

Correggio
PALAZZO dei PRINCIPI

Boretto
Galleria NAPOLEONE CACCIANI

il rischio *è della* forma

Arte fra tradizione e futuro

a cura di Ivan Cantoni

Deni Alfieri
Azeglio Bertoni
Gigi Borri
Alessandro Bosoni
Ivan Cantoni
Massimo Canuti
Rossano Cortellazzi
Lorenzo Criscuoli
Sara Giuberti
Henry Guatteri
Maria Luisa Montanari
Michele Sassi

Correggio
PALAZZO dei PRINCIPI

Boretto
Galleria NAPOLEONE CACCIANI

il
rischio
della
forma
Arte fra tradizione e futuro

Deni Alfieri
Azeglio Bertoni
Gigi Borri
Alessandro Bosoni
Ivan Cantoni
Massimo Canuti
Rossano Cortellazzi
Lorenzo Criscuoli
Sara Giuberti
Henry Guatteri
Maria Luisa Montanari
Michele Sassi

a cura di Ivan Cantoni

Il rischio della forma

Arte fra tradizione e futuro

Ivan Cantoni

Coordinate generazionali

Il gruppo di artisti coinvolti nel progetto *Il rischio della forma* si colloca nel movimento di rinascita della pittura e della pratica “materiale” delle arti figurative che in Italia ha visto come fenomeno di punta la Transavanguardia, nei primi anni '80, e si è consolidato nel corso degli anni '90 con un deciso e stabile ritorno della figurazione. In ambito europeo le radici di questa linea dell'arte contemporanea affondano nel Neoespressionismo internazionale, partito dalla Germania negli anni '60 come reazione alla mentalità concettuale e al suo programmatico impoverimento dell'opera a favore di complessi apparati progettuali o di articolate elaborazioni verbali, affidate alla riviste specializzate.

Mentre la critica militante, e candidata a divenire entro breve “ufficiale”, portava alle estreme conseguenze le sperimentazioni delle avanguardie, alcuni grandi isolati - come Bacon e Freud a Londra, Balthus e Giacometti in area francese, Martini, Messina e Marini in Italia - continuavano a dipingere, modellare e scolpire. Alla generazione dei loro allievi, nati entro la fine della Seconda Guerra Mondiale, appartengono Azeglio Bertoni e Gigi Borri la cui ricerca figurativa – anche se di altissima qualità - li ha costretti a una lunga condizione di “fuori casta”. Avendo infatti scelto di tenersi lontani tanto dall'avanguardia astrattista e concettuale, quanto dal realismo

sociale sostenuto dalla sinistra marxista, essi non hanno trovato alcuna collocazione entro i filoni ufficiali alimentati dalla critica nel dopoguerra.

Il graduale accesso alla docenza nelle istituzioni della formazione artistica degli esponenti delle avanguardie ha cancellato nel giro di un ventennio (fra il 1970 e il 1990 circa) il patrimonio di conoscenze tecnico-stilistiche, di derivazione ottocentesca e novecentista, detenuto dagli insegnanti più anziani. Gli ultimi studenti ad avere beneficiato di un solido insegnamento in tal senso hanno oggi cinquant'anni o poco più. Deni Alfieri, Massimo Canuti, Henry Guatteri, Maria Luisa Montanari si sono formati in un contesto di passaggio fra una scuola ancora legata alla tradizione e una didattica aperta alle novità emergenti sul piano culturale e teorico.

I quarantenni, qui rappresentati da Ivan Cantoni, Rossano Cortellazzi, Lorenzo Criscuoli, Sara Giuberti e Michele Sassi, sono una generazione di autodidatti usciti dai licei artistici e dalle accademie. Il loro apprendistato tecnico si è attuato altrove: nei workshop di professionisti affermati e specializzati, nelle sale dei musei, sulle pagine dei manuali e delle riviste specializzate (soprattutto straniere), nei laboratori dei restauratori con cui hanno collaborato. La condizione di chi deve andarsi a cercare, e in gran parte costruirsi autonomamente, i procedimenti e i materiali di lavoro comporta tempi lunghi, ma apre larghi spazi di libertà e sperimentazione. A ciò si aggiunge il fatto che, in modo quasi paradossale, mentre i grandi artisti e la critica ufficiale decidevano l'abbandono completo dei procedimenti pittorici, la chimica del colore progrediva rapidamente, immettendo sul mercato prodotti sempre più versatili e qualitativamente validi.

Tutto questo ben di dio di colori acrilici, alchidici, oli solubili in acqua, acquerelli trasparente e stabili alla luce poteva rimanere appannaggio esclusivo dei decoratori e dei pittori della domenica? Con determinazione e coscienza del rischio a cui si esponevano, molti giovani, nel corso degli anni '90, hanno messo le mani in questa selva di tubi e flaconi individuando strumenti funzionali alla propria ricerca estetica ed espressiva.

Unico esponente del gruppo a servirsi in modo esclusivo della fotografia, Alessandro Bosoni impiega uno dei mezzi più amati dalle correnti dell'arte contemporanea e oggi sfociato nel mare vastissimo della tecnologia digitale. I fotografi sono autodidatti da sempre e da sempre impiegano un mezzo in continua evoluzione. È in gran parte loro anche la responsabilità della odierna iperdiffusione delle immagini, vero linguaggio internazionale del mondo globalizzato, ancora più dell'inglese. Un fotografo ha pertanto la ricerca e l'aggiornamento impressi nel patrimonio genetico.

Forma, rischio, contemporaneità

La forma è la chiave di leggibilità del mondo. Qualunque grado o stato di essere le vogliamo attribuire, essa rappresenta per gli artisti, fin dalle origini, uno dei due termini fondamentali del loro operare, insieme - e in un rapporto mai totalmente risolto - con la materia. È il *quid* a cui pittori e scultori affidano il significato e il potere simbolico dell'opera. Scegliere la forma significa credere nella possibilità dell'arte di comunicare, di suscitare moti di riflessione sulla realtà, di trasmettere conoscenza, valori estetici e/o etici, sentimenti. Chi opera nell'ambito della forma accetta il rischio di misurarsi con la tradizione, di parlare (sia pure nei termini e secondo il lessico del proprio tempo) una lingua vecchia di millenni, di avere nel pubblico un interlocutore possibile a differenti livelli. Chi opera nella forma ricerca non a tentoni, ma secondo mappe che è pronto ad aggiornare continuamente, senza tuttavia perdere il tracciato del proprio percorso.

Le posizioni più radicali delle avanguardie, che vedono il tramonto delle arti figurative tradizionali in nome di un rapporto di sudditanza inevitabile con i mass media (produttori di immagini sempre più forti e invadenti), indicano nella negazione della natura iconica (e quindi formale) dell'opera d'arte il destino inevitabile dell'arte stessa nell'oggi e nel prossimo futuro. Di fatto un simile atteggiamento toglie all'artista ogni responsabilità di fronte alla comunità, dichiarando morta la lingua nella quale egli è abituato ad esprimersi. Si entra così, più o meno consapevolmente, in una prospettiva nichilista che alimenta il gusto dell'eccesso e della dissacrazione fine a se stessa, offrendo un campo sconfinato a chi tende a riempire il vuoto con l'esaltazione ipertrofica della propria personalità o delle proprie ossessioni individuali. L'arte diviene allora una sorta di secrezione ipercolta e purulenta di una società che ha perso la fiducia nell'uomo e nella sua capacità di interpretare la realtà. Il pubblico, anche quello preparato degli appassionati, non vi trova se non provocazioni paradossali che gli vengono contrabbandate come pensate geniali di individui superiori. Il generarsi della diffidenza è inevitabile.

Lavorare su torri d'avorio costruite nel bel mezzo del nulla da una critica sempre più concentrata su se stessa non comporta alcun rischio: i termini di confronto scompaiono, i parametri di valutazione della qualità dell'opera decadono, gli interlocutori - al di fuori del mondo ristretto degli addetti ai lavori - non esistono.

Operare all'interno un tessuto socio-culturale, in una prospettiva di continuità temporale e contiguità spaziale con altri ambienti e altre esperienze, accettando (anzi suscitando) il confronto e il dibattito, è indubbiamente rischioso: significa assumersi *il rischio della forma*, ossia del linguaggio, dell'interpretazione, del dialogo. Questo significa essere contemporanei sino in fondo, affondare mani e piedi nel proprio tempo, dandone una lettura ed entrando in rapporto dialettico con le forze che vi si agitano. Così nel passato gli artisti sono stati i protagonisti dei grandi processi di mutamento e di crescita della civiltà, soprattutto scegliendo di essere inattuali, percorrendo strade secondarie o aprendo squarci su altre dimensioni.

Elementi di identità

Pur nelle differenze che corrono fra i componenti di questo gruppo, alcuni elementi forti accomunano il loro modo di operare e di proporsi.

Cultura ed esperienza

Si tratta di artisti colti, di lettori accaniti e frequentatori di musei, mostre, gallerie. La loro arte si alimenta di stimoli molteplici provenienti sia dal passato, sia da una conoscenza diretta di quanto accade attorno a loro nel presente. Ognuno lavora da almeno vent'anni e presenta in questa mostra il frutto di ricerche condotte a lungo con pazienza e ostinazione.

Attualità

Essi vivono profondamente il loro tempo, non si rifugiano in una nostalgica rievocazione del passato, anche per il fatto che nessuno è artista di mestiere: sono persone variamente inserite nel mondo del lavoro come professionisti e insegnanti. Le loro vite sono radicate a fondo nell'oggi e nelle sue dinamiche sociali, relazionali, economiche, formative, culturali. L'isolamento dorato è una dimensione che non conoscono.

Tale condizione li pone in rapporto diretto e continuo con l'universo dell'informatica, del web e dei network. Per alcuni questo è l'ambito nel quale esercitano la professione con cui si guadagnano da vivere come grafici, illustratori, webmaster, progettisti. L'enormità diveniente di internet e delle tecnologie digitali non li ha però sopraffatti e fagocitati, nè ha generato in loro complessi di inferiorità.

Se ne servono al contrario come di uno strumento straordinariamente versatile, che l'artista domina e piega al servizio della propria progettualità.

Qualità e centralità dell'opera

In controtendenza con la mentalità concettuale ognuno degli artisti del gruppo realizza personalmente le proprie opere mettendo a frutto una abilità manuale cresciuta nel tempo. Le opere si caricano così di un valore intrinseco risultante tanto dalla loro qualità tecnica, quanto dal pensiero e dalla sensibilità che essa sottende. La cura del manufatto non significa la sua riduzione a mero prodotto artigianale. Il ruolo ideativo e teorico del progetto mantiene tutta l'importanza che ha acquisito negli ultimi cinquant'anni, ma non può andare disgiunto dalla sua realizzazione accurata e diretta da parte dell'artista.

Figurazione e astrazione

Optare per la forma non significa necessariamente limitarsi all'ambito della figurazione. L'alta qualità tecnica e la ricerca formale appartengono per tradizione sia all'arte figurativa sia a quella

astratta, tanto che alcuni dei maggiori astrattisti italiani del Novecento (fra cui Attardi, Consagra, Dorazio e Turcato), quando nel 1947 decisero di costituirsi in un gruppo organizzato, diedero al loro manifesto il titolo di “Forma 1”. In questo progetto l’astrazione è rappresentata dalle opere di Deni Alfieri, Gigi Borri e Henry Guatteri.

L’ossessione della riconoscibilità

Tratto caratterizzante dell’arte contemporanea è la ricerca da parte degli autori di una cifra stilistica originale che renda il loro lavoro riconoscibile e inconfondibile. L’ossessione dell’originalità costringe spesso gli artisti entro cliché artificiosi, ripetitivi e autolimitanti. Un simile atteggiamento non coinvolge i protagonisti di questo progetto la cui originalità, quando c’è, scaturisce naturalmente e senza artificio da lunghe sperimentazioni nel corso delle quali ognuno ha distillato il nucleo più valido e duraturo della propria cifra stilistica.

Esprit de finesse

Nel lavoro di questi artisti hanno un ruolo determinante la passione e l’amore viscerale per l’arte. Ognuno di loro dipinge, modella, scolpisce, fotografa essenzialmente per vocazione, ossia per rispondere a un bisogno profondo e innato il quale, lungamente raffinato e trasmutato al fuoco purificatore della tecnica e dello stile, produce opere mature e solide. Nessun ragionamento, nessun calcolo intellettualistico potrebbe da solo sostenere la fatica di un operare così rigoroso e autentico.

