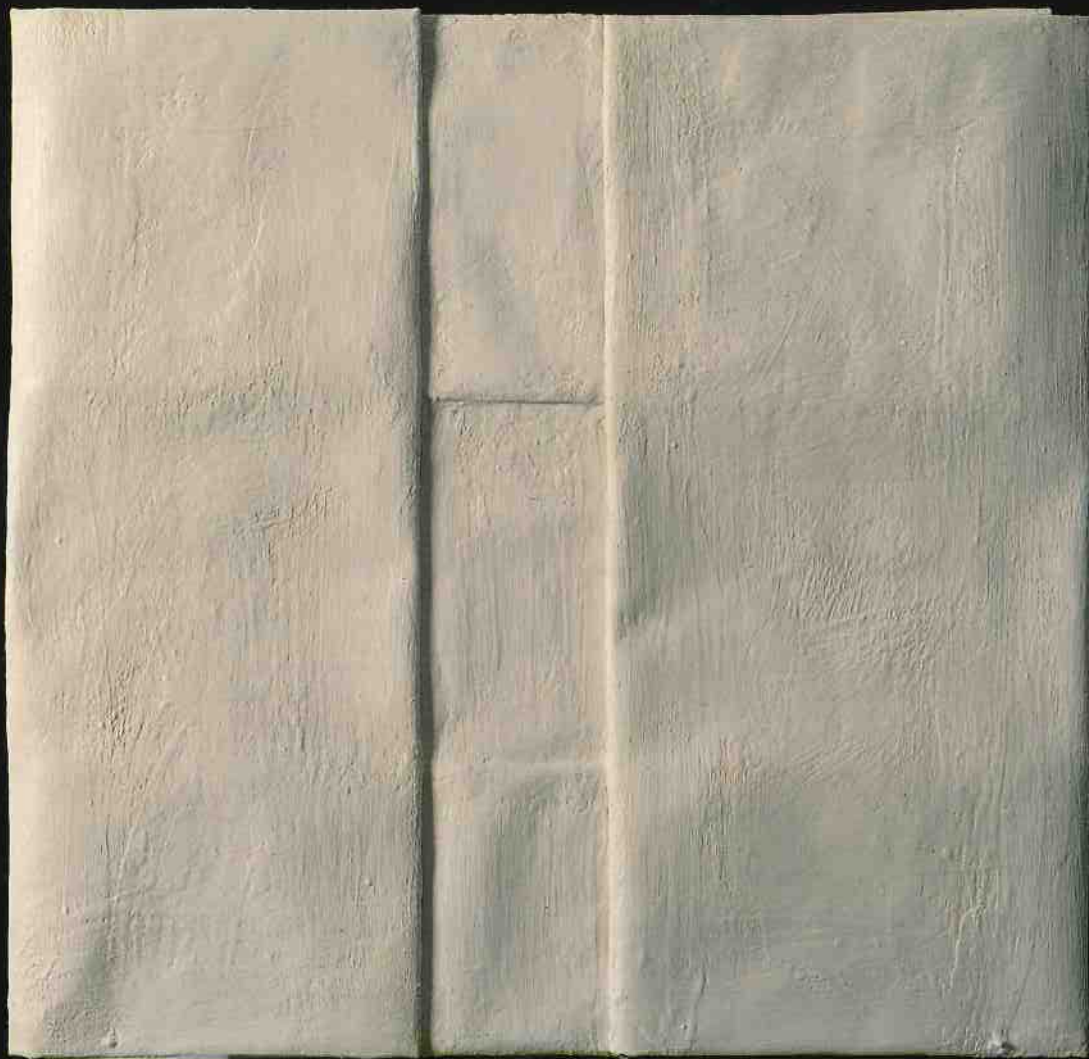


Cesare Berlingeri

Opere recenti



Electa

Cesare Berlingeri

Opere recenti

Cesare Berlingeri

Opere recenti

Electa

Provincia Regionale
di Messina

Cesare Berlingeri. Opere recenti

Messina, Teatro Vittorio Emanuele
15 dicembre 1990 - 20 gennaio 1991

Contributi in catalogo

Tommaso Trini
Lucio Barbera
Cecilia Casorati

Segreteria organizzativa

Donatella Venuti
Ignazia Binollini

*Ufficio stampa della Provincia Regionale
di Messina*

Gino Mauro, *capo ufficio*
Lalla Carilli, *addetta stampa*

Ufficio stampa Electa

Silvia Palombi

*Allestimento, coordinamento
organizzativo e cura dell'immagine*

Antonello Longo

Assistenza tecnica

Domenico Midili

Montaggio

Franco Impollonia, Filippo Noto,
Marcello Puglisi, Sebastiano Ruggeri,
Salvatore Tuzzi

Realizzazioni

Antonio Nicita, Antonino Santalucia

Hanno collaborato

Domenico Maggiotti, *Direttore tecnico
dell'Ente Teatro Vittorio Emanuele
e lo staff tecnico*

Fotografie

Federico Marzoni
Paolo Morabito

Si ringraziano

l'Ente Teatro Vittorio Emanuele
per l'ospitalità concessa e la cortese
disponibilità e lo Studio Soligo
di Roma per la gentile concessione
delle opere e la collaborazione offerta
alla realizzazione della mostra

Questa Provincia Regionale, proseguendo con successo e volontà di perfezionamento il suo programma volto sia a ospitare a Messina i più importanti protagonisti dell'arte italiana e internazionale, sia a promuovere i migliori artisti sicuramente destinati a diventare maestri, è molto lieta di presentare la pittura di Cesare Berlingeri presso il Teatro Vittorio Emanuele. Nativo della Calabria e attivo come pittore e anche scenografo a Roma e nei maggiori centri italiani, Berlingeri ha progressivamente affinato in vent'anni di appassionata dedizione alla pittura un'opera molto rigorosa che gli è valsa l'attenzione della critica più avvertita, come può dimostrare questo catalogo con i contributi di tutti i nostri eccellenti collaboratori. Sono esposte numerose opere costituite in parte da dittici e polittici di grande dimensione, ma soprattutto – ci teniamo a sottolinearlo – in questa mostra che Berlingeri ha espressamente concepito e realizzato per Messina, sono per la prima volta presentate alcune serie di "Piegature", ovvero opere inedite, anche formalmente, che stanno suscitando fra gli esperti il massimo interesse. Siamo consapevoli che con Cesare Berlingeri promuoviamo un pittore concettuale di grande valore, un'opera capace di fare avanzare il dibattito artistico oltre le mode attuali. È per noi motivo di orgoglio che questa proposta artistica, sicuramente inedita ed avanzata, abbia trovato a Messina la sede della sua prima apparizione pubblica e, nel nostro Ente, il suo promotore.

Giuseppe Naro
Presidente della Provincia
Regionale di Messina

Sommario

- 8 Il buio piegato in luce
Tommaso Trini
- 12 Oltre il visibile
Lucio Barbera
- 20 Intervista a Cesare Berlingeri
Cecilia Casorati
- 23 Catalogo
- 97 Apparati

C'è del nuovo, finalmente. Nell'opera già possente e matura di Berlingeri albeggia ancora lo spirito d'innovazione. L'abitudine all'arte di mercato, l'avidità per fare con cui reagiamo alla cultura di massa che ha frollato le mille vittime delle arti senza distinzione visiva, persino l'assuefazione allo sciopero della storia, queste notti artificiali hanno il sonno contato, ormai. Ci vorrà tempo, ma il moto di rinnovamento, più dimenticato che interrotto, ha già un'immagine e si mostra. Ho la netta impressione che l'arte di Berlingeri sia così buona e di lungo respiro da farci dimenticare l'arte morta di oggi, per intanto, obliterando la stratificazione di veleni e astuzie che ne fanno uno strame.

Piegazione

Guardando agli esiti, i più recenti lavori che l'artista chiama "Piegature" risultano certamente inediti. Poiché l'arte di Berlingeri mi ricorda tanto la severità quanto l'abbandono spirituale dell'opera di Casimir Malevič, ai miei occhi l'unico artista estremo della contemporaneità, forse il più grande tra i trasgressori della modernità, potrei dire che le "Piegature" riaprono il corso dell'astrazione maleviciana, per richiuderla subito in una piramide soffice.

Ma più che i risultati importa in Berlingeri il processo visivo che io definirei come una *piegazione*: dove il dipingere non spiega bensì ripone al fondo, dove l'azione cifra invece di decifrare.

Dite, le pitture piegate in volume di Berlingeri mantengono il moto di una struttura che in sé si richiude? Oppure il moto di un simbolo che sta per riaprirsi? Io propendo per un'apertura.

