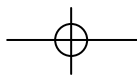


1993

**SIMULACRI “DEPOSIZIONE”**

tempera su fotocopia

dimensioni 93x26 cm







*“...Quando il simulacro prende possesso della mente, quando comincia ad aggregarsi ad altre figure affini o nemiche, a poco a poco occupa lo spazio della mente in una concatenazione sempre più minuta. Ciò che si era presentato come la meraviglia stessa dell'apparizione, slegata da tutto, si connette ora, di simulacro in simulacro, a tutto....”*

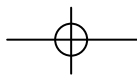
1994

**SIMULACRI “BOSNIA”**

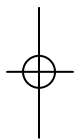
tempera su fotocopia

dimensioni 24x25 cm

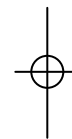




*“...Grumi: punto di incontro-coagulo dell'esistenza umana. L'individuo, una volta definita la forma-simulacro con cui presentarsi, si auto-accetta attraverso la rappresentazione schermata di sé...”*



46

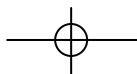


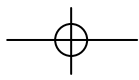
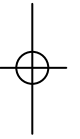
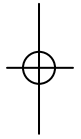
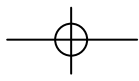
1997

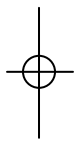
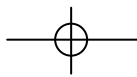
**GRUMI “DISTRUZIONE”**

tempera su fotocopia

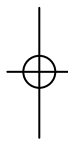
dimensioni 138x42 cm







48

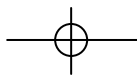


1997

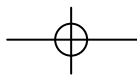
**GRUMI "SCHELETRI"**

tempera su fotocopia

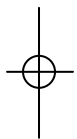
dimensioni 100x52 cm



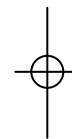




*“Simulacri-Schermi-Grumi sono i germi della  
figura umana esemplificata dal massacro, conse-  
guenza ineluttabile dei processi precedenti. Il pri-  
gioniero è il simbolo di questo processo: il simula-  
cro, lo schermo della coscienza, il grumo di  
carne...”*



50

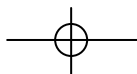


1997

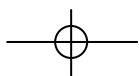
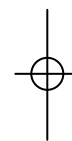
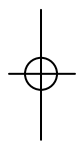
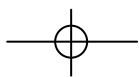
**GRUMI, SIMULACRI**

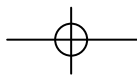
tempera su fotocopia

dimensioni 37x83 cm

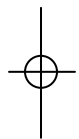








*“...A un capo dell'immagine mentale è lo stupore  
per la forma, per la sua esistenza autosufficiente e  
sovrana...”*



52

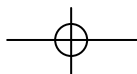


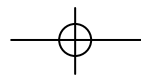
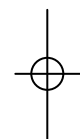
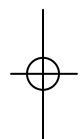
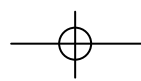
1998

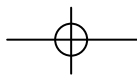
**SIMULACRI**

tempera su fotocopia

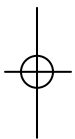
dimensioni 30x42 cm



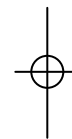




*“...All'altro capo è lo stupore dinanzi alla catena dei nessi, che riproducono nella mente la necessità della materia. Difficile è vedere quei due spicchi estremi nel ventaglio dei simulacro, insostenibile è vederli simultaneamente...!”*



54

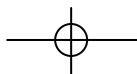


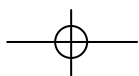
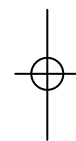
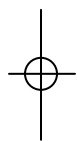
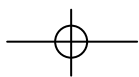
1999

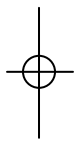
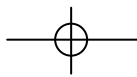
**FRAMMENTAZIONI**

tempera su fotocopia

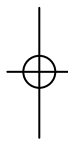
dimensioni 50x40 cm







56

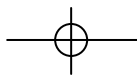


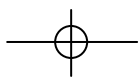
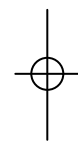
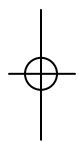
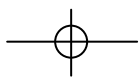
1999

**FRAMMENTAZIONI**

tempera su fotocopia

dimensioni 50x40 cm





*“...Il mostro: il mostro possiede o protegge, o è il tesoro: Ucciderlo vuol dire incorporarlo sostituirlo. Il pazzo diverrà egli stesso il nuovo mostro. Il mostro è il più prezioso dei nemici perciò è il nemico che si cerca. Gli altri nemici possono solo assaltarci, rappresentanti di un ordine che può esser soppiantato o vuole vendicarsi di esserlo stato. Tutt'altra la natura del mostro Il mostro aspetta vicino alla sorgente, è la sorgente, non ha bisogno dell'eroe, è l'eroe che ha bisogno di lui per esistere. Il mostro è il padre segreto di ogni uomo, che lo investirà di un potere e di una sapienza che so non soltanto di un singolo e che solo dal mostro può derivare...”*

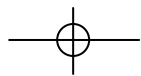
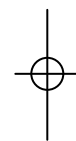
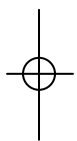
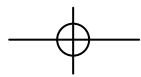
1999

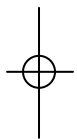
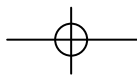
**GRUMI**

tempera su fotocopia

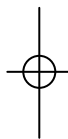
dimensioni 85x70 cm







60

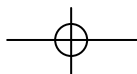


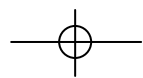
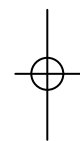
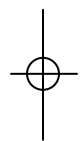
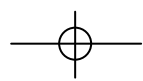
1999

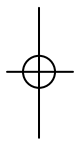
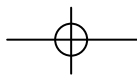
**SIMULACRI "DONNA E GESSI"**

tempera su fotocopia

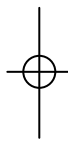
dimensioni 39x57 cm







62

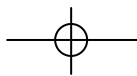


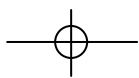
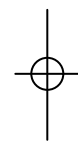
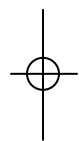
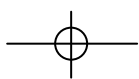
1998

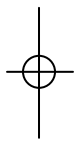
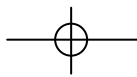
**GRUMI**

tempera su fotocopia

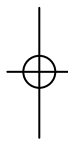
dimensioni 30x42 cm







64

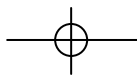


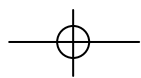
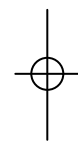
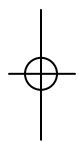
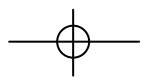
1998

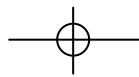
**GRUMI**

tempera su fotocopia

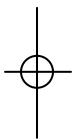
dimensioni 30x42 cm



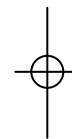




*“...Schermi: sono volti o mani, imprigionati o compressi in spazi ridotti, tra forme repressive (sbarre, filo spinato, muri) e pareti di marmo. Celano la propria condizione umana in una finzione di apparente benessere e/o distacco; (schermare, coprire il proprio disagio interiore nell'apparire attraverso lo mediazione rarefatta dello schermo)...”*



66

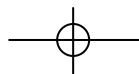


1998

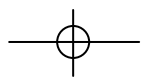
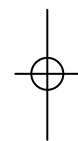
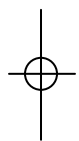
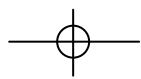
**SCHERMI**