Postmoderno?

Uno dei principali filoni del ritorno alle tecniche tradizionali nel panorama contemporaneo si colloca nell’ambito del postmoderno, che teorizza una rivisitazione del passato velata di ironia e disillusione. Si è prodotta in questo ambito molta arte epidermicamente raffinata, che cita gli stili del passato negando il sistema di valori da cui sono scaturiti. Il tutto si riduce a un citazionismo disilluso e dissacrante che riporta in campo la pittura per negarla ancora una volta, dichiarandone, sia pure con un lessico colto e arcaizzante, l’avvenuto decesso.

Se questa deve essere la risposta all’avanguardia, tanto vale prolungare il silenzio.

Scegliere la forma significa guardare alla tradizione, senza riesumarla, per affermare contenuti attuali (o universali) con un linguaggio vivo, in quanto si crede nell’effettiva possibilità di fare oggi pittura, scultura, fotografia, arte visiva in senso lato tenendosi a distanza dalle eleganze postmoderne il cui esito non può che essere l’ennesima celebrazione del nulla.

Appunti minimi (in prima persona) per una genesi: la Galleria Napoleone Cacciani

Il luogo in cui gli artisti coinvolti nel progetto si sono incontrati e hanno avuto modo di condividere le idee su cui esso si basa è uno spazio espositivo (la Galleria Napoleone Cacciani) nato a Boretto nel 2008, voluto dall'allora assessore alla cultura Massimo Gazza (oggi sindaco) e da un gruppo di volontari di una piccola associazione (l'Associazione Boretto Arte Cultura). Chiamato a curare le attività espositive dopo alcuni mesi dall'apertura, mi sono trovato ad organizzare eventi di diverso genere (mostre personali, collettive, performances, notti bianche) nel corso dei quali ho promosso incontri e confronti fra personalità artistiche eterogenee, ma accomunate da una produzione di alta qualità. Dopo quattro anni di lavoro intenso, quasi febbrile, è giunto il momento di esportare i risultati di un'esperienza vincente, garantendo a chi vi ha contribuito una visibilità ampia e offrendo a un pubblico allargato quanto fin qui siamo andati costruendo insieme io, studioso e artista in prima persona, e chi ha raccolto il mio invito a mettersi in gioco, a rischiare sulla via insidiosa - e mai definitivamente tracciata - della forma.

il
rischio
della
forma

Gli artisti e le opere

Deni Alfieri

Ogni mutamento è “trasformazione”, ossia passaggio da una forma ad un’altra. Nella realtà materiale, quella percepita dai sensi, le trasformazioni sono lente e difficili in quanto le forme, in questo piano dell’essere, sono rigide, spesse e perciò dotate di una notevole inerzia: le cose tendono a rimanere se stesse, ad autoconservarsi. Non così nel dominio psichico in cui nulla è statico, ma tutto cambia e si evolve senza sosta, assumendo e cedendo abiti formali con estrema facilità. Siamo in quella che l’alchimia chiama dimensione mercuriale, dove il Mercurio è inteso non tanto come sostanza, quanto piuttosto come la forza, l’energia sottile che alimenta ogni divenire. Proprio a questo ambito si riferiscono i dipinti di Deni Alfieri in cui l’andamento liquido e filamentoso delle pennellate allude ad un fluire ininterrotto di stati che trapassano impercettibilmente l’uno nell’altro in assenza di confini precisi. Vi si agita la sostanza sottile e luminosa dei pensieri, dei sentimenti, dei sogni, delle labili stanze della memoria.

Le innumerevoli diramazioni in cui si sfrangia la materia cromatica ricordano una rete neuronale nella quale le vie percorribili da ogni singolo impulso nervoso sono indefinite e indefinibili, dando luogo ad un incontrollabile ventaglio di possibilità.

Alcuni dipinti hanno un carattere esplicitamente acqueo: evocano il moto delle onde marine, l’infrangersi di flutti su scogli invisibili, l’incresparsi di superfici lacustri sotto l’effetto del vento. Nel mondo fisico i liquidi non hanno una forma propria, sono mobilissimi, sensibili a qualunque vibrazione e perturbazione ambientale, metafore della variabilità del dominio psichico di cui rappresentano una trasposizione perfetta sul piano figurativo. Non a caso in alchimia l’acqua “dei filosofi” è il solvente universale, capace di togliere consistenza e rigidità alle forme; strettamente connessa al Mercurio, con il quale condivide la natura femminile e lunare, essa evoca l’abisso primordiale da cui le forme stesse hanno origine e in cui tornano a dissolversi.





La tempesta 1, olio su tela, cm 70x100 (dittico)

Pagina precedente: **Cromomoto**, olio su tela, cm 80x120, particolare



La tempesta 2, olio su tela, cm 70x130 (dittico)



Vertigo, olio su tela, cm 80x120



Orizzonte in fuga, olio su tela, cm 80x120

Azeglio Bertoni

Subito dopo il diploma presso l'Istituto d'Arte "Paolo Toschi" di Parma, al giovane Azeglio Bertoni viene offerta l'opportunità di seguire un percorso di specializzazione a Salisburgo, sotto la direzione di Oskar Kokoschka. Siamo nel 1958. Giunto a destinazione, Bertoni apprende che, a causa di un disguido organizzativo, i posti disponibili presso il corso del grande maestro dell'Espressionismo austriaco sono esauriti; occorre ripiegare sulle lezioni di uno scultore italiano, che lo stesso Kokoschka ha voluto nella sua scuola: si tratta di Giacomo Manzù. Il caso genera così un incontro che orienterà irrevocabilmente l'attività artistica di Bertoni verso la scultura. Con lo scultore bergamasco si crea, per alcuni anni, un fecondo rapporto di apprendistato a cui Azeglio giunge tecnicamente ben preparato, grazie all'insegnamento ricevuto, durante gli anni dell'Istituto d'Arte, da Roberto Rastelli. Un'altra figura fondamentale, legata al periodo di formazione, è quella di Renato Vernizzi, professore di pittura, che fa di questo alunno un vero e proprio allievo, accogliendolo nel proprio studio a Milano. Qui Bertoni assorbe il modo largo, rapido e vigoroso di trattare la materia pittorica, tipico del maestro e punto di partenza per l'elaborazione del suo stile maturo, mai lezioso, mai artificioso, alla continua ricerca di un'immediatezza capace di conservare a pieno la forza espressiva della pennellata.

Anche nel modellato, l'esigenza di mantenere viva nella materia la freschezza del tocco comporta un rapporto privilegiato con la pittura.

Attraverso Manzù egli viene a contatto con quella linea della scultura italiana che, alle soglie del Novecento, rinuncia tanto ai volumi pieni e tesi del classicismo, quanto alla pretesa verità del naturalismo. La statuaria ottocentesca, con il suo repertorio di eroi mitologici e romantici - ma anche di contadini, mendicanti e operai - viene così archiviata a favore di immagini modellate rapidamente, con superfici increspate e vibranti, che esprimono con immediatezza l'emozione prodotta nell'artista da personaggi e situazioni della quotidianità. Dalla Scapigliatura del Grandi all'Impressionismo di Medardo Rosso, il percorso di avvicinamento dei procedimenti e dei fini della scultura a quelli della pittura è continuo e progressivo, sino a giungere ad opere plastiche pensate per essere percepite da un solo punto di vista. Questa è la tradizione con la quale l'opera di Azeglio Bertoni conserva profondi e vitali legami. Egli riesce a materializzare, a condensare in sapienti tocchi d'argilla, alcuni effetti di luce e ombra propri, a rigore, della sola pittura. Soprattutto nelle composizioni più complesse e di maggiori dimensioni, accade che un lato del volto di alcuni personaggi appaia modellato in maniera più sommaria, meno ricca di particolari: è il lato in ombra, quello che,

nell'intenzione dello scultore, non deve essere illuminato in modo diretto, proprio come in un dipinto, in cui è il pittore a determinare la provenienza dalla luce.

Dietro le superfici scabre e i piani frammentati delle creature di questo artista si avverte una temperie emotiva di natura malinconica: anche nell'abbraccio degli amanti, o della madre alla figlia, si cela una sorta di languore generato da una pacata, ma onnipresente, consapevolezza del dolore.

Un dolore che non si risolve in disperazione, ma viene arginato, contenuto, anche se non annullato, da una concezione religiosa dell'uomo e del significato dell'esistenza. Nel momento in cui un'arte così profondamente legata ai sentimenti, cerca un'apertura verso la trascendenza non può che trovarla nella religione, che costruisce il percorso verso il divino proprio a partire dalla componente emotiva dell'uomo.



Pescatorello, bronzo, cm 28x41x26



La Passione, bronzo, cm 84x46x24



L'inverno, bronzo, cm 51x70x28



Gatto nel cesto, bronzo, cm 39x48x32



Sarah, terracotta, cm 34x23x26

Gigi Borri

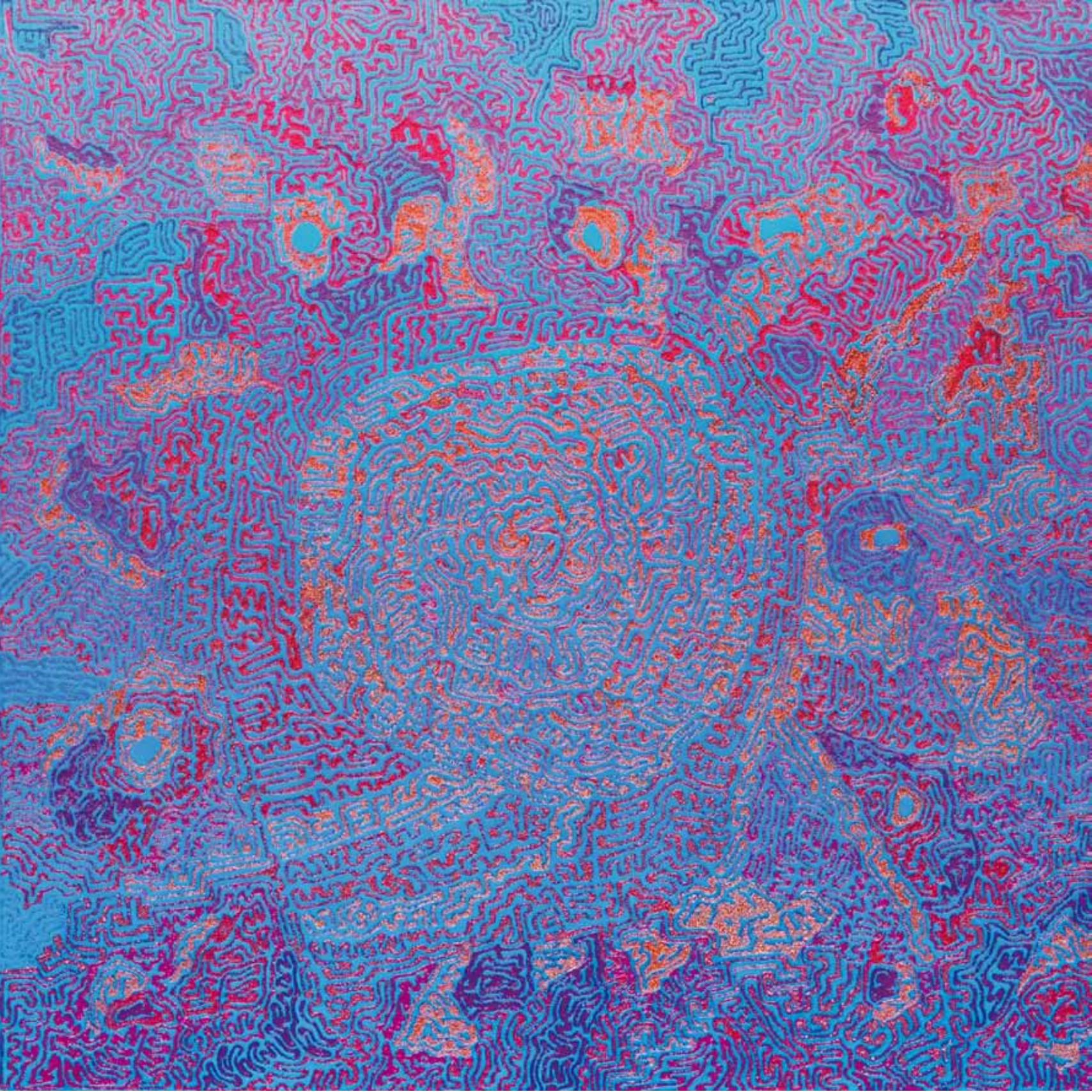
Nella storia personale di Gigi Borri si intrecciano due percorsi apparentemente distanti: la passione per la pittura e lo studio delle culture tradizionali, supportato da continue esperienze sul campo. La sua arte scaturisce proprio dal legame profondo che identifica il pittore e l'antropologo, il ricercatore di immagini e l'esploratore di mondi sciamanici. Di fatto il territorio in cui si muovono gli artisti "visionari" - capaci di varcare la soglia del reale, dello stato di veglia pur tenendo gli occhi bene aperti - è lo stesso a cui accedono gli uomini sacri, i frequentatori degli spiriti nelle civiltà primitive. Entrambi hanno la capacità innata e misteriosa di frequentare le regioni del mondo psichico dal quale traggono origine, e si agitano prima di venire alla luce della coscienza, pensieri, fantasie, sentimenti, passioni, sogni, ... Qui nulla è chiuso entro confini precisi, nessuna forma è univoca e definitiva, ogni cosa trapassa e si evolve in altre secondo misteriosi criteri analogici e sine-stetici.