Il disegno è la sinopia dell'idea

Ad Reinhardt, uno degli antesignani della Conceptual art statunitense, strutturava lo spazio dei suoi celebri "Black Paintings" degli anni Cinquanta con gli assi ortogonali di una crociera interna. Questa croce appena percettibile nell'oscurità dei quadri "neri" (in realtà, inchiostrati con blu carichi, mai colorati col nero) è ancora oggi l'ideogramma di un'idea: l'estremismo della pittura, un estremismo che non ha limiti. Reinhardt definiva i suoi lavori "the ultimate paintings", pitture ultimative. Moltiplicava il "quadrato nero" suprematista di Casimir Malevič, ne iterava la croce, dimostrando che si poteva ulteriormente estendere l'esperienza del vuoto, la meditazione sul nulla, di un'arte meno ottica e più filosofica che con Malevič aveva affrontato l'estremo "salto nel buio".

Anche la pittura di Cesare Berlingeri è un'arte estrema. Non più ultimativa a ragione della benefica scomparsa di ogni estremismo avanguardista, fluisce nondimeno sul limite di un'oggettualità in cui può scomparire come pittura, sul limitare di una profonda trasformazione. Anche la pittura di Berlingeri risulta dotata di una possente strutturazione, senonché viene strutturata dall'esterno anziché dall'interno: trae la sua formazione dal disegno.

Convieni ora osservare attentamente il disegnare di questo pittore. Nel suo studio ho visto un duplice esercizio grafico, l'uno che istruisce il foglio mediante campiture di colore simili ai quadri, l'altro che innerva i fogli con pochi tratti di matita grassa alla Matisse. Sono questi ultimi i *disegni germinali* di Berlingeri, a mio avviso; e sono molto importanti.

Il primo ordine grafico è progettuale, sag-

gia la scena in cui apparirà la totalità di una tela o di più tele assemblate. "Non preparo mai il progetto di un quadro", dice il pittore. Siamo dunque avvertiti che non si tratta di grafici approssimativi. Converrà allora considerare tali campiture colorate su foglio alla stregua di uno *story-board* narrativo; sostanzialmente, ordinano spazio e sequenza della visibilità delle grandi tele quando saranno esposte.

Il secondo ordine di disegni costituisce invece la tavolozza del suo pensiero, accoglie il ramificarsi di un'idea figurale se non addirittura figurativa nella rarefazione di poche linee nere a mano libera, percorre un luogo d'incontro tra segni curvati dal gesto sulla carta bianca, afferma un ritmo. Questi disegni minimali accennano tanto ai morbidi recessi di un corpo quanto alle coordinate di uno spazio abitabile. Ricordano l'arabesco di Matisse per la buona ragione che esprimono l'illimitata energia del fluire dei segni. "Io non li chiamo neanche disegni", dice Berlingeri, "questa mia attività è segnare il foglio". E aggiunge di condividere apertamente "questa matrice di Matisse, del decoro prodotto dalla gioia del fluire della matita".

Questo ciclo di fogli che lui va iterando da parecchi anni con modifiche che tendono a consolidarne la funzione esplorativa più che a variarne i risultati, non progetta né i disegni né tantomeno le sue pitture. Sembrano avere ben poca relazione d'immagine con le tele dei suoi polittici. E invece proprio queste strutturano.

Apparentemente, lo stadio germinale dell'ideazione figurale tenacemente ravvivato da questi schizzi del tutto autonomi sembra pago di sé, non si traduce in modello per l'esperta orchestrazione strutturale



delle pitture, non trapassa mai in uno stadio terminale e compiuto. Si può dire che Berlingeri disegna a favore della smemoratezza delle sue figure, per liberarsene. Come in un disegnare per toccata e fuga. Però l'ordine grafico così mantenuto alto al calor bianco si fa poi strada nel suo assemblaggio pittorico.

In realtà, è dal disegno che Berlingeri deriva i ritmi gestuali dei rari segni informi che accampa sulla distesa uniforme delle tele dipinte, su quella superficie seconda e immateriale che più avanti cercherò di enucleare come il portato più straordinario della sua arte, e chiamerò la sfera volatile del gesto.

Così come è dal disegno che Berlingeri trae la logica assemblativa con cui ordina la forma e la materia dei suoi polittici, il loro stesso spazio interno.

Non è difficile constatare come la formalizzazione del trittico *Grande gesto* (1990), aperto similmente a un corpo alato, chiuso similmente a una crociera di assi ortogonali, direttamente riecheggi persino nella curvatura delle superfici dipinte uno dei disegni ricorrenti di Berlingeri in cui tre linee volatili ideografano un corpo, una figura.

Benché schizzato con abilità rapsodica, questo bellissimo disegno è la cellula iniziale di molti altri suoi disegni come pure dei trittici dipinti, e ha la classicità di un simbolo primitivo, la solennità di un emblema non lontano dalla pittografia della figura umana che leva le braccia al cielo, simbolo esoterico di immortalità. Infine, a ben guardare le linee di partizione segnate dai volumi piegati delle più recenti opere di Berlingeri è possibile ravvisarvi lo stesso arabesco fluente dei disegni.

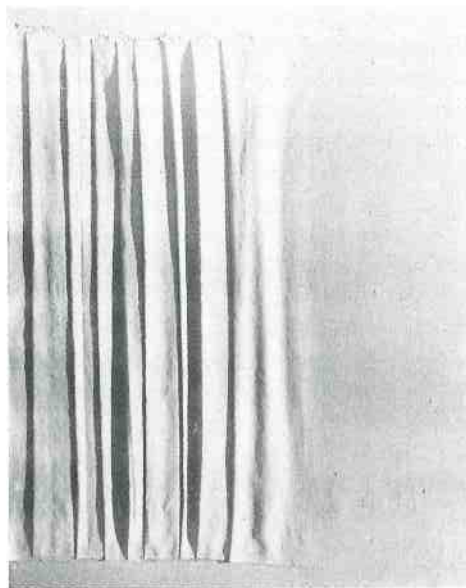
L'assemblaggio è disegno

Berlingeri lavora per giustapposizione di campi che si baciano. Qui la pittura, l'oggetto e il disegno tendono a riunirsi pur senza confondersi. Si tratta di campi di azione e di percezione solitamente ben diversificati che tuttavia Berlingeri pareggia – ma non sovrappone – in un solo flusso tra vasi comunicanti. Non sono forse, le “Piegateure”, un modo per estendere il dipinto in un oggetto?

Col loro volume, accorpano in un bassorilievo gessato il luogo puramente ideale della superficie da dipingere, così che le pieghe assumono la medesima funzione dei colori, coprono la tela a sua volta coperta dal colore. E le pieghe non producono forse anche linee, volumizzando i tratti arabescati dai disegni di Berlingeri? Quanti accordi possibili, ha notato il critico Elisabetta Longari, che ha felicemente definito la logica assemblativa di Berlingeri una “esuberante, quasi drammatica, armonia”.

“La pittura è costruzione”, ha confermato l'artista alla Longari tempo fa, dando ragione a una notevole intuizione di Filiberto Menna. Nel 1985, benché confrontato con un ciclo di dipinti particolarmente agitati da pennellate d'impronta espressionista astratta, Menna era stato capace di “intravedere attraverso lo spessore magmatico della superficie i principi compositivi e strutturanti che danno ordine all'apparente casualità dell'insieme”. Con una sensibilità straordinaria, lo studioso aveva colto e anticipato la stessa direzione di sviluppo di quest'opera.

Allora, Berlingeri aveva già esplorato con alcune approssimative forme di “strappo”, di “piegateure” e di “sconfinamento” (per esempio, dipingeva anche la cornice del



quadro) quel che Menna potrà definire “un fattore di ordine mentale e una marcata esigenza di strutturazione”, già ravvisabili nella sua opera. Dirà ancora il pittore: “Cézanne, così metodico, compatto e costruito, così inatteso e insospettato, mi ha insegnato che la pittura è struttura”.

Senonché, tutto qui procede da forze endogene, da nuclei interni. La costruttività e gli sconfinamenti di Berlingeri sono di natura *implosiva* anziché *esplosiva*. La sua pittura cresce da semi intimi e a questi semi torna continuamente, senza mai debordare fuori dalla pittura. “Io non ho mai fatto il tentativo d’invadere la parete oltre il quadro”, ha affermato Berlingeri, la cui attività parallela di scenografo potrebbe fare sospettare il contrario. “I miei quadri non hanno alcun prolungamento esterno. L’idea di mettere una protesi ai miei quadri è macabra e orribile. Io cerco di fare dei quadri che stiano in piedi da soli”.

Come non cogliere in questa dichiarazione di orgogliosa autonomia l’eco dei linguaggi che hanno fondato l’astrattismo in questo secolo? E addirittura l’eco del mondo della “non-oggettività” di Malevič? Echeggia anche, stranamente, la prossimità della scena in teatro. Fu la scenografia realizzata per la *Vittoria sul sole* nel 1913 che germinò il celebre “quadrato nero” e quindi il Suprematismo maleviciano. E Malevič sopravvisse alla penuria della rivoluzione sovietica e della guerra civile lavorando come scenografo.