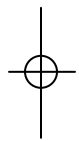
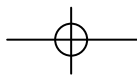
tempera su fotocopia

dimensioni 30x42 cm

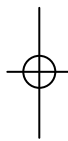








68

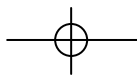


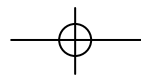
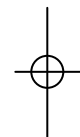
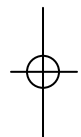
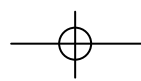
1998

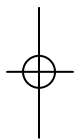
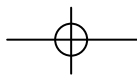
**SCHERMI**

tempera su fotocopia

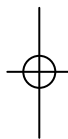
dimensioni 30x42 cm







70

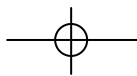


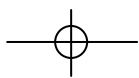
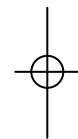
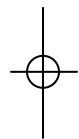
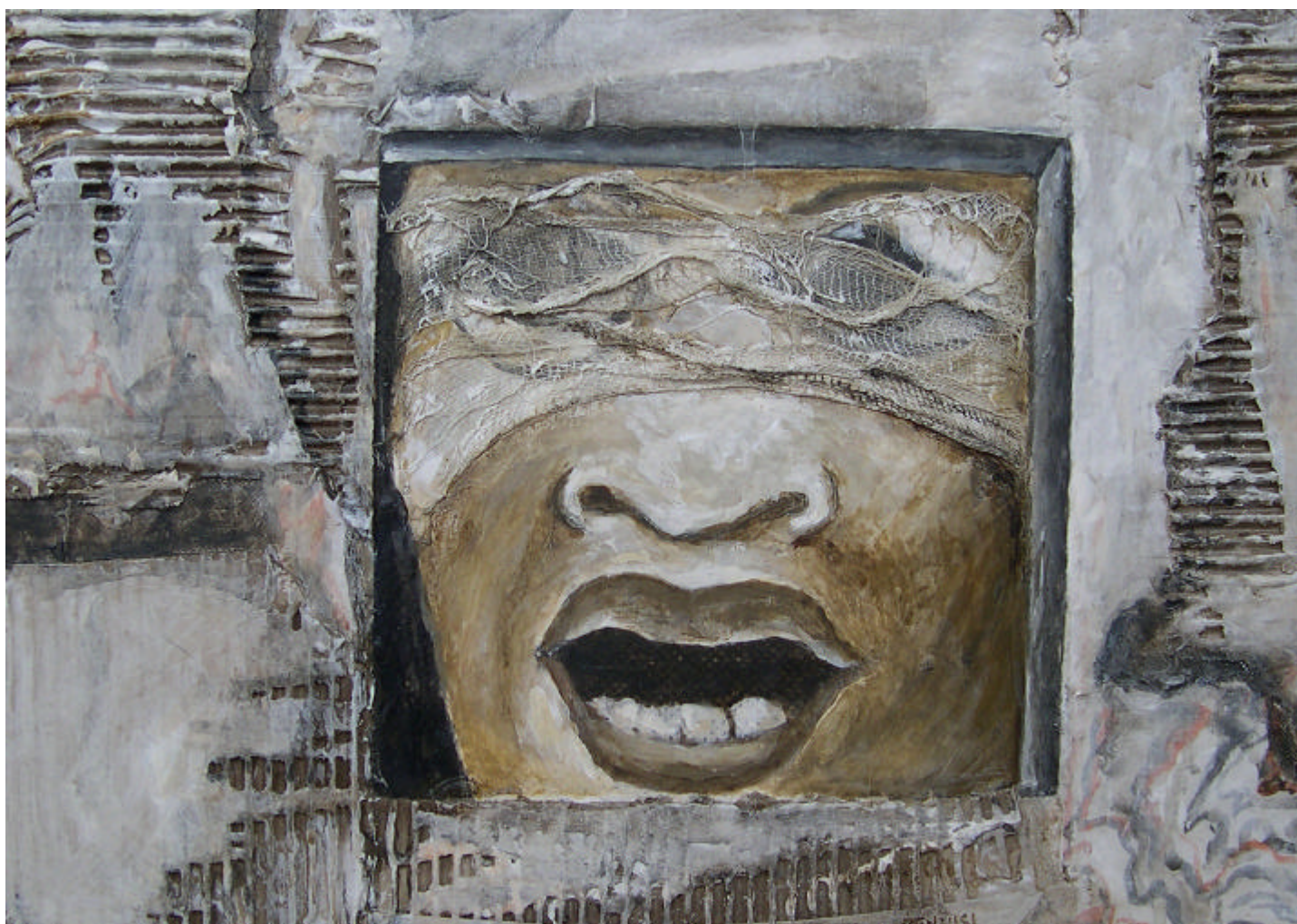
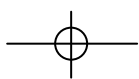
1998

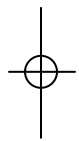
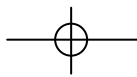
**SCHERMI**

tempera su fotocopia

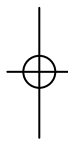
dimensioni 30x42 cm







72

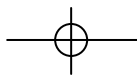


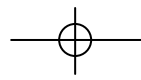
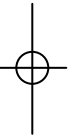
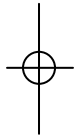
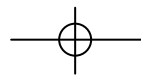
1998

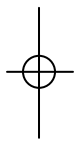
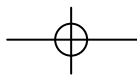
**SCHERMI**

tempera su fotocopia

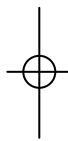
dimensioni 30x42 cm







74

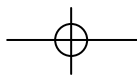


1998

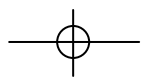
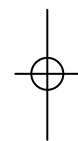
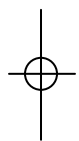
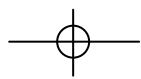
**SCHERMI**

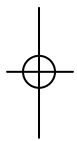
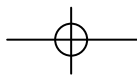
tempera su fotocopia

dimensioni 30x42 cm

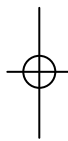








76

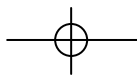


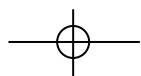
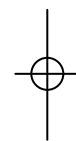
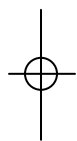
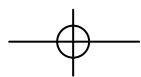
1998