Eppure in questo fluire continuo in cui niente permane, ogni essere si dà con una pienezza che le cose materiali non conoscono. Sul piano della percezione visiva, quello che interessa al pittore, i colori appaiono saturi, puri e luminosi, le forme armoniose e perfette anche se mobili, flessuose.

Tutto è pervaso da una luce interna che conferisce a qualunque materia lo splendore delle pietre preziose, dell'oro, dell'argento, proprio come nei

sogni più vividi e straordinari. È il mondo oltre lo specchio di Alice, la meta dei viaggi ultraterreni dei poeti veggenti (da Dante a Milton, a Blake), il luogo in cui la coscienza umana si espande, esce dall'ambito stretto dell'individualità concreta ed entra in contatto con un reticolo complesso e illimitato di vie. Chi le percorre si accorge ben presto che la strada si crea sotto i passi del viaggiatore e si distrugge alle sue spalle, rendendo impossibile percorrerla due volte. La via del ritorno non è mai identica a quella dell'andata, ogni percorso non può che essere circolare e il rischio di smarrirsi è altissimo.

I dipinti di Gigi Borri traducono in immagini tutto questo. Con una manualità raffinatissima, mediante un codice figurativo personale, egli è capace di suggerire l'unità e la complessità della "terra di mezzo", meta dei viaggi degli sciamani, Eldorado degli artisti i quali, come lui, amano oltrepassare, piuttosto che riprodurre, la realtà concreta, mostrandola "sub specie aeternitatis". La scelta di impiegare colori cangianti, vernici dorate, pigmenti arricchiti da polveri metalliche deriva dalla volontà di suggerire la luminosità intrinseca delle creature che popolano le visioni sciamaniche e dell'atmosfera in cui sono calate. Così questo armamentario, frutto della moderna chimica del colore e finora appannaggio esclusivo di decoratori e illustratori inclini al kitsch, si pone al servizio di un fine inedito e quanto mai "metafisico".





Dall'informe alle forme, tecnica mista su carta, cm 70x100
pagina precedente **Mente-spazio-tempo**, acrilico su tela, cm 80x80



Mondi di mondi, tecnica mista su carta, cm 70x100



I signori della foresta, tecnica mista su carta, cm 50x70



Il sogno dello sciamano, tecnica mista su carta, cm 50x36

Alessandro Bosoni

Dato il lungo percorso che ha alle spalle nella pratica della fotografia, Alessandro Bosoni ha sperimentato diversi generi di questa arte, ma uno in particolare gli è congeniale e rappresenta una costante ininterrotta nella sua ricerca: lo still-life.

In studio, mettendo in scena una piccola troupe di oggetti, egli lavora con spirito meditativo e molta pazienza su due variabili: la composizione e la luce. Mentre nella fotografia d'occasione (di viaggio, di reportage, paesaggistica) il fotografo deve saper cogliere, carpire con prontezza fulminea, l'immagine che gli viene incontro, nello still-life è lui stesso a crearla, a costruirla dal nulla. Le componenti fondamentali della sua opera dipendono da lui, sono sotto il suo totale controllo e gli richiedono un accurato lavoro di progettazione. In questo l'autore di fotografie still-life segue un modo di operare analogo a quello del pittore e dello scultore, in quanto si trova a gestire volumi, colori, luci, linee. La luce soprattutto svolge un ruolo determinante nel rivelare e connotare ciascun elemento in modi potenzialmente innumerevoli. Ecco il motivo per cui le opere di Bosoni entrano in modo tanto pertinente in un progetto sulla forma a cui prendono parte soprattutto pittori e scultori.

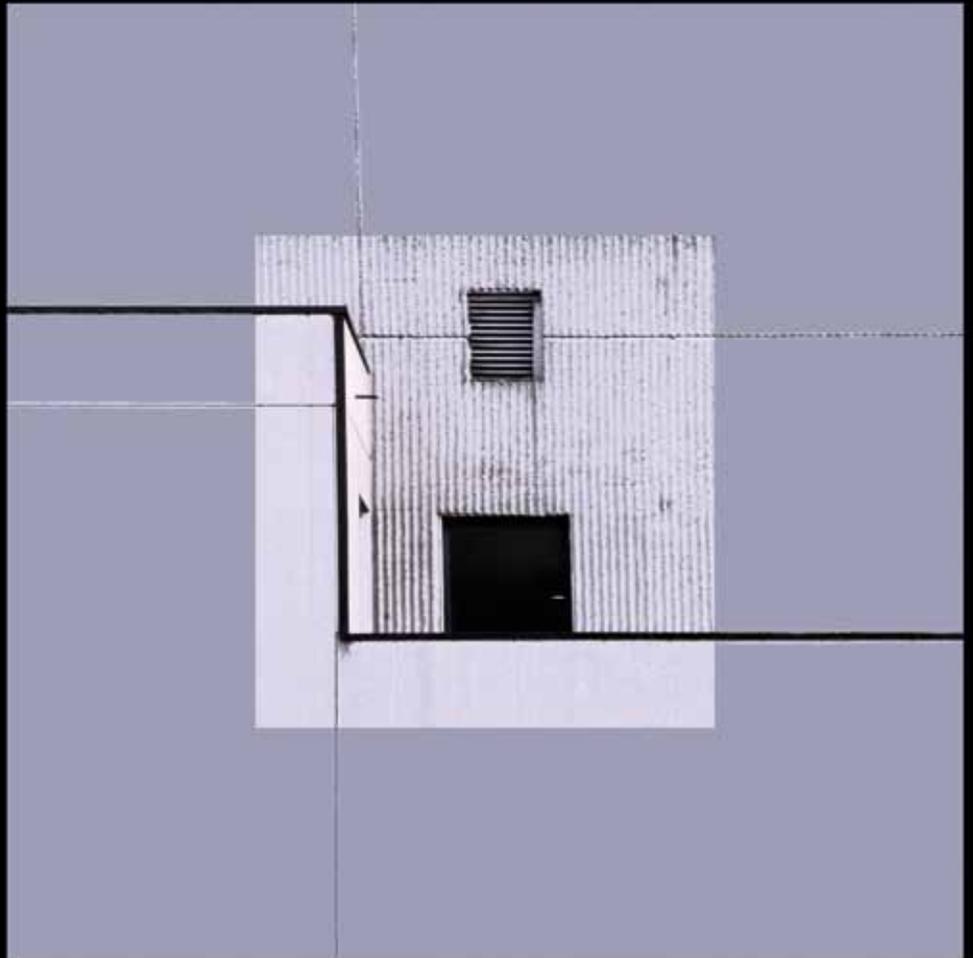
Anche quando viaggia con la reflex al collo egli indaga la vita segreta degli oggetti inanimati scoprendo e decrittando il loro linguaggio nascosto.

Le presenze umane non sono quasi mai determinanti nelle sue composizioni, sono le cose a veicolare i messaggi più importanti. Così nell'affollato e freneticamente popolato quartiere parigino

della Défense (al quale ha dedicato un complesso progetto fotografico) hanno attratto la sua attenzione le strutture e i colori degli edifici, degli arredi urbani, delle sculture, nelle loro illimitate interazioni, capaci di generare un mondo di indimostrabili teoremi geometrici.

La tendenza ad operare in spazi circoscritti, controllando l'immagine nei più minuti particolari, ha portato Alessandro Bosoni a cimentarsi con la macrofotografia. Ha ripreso gli effetti della luce direzionata su piccole componenti di apparecchi elettronici, ricavandone composizioni astratte di altissimo rigore, raccolte poi in una serie intitolata "Fotografemi".

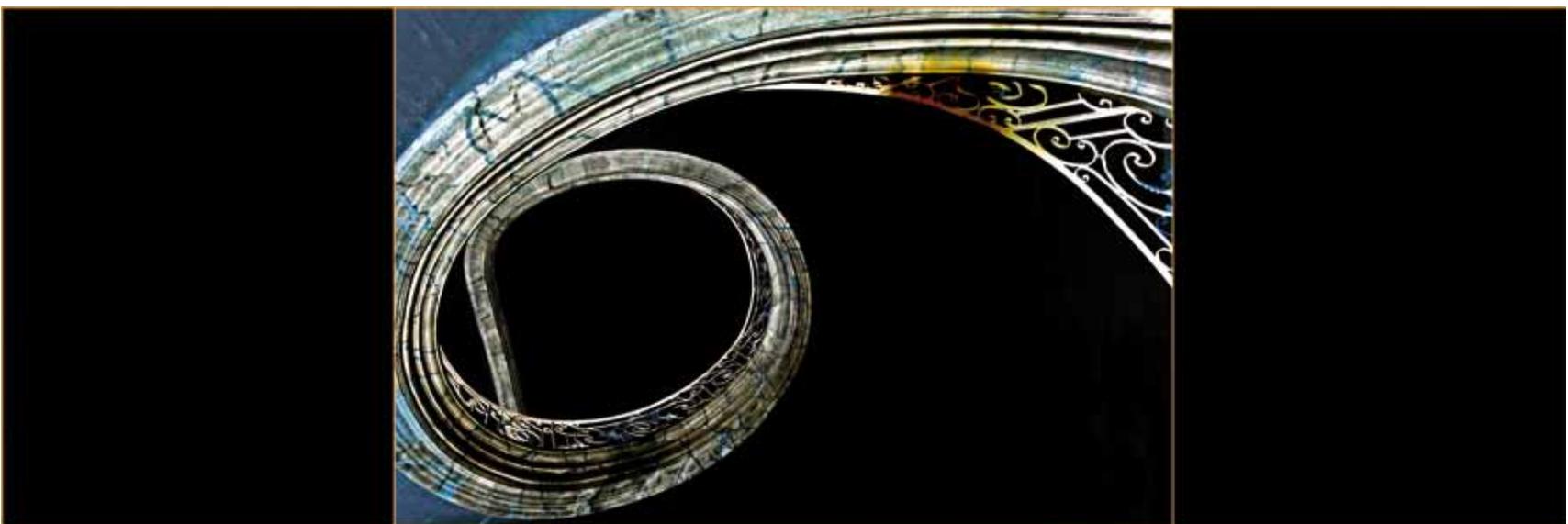
Attratto dalla fortissima fascinazione estetica di composizioni così pulite e perentorie, si è concentrato a lungo sulla purezza, l'armonia e la compiutezza formale dei propri scatti, senza preoccuparsi di veicolare dei veri e propri contenuti e tenendosi sempre lontano dalla fotografia "impegnata" di reportage e denuncia. Quando però la forma raggiunge una pregnanza e una forza tali da bastare apparentemente a se stessa, si compie quasi inevitabilmente la sua metamorfosi in simbolo, richiamando nubi semantiche per analogia, suggestione emotiva, traslazione... Ecco allora che il pubblico percepisce echi di idee e atmosfere le cui radici affondano nella formazione e nel background dell'autore. Il linguaggio di Alessandro Bosoni passa dunque attraverso suggestioni intellettive per andare a sondare territori ben più profondi dell'individualità propria e altrui.