Non senza civetteria, Berlingeri dice talvolta che può tenere fede alla pittura, senza compromessi, grazie al suo lavoro per il teatro. Per un pittore autentico, il teatro non si dà come un nido accogliente ed espositivo: la scena è un acquario deserto

in cui può accadere la genesi di nuove forme e colori. Traendo suggestioni dallo spazio agibile del teatro, Berlingeri insegue la pittura invece d’inscenarla oscenamente.

Ancora una piegazione

La tautologia di Malevič col nero su nero e col bianco su bianco, i disegni neri di Pollock, gli imperscrutabili quadri neri di Reinhardt, le bruciature di Burri e le innumerevoli opere “al nero” di tanti artisti di oggi non fanno che celebrare – come in una psicoanalitica elaborazione del lutto, matrice possibile di creatività – la continua coazione dell’arte moderna al proprio annientamento.

Le pitture di Berlingeri condividono tanto l’attrazione per il nero, il nulla, il lutto, quanto la fascinazione di puri colori solari. Si pone la questione se Berlingeri, mediante il simbolismo del suo piegare il buio nella luce, stia ancora elaborando il lutto della modernità o non lo stia piuttosto superando. Io propendo per il superamento.

La sfera volatile del gesto

Nei titoli ricorre il termine “gesto” anche per pitture quasi puriste, minimali e distaccate. Il fatto è che sempre più queste pitture richiedono uno scrutinio prolungato della superficie. I quadri di Berlingeri presentano due stratificazioni di linfe. Sono piani ma non del tutto, non sono pozzi ma quasi. Notate come essi condensino strati ora caldi ora diacci o addirittura offuscati di colore qui disteso a smalto e là pennellato con piccole bufere di segni.

Nei quadri di Berlingeri sostano alte pressioni e basse pressioni in lenta evoluzione. Notate la meteorologia della gamma varie-

gata dei neri. Il pittore dipinge spesso in nero per acuire il nostro sguardo e contemporaneamente per sbarrare qualsivoglia visione consolatoria. Il nero di Berlingeri non simboleggia alcunché, semplicemente riflette l'oscurità e la soglia della nostra mente allorché preme sul terminale degli occhi per vedere meglio, per capire di più. Siamo attratti da un nero che trascolora in molte luci diverse come la sabbia del deserto.

Nel politico *Omaggio a Tano Festa* possiamo fare scivolare lo scrutinio del nostro sguardo tra un nero grafite, un nero cera e un nero vegetale, appena infuocati da una quarta tela rossa. I neri di Berlingeri sono come una folata di sabbia mescolata al vento, producono emozioni differenti e molteplici stati mentali come i venti differenziati dello zefiro, dello scirocco, del maestrale o dell'uragano. Ma è la sabbia che li visualizza. E questa sabbia è il *gesto*, un fenomeno il cui nome ricorre nei titoli di questi lavori. Con una metafora paradossale, diremo allora che le pitture di Cesare Berlingeri sono simili a *pozzi piatti*.

Cos'è e dov'è il gesto del pittore? Esso non sta, non ristà fermo per sempre in questo o quel segno illusivamente rappresentato da una pennellata in arabesco, bensì tende a muoversi, ancora fluisce. È visibilmente l'azione di ordinare la tela imbevuta di colore nei pozzi delle "Piegature" dove ancora fluisce nelle loro pieghe. Scorre meno visibilmente nella mescola di colori e cera dell'encausto cui ricorre Berlingeri al pari di Jasper Johns. Soprattutto, osserviamo il gesto del pittore mentre tuttora fluisce sulla superficie della superficie, in un proprio strato.

Berlingeri ha creato una sfera volatile del

gesto che galleggia autonomamente sopra l'immagine aniconica, costituita dalla superficie e dal colore, da cui è separata. Cos'è dunque tale gesto? È l'azione fluente del dipingere, è l'essenza.

Nell'arte informale, il piano, il colore e il segno formavano un tutt'uno, un linguaggio univoco. Le pitture cariche di neri materiate da Alberto Burri formano ancora un unico corpo consolidato, sebbene questa corporeità sia costituita solo più da uno strato sottile, un puro derma, una pelle complessa, un mondo compresso e onnicomprensivo. Per esprimere appieno l'azione di dipingere, Burri ha dovuto tralasciare a suo tempo la superficie del quadro e trasporre i vecchi sacchi consunti da gesti altrui e anonimi nelle intatte plastiche da bruciare, col risultato di enfatizzare la gestualità del dipingere.

Al contrario, Berlingeri tende a sprofondare nel piano del quadro e vi iscrive una duplice superficie immateriale: l'una, perimetrale, ha i bordi dell'oggetto dipinto, è l'immagine come risultato dell'arte, passiva e segreta come tutte le immagini; l'altra, zenitale, quasi che la vedessimo dall'alto, in parte trasparente, è il *luogo inedito* aperto da questo artista che vi annuvola minimi segni, bagliori repentini di tinte riflesse dal colore dominante, pennellate (insomma) che trasgrediscono all'ordinato tessuto percettivo del quadro o dell'oggetto.

Notate, vi prego, questi *prepotenti ghirigori* qua e là disseminati da una motilità che non ha meta apparente, e fatene tesoro: state guardando l'attiva essenza del dipingere che trapassa da tela a tela, da stile a stile, da pittore a pittore, da epoca a epoca, e mai si ferma.

"Qualsiasi pennellata che tu fai, essa resta,

e lascia tutto quel che tu ci metti", mormora ancora Berlingeri dal mio registratore, dopo una giornata trascorsa nel suo studio a Taurianova. Le luci e i segni periferici e un po' distratti che ho chiamato ghirigori, che agli inizi di un'opera innovativa vengono ignorati o equivocati da noi spettatori, in realtà fondano sovente la sua futura identità riconosciuta.

La pittura di Cesare Berlingeri mette in scena per la prima volta un luogo riposto che merita di essere esplorato, tanto da noi quanto dall'artista. L'essenziale della sua arte scaturisce da questa vibrante sfera del gesto, volatile come il nostro sguardo, più che dal suo forte costruito.

Sarebbe un mutilante errore guardare, come pure è stato fatto, i dipinti di Cesare Berlingeri, che hanno la classica compostezza dei teleri rinascimentali computerizzati o, se si vuole, la straniante modernità delle antichissime icone; guardare, dicevo, questi lavori con la fantasia aperta e l'occhio chiuso. Il risultato di siffatta lettura dimezzata (resto sempre convinto che, in arte, l'occhio vede ciò che sa e, solo dopo, sento ciò che vede) non può che portare a una visione evocativo-letteraria, sollecitata dalla suggestione metaforica delle superfici colorate che l'artista calabrese esibisce: anzi dei singoli colori che stende, ostende e ostenta.

Così il nero parla di tenebre e il bianco di luce; l'uno, come diceva Leonardo è "privazione" e l'altro è "generativo", l'uno è "caduta nel nome stesso dell'infero" e l'altro "il velo delle passioni pulsionali dello spirito", come ha scritto di recente Francesco Gallo; il rosso è "fuoco, passione, ardore" e il blu "colore mistico per eccellenza". Se ci si mette su questa strada è possibile fare infiniti passi avanti; si pensi alle elementari sequenze di una razionale fantasia applicata al colore: rosso-passione-fuoco-incendio-amore-violenza-sangue; oppure: nero-notte-paura-solitudine-silenzio. E fortuna vuole che Cesare Berlingeri non usi il verde altrimenti si poteva ipotizzare, spingendo al massimo la sua viscerale sensibilità, una serie del genere: verde, alberi, prati, Aspromonte (l'artista è di Cittanova), l'altra faccia della Calabria, mafia...

Come si vede tutti questi passi avanti altro non rappresentano che un allontanamento dall'opera dell'artista che in ben altro crocevia di tensioni si pone e che da tutt'altre

motivazioni parte. Semmai quella lettura dimezzata può rappresentare l'ulteriore passo da compiere (ma anche su questo ho i miei forti dubbi, posto che non credo che l'opera d'arte sia una risposta, una dichiarazione d'intenti o un decalogo) quando dei dipinti si è compreso qualcosa; cioè quando i dipinti oltre a essere guardati sono anche visti.