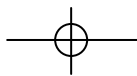
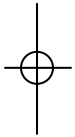
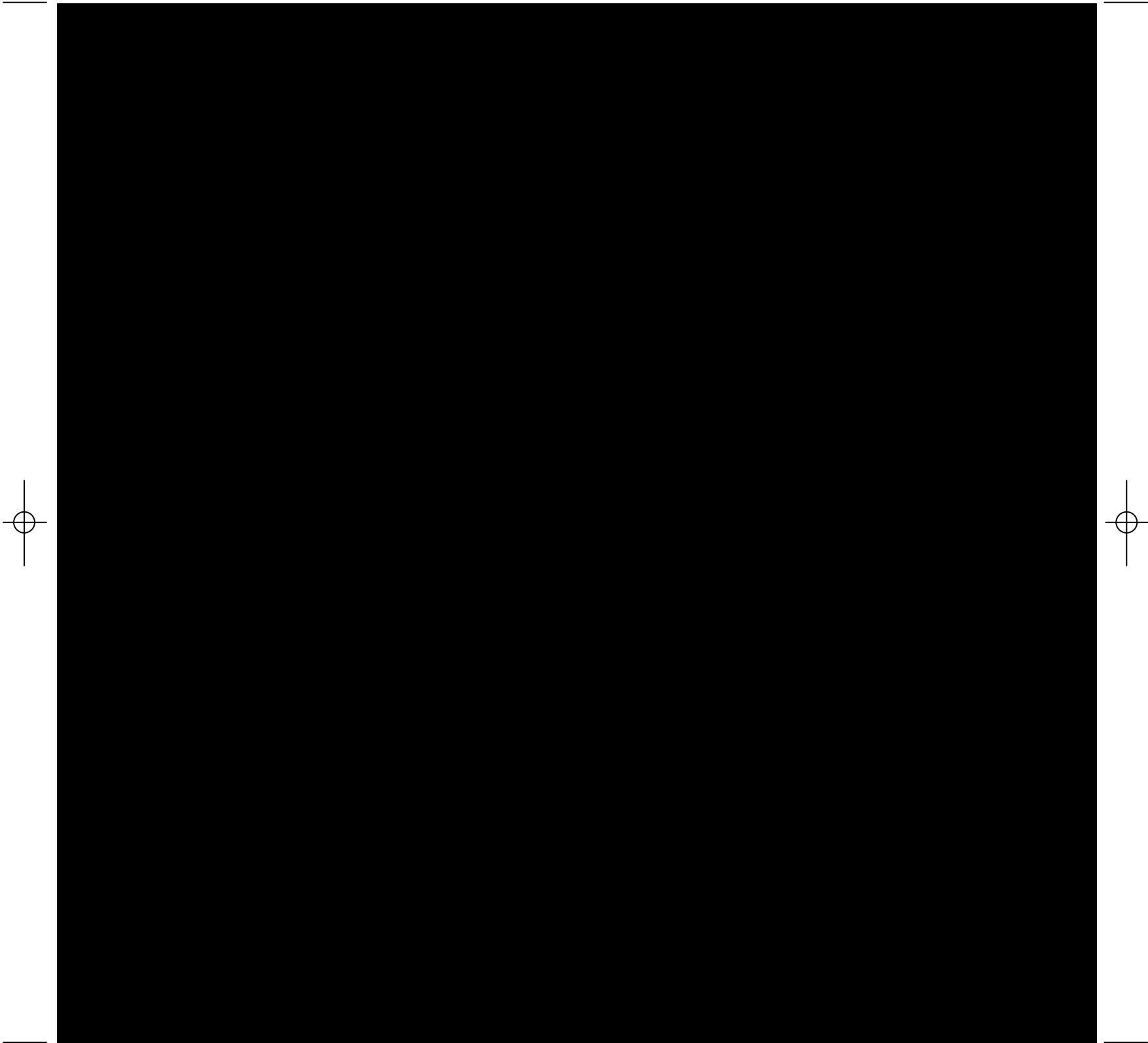
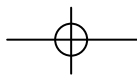
**SCHERMI**

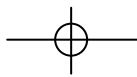
tempera su fotocopia

dimensioni 30x42 cm







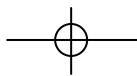
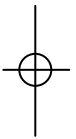
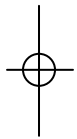


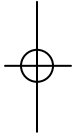
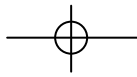
Pensando ai pescatori di perle  
di Rosangela Pesenti

Per il mio amico Paolo  
di Guido Sartorelli

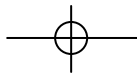
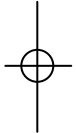
Incontro con l'artista: segno, colore, progetto

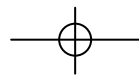
Principali esposizioni





80





## Pensando ai pescatori di perle di Rosangela Pesenti

"La fama postuma è un dono raro e tra i meno ambiti - anche se è meno casuale e spesso più solida delle altre poiché solo raramente si fonda sul semplice fattore commerciale. "

Prendo in prestito le parole di Hannah Arendt per esorcizzare, con la loro autorevolezza, il ricordo, ancora troppo vivo, dell'ironia con cui alludevamo con Paolo al progetto di una sua ultima mostra, mentre lo convincevo a farmi rivedere, in quelli che non sapevo sarebbero stati i nostri ultimi incontri, le sue opere che già conoscevo bene.

Ora la mostra si apre senza di lui, di cui ci restano per fortuna gli ultimi appunti sparsi, a guidare il nostro di progetto, anche se la loro precisione è comunque solo l'eco di una parola che non vive più.

Ci s'incontra per caso, magari perché siamo l'anello terminale di una piccola catena d'affetti che si aggancia ad un'altra, ma ci si riconosce quando si scopre comune quel mondo che si affaccia al nostro sguardo.

Nessun titolo di merito giustifica la mia scrittura in queste pagine se non la profonda amicizia che ci legava ed era tutt'uno con la condivisione di un'analogia passione per la vita come luogo della convivenza civile, di questo era un corollario il fatto che io mi appassionavo alle sue opere, lui apprezzava il mio modo di scrivere.

Per fortuna non mi compete di parlare della sua arte perché non ho la preparazione necessaria, ma soprattutto perché non so

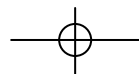
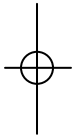
prendere distanza dai suoi quadri, che sono per me la rassicurante certezza di un discorso che si è snodato anche tra noi lungo gli anni della nostra conoscenza e risvegliano oggi la nostalgia lacerante per un'assenza che ci lascia comunque soli a decifrare un codice che parla da testi definitivamente conclusi e forse anche per questo aperti a rinnovate emozioni.

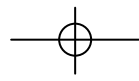
Si finge, ci s'illude, si dichiara di parlare di qualcosa o di qualcuno, che la parola sia una distanza che può generare l'oggetto, ma è sempre di sé che si parla e la parola è uno dei tanti possibili frammenti che costituiscono il nostro spazio di esistenza nel mondo.

Di quel regno incerto che definiamo variamente come sé, identità, soggetto, la parola occupa talvolta il confine, quella terra di nessuno in cui s'intreccia il dialogo con l'altro, con noi e come noi soggetto al limite, mai precisamente definito ma solo percepito come vicinanza nel movimento continuo dei significati.

Azzardare la parola lì dove è stato più fitto il dialogo significa misurare l'impossibilità di tornare ad abitare un luogo da cui l'altro ha traslocato definitivamente.

Dove la terra di nessuno non è stata solo l'astrazione di una riflessione colta e disimpegnata, ma la contiguità concreta dei corpi parlanti nel qui ed ora della propria storia, l'assenza della morte non appare mai come pacificata conclusione dei significati, anche se ciò che è stato detto e fatto lo è per sempre.





Così m'interrogano ancora i volti di una sua ultima stagione creativa, modellati dal dolore in un'essenzialità ieratica che riempie lo spazio breve di un finestrino.

Volti imprigionati dentro muri e veli, marmi e grate, quasi costretti nel riquadro definito del legno, sguardi come fessure, mani arrese alla prigionia, metafore viventi di corpi murati che non possiamo raggiungere. Siamo noi o loro i prigionieri?

Lo scorrere della mutazione storica diventa evento nella fissità emblematica dei significati. Non una domanda, ma una risposta che ci inquieta.

Volti e mani che ci rimandano come specchi di verità l'immagine inquietante della nostra ottusa contemporaneità.

Guardava la realtà con lucido disincanto ma anche con profonda consapevolezza di quel limite che inchioda ognuno alla propria storia, anche se quel limite in lui era una vetta talmente inavvicinabile che molti non potevano cogliere per intero la pacata tenace fatica con cui l'affrontava e di cui cercava di dar conto con una disponibilità paziente e modesta anche se mai umile.

La realtà è recuperata da Paolo nei suoi frammenti, quelli che scorrono come rapidi fotogrammi della quotidianità, sottratti alla nostra percezione e quindi alla nostra coscienza.