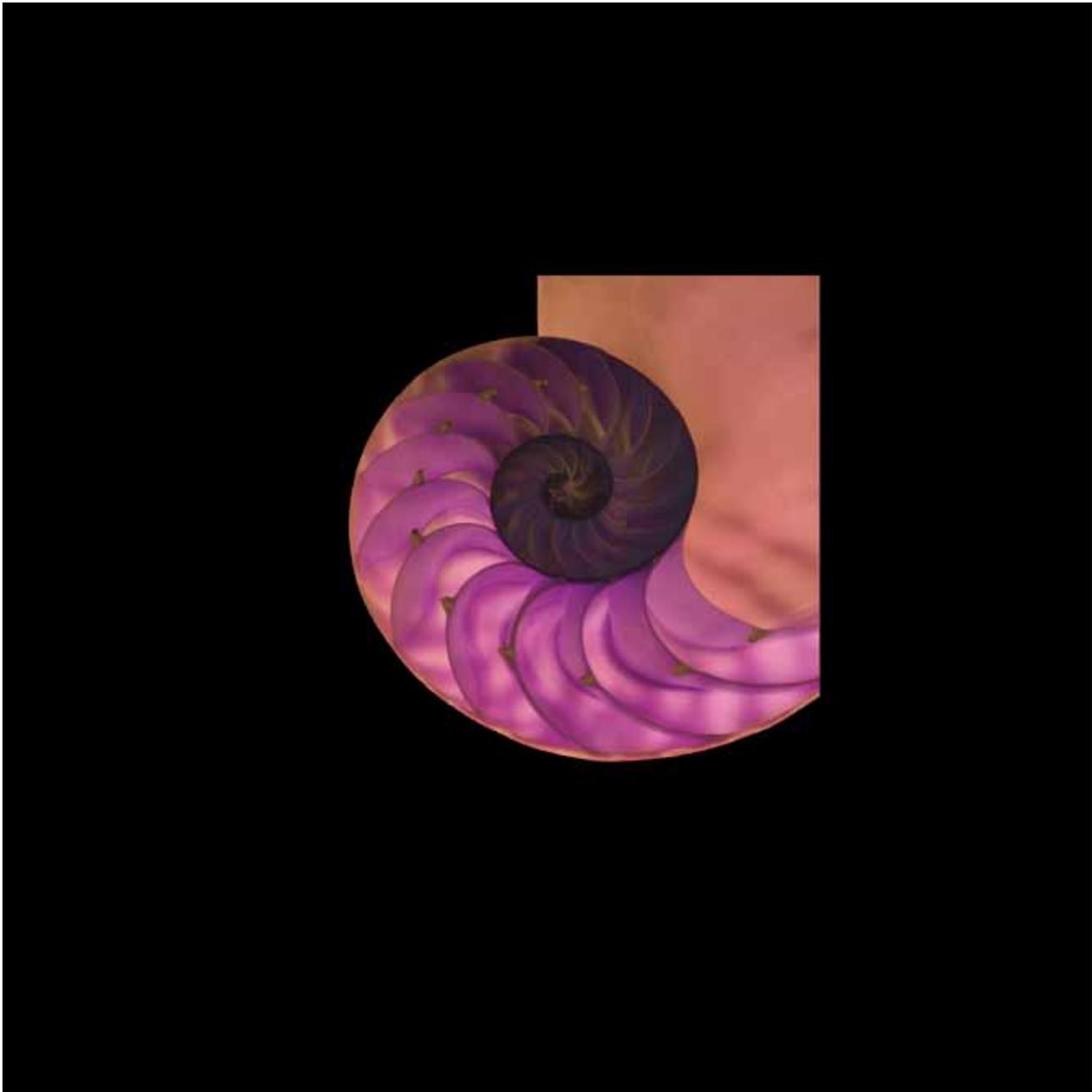




Studio per 4X, stampa fotografica, cm 30x100
pagina 33 **The never-ending house**, stampa fotografica, cm 70x70
pagina precedente **Studio per FeS2**, stampa fotografica, cm 70x70



Nancy n° 5, stampa fotografica, cm 30x100
pagina successiva **Studio n° 6**, stampa fotografica, cm 70x70



Ivan Cantoni

curatore della mostra

il
rischio
è della
forma





L'attesa,
terracotta patinata,
cm 39x34x33



Cielo velato, terracotta policroma, cm 63x28x19



Racconto d'inverno - 2, terracotta policroma, cm 65x31x24



Racconto d'inverno, terracotta policroma, cm 58x26x27



Rêverie, terracotta policroma, cm 61x18x31

Massimo Canuti

I soggetti della pittura di Massimo Canuti sono tratti dalla quotidianità, di cui richiamano i momenti abitualmente più sereni: i giochi infantili, le vacanze, la spiaggia, il paesaggio del fiume Po, meta di passeggiate domenicali nella natura.

Eppure queste immagini non hanno nulla di rassicurante. Dietro atteggiamenti e luoghi familiari si cela qualcosa di intimamente alterato, vi si percepisce la traccia di una frattura interna alla coscienza che lascia emergere un substrato inquietante e sottilmente crudele. La superficie scabra dei dipinti, l'impiego di tinte terrose, le forme delineate da contorni nerastri che si espandono in ampie aree d'ombra sono segni di uno sguardo che coglie negli individui e negli ambienti una radice disarmonica, un'area di oscurità tendente all'espansione.

Pur provenendo dal territorio dei ricordi, queste immagini sono lontanissime dal languore dell'elezia.

Soprattutto nei dipinti successivi al 2010 le scelte cromatiche si orientano verso tinte vivaci e sature che impreziosiscono le opere, pur senza conferire loro alcuna connotazione di gaiezza.

Gli sfondi giallo cromo, vermiglione o blu cobalto hanno il tono perentorio e ossessivo delle visioni allucinate, in cui ogni sussurro diventa urlo e lo spazio denso di tensioni tende a disgregare gli oggetti. Questo è in effetti il destino degli individui che su tali sfondi si muovono (come la giovane

danzatrice di "Io danzo"): perdono di consistenza, si sgretolano sotto la spinta del violento colore sottostante. Una luce bruciante tende a divorare, annullandole poco a poco, figure di bambini o adolescenti, simboli di condizioni di debolezza della personalità nel momento in cui diviene permeabile a forze alienanti che rompono il normale rapporto coscienza-mondo. L'infanzia entra spesso nelle composizioni di Canuti, ma non evoca mai il mondo di innocenza ed esuberanza che l'immaginario comune le associa.

Solo gli animali - i cavalli, i cani da caccia, i gabbiani, i pesci - paiono immuni da questo carico di inquietudine e si mostrano con estrema naturalezza come i protagonisti perfettamente integrati di un mondo naturale in cui le tempeste interne alla personalità umana non giungono. D'altra parte la loro natura è dominata dall'istinto, semplice, univoco (perché sopraindividuale), mai lacerato da contraddizioni o fratture.

Nei loro esiti più recenti le ricerche di Massimo Canuti incrociano la fotografia. Sostrato delle sue immagini è l'ambiente del fiume Po con i materiali che lo popolano, soprattutto frammenti di organismi vegetali morti che, nella metamorfosi imposta loro dalle condizioni dell'ambiente, assumono foggie singolari e suggestive. Così un groviglio di rami trasportato a lungo dalla corrente, e abbandonato sulle rive dal ritirarsi di una piena, si presenta come la carcassa di uno strano animale, un carni-

voro la cui mandibola fornita di denti acuminati è il frutto dell'elaborazione digitale dell'autore. Un frammento di radice assume un'aria stranamente antropomorfa ed evoca una sorta di feto, abbozzo di una creatura ibrida fra l'umano e il vegetale, prodotta dal terreno umido delle golene. Ancora un resto ligneo nei pressi di un acquitrino si propone come il teschio di un mammifero annegato chissà quando fra le acque stagnanti e insidiosamente celate dall'erba alta. La luce del plenilunio gli conferisce un biancore spettrale ed esalta l'ombra che si annida nelle orbite enormi, mostruose.

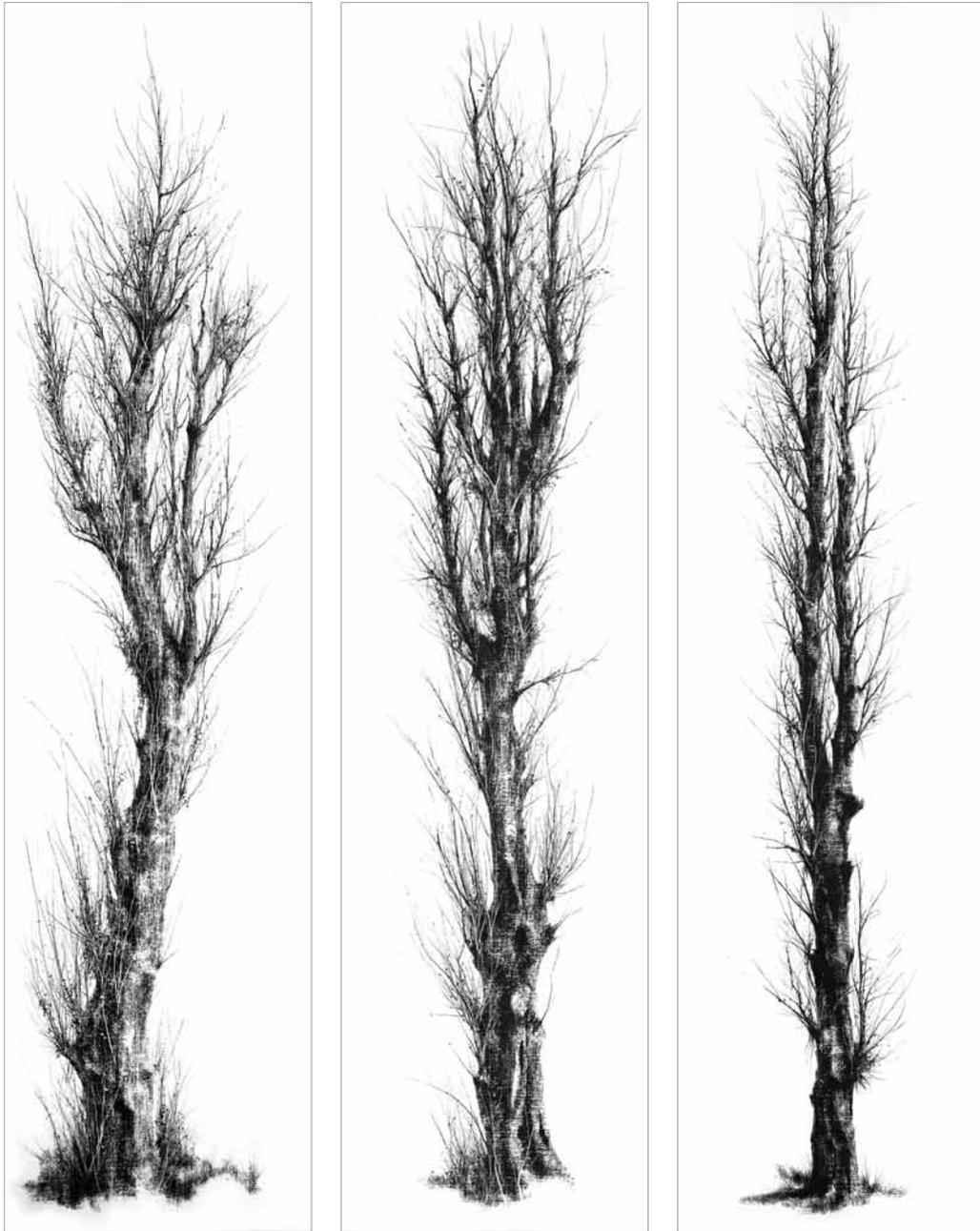
Prodotti di una singolare e gustosissima ibridazione fra sensibilità gotica e ambiente padano, queste opere si rivelano, ad un'analisi accurata, strettamente imparentate con la produzione precedente di Canuti. Sono di fatto immagini di morte e di disgregazione in cui la forma di esseri un tempo vivi viene talmente devastata dal tempo e dalle forze naturali da cambiare natura. L'occhio dell'artista accompagna e compie, deviandone il percorso a modo proprio, tale processo; gli strumenti sono la fotografia digitale e la sua elaborazione in Photoshop.

Ci risulta ormai evidente che a Massimo Canuti, pittore figurativo, la forma interessa in quanto passibile di deterioramento, di insidia da parte di un caos fatto di passioni crudeli e oscure, mai del tutto vittoriose, ma sempre in agguato.