L'artista calabrese nel comporre i suoi grandi teleri, che poi conoscono una straordinaria alternativa nelle "Piegature", riesce intanto a raggiungere il massimo dell'espressività con il minimo degli strumenti: Berlingeri adopera infatti la grafite, il carbone, la cera, la tempera all'uovo e i pigmenti e con ciò, avvalendosi dei mezzi più elementari, ristabilisce un "primato della manualità" che conosce l'unica eccezione nell'uso di grandi losanghe di ferro, spesso lasciato allo stato naturale, a volte pittoricamente trattato e comunque chiamato a dialogare con la superficie dipinta. Egli, dunque, a parte questa concessione alla tecnologia, riafferma il valore della pittura contro il preteso dominio delle opere non dipinte, non fatte a mano, ossia di quell'orgia di assemblaggi, relitti meccanici, costruzioni di tipo industriale o raffinati esiti conseguiti per mezzo di computer e video, che avrebbero messo in croce proprio lei, la pittura, assediata da una parte dall'*oggetto freddo*, nato dall'overdose di Duchamp e dagli stanchi lamenti del post-concettuale e dall'altra dalla *pitturaccia surriscaldata*, nata da una sorta di post-espressionismo ad alta tensione e di bassa qualità.

Accanto quindi al "sublime naturale" di Kant, al "sublime tecnologico" cui può essere ricondotta la produzione artistica che

utilizza i nuovi mezzi (si pensi all'arte computerizzata, alla visualizzazione telematica, alla trasmissione a distanza e all'interplay di più eventi) e al "sublime materiale" in cui possono assumersi tutte le soluzioni oggettuali, da quelle casuali a quelle manipolate, ecco rispuntare il "sublime pittorico" che ha una sua infinita e straordinaria storia che in tutto coincide, se non con quella dell'uomo, almeno con la storia dell'arte. E se, come ha notato Mario Costa, questa forma di "sublimità tecnologica" trova la sua matrice tanto nella "debolezza del soggetto" di fronte alla attività super-individuale dei mezzi elettronici, quanto nella "terribilità della tecnologia", si può legittimamente affermare, o quanto meno intuire, che il lavoro di Berlingeri trova la sua radice nella "forza del soggetto" e nella "terribilità della pittura".

Ecco altri due punti su cui soffermarsi. La ritrovata "forza del soggetto", ma sarebbe meglio dire del "soggettivismo", in Berlingeri non significa prevalenza dell'autobiografismo, spudorata confessione, mettersi a nudo, sicché l'opera reclaims una lettura a ritroso tesa a conoscere i motivi che l'hanno determinata, ma piuttosto si pone come tentativo, riuscito, di tradurre l'evento soggettivo (che affonda le radici in un sentire forte la vita e il vissuto) in presenza oggettiva, sì che l'opera adesso reclama una lettura che da essa si diparte, tesa, come deve essere, a un singolare "riconoscersi".

Così facendo Berlingeri va al di là del muro del reale e sposta il confine della conoscenza, passa cioè dal visibile all'invisibile.

La "terribilità della pittura", di questa pittura che l'artista calabrese da qualche anno va indagando, dopo essere passato attraverso momenti assolutamente poetici alla

Klee e altri informali spinti fin quasi sulla soglia dell'Action painting, ci conduce invece al crocevia di una grande tensione, in quell'affascinante mare della pura astrazione che non è soltanto Mondrian ma anche Piero della Francesca; che non è soltanto Malevič ma anche Tiziano, la cui visione è pittorica, immediata ed empirica in contrapposizione a Raffaello che è plastico, concettuale e speculativo. Son venuti da soli i nomi dei maestri ai quali, per certi aspetti, la pittura di Berlingeri si riaggancia: forse in maggior misura a Malevič con la "pura sensazione" dei monocromi realizzati tra il 1917 e il 1920, ma anche Mondrian con il suo rigido controllo; l'uno e l'altro, per strade diverse, spinti dalla ricerca dell'utopia di fondare un "nuovo mondo suprematista", cioè a dire una "nuova sensibilità" e di inseguire l'inarrivabile soglia mistica dell'assoluto, quella "purezza plastica" che dominava ma non bandiva l'emozione, che recuperava l'idealismo tedesco mediato dalla teosofia, ma lasciava che sulla tela vibrasse, intatto, il calore umano.

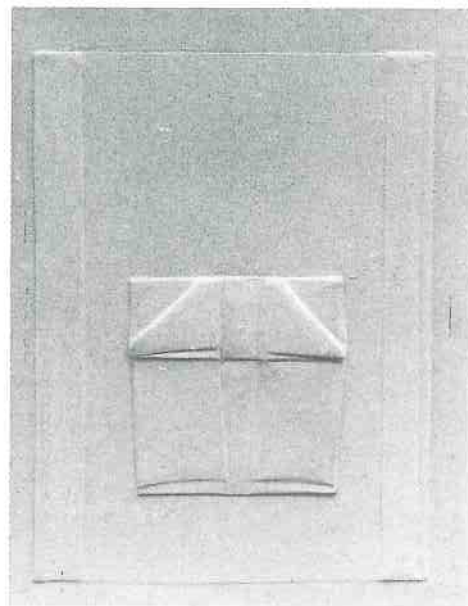
Proprio da qui parte il lavoro di Cesare Berlingeri; parte cioè dalle radici dell'astrazione rispetto alla quale l'artista non si pone come colui che usa un serbatoio ben conosciuto dal quale prelevare le soluzioni, ma piuttosto come chi, quella straordinaria storia ben conoscendo, di quei maestri assume i problemi. Le sue superfici monocrome, che utilizzano solo i colori fondamentali (giallo, rosso e blu) e i presunti non colori (nero e bianco) richiamano tuttavia alla mente altre suggestioni, altri segreti dialoghi che l'artista calabrese intesse con una grande tradizione che in lui si rinnova e di cui lui diventa elemento

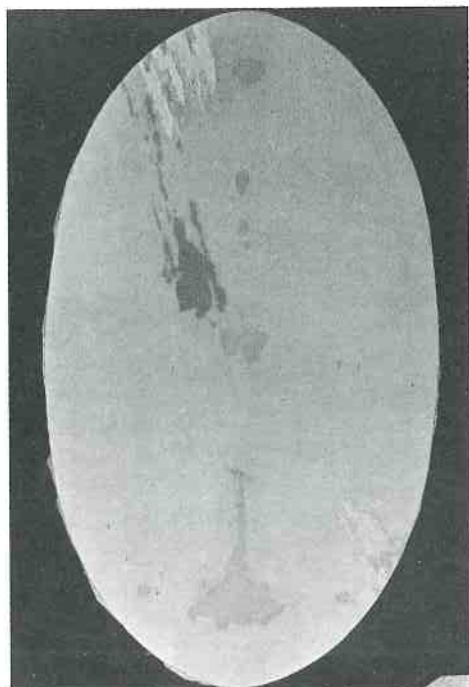
catalizzatore, annodando nel suo lavoro fili diversi.

L'uso del pigmento è di per sé indicativo e sta a dimostrare come l'artista sia proteso verso l'immaterialità della pittura, cioè a dire a utilizzare quel minimo di estrinsecazione fisica di cui non si può fare a meno. Berlingeri adopera questa polvere, naturale o vegetale, e la disperde sulla tela in un gesto che è battesimale e di semina; anzi proprio dissemina il colore invisibile che, depositandosi, si costituisce in pelle, in coltre, in tessuto, in qualcosa che, divenendo visibile, sembra avere al tempo stesso i caratteri della dolcezza molle e raffinata del velluto e della fresca vitalità del muschio.

Distesa, in orizzontale, la pittura di Berlingeri sembra essere l'esaltazione dell'effimero: la sensazione (ma è anche la verità) è che basti un soffio perché la polvere torni tale e si disperda in un estremo dono che la pittura è pronta a fare di sé, fino al sacrificio, cioè, del suo proprio annullamento. Bisogna dunque fissarla e a tanto Berlingeri arriva con un minimo di collante, che deve essere più leggero e invisibile della stessa polvere colorata. Adesso il dipinto è lì, fermo, sottile diaframma, ma ancor più veicolo, tra l'ottico e il mentale; senza nulla perdere della sua insostenibile leggerezza ora mostra, svela più che cela, il suo spessore di furiosa necessità esistenziale; ora, al tutto, sembra una concretissima eco di quanto diceva Yves Klein: "Le mie opere sono testimoni immobili e silenziosi e statici dell'essenza stessa del movimento e della vita in libertà".

Ecco l'ulteriore attraversamento che Berlingeri compie, l'altro testimone che nelle sue mani accoglie, portando avanti l'espe-





rienza del profeta della "architettura dell'aria". Del grande artista francese Cesare Berlingeri accoglie la straordinaria energia vitalistica, l'aspirazione all'assoluto e un rigido rigore metodologico. L'accostamento è possibile non per i monocromi che Klein andò realizzando tra il 1946 e il 1958, né tanto meno per l'uso di quel blu elettrico, "al di fuori di ogni dimensione" che dopo di lui si chiamerà "blu Klein", ma piuttosto per l'analoga tensione di arrivare allo spirituale, all'indicibile, all'attimo di verità, passando sempre attraverso un'esperienza fisica: da qui la grande attenzione che l'artista calabrese dedica alla materia pittorica e, al tempo stesso, l'uso di essa come ultima soglia prima del grande balzo nel mare dell'enigma, della metafisica, della trascendenza e della magia.