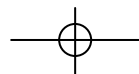
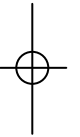
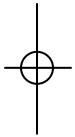
La rappresentazione della realtà diventata tecnica comunicativa finalizzata a quell'apparenza d'informazione che funziona come riduttore invece che amplificatore di senso,

viene smontata, disincrostata della ridondanza che la rende effimera e può ritrovare la forza di una verità dei fatti proprio attraverso un soggetto-artista che si espone e propone il rischio di una risemantizzazione di cui assume la totale responsabilità attraverso l'esibizione della scelta e del lavoro minuzioso sul segno originario.

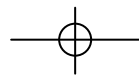
Il frammento anonimo che lui recupera, immagine consumata dalla sua stessa riproduzione e divulgazione, è all'inizio solo un segnale di senso, un reperto del nostro presente mercificato, nel quale scava, per sovrapposizione di sapiente tecnica e colore, gli strumenti fedeli di quell'artigianato onesto, frutto di un'apprendimento tenace e appassionato, che è la cifra della sua storia artistica e personale, fino a renderci interamente visibile quel senso originario, prima invisibile proprio perché "sovra esposto", che si apre di colpo con la voragine delle domande su tutta la nostra comune, condivisa, complice storia.

L'immagine fin troppo conosciuta, che attraversa ripetutamente il nostro campo visivo senza catturare la nostra attenzione partecipe, si impone di colpo alla nostra coscienza e da questa procede poi lo sguardo che ne coglie con orrore la monumentale ieratica armonia.

La sofferenza, il dolore, la violenza dei significati, l'umiliazione, prodotti dentro la storia umana che erompono dal codice semantico ridotto all'estrema sintesi sono tutt'uno con l'armonia delle forme e le sinuosità cromatiche a cui non può sottrarsi il sussulto con







cui scopriamo che l'orrore consiste banalmente nella quotidiana contiguità con l'orrore.

Per questo i suoi palazzi vacillano, si piegano, forme sedimentate nel nostro immaginario come archetipi della modernità, simulacri, icone quasi profetiche, se osserviamo le date, di un tempo fissato nella breve eternità della materia che ci ricordano come sia proprio l'impronta umana con cui la manipoliamo, asservendola alla nostra misura, a condannarla a quella fragile temporalità di cui noi umani facciamo tragica esperienza, buttati in un tempo che si chiama durata mai prevedibile di noi stessi.

Le molte e diverse stagioni della sua pittura rappresentano la sintesi creativa, e proprio per questo profondamente incisiva, di una ricerca estetica inscindibile da quell'etica della responsabilità che profondeva poi anche nella fatica, per tanti versi oscura, di un lavoro politico svolto con precisione. Le sue opere come il suo operare restano davanti agli occhi o nella memoria come se avesse saputo distillare per noi, da un fondo oscuro, familiare come la laguna, la sintesi di un presente che vi si rispecchia come i palazzi, con la loro precaria finzione, sul palcoscenico della vita.

L'opera artistica di Paolo si incunea in questa necessità/possibilità di misurarsi con l'inesauribile creatività del vivere sapendo che la solitudine si sperimenta dentro la nostra costitutiva socialità, perché il mondo si abita in molti e quindi lo spazio dell'umano agire è sempre quello della polis, quello della poli-

tica che può dichiarare una dimensione etica solo quando diventa patto che rende possibili equità, giustizia, opportunità senza preclusione e senza privilegi.

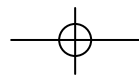
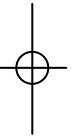
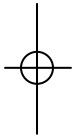
Ma lo spazio di una vita è breve, talvolta perfino troppo breve, come è stato per Paolo, per potersi davvero misurare con il cambiamento appena intuito.

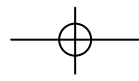
Non basta il tempo per decifrarne i segni, per sapere quali dei tanti semi interrati con amore, germoglieranno, se questi si affacciano ancora solo parzialmente quando già il tempo della vita si avvia al declino.

Così l'opera diventa anche testimonianza di quel frammento di sé che si è posto ostinatamente come coscienza vigile al confine del proprio incerto e acuto sentire, là dove il dato materiale del mondo si unisce e confonde con quello del proprio vivere e la percezione più autentica è il dubbio.

L'opera artistica in cui risuona molto del senso di un'intera vita diventa contemporaneamente l'estraneità propria della materia che oltrepassa l'estremo limite oltre il quale non conta quasi più il pulsare della vita che l'ha prodotta perché l'opera può offrirsi come dono mostrandosi liberamente agli altri senza vincoli di nascita.

Perciò nel momento in cui possiamo guardare i quadri di Paolo che ci parlano a prescindere dalla sua vita ormai muta, voglio ricordare, per me, che della vita comunque, di pari se non maggiore importanza, resta di ognuno anche quel patrimonio fragile di parole, gesti, lontananze e vicinanze che è la





sostanza delle relazioni umane, quel deposito di significati che è il sostrato immateriale della nostra intera esperienza e di cui solo gli altri possono dire.

Migliori o peggiori che siamo stati, l'onda della nostra vita riecheggia nel grande mare della storia e modifica impercettibilmente la specie a cui apparteniamo.

A chi l'ha conosciuto, a me, di Paolo resta, come l'eredità più profonda, quella qualità umana così difficile da definire e insieme così chiara alla percezione reciproca su cui si fondava la nostra amicizia.

Autenticità è per me la parola che più esprime e sintetizza l'esperienza del suo stare in mezzo a noi.

Una qualità, quasi una sostanza, presente in ogni tratto della sua persona: pensiero, gesto, sguardo, movimento, scelta, opera.

Sorridente o rabbuiato che fosse, l'autenticità era il reagente che attivava la tensione del suo viso o del suo interesse, così come l'agire delle persone intorno a lui, allontanandolo inesorabilmente dalle molte meschinità proprie del vivere comune, nonostante conservasse per tutti, sempre, una disponibilità indulgente, aperta alla comprensione nella forma dell'analisi critica più che del giudizio.

L'autenticità lo teneva lontano dal rigore astratto dei principi come dai piccoli compromessi, con la sua faticosa andatura sapeva camminare diritto e rapido guardando lontano e la sua strada era difficile da seguire perché indicava semplicemente a ognuno la necessità di cercare la propria con autenti-

cità, appunto.

Era ultimamente affaticato da quella sua straordinaria lungimiranza a cui era insopportabile il modo sempre più sciatto e miope delle pratiche politiche correnti.

Ma non si accaniva contro la realtà e non vi si adattava.

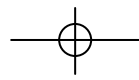
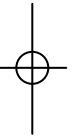
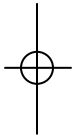
Faceva le cose bene.

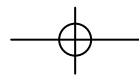
Si prendeva cura delle persone non per generica bontà, ma perché sapeva fino in fondo quella fragilità che fa di noi umani gli unici esseri capaci di produrre l'orrore.

Nei suoi quadri l'esposizione del dolore diventa forma compiuta, necessità del vivere e non l'altalenante sentire del nostro paesaggio quotidiano.

Ci ricordano l'orrore che solo gli esseri umani fanno produrre con tanta terrificante precisione, ma anche la bellezza, costante appassionata ricerca, indistricabile dal nostro incerto procedere nella vita, evento che accade talvolta nella compiutezza inaspettata di un gesto, una parola, una forma, un'opera che ci restituiscono un'orizzonte di significato in cui sostare nel mistero di una solitudine che si produce solo nella più profonda comunione.

Era un maestro, non solo per una capacità magistrale di entrare nelle cose e sviscerarne i significati più reconditi, ma soprattutto per l'atteggiamento pedagogico, mai saccente o pedante, profuso con tono leggero e attento nei confronti di chiunque si avvicinasse per chiedere e tanto più con i giovani





che per caso, per il suo lavoro d'insegnante o per reciproca scelta incontrava sul suo cammino.