Gabbiano nero, tecnica mista, cm 35x80
pagina precedente **Io danzo**, tecnica mista, cm 100x70



Famiglia di pioppi cipressini, carboncino su tavola, cm 200x150 (trittico)



Carcassa abbandonata dal fiume, stampa fotografica, cm 22x30



Teschio di bisonte sperduto, stampa fotografica, cm 44x22

Rossano Cortellazzi

Nelle città e nelle periferie vi sono luoghi che paiono esistere in una dimensione parallela dominata dal silenzio e dall'immobilità. Lo sguardo li scorge distrattamente dai finestrini dell'auto o del treno e difficilmente vi si sofferma con qualche interesse. I terminal delle stazioni, le vecchie aree industriali dismesse, i condomini disabitati, i cantieri edili fermi per chissà quali motivi, dopo essere stati al centro di una vita fervida e pulsante, sono oggi dimenticati, abbandonati all'azione logorante del tempo. Edifici, macchinari, avanzi di materiali accatastati vi occupano uno spazio che le voci, i pensieri e i sentimenti degli uomini ormai non frequentano più, o solo raramente e per brevissimo tempo: quel che accade, accade altrove. Come persone costrette a un lungo isolamento, queste cose hanno perso la capacità di parlare, la loro lingua è divenuto il silenzio. Delle presenze umane rimangono tracce deboli e sbiadite sulle quali prevale l'evidenza pesante e malinconica delle strutture in ferro, vetro, cemento armato intaccate dall'usura.

Anche nelle case vi sono spazi di questo genere, stanze seminterrate in cui nessuno va se non per rare necessità contingenti: riattivare un contatore elettrico, chiudere l'ingresso dell'acqua corrente, controllare lo stato di una caldaia. Più gli stabili sono datati, più questi luoghi si caricano di un innaturale senso di isolamento e lontananza dalla

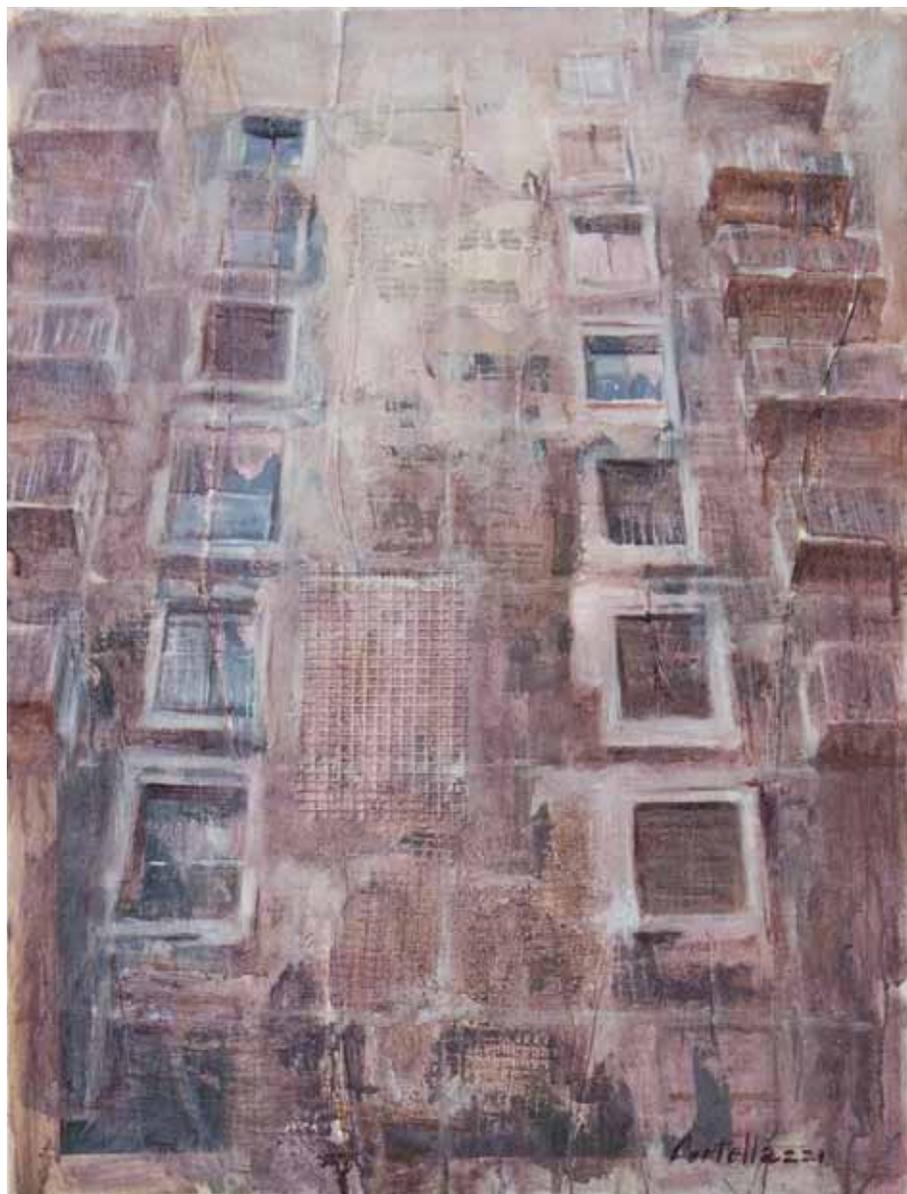
vita. Certe cantine paiono anticamere del regno dei morti, regioni fredde, popolate di tubi arrugginiti e cavi elettrici, in cui quasi si teme di smarrirsi.

Rossano Cortellazzi ama e fa oggetto della propria pittura questi luoghi decadenti e muti, che rappresenta in grandi tavole a olio. Il tessuto vibrante delle pennellate intervallate e sovrapposte a materiali eterogenei (frammenti di rete metallica, carta di giornale, malta), fa percepire un agitarsi potente di forze di disgregazione impegnate a cancellare le tracce della vita, come milioni di batteri dissolvono i tessuti di un corpo inanimato. Questa poderosa opera di distruzione avviene con lentezza, ma inesorabilmente. È l'assenza dell'uomo a consentire il muto degrado: dell'umanità passata restano solo tracce sbiadite, l'attuale si muove altrove, magari a pochi metri di distanza, ma in una dimensione parallela. Anche quando dipinge le facciate - il versante esterno delle sue dimore - egli esclude il piano in cui esse vengono inevitabilmente a contatto con il mondo: il livello della strada, il marciapiede. Dei palazzi di città ritrae, in inquadrature molto ravvicinate di sotto in su, solo i piani alti, quasi che questi edifici non abbiano fondamenta nel presente, ma affondino le loro radici in un tempo "di mezzo" in cui al ricordo estinto non si è ancora sostituito l'agire vivo e concreto del qui e ora.





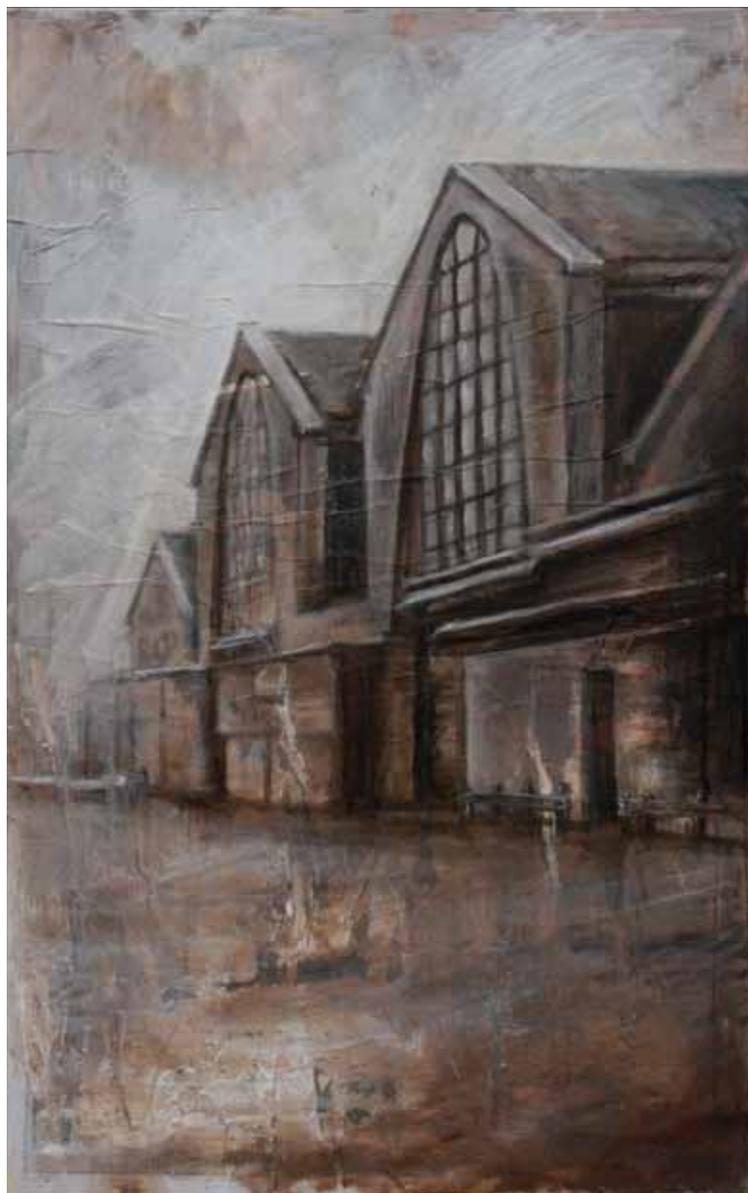
Cantiere, tecnica mista su tavola, cm 75x56
pagina precedente **Quadro elettrico**, tecnica mista su tavola, cm 42x34



Palazzone, tecnica mista su tavola, cm 50x38



Terminale, tecnica mista su tavola, cm 60x82



Vecchio mercato, tecnica mista su tavola, cm 95x60

Lorenzo Criscuoli

Le opere di Lorenzo Criscuoli sono composizioni, che lui chiama “pittosculture”, in cui piccoli personaggi in terracotta si presentano al pubblico compiendo gesti dalla forte carica simbolica, su un fondale dipinto.

Il tutto è racchiuso entro una spessa cornice di legno e assume un'aria vagamente teatrale. I protagonisti di queste curiose scene dallo stile personalissimo sono dominati da un'unica grande passione, da un'idea fissa che ne modula l'aspetto e i gesti, tanto da divorarne l'identità: non a caso alcuni ricordano nell'abbigliamento le maschere della Commedia dell'Arte. Lo spazio entro cui si muovono non ha nulla di concreto, è affine invece a quello del sogno, nel cui dominio prendono forma, e si esprimono liberamente, le aspirazioni profonde normalmente compresse dalla dura e alienante realtà diurna. Di natura squisitamente

femminile, questo versante dell'attività onirica si condensa nel simbolo della Luna, ispiratrice di tutte le incostanze e le stravaganze di chi mal sopporta i vincoli, rassicuranti ma asfissianti, della razionalità.

Al popolo dei “lunatici” appartengono di fatto molte delle figure ideate da Criscuoli. Nel piccolo mondo che risiede al di là delle sue cornici è spesso notte, il tempo scorre secondo leggi anomale, ognuno vive la propria esperienza in perfetta solitudine. A questa umanità sognante manca infatti la dimensione sociale: ogni passione, ogni sogno pervade di sé l'intero universo che viene riassorbito nel soggetto, senza spazio per alcuna oggettività e quindi per alcuna relazione. Ogni opera è un tutto perfettamente compiuto e autosufficiente, un microcosmo regolato da leggi proprie e retto da un equilibrio tanto bizzarro quanto irripetibile.





Viaggiatore altrui, polimaterico, cm 60x60x12
pagina precedente **Rompitempo**, polimaterico, cm 60x60x12



Viaggiatrice inconsapevole, polimaterico, cm 60x60x12



L'amor sognato, polimerico, cm 60x60x12



Pigs & love, polimaterico, cm 60x60x12

Sara Giuberti

Sara Giuberti si è specializzata nell'acquerello, una tecnica dalle potenzialità innumerevoli che solo negli ultimi vent'anni si vanno esprimendo a pieno regime. Per circa due secoli è stata praticata con metodologie esecutive quasi invariate; le sperimentazioni più radicali si stanno raccogliendo in tempi recenti. Diversi specialisti in Europa indagano oggi la vasta gamma di effetti ottenibili col lavoro su supporti umidi o bagnati, mentre altri portano alle estreme conseguenze i metodi tradizionali, giungendo a punte di realismo raramente toccate in passato. Alcuni abbandonano e superano il rapporto dell'acquerello con il disegno, liberando la forza espressiva del colore; altri operano entro griglie formali rigorose, in cui la linea continua ad essere l'impalcatura su cui si regge l'opera.