Dietro queste pareti assortite, di naturale compostezza, quasi grandi pale di un altare modernamente laico, si avverte il vibrare delle emozioni, delle suggestioni, dei sentimenti ma, soprattutto, di una concentrazione esasperata, portata a limiti insostenibili, di una stupefatta capacità di sorprendersi, di meravigliarsi, di essere perdutamente sgomento e felice. È questo il sortilegio della monocromia, di un colore inteso come veicolo di assoluto, "paesaggio della libertà": il suo non essere mai "colore unico" ma, come ha notato Gallo, "sempre ricco di ascendenze nobili riscontrabili nella sottigliezza che è filosofia della trasparenza o nella stratificazione che è filosofia della compattezza".

Riprendendo la famosa distinzione di Wölfflin tra pittura tattile e pittura ottica, siamo qui in presenza di quel che si può chiamare "colore pittorico", continuamente variabile e oscillante, che assume

imprevedibili modificazioni in rapporto alla visione; un colore rispetto al quale la materia, nella sua esistenza fisica, passa in secondo piano perché ciò che importa è la trasformazione che essa subisce e l'impressione che è capace di provocare, più che di evocare.

La monocromia di Berlingeri, dunque, non nasce come gesto di azzeramento, quale poteva essere in qualche modo inteso quello di Malevič, anche lui tuttavia compiuto in direzione del misticismo o come gesto di rigorismo come quello di Mondrian che, nella ricerca dell'assoluto, puntava su una pittura piana, espressione di un pensiero non collegato al tempo e allo spazio, ma piuttosto va intesa come esaltazione del colore e dei valori pittorici. E d'altra parte nella sua ricerca dell'immateriale, questo colore leggero e aereo, volatile e senza peso, non è prevalentemente mentale, di marca preconettuale, come poteva essere quello di Klein appunto (non va comunque dimenticato che l'artista nizzardo diceva: "La pittura per me non è più in funzione dell'occhio ma in funzione della sola cosa che non ci appartiene: la nostra vita") o di Manzoni, ma piuttosto di marca esistenziale, pronto, come lo erano ad esempio i monocromi di Schifano degli anni Sessanta, o certi fondi trepidanti e lirici di Tano Festa (sono tra gli artisti che maggiormente Berlingeri ha frequentato), a ospitare impercettibili vibrazioni, dovute sia al caso che a una intenzionale volontà spiazzante, ad accogliere per dir tutto, della vita, ogni palpito di emozione.

Dunque la monocromia come ricchezza e non come povertà minimalista e la materia pittorica come ultima soglia fisica che precede il passaggio al regno dell'invisibile; il

distacco e la divaricazione tra l'estremamente rarefatto e il densamente corposo non potrebbe essere maggiore. Ma si badi: tanto più Berlingeri adopera il colore in funzione di luce, come elemento cioè necessario per una ricerca sulla visibilità oltre la tela, tanto più si manifesta scrupolosa e innamorata la sua attenzione per il colore come materia. Ciò si può dire non solo per l'uso del ferro che egli introduce nella dimensione pittorica, ma anche per la pratica di vari materiali di pittura, soprattutto sul versante del nero, che per certi aspetti suggeriscono un collegamento con il grandissimo Burri dei "Catrami" e del ciclo "Annottarsi".

Attraverso il ferro, straordinario nelle sue accidentalità, superficie lucida e opaca o sapientemente sfiorata da innocenti mani; attraverso questo ferro che sembra "sbadata", portando con sé macchie e striature, ma che al tempo stesso è colorato ben sapendo dove manifestare l'ombra e l'impronta di un dito o di una mano, l'artista introduce uno straniante dialogo tra la leggerezza della pittura e la pesantezza della materia. I due elementi, che poi portano con sé altre coppie di caratteri opposti (si pensi al freddo e al caldo, al rigido e al soffice) si confrontano con incredibile amicizia, e il colloquio diventa proprio uno "scambio" reciproco di qualità: l'uno serve a sottolineare il pregio dell'altro ma poi, il loro accostamento, finisce con un sottilissimo inganno, con un sortilegio per il quale pesante, rigida e dura nella sua struttura composta appare la superficie pittorica, cioè quel niente di polvere colorata depositata sulla tela e, invece leggero, dolcissimo e molle quel lacerto di ferro, con le sue interne venature e i suoi casuali percor-

si colorati. Questa esperienza di scambio tra oggetti di qualità opposte o, se si vuole, tra qualità di oggetti opposti richiama alla mente anche la magnifica opera esposta quest'anno alla Biennale da Giovanni Anselmo che, sulle pareti della sala a lui dedicata, ha posto grandi lastre di granito dai colori pallidi tenute sulle tele con un cavo d'acciaio che ha lo stesso colore che il granito ha in natura.

Qui non solo c'è l'appropriazione della materia colorata da parte della pittura ma, come ha notato Lea Vergine, "il colore, quanto di più impalpabile e volatile ci sia, solleva il granito e viceversa. Dunque, il tema della gravità fisica, della gravità specifica che tende a far precipitare i corpi (morte, se si vuole un'interpretazione immediata) è adoperato da Giovanni Anselmo per tenere su, per ergere il colore (vita, se si vuole continuare nell'interpretazione)". Lo stesso può dirsi per l'opera di Berlingeri che, accostando la durezza del ferro non dipinto alla leggerezza della pittura, trasforma una situazione statica, sospesa e silenziosa, a volte anche raggelata, in una situazione fluttuante, in uno spaesamento di meraviglia, in una vibrante e vibratile emozione dalle molteplici componenti formali e psicologiche, ottiche e mentali.

Ma l'innamoramento materiale dell'artista calabrese passa anche attraverso la manipolazione della cera, della grafite, del nero di vite: come un mago Berlingeri si muove tra le paste di colore e ne cava fuori a volte storie millenarie come in *Grigio africano* del 1989, pigmento, grafite e carbone su tela che, sulla parte destra, presenta quasi una pelle rugosa, come di elefante; altre volte la cera nel suo impastarsi determina situazioni di sprofondamento o sensazioni

aggettanti, si agita al suo interno come un ribollire di pece o si acqueta come fa la lava quando, ormai fredda, dal suo stesso fuoco cerca riparo.

E se in Burri la materia si è trasformata in colore fino a pervenire a un insieme drammaticamente inscindibile, in Berlingeri è il colore a trasformarsi in materia, pervenendo a un equilibrio continuamente mobile tra impianto pittorico e valore autonomo dell'elemento fisico. Nell'opera di Berlingeri, dunque, coesistono due tensioni che tirano in senso opposto: da una parte c'è la tendenza all'immateriale che sottomette e riduce al minimo il vettore materiale; dall'altra c'è un gusto raffinato e tattile della materia che conduce all'assolutamente pittorico. Sono due polarità che si pongono in rapporto di contraddizione dialettica (il valore della materia e l'esigenza pittorica; quella di Burri era soprattutto un'esigenza di forma) e che, piuttosto che essere paralizzanti, finiscono con il diventare momenti fondanti, dato che sono tenuti dall'artista in perfetto equilibrio.

Colore come materia; colore che cambia mediante sfumature; colore come quiete e silenzio; colore che ci conduce nel difficile punto di equilibrio tra materialità e immaterialità, tra concretezza fisica della superficie e trasparenza cromatica che sembra voler parlare di un "altro" dall'opera, di una assenza, mentre invece l'opera stessa è manifestazione e segno di una condizione dell'essere, anzi metafora del continuo divenire. Proprio quest'ultima, costante presenza nel lavoro di Berlingeri serve a stabilire le linee di confine tra i suoi monocromi e quanto è accaduto nella stagione della Nuova pittura caratterizzata da una forte componente critico-analitica.

Allora, si era nella seconda metà degli anni Sessanta, ricollegandosi all'astrazione storica, soprattutto nelle declinazioni più radicali di Mondrian e Malevič, e all'espressionismo astratto americano del dopoguerra (Rothko, Still, Newman, Ad Reinhardt; ma molto operò anche la suggestione di Noland che ridusse la pittura a pittura, interessandosi alla fisicità del colore) gli artisti furono mossi soprattutto da due motivazioni. Da una parte bisognava ridurre la frattura tra la riflessione sull'arte e la pratica dell'arte che il Concettuale stava già portando al suo grado massimo fino al punto da pervenire alle idee senza opere e (molto spesso) alle opere senza idee; dall'altra bisognava raffreddare la continuità dell'Action painting, spezzare il rapporto immediato che la gestualità instaurava fra interno ed esterno, tra la corporeità totale del soggetto e il supporto dell'opera. Ed ecco la Nuova Pittura interessarsi alla fisicità del fare e ridare valore al gesto analitico e controllato della mano che elimina qualsiasi intervento casuale in quanto, come notava Filiberto Menna, "elemento di disturbo e di diversione mentale lungo il processo che porta l'azione mentale a identificarsi con lo spazio della tela".