Il disincanto con cui guardava lo scorrere del mondo intorno a lui, restituendolo nella parola come nell'opera, non era mai l'arroganza delle certezze, ma il dubbio lucido e costante, esposto con documentata precisione, che lasciava all'altro un suo libero spazio in cui aprirsi alla speranza.

Non proponeva la cultura come il deposito brillante e misterioso di un percorso iniziatico riservato a pochi, ma come l'esito mai concluso di una ricerca puntigliosa e paziente per la quale forniva gli attrezzi e qualche mappa, insegnando come usare gli uni e le altre.

Per questa sua capacità di riconoscere il limite, intrinseco ad ogni storia umana, affermava che le giovani generazioni hanno sempre ragione, nel senso che è solo nelle loro mani il potere di rendere ragione del mondo, di attribuire al reale i significati e di agirli anche attraverso la cancellazione, la censura, la rimozione, la dimenticanza del patrimonio ereditato, quel patrimonio di cui conosceva la fragilità affidata a ognuno e a tutti.

Senza cedere all'indulgenza, né abdicare alla propria capacità di giudizio, spesso lungimirante, sapeva di appartenere ad un tempo concluso e che la responsabilità di amministrare il passato è sempre di chi resta, di chi viene dopo.

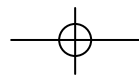
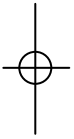
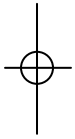
Ho scritto altrove che ci ha regalato pensieri da pensare, ma se questa sua partenza ina-

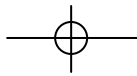
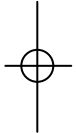
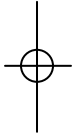
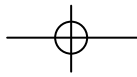
spettata apre un silenzio in cui le parole si perdono, per chi ha condiviso la lucidità della sua passione resta in eredità la speranza che qualche frammento delle sue immagini trovi dimora nei nostri occhi e non invano.

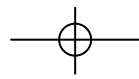
Nell'esperienza che vivo comune della condizione umana non so trovare parole migliori di queste, scritte da una donna straordinaria per un'amico straordinario che se n'era andato:

"Come il pescatore di perle che arriva sul fondo del mare non per scavarlo e riportarlo alla luce, ma per carpire agli abissi le cose preziose e rare, perle e coralli, e per riportarne frammenti alla superficie, esso si immerge nelle profondità del passato non per richiamarlo in vita così come era e per aiutare il rinnovamento di epoche già consumate. Quello che guida questo pensiero è la convinzione che il mondo vivente ceda alla rovina dei tempi, ma che il processo di decomposizione sia insieme anche un processo di cristallizzazione; che nella "protezione del mare" - nello stesso elemento non storico cui deve cedere tutto quanto si è compiuto nella storia - nascono nuove forme e formazioni cristalline che, rese invulnerabili contro gli elementi, sussistono e aspettano solo il pescatore di perle che le riporti alla luce: come "frammenti di pensiero", come frammenti o anche come eterni fenomeni originari."

Anch'io ho avuto la fortuna d'incontrare un pescatore di perle.







## Per il mio amico Paolo di Guido Sartorelli

Conoscevo Paolo da più di 40 anni. Un tempo lungo per la mia memoria da sempre molto labile. Ma se del primo incontro con Paolo non ricordo i motivi e le circostanze, ne rivedo perfettamente il luogo: le "case Incis" al Lido, vicino al Galoppatoio (a quel tempo ancora Tiro al Piccione) dove Paolo risiedeva.

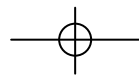
Ricordo bene il pomeriggio tiepido d'autunno. Paolo, seduto sul muretto di recinzione del cortile, era circondato da un gruppetto di amici. Con sorprendente chiarezza mi vedo rivivere in quell'episodio: ero seduto sulla mia bicicletta, da fermo, e per non cadere tenevo il piede, a gamba tesa, su quel muretto. In quella posizione un po' precaria prendemmo subito, Paolo e io, a dialogare fittamente con evidente e reciproco piacere. Si manifestò una simpatia immediata. Mi piacque il suo modo schietto di parlare, con un che di perentorio, ma, insieme, di ironico e scanzonato.

L'amicizia con Paolo si approfondì rapidamente. Eravamo tutti e due, per carattere, portati a fare gruppo, a unire le forze per fare un progetto. Organizzammo subito un gruppetto trasversale di studenti dell'Accademia, del Conservatorio, di Lettere e di Architettura. C'erano con noi Piero Verardo, il futuro flautista, e Mario Isnenghi, il futuro storico. Ma questo non è un episodio che Paolo ricordava con simpatia perché io scelsi di abbandonare quel progetto di lì a poco, dopo averlo minuziosamente preparato. Paolo me lo ricordava spesso come prova di una certa incoerenza

dei miei comportamenti.

Comunque poco dopo facemmo gruppo in un ambito più strettamente artistico e ai nostri esordi facemmo molte mostre insieme a cominciare da quella, nel '61, nella Galleria Santo Stefano della indimenticata Uccia, dolce e rassicurante madre di tanti trepidi esordienti. Esponemmo poi a Ferrara, Bologna, Genova, a Treviso anche con Franco Renzulli, e di nuovo a Venezia nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian. Qui di seguito trascrivo quanto scrive Paolo sul catalogo di quest'ultima mostra: "cerco la polemica delle parole, non dei fatti. Io posso essere polemico, il quadro è risoluzione. Voglio essere responsabile, avere la forza di creare il mio tempo e non di viverlo soltanto". Paolo allora non aveva che vent'anni, ma questo frammento del suo pensiero dice molto di quel suo carattere intellettuale e morale che mantenne integro fino all'ultimo giorno di vita.

Purtroppo devo sfolire i miei ricordi di Paolo che via via mi ritornano alla mente. Per esempio i nostri incontri a Milano con Sassu e Usellini che ci avevano preso a benvolere perché ci vedevano come due giovani e seri pittori da contrapporre a quelli che loro ritenevano i protagonisti di false e inconsistenti "avanguardie". E ancora a Milano ci fu indicata una giovane Galleria, che poi divenne una delle principali della città, dove concordammo rapidamente una mostra alla quale poi rinunciammo (rimettendoci, io, tre quadri che la Galleria trattene con se come penalità, e non ricordo



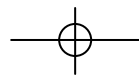
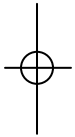
quanti Paolo) perché avevamo riflettuto che in due ore di colloquio con la direttrice non erano entrati che un paio di visitatori. Avremmo saputo in seguito che quel numerino è una norma, ma noi avevamo, e sempre avremmo avuto anche in seguito, la convinzione che l'arte dovesse avere uno stretto rapporto con la società. Quel numerino, quindi, era davvero troppo piccolo per le nostre necessità!