Sara Giuberti fa parte di questa ormai numerosa schiera di sperimentatori che si collocano su un percorso aperto negli anni '70 da Paul Jenkins, le cui ricerche, insieme all'olio e all'acrilico, coinvolsero anche l'acquerello. Su quest'ultimo versante egli non ebbe eredi, in quanto gli altri pittori informali preferiranno le tecniche materiche in grado di produrre superfici scabrose e vibranti. È nell'ambito dell'Associazione Italiana Acquerellisti, a Milano, che si definisce un'altra personalità di primo piano, il cui lavoro, questa volta, si compie nel campo esclusivo della pittura ad acqua. Si tratta di Angelo Gorlini il quale, con la serie "Alla

ricerca dell'invisibile... dell'impossibile" segna una tappa fondamentale sulla via della liberazione dell'acquerello dalle maglie del disegno e della prospettiva rinascimentale.

La formazione di Sara Giuberti avviene proprio alla scuola di Gorlini e si integra attraverso lo studio continuo (per mezzo di pubblicazioni specialistiche) dell'opera di alcuni autori contemporanei quali la francese Marise de May e il belga Xavier Swolfs.

Il suo lavoro si gioca bagnando abbondantemente il supporto cartaceo e lasciando i colori liberi, almeno apparentemente, di vagare sulla superficie screziata del foglio. Il risultato finale non è mai una composizione astratta, ma un paesaggio fatto di elementi ben riconoscibili, anche se generati con procedimenti vicini a quelli della pittura informale. Protagonista è sempre il colore che va non a riempire forme delineate in precedenza, ma a produrre le forme stesse, risultanti dal comporsi di più fattori: la dimensione e la struttura del pennello, la densità del pigmento che esso veicola rispetto a quella dell'acqua presente sul foglio, la grana del foglio stesso, la sua inclinazione, l'abilità del pittore nel prevedere e orientare la formazione di macchie, striature, fioriture.

Il risultato ha una potente e immediata capacità di agire sull'emotività dell'osservatore, evocando atmosfere e stati interiori, piuttosto che descriven-



do luoghi concreti.

Nessun elemento di disegno prepara la composizione, la cui orchestrazione spaziale è interamente affidata all'intensità e alla temperatura del colore; anche il gesto si perde nell'ambiente umido in cui il movimento dei pigmenti prosegue ben oltre la loro applicazione sul foglio. Fra il pittore e l'opera si pone un terzo protagonista che i ricercatori più avanzati nel campo dell'acquerello contemporaneo hanno saputo mettere in campo:

la natura fisico-chimica delle polveri colorate e i fenomeni che si generano nelle loro interazioni reciproche, una volta inserite nel contesto della carta bagnata.

Il "genio" dell'acquerello, quasi come una entità autonoma, coopera con il sapere tecnico e il gusto estetico dell'artista a produrre un'opera in cui l'individualità del pittore si eclissa, almeno parzialmente, a favore della forza espressiva del suo mezzo materiale.

SARA GIUBERTI



pagina precedente **Precipitazioni luminose**, acquerello su carta, cm 53x52
Acqua e piante, cielo di marzo, luce, acquerello su carta, cm 58x49



I ricordi cominciano nella sera, acquerello su carta, cm 53x51



Anche il gelo era dolce dentro il cuore profondo, acquerello su carta, cm 71x52



Gravità liquida, acquerello su carta, cm 51x72

Henry Guatteri

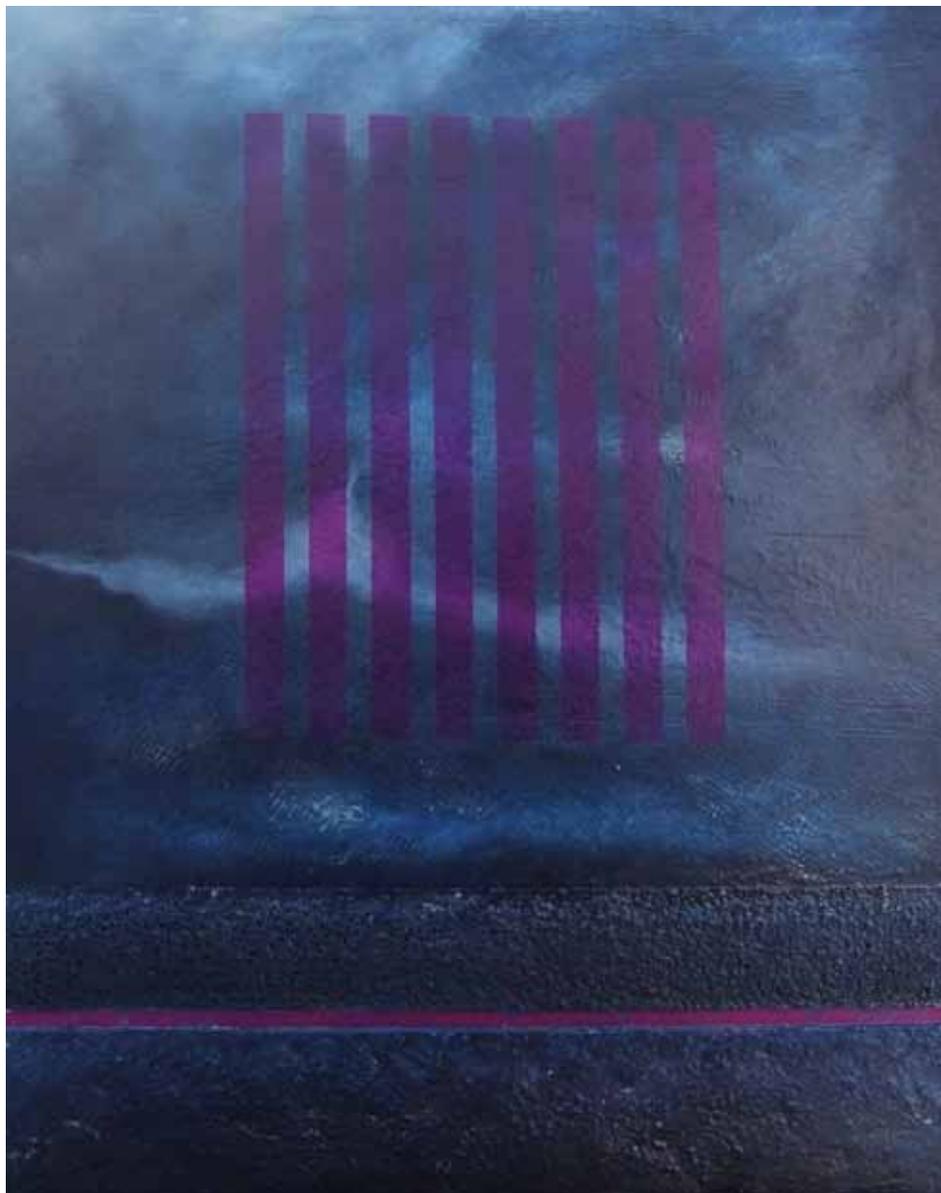
Attraverso la sua pittura astratta Henry Guatteri conduce un'indagine formale sul tema del divenire incessante che coinvolge ogni cosa in natura. I suoi dipinti polimaterici consistono di un sostrato scabro e irregolare (una sorta di magma vitale) sul quale vanno a disporsi forme geometriche "rigide" rappresentate da bande verticali, placche metalliche triangolari o quadrate, aree piane poligonali scavate nella texture di fondo.

L'evidente contrasto viene risolto in sintesi nel costante riferimento di queste opere alla tradizione dei filosofi atomisti greci, di Empedocle in particolare, e alla teoria aristotelica degli elementi (terra, acqua, aria, fuoco), con le loro proprietà (caldo, freddo, secco, umido). Ecco allora che la realtà sensibile, nel suo aspetto caotico ed eternamente diveniente, si rivela all'intelletto come composta da elementi minimi di natura matematico-geometrica, la cui aggregazione o disgregazione

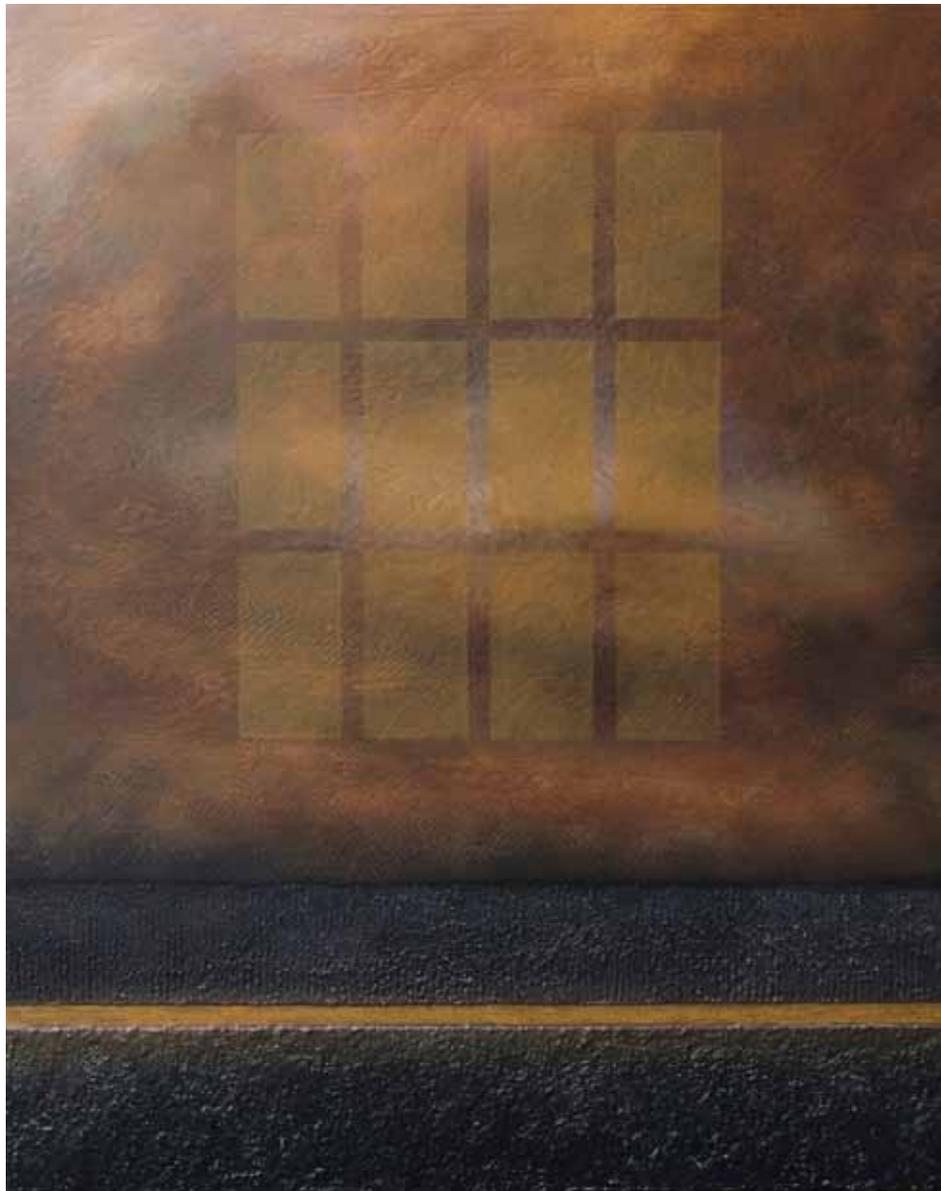
dà origine alle cose materiali e ai fenomeni che le coinvolgono. La sensazione ci mostra la natura in perenne e caotico movimento, il pensiero ce ne rivela i principi invisibili ed immutabili, che nella pittura di Guatteri assumono le forme del triangolo, origine di tutte le figure geometriche (quindi archetipo dell'estensione) e del quadrato, simbolo della stabilità e della forza.