C'era, dunque, da una parte la riaffermazione del fare pittura e, dall'altra, un atteggiamento freddo, analitico che staccava la pittura dal pittore e concentrava invece tutta l'attenzione sui mezzi pittorici, nella convinzione che essi posseggono una loro realtà autonoma da indagare: e a tal proposito, presentando la mostra romana "I colori della pittura", con grande lucidità Giulio Carlo Argan notava come "oggi non si possa fare pittura senza fare contestualmente l'analisi di che cosa è pittura, e que-

sta analisi non si può fare se non dipingendo, anzi dipingendo quella pittura".

Appare chiaro adesso quali possano essere i rapporti tra l'opera di Berlingeri e quella stagione fondante in cui la pittura ricominciò a conquistare i suoi strumenti: l'artista accoglie il gusto della manualità ma, piuttosto che instaurare un rapporto tra se stesso e lo strumento linguistico (come faceva ad esempio Marc Devade), riprende il dialogo con l'opera; piuttosto che separare l'interno soggettivo dall'esterno oggettivo, tende a tradurre l'uno nell'altro; egli procede a un'opera di riduzionismo (il minimo dei mezzi) non per indicare l'assenza (come faceva, fin dalla fine degli anni Cinquanta, Martin Barrè) eliminando ogni illusionismo spaziale della pittura, ma per raggiungere la massima espressione della *presenza* in cui si affollano fantasie e sentimenti, giorni perduti e giorni vagheggiati; egli si affida ai colori puri non chiamandoli ad autorappresentarsi (come faceva Raimund Girke), ma costringendoli a divenire velo materiale che svela l'assoluto.

In questo coacervo di tensioni e di intenzioni si colloca, dunque, Berlingeri che, nel suo inseguire l'immaterialità, finisce con lo sfiorare anche le ricerche del grandissimo Fontana: c'è nel suo colore questa dimensione spaziale, anzi una specie di incredibile immensità di natura spirituale che l'artista raggiunge sia con le interne vibrazioni del pigmento, sia con raffinatissime sovrapposizioni o accostamenti di tela che producono lo stesso effetto di sfondamento, al di là del dipinto, che ha caratterizzato i famosi *tagli* o i *buchi*.

Solo adesso che in qualche modo, e certo inadeguatamente, si è tentato di precisare l'area in cui l'artista si muove e l'aria che

respira, si può tornare ai suoi dipinti, ai suoi monocromi e ai suoi colori avendo aperto, oltre che la fantasia, anche l'occhio. E allora subito evidenti balzano alcuni caratteri comuni: la tendenza alla riduzione che si pone non come azzeramento ma come arricchimento, manifestando un gusto per il decoro e la messa in scena barocca di senso esattamente opposto all'ottica minimalista; la presenza di una struttura forte dell'impianto pittorico che, tuttavia, si fonda sulla pausa e sulla fermentazione, sul silenzio costante e sullo scatto improvviso, sbadato, casuale: come si vedrà, in una visione otticamente stabile, l'artista inserisce elementi di perturbazione che spiazzano e trasformano in enigma quel che potrebbe apparire una certezza; l'uso del colore come luce, come materia e come spazio; il passaggio dal visibile (fisico) all'invisibile immateriale; l'uso frequente del nero non come negazione del colore, ma come sua massima espressione: è come guardare il sole che ti acceca e ti toglie la vista, cioè è un nero che coincide con il massimo della luce e, al contrario dell'*annottarsi*, del calare di ombre che cancellano i colori delle cose, è probabilmente un *aggiornarsi*, quasi un destarsi vigile nel silenzio, quando soltanto è possibile vedere anche la più piccola sfumatura e sentire il minimo mormorio, privilegi che solo una insostenibile concentrazione, partecipe e meditativa, può consentire; lo straordinario equilibrio tra leggerezza e pesantezza; la capacità di rendere oggettivo un tessuto soggettivo, di trasferire sulla tela, cioè, il massimo di vissuto senza cadenze autobiografiche, sì da pervenire a una narrativa senza racconto, quella che permette di introdurre la psicologia, la paura, la morte e



l'amore, lo sgomento e la felicità nel modo più immediato possibile.

Caratterizzato da un terribile silenzio, senza alibi, è *Rosso e ferro* del 1989 in cui, a parte la leggerezza dell'elemento ferroso che sembra sottratto a qualsiasi legge di gravità e illusoriamente dipinto, la profondità del rosso si presenta come atto di estrema purezza e di estrema solitudine: lì, in quel mare di naufragio, si afferma la fede in ciò che si fa, si coglie un attimo di verità. La tensione è spinta al massimo, quasi insostenibile; proprio da questa sensazione forse nasce uno splendido dipinto come *Signature* del 1989, suggestivo accostamento di pigmento e gesso su tela, di blu di Prussia e di nero. L'intervento gestuale, molto prossimo a una sommaria cancellatura, sembra condurre a una negazione e invece è soltanto la confessione dello sgomento di fronte alla terribilità del silenzio che tutto si accetta. Il gesto di gesso che agita la tela è la meraviglia e lo stupore dello stesso artista che quasi resta in apnea di fronte a quella parete e cerca una via d'uscita. È un altro carattere tipico di questa pittura: il suo, cioè, imporsi allo stesso pittore. Berlingeri crea accuratamente le sue opere, le nutre del suo essere e della sua sapienza di artista, ma poi esse (molto dipende anche dall'uso del pigmento che toglie alle opere ogni traccia di mano umana) hanno un qualcosa di "naturale"; non sono più "manu-fatti", ma sono semplicemente lì, davanti a noi come davanti allo stesso artista, quasi oggetti che si sono "autogenerati" e che hanno una loro realtà indipendente.

Nuovi problemi comporta *Il grande gesto*, un trittico del 1990, lavorato con pittura vegetale e cera. Al centro c'è la certezza,

l'impianto pittorico a cera che sembra una specie di corpo che libera a destra e a sinistra le sue minacciose ali o che stende le sue braccia in affettuoso abbraccio. Tutto il dipinto è giocato sul nero e onde attraversano la tela, grandi strisce che da quel territorio di cera partono o che, in quella zona, piuttosto arrivano scaricando nella pausa il movimento, nella certezza il dubbio, nella materia la vibrazione. Qui, mentre si conferma l'uso della pausa e del movimento, si instaura, e accadrà altre volte, il rapporto tra un presunto centro e una presunta marginalità: la cera al centro è lo scoglio dove vanno a morire le onde nere o è piuttosto la molla che mette in moto le due parti? E, per dirla in altri termini: dov'è la vita, nella staticità della materia o nel movimento del pensiero; e dov'è il volo, il salto che l'uomo tenta nel vuoto metafisico: sta nel corpo fatto di materia che qui ci tiene legati o piuttosto in quelle spirituali ali che non sappiamo aprire e che spesso ignoriamo di possedere?

Un impianto per certi aspetti analogo presenta *Il grande nero* del 1990, opera che vede accostati un piccolo ferro e una vasta tela trattata con pigmenti, con carbonblu e con nero di vite. In questa sinfonia di contro canto tra un nero "niger", come lo chiamavano i Romani, lucido e vivo, che riflette la luce proiettandola nell'ambiente e un nero "ater", opaco e profondo, che la luce assorbe, l'artista inserisce al centro uno dei suoi elementi di perturbazione: si tratta di una crocetta bianca applicata a collage e poi a sua volta negata da segni neri, come di pentimento e di cancellazione. Ebbene anche qui ci si può chiedere: è un segno di leziosità decorativa o non è piuttosto una presenza strutturalmente spaziale e spa-



ziente dell'intera opera? E, in altri termini: quale rapporto c'è tra l'attimo e una vita, tra una vita e la Vita: sono soltanto momenti di effimera presenza o non devono piuttosto essere assunti come frazioni portanti e irripetibili di un tutto che, comunque, ci riguarda?

Di tutt'altro tenore è *Blu e ferro*, un'opera del 1990 lavorata con pigmenti e tempera all'uovo. Qui, accanto all'elemento materiale che porta sempre i suoi grigi, le sue ombre e i suoi malumori, si stende un magnifico blu elettrico, quello alla Klein per intenderci, che crea uno straordinario effetto ottico. In questo lavoro si può toccare con mano l'inconsistenza della pittura aerea, priva di spessore e di fisicità, la sua assoluta trasparenza come di non pittura, il suo essere niente altro che atmosfera colorata. Toccare con mano ho detto, ed è proprio quel che occorre fare, come di fronte a certe magnifiche opere esposte quest'anno alla Biennale nel padiglione dell'Inghilterra dall'indiano Anish Kapoor: a guardarle con l'occhio si viene ingannati perché il colore crea una profondità ulteriore, come e più che in Rothko; crea una spazialità che va al di là della superficie fisica della tela sì che, per un sicuro accertamento, non c'è altra strada che il tatto.