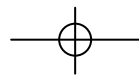
Questa convinzione e questo impegno sono stati un dato costante che ci ha idealmente uniti anche in seguito, quando i nostri percorsi si diversificarono interrompendo quel sodalizio artistico che Toniato ricorda nel suo bellissimo saggio in questo stesso catalogo. Cercammo di penetrare e risolvere quella questione ciascuno a modo proprio, con tecniche, linguaggi e strategie diverse. E ci accomunò, idealmente, anche la certezza che l'arte si origina soprattutto nella mente. Paolo rivendicava per sé la definizione di artista intelligente colto e raffinato. Rifuggiva da scomposte agitazioni ed esagerazioni, come rifuggiva dall'idea che l'artista producesse sotto la spinta di infuocate emozioni. Sul catalogo della mostra che facemmo insieme a Bologna nel 1964 scriveva: "gli uomini creati non dovranno rappresentare nulla che sia violento nel loro gesto, in una espressione che sia accesa, bisogna guardare nel tempo l'emozione dei loro spiriti racchiusi in un occhio immobile, in una bocca appena socchiusa, in un guardare fisso per un dolore rassegnato, per un'angoscia serrata dalla volontà, per la ribellione cambiata in fermezza". Respingeva l'idea di

essere considerato un artista espressionista perché giudicava quel linguaggio troppo immediato. Ricordava, invece, (anche nella lezione di rara ricchezza e intensità che tenne al Dipartimento arti visive di Ca' Foscari su invito di Mazzariol) come i suoi primi quadri fossero costruiti tenendo conto del lavoro di Mondrian impostato sull'equilibrio e sull'armonia delle parti. E in quella stessa lezione rivelò, insospettatamente, almeno per me, che quando si accingeva a dipingere il quadro egli considerava già concluso il suo vero lavoro perché la parte più importante era quella di pensarlo. In questo modo era vicino a quanto dicevano gli artisti concettuali a me tanto cari.

Ma ancora in altre cose, negli anni, eravamo stati vicini mentalmente pur nella differenza operativa. Per esempio in certe circostanze, di fronte alla complessità del mondo, all'ansia di comprenderlo e di rappresentarlo, il fatto di essere artista Paolo lo sentiva come un limite. Nello stesso modo in cui l'avvertivo anch'io ogni qual volta mi accingevo ad affrontare una nuova città da analizzare nei suoi minuti frammenti per poi ricomporli in una sintesi significativa. E anche Paolo ha cercato per molti anni di ridurre in unità la molteplicità, raccogliendo e ricomponendo nell'opera frammenti di legno, di carta o di stoffa che trovava in luoghi disparati, allo scopo di dare un senso compiuto alle cose del mondo.

Io, a cominciare dai primi anni Settanta mi ero rassegnato a considerare sempre più limitata l'area di interscambio tra arte e





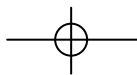
società. Ma non per questo pensavo che in essa fosse scomparsa la possibilità di cercare e trovare relazioni più difficili, più sottili, ma ancora vitali. Per Paolo, invece, ho sempre pensato che la questione fosse più dolorosa. Nel '73, nel pieno delle convulsioni ideologiche e pratiche della vita politica e artistica, Paolo scriveva sul catalogo di una sua personale alla Galleria Acquario: "l'arte borghese al potere non può avere altri interessi se non la conservazione della propria realtà" e "le correnti artistiche definite dalla cultura borghese come d'avanguardia non sono altro, in realtà, che forme d'arte reazionaria prive di ogni contenuto". E, ancora più avanti: "l'artista, oggi più che mai, ha l'obbligo della denuncia dei soprusi e delle sopraffazioni morali e materiali della classe al potere, ha l'obbligo di predicare la rivolta e la resistenza ad ogni ingiustizia legalizzata". Paolo credeva fermamente che anche l'artista contemporaneo potesse essere realmente utile e necessario alla società e, come disse nella citata lezione all'Università, si rifiutava di impegnarsi in dibattiti che non lo includessero nei meccanismi sociali e politici. Ma allo stesso tempo considerava il mondo chiuso e limitato da un confine oltre il quale l'artista era destinata a non passare, a non rendere un servizio sociale perché la possibilità di coinvolgere i grandi numeri della società era passato ormai ad operatori di altre tecniche e di altri linguaggi.

Io penso che questo blocco che impediva all'arte di passare nella società sia stato il motivo per cui Paolo si è impegnato profondamente, come era nel suo modo di vive-

re, in altri ambiti sociali e culturali che, tutti insieme, gli consentivano un coinvolgimento totale. Ha realizzato a suo modo una sorta di interdisciplinarietà che allora era sentita come una pratica culturale e artistica in grado di dare alla persona un alto livello di conoscenze e quindi di libertà. Si è impegnato con dedizione, come tutti sanno, nell'insegnamento, nella amministrazione della cosa pubblica, e soprattutto in politica anche se era perfettamente consapevole, da par suo, che in essa, nella costruzione di movimenti e di partiti, si nascondeva ai cittadini la radice dei futuri condizionamenti e del potere. E proprio alla terribilità del potere egli dedicò una grande mostra, prima allestita a Venezia e poi a Ferrara, assumendo come sua metafora l'opera di De Sade.

Ma il sodalizio con Paolo ebbe altri momenti di concretezza. Lungo il filo rosso che unisce i ricordi che ho di lui ne voglio rammentare almeno altri due.

Paolo è stato anche un sindacalista. Prima è stato membro del direttivo di Venezia del Sindacato Artisti della C.G.I.L. e poi Segretario provinciale. Nostri compagni di strada erano Gianquinto, Basaglia, Perusini, Amalia Marzato, Nonveiller, Gea D'Este. E chiedo scusa se in questo momento ne dimentico qualcuno. Tutti, comunque, artisti impegnati a cercare un collegamento tra arte e società. Diciamo il vero se ricordiamo che i Sindacati artisti non evocano, in genere, ricordi sempre positivi. Spesso sono stati il cemento per costruire piccoli e meno piccoli interessi corporativi. Ma con Paolo e con



tutti noi il Sindacato di Venezia credo sia stato un'altra cosa. Mai abbiamo avuto la tentazione di organizzare mostre degli iscritti, giusto per metterci in evidenza e per fare proseliti. L'impegno di Paolo, e un po' di tutti noi, è stato quello di dare un contributo, notevole o piccolo che fosse, alle questioni e ai problemi che riguardavano gli strumenti operativi pubblici della città: Bevilacqua - La Masa in primis, e Ca' Pesaro, ma anche la Biennale, l'Asac e l'Assessorato alla cultura del Comune.

Avevamo un nostro periodico che si chiamava semplicemente "Notiziario Arti Visive", Direttore responsabile Toni Toniato, Direttore editoriale Gea d'Este, Comitato di redazione, Paolo, Luigi Viola e io. Visse per 11 numeri, dal Novembre

del '77 al Settembre dell'81. Credo che per Paolo quello fosse un buon periodo perché il Sindacato era lo strumento giusto per dare concretezza al suo convincimento che l'artista non potesse essere escluso dai meccanismi politici della società.

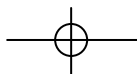
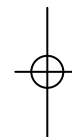
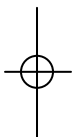
Giusto sul numero zero del periodico Paolo scrive nel suo lungo editoriale: " un ulteriore aspetto che si pone all'analisi, e quindi all'azione della nostra categoria, è quale debba essere il nostro ruolo operativo all'interno della confederazione, per l'ampio spazio culturale scoperto esistente. Non abbiamo la presunzione di doverlo noi capire interamente, ma abbiamo la certezza di dover fare scattare un meccanismo di "invenzioni" di un ruolo e di uno spazio che diano un contributo di vitalità all'intero

movimento, che cominci così a vedere nella nostra categoria una necessità più omogenea e razionalizzata a cui ricorrere nell'insieme delle lotte di tutti i lavoratori per una partecipazione alla formazione di una coscienza culturale".