Nelle composizioni di Henry Guatteri convivono pertanto l'apparenza caotica e turbolenta delle trasformazioni naturali e il riferimento ai principi eterni matematico-geometrici che costituiscono le ragioni nascoste delle cose in movimento. La forma in questo caso non si manifesta con evidenza ai sensi, ma si cela nella struttura intima e invisibile, perché infinitamente piccola, della materia. Solo l'esercizio raffinato e penetrante della conoscenza permette di coglierne i principi e di renderli percepibili attraverso l'arte.

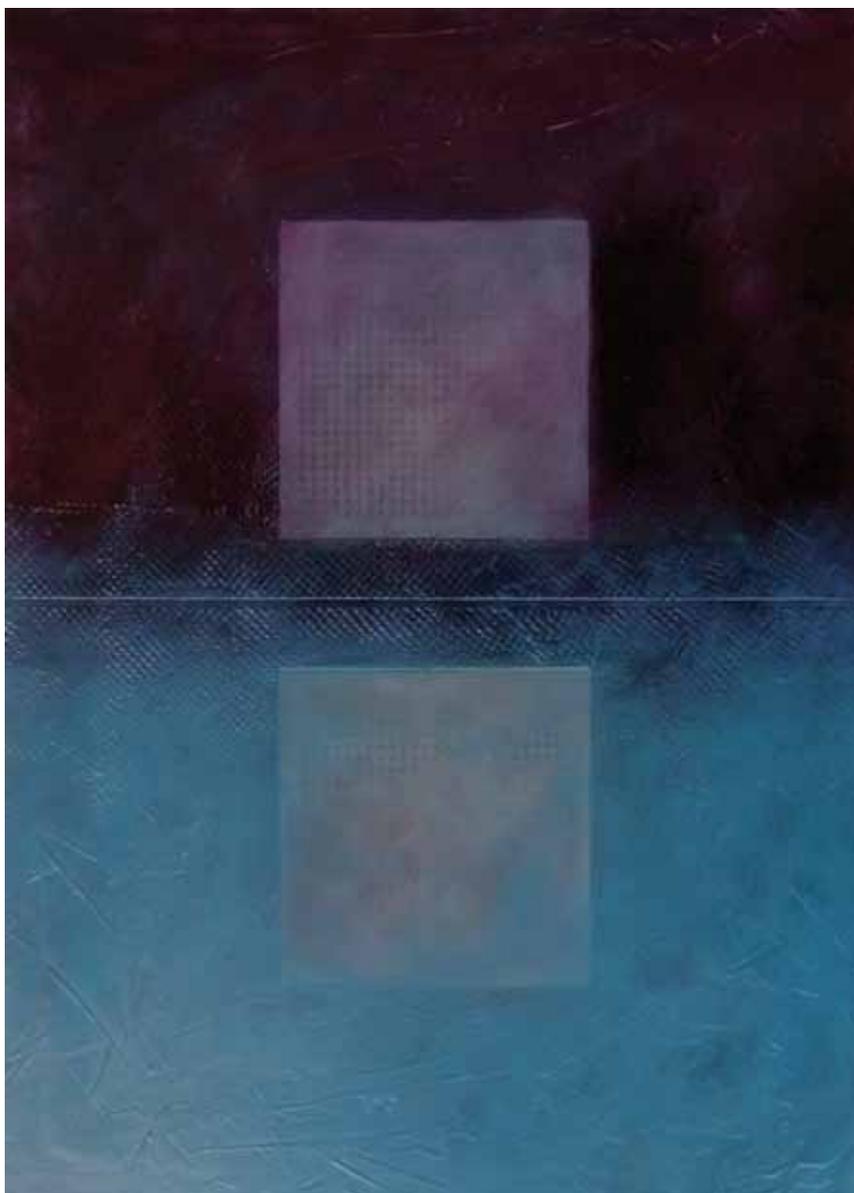




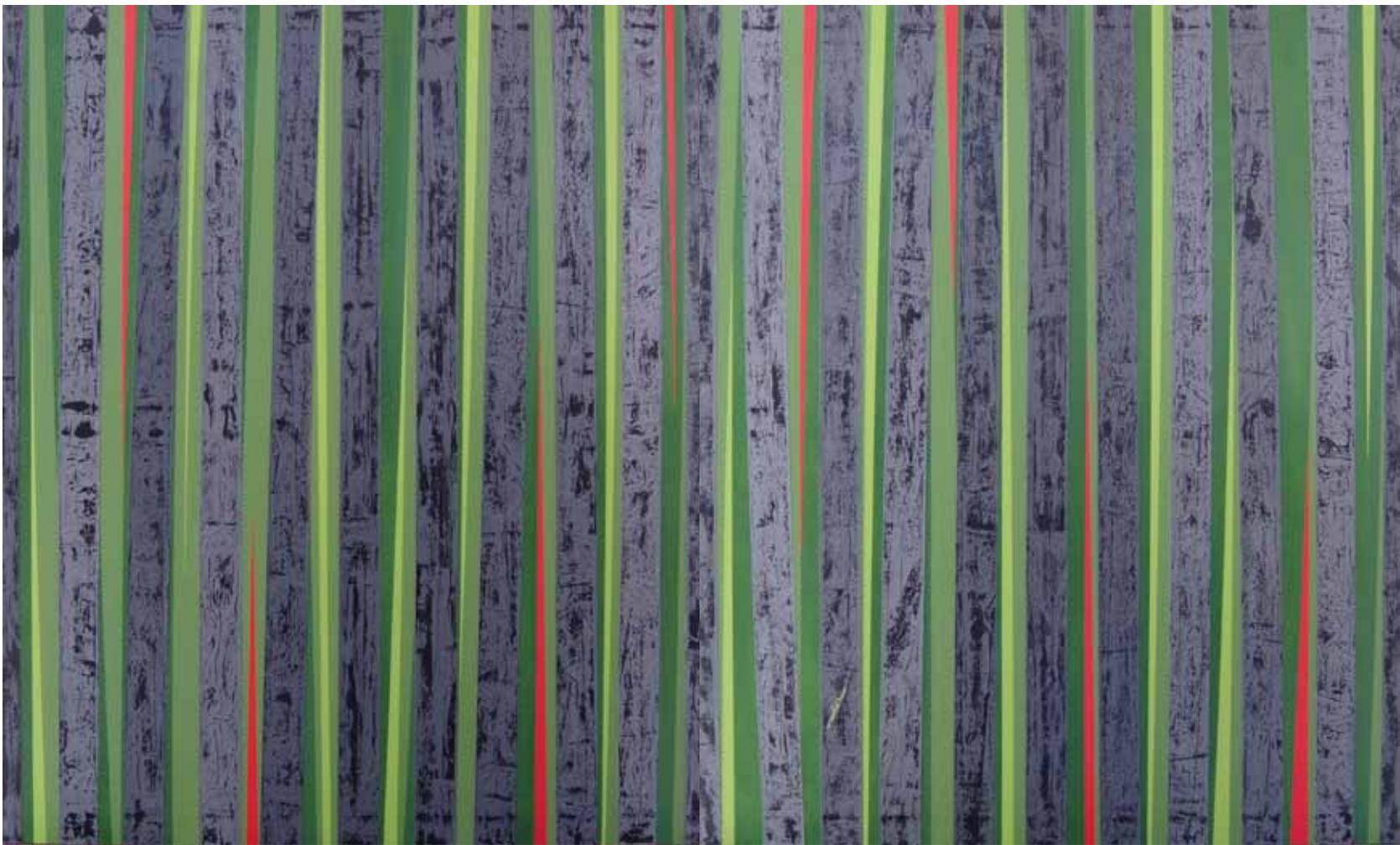
Guardare alle stelle 1, polimaterico e acrilico su tela, cm 80x60
pagina precedente, **La torre**, polimaterico e acrilico su tela, cm 100x80



Guardare alle stelle 2, polimaterico e acrilico su tela, cm 100x80



Riflesso, acrilico su tela, cm 80x60



Fuori dal muro, acrilico su tela, cm 120x200 (dittico)

Maria Luisa Montanari

Nella pittura di Maria Luisa Montanari simbolismo, surrealismo e metafisica si fondono generando una tipologia di figurazione del tutto peculiare, di gusto e sensibilità decisamente contemporanei. Ogni suo dipinto sviluppa un tema, spesso legato alle grandi problematiche del nostro tempo, mediante l'orchestrazione di simboli in parte codificati dalla tradizione, in parte mutuati dai territori dell'inconscio. L'esecuzione accurata e nitida invita alla lettura delle opere in ogni loro parte, come si trattasse di testi enigmatici in cui il mistero si cela non tanto nelle singole parole, quanto nella sintassi paradossale secondo la quale sono organizzate.

Sul piano tecnico il disegno è protagonista: costituisce il punto di partenza del dipinto, il suo impianto di base e, dopo l'intervento del colore, ritorna a chiudere il processo pittorico attraverso linee, tracciate col pennello, che vanno a definire gli elementi portanti della composizione. Il tutto si presenta in una veste molto razionale, ma per nulla rassicurante. Quando osserviamo queste opere siamo trascinati irresistibilmente all'interno del loro spazio prospettico, costruito con tale realismo da risultare un prolungamento naturale di quello in cui poggiamo i piedi. Se non che qui gli oggetti occupano luoghi innaturali, gli alberi vegetano secondo direzioni impossibili, ogni cosa agisce spinta da forze così potenti da sovvertire le leggi della natura fisica, pur senza togliere alla realtà i panni che veste quotidianamente. Ci si accorge inoltre

che tutto ha un nitore eccessivo, i colori sono leggermente troppo saturi, le forme troppo stagliate, le linee troppo perfettamente rettilinee o troppo inestricabilmente contorte. Manca in sostanza la complessità sfumata delle cose concrete, quel margine di insignificanza, di cedimento all'entropia che rende la realtà materiale sufficientemente comoda per un essere a sua volta imperfetto come l'uomo.

Nei dipinti di Maria Luisa Montanari, tutto è orchestrato secondo un'unica idea dominante: la forza che dispone e muove gli elementi messi in scena è una sola e permea di sé ogni particolare, riconducendolo ad una propria espressione.

Nulla è più quello che è. Se il tema dell'opera è il tempo, tutto assume un carattere diacronico, diveniente in senso irreversibile. Persino la pietra, in sé veicolatrice di idee di stabilità, si mostrerà erosa, consunta e partecipe pienamente di un flusso nel quale, sia pure per i brevi momenti in cui dura l'osservazione del dipinto, viene coinvolto anche il pubblico. Ogni immagine di Maria Luisa Montanari, se ci abbandoniamo al suo invito, ci pone in balia di un'idea unica e ossessivamente dominante di cui, perdendo transitoriamente la nostra identità, anche noi diveniamo una delle possibili e indefinite espressioni. La sensazione è tutt'altro che piacevole e questo spiega il velo di inquietudine e di diffidenza che prende il pubblico di fronte a certe sue opere, così convincenti sul piano pittorico, ma insidiose su quello psichico.