Sul versante più materico si colloca *Ferro* del 1990, composto da una piccola tela quadrata, attraversata da nuvole, e grandi losanghe di ferro trattato con pigmento nero. Per qualche verso in questo lavoro di inquietante presenza, ambiguo e volutamente equivoco per certe macchie che casualmente appaiono, c'è una ripresa del *tachisme*, di derivazione informale. Ma accanto a queste zone maculate, controcanto di tanta pittura immacolata, si nota sul fer-

ro l'impronta della mano dell'artista: è gesto di innocenza o di malizia? È sintomo di una spudorata strafottenza o piuttosto l'emergenza dell'infanzia che ritorna con i suoi gesti elementari, quando con le mani sporche si era felici di poter lasciare di sé un'impronta sul vetro; felici e orgogliosi come poté esserlo Michelangelo nel guardare la sua Sistina?

Dedicato a Tano Festa, rimpianto amico di champagne e pittura, è *Ommaggio* del 1990, un grande dipinto che si presenta con una austerità rinascimentale. L'opera allinea zone diverse trattate a grafite, con rosso di cadmio, a cera nera e con nero vegetale. Il rosso è perturbato in alto da due screzi gestuali che rompono l'uniformità pittorica e anzi creano una situazione di instabilità mobile che coinvolge il resto della tela: sono loro ad attirare subito l'attenzione dell'occhio e della mente, come lo erano le cuciture nei "Sacchi" di Burri; ma subito dopo funzionano da riflettori che quell'attenzione spostano tutta sul resto, illuminando l'infinito gioco di luci che il rosso custodisce. La grafite mostra un nero che si aggetta; la cera, che ricorda certi esiti di Johns, si presenta come superficie molle e mobile; il nero vegetale è sordo, profondo, è come l'ingresso di un tunnel senza fine. Ecco il nero usato come colore, come materia e come spazio, ecco gli infiniti duetti che le singole zone instaurano tra di loro e con il botticelliano rosso. È proprio un concerto pittorico che Berlingeri ha organizzato, fatto di armonia e dissonanze, e in cui si avverte la grande tradizione e la grande modernità.

Tra le altre opere da segnalare ancora *Gesto bianco* (dove le variazioni del colore spostano lo spazio), *Tavola nera* e *Tavola*

rossa entrambe del 1990, l'una colma di nero grafite che sembra un velluto, un tessuto a grana fina, pronta a scatenare un desiderio sensualmente tattile, l'altra lavorata con gesto verticale e spazialmente lacerata da una fessura spiazzante creata dalla sovrapposizione scientemente inesatta delle tele. A complemento e completamento di una simile pittura, si pongono le "Carte" e, soprattutto, le "Piegature" che portano davvero elementi di novità in un panorama in cui nulla più è capace di essere nuovo e di sorprendere. Il lavoro su carta che l'artista calabrese porta avanti è di due tipi: da una parte egli riproduce nella piccola dimensione, e soprattutto su una diversa superficie di per sé preziosa (la raffinatissima carta a mano, ricca di colore, filigrana e velature), il procedimento della "pittura grande", con la differenza che nella carta si avverte una accentuata presenza della manualità; dall'altra introduce invece elementi di novità che consistono in un linearismo matissiano, in un gesto che si svolge con grande libertà sulla superficie bianca, formando arabeschi, cifre, una spazialità alla Fontana. L'artista libera la mano e con essa articola percorsi della mente, riscoprendo la gioia del decoro.

Nelle "Piegature" Berlingeri torna alla tela che, come dice il titolo dato alla serie, viene piegata, come si fa, ad esempio, con le lenzuola quando, lavate e stirate, si ripongono in attesa del momento opportuno. Solo che qui il momento opportuno dell'uso è già accaduto, tutto si è compiuto. Dipinta con i soliti colori usati dall'artista (che ora introduce anche il giallo), la *Piegatura* assume l'aspetto di un contenitore di pensieri; è come una grande tela compressa nella dimensione di una borsa da viaggio; è una

specie di concreto ideogramma in cui si concentra il gesto pittorico e con il gesto l'azione e la vita.

Nate da un calcolo queste opere, che si presentano come piccole icone, oggetti della meditazione, lasciano poi libero accesso alla casualità che si scopre ad esempio in una mal eseguita piegatura, in una non attenta sovrapposizione, in un'orecchietta che la tela di per sé costruisce, nel suo lisciarsi e aggrinzirsi. Attraverso queste alchimie del caso nell'opera irrompe un delicatissimo vento poetico, una raffinata ed estenuata liricità che ha anche una sua eco orientale per quel che di delicato e meditativo porta con sé.

Ora che l'opera si è vista nel suo complesso e in alcuni dei suoi singoli capitoli; ora che si è chiarito in quale intreccio culturale si colloca questo artista che mescola Bergson e Krisnamurti, la psicanalisi e i Rosacroce, la materia e lo spirito, l'effimero e l'assoluto, la teosofia e l'alchimia; soltanto ora è lecito, a mio avviso, lasciarsi prendere dalla suggestione evocativa dei colori. Ora è possibile fare l'ulteriore passo e pensare che il bianco e il nero sono i colori del vuoto e dell'assenza, il rosso della passione, e così via. I percorsi sono infiniti e ciascuno da sé è chiamato a compiere il proprio, dato che questi dipinti in cui si cattura l'attimo di verità dell'artista e del suo vissuto, in cui si afferma la possibilità di inseguire attraverso la materia qualcosa di veramente spirituale, anzi di spiritualizzare lo stesso piacere sensorio; questi dipinti, dicevo, funzionano da meccanismi di immaginazione e di fantasia. Scelto un colore lì dentro ci si può perdere; partendo da esso si può stabilire la catena analogica che condurrà chissà dove.

Ma non questo mi importa, non voglio essere la guida dei singolari percorsi, né rivestire di parole le individualissime emozioni che i colori della pittura sanno suscitare. Ciò che invece mi preme è affermare come Cesare Berlingeri appartenga a quella schiera di artisti (penso, tanto per fare qualche nome, a Gianfranco Anastasio, Ignazio Gadaleta, Marco Nereo Rotelli, Oliver Mosset, Helmut Mark, Philippe Taaffe, Peter Halley) che, conoscendo tutte le soluzioni dell'astrazione, di essa hanno assunto su di sé tutti i problemi. Artisti che non si adeguano al gioco delle minime varianti, né si adagiano a sfruttare il già fatto, ma tentano di costruire il nuovo a partire dalla tradizione, a spostare, come si è detto, sia pure di poco, il limite della realtà. Sono gli artisti che, a mio parere, stanno formando in questo ultimo decennio del secondo millennio, quella che chiamerei l'Astrazione forte. Di questo gruppo fa parte a pieno titolo Cesare Berlingeri e la sua opera è davvero notevole perché tra tante "pitture d'occasione" che si svendono al supermarket dell'arte, essa dimostra che, in qualche bottega, in qualche studio e in qualche mente, ci sono ancora le "occasioni di pittura".

Interrogare è rompere, è stabilire un dentro e un fuori, stare ora nell'uno ora nell'altro.
(E. Jabés)

L'intervista è, generalmente, considerata la via più breve – più intima? – per raggiungere il pensiero dell'altro e (forse) coglierne l'essenzialità. Tuttavia l'intervista, il metodo più diretto e autentico d'informazione, non possiede un proprio tempo, se non il tempo fittizio – tecnico – della condensazione, della riduzione in “forma fluida” di un dialogo fatto, nella realtà, anche di pause, di riflessioni mute, di silenzi. Ma, si sa, non si può far accomodare il silenzio per un'intervista.

C.C. In questa mostra presenti, fra le altre, alcune opere completamente nuove, a cui hai dato il titolo di “Piegate”, vorrei che mi raccontassi come e da che sono nate.