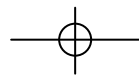
Il secondo momento importante, il più recente, è quello relativo a "Nexus", il periodico fondato e tuttora diretto, dopo più di 12 anni, dal nostro amico comune Giovanni Distefano. Grande e determinante anche in questo caso è stata la dedizione, l'intelligenza, nonché la concretezza operativa di Paolo. A lui spettava, in un certo senso, il collegamento con la componente politico-culturale della città. Il suo prestigio e la stima che lo circondavano ha consentito alle pagine di Nexus di ospitare contributi, ricchi e impegnati, della quasi totalità dei protagonisti da lui interpellati nei loro specifici argomenti: dal Sindaco Cacciari ai Rettori delle due Università Folin e Costa, dai "comunicatori" Giorgio Lago e Giuseppe De Rita a docenti di prestigio come Ignazio Musu e Francesco Indovina, da costruttori del nostro ambiente urbano quali Zordan, D'Agostino e lo spagnolo Antonio Di Mambro ad alcuni dei suoi più tenaci difensori quali Bettin, Paolo Cacciari e Boato. E tanti, tantissimi altri.

Dentro la cornice del progetto di Nexus inteso a rivedere la "Venezia intorno al Sessantotto", in un numero del 1995 Paolo scrisse un lungo articolo, che ha lo spessore di un saggio, intitolato "I desideri inquieti della politica culturale", s'intende, dell'epoca.

Scrive: " ci fu un momento in quegli anni in







cui gli artisti pensarono fosse giusto portare l'arte nei posti di lavoro, poter fare ascoltare un concerto dell'orchestra della Fenice nel capannone del Petrolchimico, fosse giusto che le opere d'arte venissero esposte nelle fabbriche. La risposta degli operai fu pressappoco questa: - ma noi vogliamo poter andare alla Fenice, vogliamo poter incontrare l'opera dell'artista nel museo. Non vorrete forse condannarci a passare l'intera nostra vita in fabbrica? Ciò che vogliamo è conquistare il diritto all'intera città."

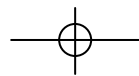
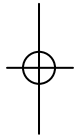
Ecco, tra quanto scritto sul numero zero di "Informazioni Arti Visive" del '77 e quanto scritto sul numero 13 di "Nexus" del '95, corre un arco di tempo durante il quale Paolo, probabilmente, maturò qualche forma di delusione esemplificata, mi pare, dal confronto fra i toni e i contenuti dei due brani citati. Ma chi altri non l'ha maturata?

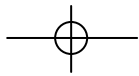
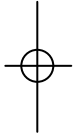
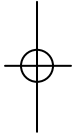
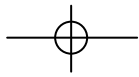
Voglio chiudere ritornando con la memoria alla terrazza al decimo piano del suo appartamento in un palazzo di Marghera dove a ogni scadenza bimestrale ci trovavamo per costruire il nuovo numero di Nexus, lui, Giovanni e io. Proprio quella terrazza era stata l'oggetto del suo primo bellissimo articolo. Vi si descriveva il paesaggio sempre in tumulto del mondo sottostante, tra fumi, gru e grandi navi bianche da una parte, e dall'altra la lunga cintura metallica dei TIR in lento scorrimento sulla Tangenziale.

Alla sera tutto quel paesaggio che noi interpretavamo come la metà di Venezia rivolta al

futuro, si trasformava in un grande mare di luci bianche e gialle che mi incantava. A volte il nostro lavoro si concludeva allegramente anche con Franca e Andrea con una improvvisata ma non per questo meno saporita cenetta, spesso preparata anche con il contributo di Paolo, perché sapeva fare bene anche questo.

Paolo Pennisi appartiene a quella stirpe di persone che per qualche motivo speciale entrano e rimangono nel cuore di una città.





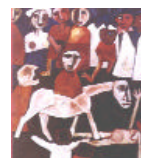


## Principali esposizioni

1962 COLLETTIVA ANTONIANO BOLOGNA \_ 5° BIENNALE NAZIONALE D'ARTE SACRA CONTEMPORANEA



1960 COLLETTIVA ANTONIANO BOLOGNA \_ 4° BIENNALE NAZIONALE D'ARTE SACRA CONTEMPORANEA \_ 3 OPERE



1966 PERSONALE BEVILACQUA LA MASA VENEZIA



1967 BEVILACQUA LA MASA \_ "VALORI UMANI E NATURA" PIÙ "TESI SU DIMENSIONE AMBIENTE" INTERVISTA CON RENZULLI



1970 PERSONALE BEVILACQUA LA MASA

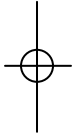
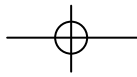


1972 PERSONALE - GALLERIA TRAGHETTO VENEZIA

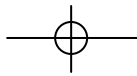
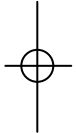


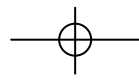
1973 PERSONALE GALLERIA ACQUARIO VENEZIA





106





## Paolo Pennisi - curriculum vitae

Nato a Padova nel 1939, morto a Trieste nel 2003

In questi ultimi anni la ricerca di Pennisi, nell'accentuare una sempre più precisa identificazione tra impegno sociale e creatività intesa come "ideologia naturale del fare, possibile e impossibile" di una condizione umana in inconnosciuta trasformazione, si è rivolta ad una rappresentazione auto/introspettiva della propria identità che viene misurandosi di volta in volta, con i momenti più fragili e solitari del vivere individuale rapportati alla costruzione del potere collettivo, delle sue leggi, delle sue tragiche conseguenze e violenze.

settore artistico

Impegnato da tempo in una continuata attività espositiva nazionale ed internazionale, iniziata nel 1952 con il Premio Viareggio "L.Viani". Nel 1960 tiene la prima personale alla Bevilacqua la Masa, a Venezia.

Collaborazione con la Bevilacqua La Masa dal 1978 al 1993. Membro del consiglio di vigilanza della Fondazione Bevilacqua la Masa dal 1981 al 1985.

Opere di Pennisi figurano nei musei di Chicago, Los Angeles e Assisi, e in collezioni private di Parigi, Madrid, Monaco, Grenoble, Venezia, Roma, Torino, Padova, Bergamo, Milano, Catania, Bologna, Vercelli, Lecco, ecc.

Molte le mostre collettive, personali e gli interventi come ideatore e curatore di manifestazioni artistiche, tra cui ricordiamo:

1957

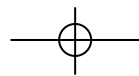
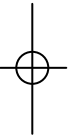
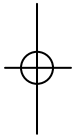
- Personale galleria Hauser Monaco
- "Figurazioni" Trieste

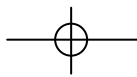
1959

- Galleria Buda Ungheria
- Collettiva Bevilacqua la Masa Venezia

1960

- Premio Bevilacqua la Masa (Venezia)
- 4° Biennale di Bologna
- Biennale di Verona
- Sala delle colonne Rimini "sette pittori per l'oggi"
- Personale Galerie Vendôme Parigi





- Decorazione scultorea per la erigenda Chiesa parrocchiale di Rimini (concorso pubblico)

1961

- Premio Bevilacqua la Masa (Venezia);
- Gruppo MPS (Micalesco, Pennisi, Sartorelli) Galleria "S.Stefano" (Venezia)
- Biennale di Verona

1962

- Gruppo DMPS (De Diana, Micalesco, Pennisi, Sartorelli); Sala Cà Giustinian (Venezia);
- Premio Pro Civitate (Assisi);
- Collettiva Bevilacqua la Masa Venezia
- Premio 5° Biennale di Bologna
- Premio Viareggio

1963

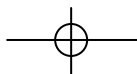
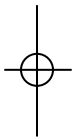
- Premio Melegnano (Milano);
- Premio Arezzo
- Ccollettiva Bevilacqua la Masa Venezia
- Gruppo MPS; Scuola Grande San Teodoro Venezia
- Gruppo MPS (più Tentori); Galleria Borgoleoni Ferrara