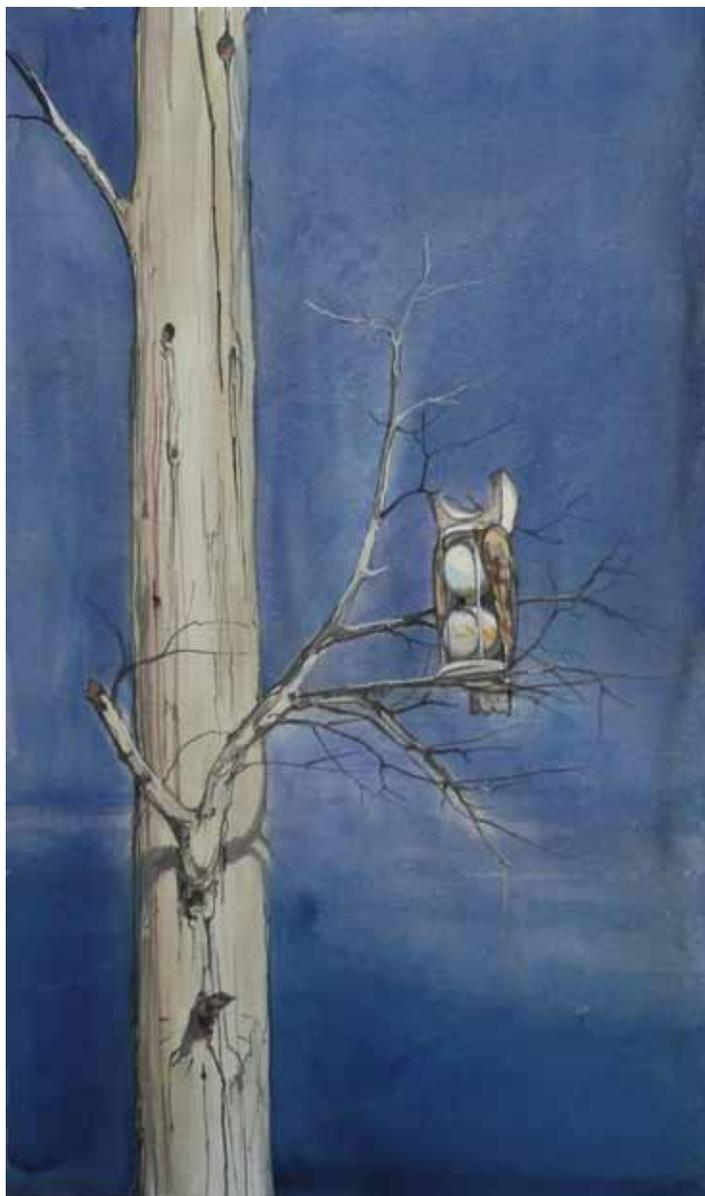
Come un concetto spaziale
acrilico su tavola, cm 180x50

Pagina precedente
Cercando Leda
olio su tela, cm 120x100





La cova, acquerello su carta, cm 75x61



Sul tempo, acquerello su carta, cm 73x43



Tempus fugit, acquerello su carta, cm105x75

Michele Sassi

La scultura di Michele Sassi mette in scena un'umanità dai corpi tesi e dai nervi scoperti, in atteggiamenti di sforzo estremo o di ripiegamento doloroso e tormentato. Individualità ancora poco definite, i cui volti sono perciò solo accennati o parzialmente omessi, ingaggiano una lotta interiore e continua contro forze impersonali e inferiori che tendono a trascinarle in gorgi di passione distruttiva. Siamo di fronte a una rappresentazione drammatica del processo di costruzione e salvaguardia dell'identità (la "forma" dell'essere umano) che si compie quotidianamente in ognuno di noi e che conosce fasi alterne nel rapporto inevitabile con pulsioni subconscie e disgregatrici, indispensabili alla vita, ma pericolose e di difficile gestione.

Ogni uomo non è solo un esemplare della propria specie, ma un soggetto senziente e pensante,

titolare di una coscienza unica e irripetibile che costituisce un punto di vista inedito sul mondo.

Tale unicità, patrimonio inestimabile e fondamento su cui si costruiscono i rapporti interpersonali, si regge su un equilibrio delicato la cui conservazione è spesso tanto faticosa da apparirci come una lotta. Le figure di Sassi colgono proprio il lato conflittuale e doloroso di questo processo.

Le loro anatomie sono allo stesso tempo consumate dalla fatica e possenti, in quanto lo sforzo protratto non può che rafforzare, allenare e ispessire le masse muscolari che lo sostengono.

Quando il conflitto piega a favore dell'individuo e i nemici interni sono domati, la tensione si allenta e prevale la bellezza di forme piene e armoniche, in cui si avverte un atteggiamento di riposo sereno, ma vigile, consapevole della provvisorietà di qualunque conquista.



Tratela,
marmo statuario, cm 100x20x16

Pagina precedente

Amazzone,
marmo di Carrara, h cm 76





Busto, marmo Bardiglio, cm 23x45x21



Senza titolo, marmo, h cm 50



Il sogno della forma, marmo, h cm 93

Deni Alfieri

Nato a Parma nel 1959.

Si diploma presso l'Istituto d'Arte di Parma, sezione decorazione pittorica, nel 1978.

La sua attività espositiva si intensifica a partire dal 2003.

Da allora espone in una serie di personali e collettive in Italia e all'estero, tra cui la mostra "Isole nel tempo" allestita assieme a Gigi Borri presso la galleria S. Ludovico di Parma nel 2008.

Azeglio Bertoni

È nato nel 1939 a Codisotto di Luzzara, dove vive e lavora. Si è diplomato all'Istituto "P. Toschi" di Parma con i maestri R. Vernizzi, A. Pizzinato, U. Lilloni. Nel 1958 completa la propria formazione a Salisburgo sotto la guida di Giacomo Manzù, presso la scuola delle arti diretta da Oskar Kokoschka.

Oltre a dedicarsi ininterrottamente alla pittura e alla scultura, ha svolto la professione di insegnante di disegno e storia dell'arte nei licei.

Nell'ambito di un'attività espositiva più che quarantennale le sue opere sono state ospitate da sedi prestigiose: il Convento dei Cappuccini di Assisi, la Gallerie Comunale di Orange (Francia), la Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di Piacenza, il Museo del Cinema di Roma.

Dal 2000 è curatore della rassegna di pittura, grafica e scultura "artei-nartiemestieri" istituita dalla Fondazione Scuola di Arti e Mestieri "F. Bertazzoni" di Suzzara.

Gigi Borri

Nato a Parma nel 1945, dal 1969 coniuga la ricerca in campo artistico e antropologico, attento alla complessità e molteplicità dei linguaggi e alla "visione" di popoli di cultura sciamanica, con cui ha vissuto ed è in contatto in Asia e nelle Americhe.

Dal 1991 ad oggi una serie di personali in Italia, Svizzera, Stati Uniti sono state dedicate ad una riflessione sulla ricchezza creativa dei "Mondi visionari" dei popoli tradizionali.

Gli esiti dei suoi studi sono pubblicati in riviste specialistiche e in un importante saggio monografico pubblicato dall'editore Marsilio (Anime della foresta. Tracce di un mondo sciamanico).

Alessandro Bosoni

Nato a Viadana (MN) nel 1951 fotografa da oltre trent'anni e da lungo tempo ricerca e sperimentazione, sia in studio sia in camera oscura, costituiscono il suo maggiore interesse. Da qualche anno, senza pregiudiziali, ha adottato la fotografia e la "chambre claire" digitali.

Appassionato d'arte, si dedica alla realizzazione degli apparati iconografici di volumi sulla storia dell'arte e monografie di artisti in collaborazione con istituzioni, enti pubblici e privati.

Fa parte dello staff che organizza le attività artistiche della Galleria d'arte "Napoleone Cacciani" di Boretto.

Ivan Cantoni

Nato nel 1970, è laureato e dottore di ricerca in filosofia. Nel 1993 e nel 1994 frequenta i corsi della Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, tenuti dal prof. Mazza. In questo periodo agli studi filosofici affianca una sempre più intensa ricerca in campo iconografico e iconologico, che lo avvicina alle grandi tematiche della storia dell'arte moderna. Dal 1998 al 2004 tiene corsi di disegno, acquerello, pittura a olio e terracotta per il Comune di Guastalla. Ancora a Guastalla, nel 2001, in occasione del bicentenario della fondazione della Biblioteca Maldotti, realizza un bassorilievo celebrativo e un busto in bronzo dell'Abate Maldotti, esposto presso il Museo della Città. Negli anni 2000 e 2001 collabora con il laboratorio di restauro e decorazione Billoni e Negri di Mantova. Il 12 marzo 2006 viene inaugurato a S. Croce di Boretto il monumento al beato Artemide Zatti. Ivan Cantoni è autore degli elementi bronzei (un busto e due medaglioni). Realizza inoltre per il primo altare di sinistra della basilica di San Marco a Boretto una statua in terracotta, ancora del beato Zatti. L'altare è benedetto dal salesiano don Enrico Dal Covolo il 14 marzo 2010. Dal 2001 è insegnante di Lettere presso la scuola secondaria di primo grado di Boretto.

Massimo Canuti

Nato a Guastalla nel 1959. Frequenta l'Istituto Statale d'Arte di Parma, dedicandosi alla professione di grafico ed illustratore dal 1982.

A metà degli anni '90 inizia un percorso di ricerca artistica nell'ambito della pittura figurativa.

Dal 2000 al 2008 ha collaborato nella gestione della Galleria Campanon, spazio espositivo comunale, curando la grafica e la stesura dei programmi espositivi.

Ha illustrato con disegni "I misteri di Brugno" e le "Quattro stagioni", due libri di racconti; per EDEN "L'Abecedario del Bosco profondo" e per il Comune di Guastalla "l'Eco-tombola", opere destinate agli alunni delle Scuole Primarie

Rossano Cortellazzi

Nato nel 1972, vive e lavora a Campitello (MN), dove svolge l'attività di pittore e decoratore.

Ha iniziato il suo percorso artistico alla fine degli anni '90, principalmente come autodidatta. Ha seguito diversi corsi di formazione in differenti città italiane (Scuola Internazionale di Grafica a Venezia, Accademia Cignaroli di Verona).

Ha ottenuto premi e segnalazioni presso diversi concorsi nazionali, in particolare nel 2007 e nel 2009 gli è stato assegnato il primo premio nella sezione di pittura alla rassegna "Arte in arti e mestieri" a Suzzara (MN).

Lorenzo Criscuoli

Lorenzo Criscuoli nasce a Reggio Emilia il 9 agosto 1966. Diplomato all'Istituto statale d'arte "Paolo Toschi" di Parma, inizia l'attività di grafico pubblicitario, professione che svolge ancora oggi.

Parallelamente Criscuoli continua a coltivare la passione per il disegno e la scultura, fino a quando non trova la forma espressiva che lo contraddistingue e che egli definisce "pittoscultura".

Esposte in numerose mostre personali e collettive, le sue opere sono presenti in collezioni sia pubbliche che private.

Sara Giuberti

Nata a Reggio Emilia nel 1971. La sua ricerca coloristica ha preso avvio attraverso la pittura a olio, con tele di grandi dimensioni, caratterizzate da colori vivaci trattati prevalentemente a corpo.

Condotta da una forte esigenza di immediatezza espressiva, Sara è giunta a privilegiare l'acquerello, dove ai procedimenti di sovrapposizione e impasto si sostituisce la velatura trasparente e luminosa.

Alcuni tratti tipici della sua "maniera" attuale sono il frutto di un'evoluzione seguita alla frequentazione, a Milano, della scuola dell'acquerello di Angelo Gorlini.

Ha collaborato per alcuni anni con il Comune di Guastalla (RE) come insegnante di acquerello.

Fa parte dello staff che gestisce la Galleria d'arte "Napoleone Cacciani" di Boretto.

Henry Guatteri

Nato a Poviglio (RE) nel 1959 si è diplomato nel 1978 all'Istituto Statale d'Arte "Paolo Toschi" di Parma.

Dopo il diploma ha iniziato a lavorare come grafico e fotografo, attività che svolge tuttora.

Nel corso degli ultimi trent'anni ha praticato la pittura in modo continuativo esponendo periodicamente i risultati del proprio lavoro in mostre personali e collettive.

Da alcuni anni è entrato a far parte dello staff di gestione artistica della Galleria "Napoleone Cacciani" di Borretto.

Maria Luisa Montanari

È nata a Castelnovo di Sotto (RE), dove vive ed opera. Dopo aver frequentato il locale Istituto d'Arte, ha conseguito, a Ravenna, il diploma di Restauratore Mosaicista.

Disegnatrice tecnica, si occupa parallelamente della sua ricerca artistica, partecipando a mostre e concorsi sia in Italia che all'estero.

È stata presente, fra l'altro, alle fiere d'arte di Padova e di Pordenone.

Significativa la sua presenza alla Biennale d'Arte di Firenze nel 2001.

Di lei hanno scritto, tra gli altri: Enzo Fabiani, Lucilla Lutri, Paolo Levi, Jarmila Ockayová.

Michele Sassi

Nato nel 1970 a Sassuolo (MO), nel 1989 si diploma presso l'Istituto d'Arte "G. Chierici" di Reggio Emilia.

Nel 1992, grazie ad alcune esperienze professionali, si avvicina alla lavorazione dell'argilla e inizia come autodidatta un percorso di studio dell'anatomia che lo porta sempre più decisamente verso le arti plastiche.

Frequenta il Laboratorio Internazionale d'Arte Corsanini di Carrara, dove inizia a scolpire il marmo, che lavora oggi con grande perizia tecnica.

Da ottobre 2004 è insegnante di scultura. Vive e lavora a Villalunga di Casalgrande (RE).