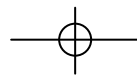
1964

- Gruppo MPS galleria La Colomba Bologna
- Gruppo MPS; Bevilacqua la Masa
- Premio Trento "Artisti Veneziani" - CCIA
- Biennale Bologna, Milano, Roma, Verona

1965

- Personale galleria Internazionale Venezia "Marine e figurazioni"





- Personale Galleria San Luca Verona
- Premio Viterbo
- Galleria S.Luca (Verona)
- personale Centro artistico galleria GI (Genova)
- Premio Dehon Bologna

1966

- Biennale di Bologna
- Biennale di Trento
- Premio Cinesello Balsamo
- Premio Gorizia
- personale "Inquietudini" B.la Masa (Venezia)
- Portale in rame della chiesa di S. Michele a Bassano (commissione pubblica)

1967

- Premio Viareggio
- Premio Viterbo
- Gruppo FMPR (Fantinato, Micalesco, Pennisi, Renzulli) "Valori umani e natura"  
Bevilacqua la Masa (Venezia)

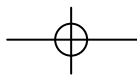
1968

- Premio Biennale di Bologna
- Biennale di Roma e Milano;
- Premio Sulmona;
- Premio Nazionale Arte sacra (Gorizia)

1969

- Decorazione scultorea del Club "Scorpion Club", Milano (commissione privata)
- collettiva Bevilacqua la Masa Venezia

1970



- personale "Memorie" B.La Masa (Venezia)

- Premio nazionale Città di Bassano

1971

- collettiva Bevilacqua la Masa

- Opera su tavola "Calvario" (6x 3m.) per la sala convegni del Comune di Camponogara

1972

- personale "realismo disumano" Il Traghetto (Venezia)

- curatore Bevilacqua la Masa mostra "per il Vietnam"

- Decorazione scultorea "14 formelle Via Crucis" per il Carcere di Bari (concorso pubblico, legge 2%)

1973

- personale "Artisti e potere" Galleria Acquario (Mestre);

- Galleria "Arte Centro" (Milano);

- Opere pittoriche per la scuola media di Biella (legge 2%)

1974

- "5 serigrafie" galleria Seno (Milano);

- personale "Lotta di classe" Galleria Traghetto (Venezia)

- alla Fenice di Venezia mostra "per la Fenice"

1975

- "Aspetti della ricerca artistica nel Veneto: 1960-1970" (Venezia)

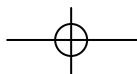
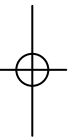
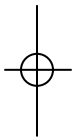
- Murales casa del popolo di Prozzolo (VE)

- Cà Pesaro Venezia mostra "per l'Iran"

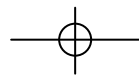
1976

- personale "Identità" Il Traghetto (Venezia)

- 10 opere "realismo disumano" presso la scuola media di Melegnano (Mi) (com-







messa pubblica)

1977

- Affresco e tempera al centro culturale "Stella" di Campocroce (VE) (commissione privata)

- Curatore "Forma e ambiente sociale" alla Giudecca, Bevilacqua la Masa

1979

- Rassegna Arti Visive "Resistenza e Giovani" (Domodossola)

1980

- "Testimonianze per l'oggi" Palasport Venezia - Festa Unità

- premio Sulmona

1981

- "Ad Libitum" Bevilacqua la Masa (Venezia);

- Premio "Città di Mestre" Sala Esposizioni (Mestre)

1982

- Personale "Sala di compensazione" galleria G&G (Venezia);

- Personale con Zennaro "Ideologia-Krisis-Felicità" S.Leonardo Bevilacqua la Masa (Venezia)

- Curatore e relatore murales "Muri dipinti" per Bevilacqua la Masa a Sacca Fisola

1984

- Personale "Altre opere" galleria G&G Lido Venezia

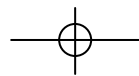
- "Sodobni Beneski Umetniki" (Ljubliana);

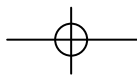
- Personale "Perfidia" Il Traghetto (Venezia)

1985

- "Il traguardo volante" (Lodi);

- Collettiva "Bauxite, 4 artisti a confronto" Sala Comunale (Venezia) (commessa comunale)





- Ideatore e curatore "A come... amore" Bevilacqua la Masa

1986

- Collettiva "Bip Selection" (Sydney);

- Personale "Sadici Sovvertimenti" Bevilacqua la Masa (Venezia)

1987

- Personale "Sadici Sovvertimenti" palazzo Diamanti (Ferrara)

1988

- Collettiva "Rigenerazioni" Artisti a confronto (Mestre)

1992

- Personale "Simulacri" S.Giorgio (Mestre);

- Cartolina d'artista "Arte d'oggi" ARTBac studio (Venezia)

1993

- Collettiva "Un ponte di speranza" Starimost Caritas Ambrosiana

1994

- Cartolina d'artista "Immagini" ARTBac studio (Venezia)

1995

- Personale "Aspetti" S.Giorgio (Mestre)

1996

- Decorazione scultorea del sottopasso di Marghera (Venezia) commissionata Provincia Venezia

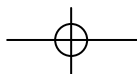
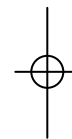
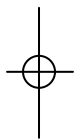
1999

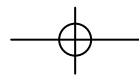
- Collettiva "Figure'99" Spinea arte

attività culturali

Ha operato per tutta la vita nel campo della didattica, con progetti didattico-organizzativi tra scuola e istituzioni.

E' presente nell'ambito culturale provinciale come curatore di mostre e iniziative culturali,





tra cui ricordiamo:

1972

- "Per il Vietnam" Bevilacqua La Masa (Venezia);

1974

- "Per la Fenice" Teatro la Fenice (Venezia);

1975

- "Per l'Iran" Ca'Pesaro (Venezia);

1977

- "La Giudecca: forma e ambiente sociale" Bevilacqua La Masa (Venezia);

1978 al 1983

- E' stato membro del Consiglio di Vigilanza della Fondazione Bevilacqua La Masa.

1980

- "Artisti e Città, Venezia '80";

1980

- Studio del quartiere del Lido in chiave storica con pubblicazione a cura del Comune di Venezia.

1982

- "Muri Dipinti" a Sacca Fisola (Venezia);

1984 -'85

- Corsi di aggiornamento sulla creatività a Nogara nel 1976 e a Venezia.

1985

- "A come... Amore" (Venezia Mestre);

1985 -'86

- Produzione di diverse attività mediali, dall'85 al '94, tra cui: Premio Mondavio Televisione.

1986

- Rassegne internazionali di Montreal (Canada) e Camberra (Australia).

1993 al 2003

- Ha collaborato alla rivista NEXUS di Venezia.

1994 al 1996

- Ha collaborato alla organizzazione dell'attività artistica ed espositiva dell'Assessorato alla cultura del Comune di Abano.

Primi anni 90

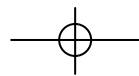
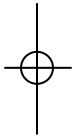
- Ha collaborato con lo studio grafico "Segno e Disegno" per la segnaletica monumentale e artistica del Lido di Venezia.

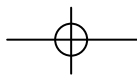
- Ha collaborato a diverse riviste nazionali.

Fino al 1997

- Ha curato le campagne pubblicitarie e di informazione con depliant, calendari libricini per:

- L'AIAS provinciale di Venezia negli anni 1977, '88, '94, '95 e '96





- L' ULSS di Chioggia nel 1987;
- L'Informahandicap del comune di Venezia dal 1995 al 1997.

1997-2000

- E' stato membro supplente del Consiglio Nazionale dello Spettacolo per il triennio.