C.B. Generalmente a me piace lavorare con i materiali della città in cui ho in programma di fare una mostra... così, sono andato a Messina e ho comprato un'enorme balla di tela. Non avevo assolutamente idea di che cosa ne avrei fatto. L'ho comprata, l'ho messa nel mio studio e, dopo un po', ho cominciato a dialogarci... sì, a dialogarci. Infatti amo circondarmi di materiali e oggetti diversi che, all'apparenza, sembrano inerti, muti e che, all'improvviso, mi parlano, riescono a entrare profondamente in contatto con me... ma torniamo alle “Piegate”: il mio dialogo con loro è stato lungo e faticoso. Ho fatto molte “prove” che però non approdano a nulla o, meglio, mi conducevano a risultati insoddisfacenti... al già visto. Poi un giorno ho steso in terrazza un grande pezzo di tela di sette metri per sette metri, l'ho preparato col gesso di Bologna e la colla, l'ho portato giù

nello studio e ho cominciato a girargli intorno e mi è venuto il desiderio di fare un'opera piccola. Tuttavia non volevo tagliare quel grande pezzo di tela... mi sarebbe sembrato di tagliare un corpo e allora cominciai a piegarla. Qualcosa di simile avevo provato a farla anche negli anni Settanta ma senza le medesime convinzioni e, soprattutto senza lo stesso entusiasmo. Ora invece continuavo a piegare quella tela e a ogni movimento facevo scoperte entusiasmanti... il segno non si cancellava... assumeva una forma sempre più compiuta, compagna del gesto delle mie mani... e poi sembrava contenere qualcosa. Conteneva il mio pensiero, le mie idee, il mio tempo e il mio spazio. Questa riflessione mi ha affascinato moltissimo perché mi sono reso conto che tra quelle pieghe c'era della poesia...

C.C. Dunque queste opere non nascono da una motivazione ben precisa?

C.B. Mentre piegavo la tela non cercavo nessuna motivazione precisa, né seguivo progetti preordinati. Seguivo i miei pensieri, le banalità e le profondità quotidiane. Quando ho finito – perché nella pittura esiste sempre un momento in cui ti accorgi che non puoi andare oltre né tornare indietro, in cui qualsiasi ulteriore elaborazione diviene errore, distruzione dell'idea –, ho capito che si trattava di un'idea semplicissima che spostava leggermente “l'attenzione” su un gesto – quello di piegare – che compiamo quotidianamente. L'idea, in sintesi, è solo questa. In quel momento mi è venuto in mente Morandi che aveva fatto della buona pittura circondandosi di non più di venti oggetti e dipingendo quegli oggetti per tutta la vita. Insomma non si può dire che un'idea sia qualcosa che limita,

che preclude altre strade o che svia... eppure qualcuno, vedendo queste ultime opere, mi ha detto: “Mi sembra che tu sia andato fuori stile”.

C.C. Fuori dal “tuo” stile?

C.B. Devo dire che non ho mai capito che significato si possa dare allo stile personale. Io sono convinto che in me ci sono dei segni che mi porto dietro dalla nascita, che ho sempre avuto... che sono miei e che danno la misura di chi sono, perfino di chi sono fisicamente... della mia mano piccola.

Lo stile, se così possiamo chiamarlo, è dentro di noi e, visto che il nostro mestiere non è per fortuna un mestiere esatto, allora credo che non si possa quantificarlo...

C.C. Credi che l'arte contemporanea sia una questione di stile?

C.B. Non credo proprio. L'arte è vivere, è viverla.

C.C. Soprattutto, ritengo che non debbano esistere degli schemi, delle griglie nelle quali inquadrare l'arte. Credo che il concetto di stile sia ancora usato a sostegno della riconoscibilità di un'opera d'arte, benché nell'arte contemporanea è, forse, più facile riconoscere le idee. Ma torniamo al tuo lavoro, vorrei che mi parlassi della differenza che c'è tra i “Dittici” e le “Piegate”.

C.B. Nei “Dittici” mi mantenevo a un livello di pittura che potrei definire classico... una pittura gestuale... io, talvolta, ho bisogno di questa gestualità, ho bisogno di grandi gesti – è l'insopprimibile elemento dionisiaco del fare arte. Alcuni miei quadri si chiamano *Grande gesto nero* o *Grande gesto bianco*... nel titolo dichiaro quel che ho fatto, ciò che quell'opera è... e null'altro.

C.C. Dunque il gesto, la cosiddetta pittura gestuale è importante per te?

C.B. Sì, certo. Come ti dicevo è l'elemento dionisiaco. Forse è meno poetico rispetto alla costruzione delle "Piegature"... ma c'è, esiste ed è ciò che mi tiene ancora "radicato all'albero".

C.C. È l'istintività?

C.B. Un'istintività concreta.

C.C. Tuttavia, la differenza più profonda che ho rilevato tra i "Dittici" e le "Piegature" sta nell'abbandono progressivo del linguaggio simbolico. Mi spiego meglio: nei "Dittici" – e in modo particolare mi riferisco a quelli in cui abbinati la tela al ferro – mi sembra di rilevare una forte (e voluta) valenza simbolica; le "Piegature", al contrario, sono prive di riferimenti simbolici sia dal punto di vista formale che "cromatico"... le definirei realistiche. Una realtà, comunque, che racchiude il mistero del suo stesso percorso.

C.B. Sì, anche per me è molto misterioso... tuttavia la genesi dei "Dittici" e delle "Piegature" non è poi molto differente: in entrambe c'è una buona parte di casualità (o forse sarebbe meglio chiamarla "curiosità" per i materiali e desiderio continuo di ricerca e sperimentazione). Ho avuto la prima lastra di ferro da un amico, e dopo averci lavorato sopra l'ho accostata a una tela. A questo proposito vorrei aggiungere che spesso ho lavorato sulla coniugazione, sul rapporto – anche esterno – tra le cose. Mettere vicino il ferro e la tela è stata una grande sorpresa... il ferro – duro e freddo per antonomasia – è diventato morbidissimo e la tela violentissima... il ferro sembra soffice, puoi entrarci dentro senza difficoltà; e questa cosa straordinaria è avvenuta grazie all'unione, alla coniugazione.

C.C. Che funzione ha il colore nella tua pittura?

C.B. Ha una funzione mentale... per niente decorativa. Il colore è un'idea.

C.C. Allora non sei d'accordo con Picasso quando dice "se non ho il blu, uso il rosso".

C.B. Non completamente... comunque non decido il colore prima di dipingere, non c'è nulla di preordinato. Come ho già detto il colore è una questione mentale e di fascinazione momentanea. In questo momento uso dei pigmenti di colori puri... li spargo, poi li fisso e non ci intervengo più sopra... non li tocco più e non saprei dirti esattamente perché... forse a causa del mistero che avvolge il lavoro... anzi che il lavoro avvolge. Temo che un qualunque intervento potrebbe distruggere tutto.

C.C. Se qualcuno ti chiedesse cosa sono queste "Piegature", cosa risponderesti?

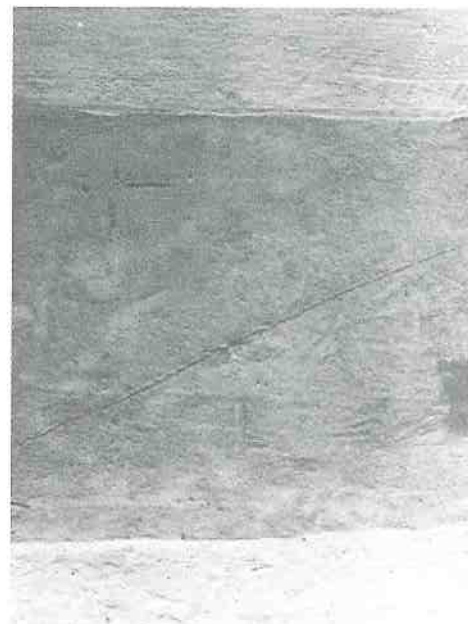
C.B. Mi metterebbe nei guai...

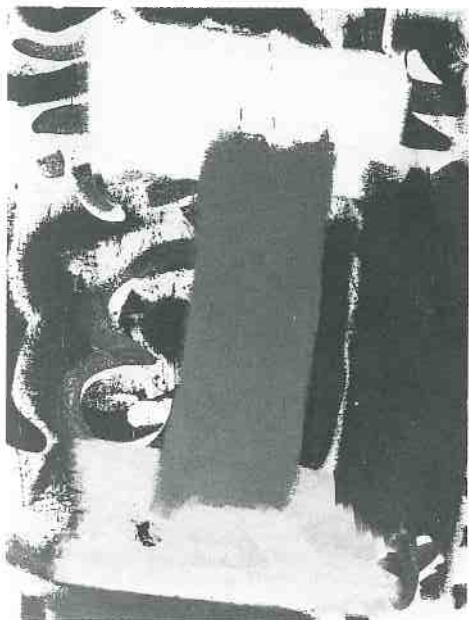
C.C. ... ne parleresti in relazione al tuo percorso di lavoro o cercheresti un significato più "generico"?

C.B. Ne parlerei certamente in relazione al mio percorso, in arte non può esistere un senso generale come non esiste una sola verità. Comunque mi metterebbe nei guai perché non è semplice dare a questo lavoro un significato che vada al di là di ciò che si vede, della cosa che hai davanti agli occhi.

C.C. La mia domanda tendeva a capire se c'è un "senso sociale" nel tuo lavoro... se c'è una visione (una relazione) del mondo che non sia solo la tua visione personale e non certo nella prospettiva di una maggiore conoscenza...

C.B. Certo la pittura non aiuta a capire... semmai la cosa importante è che aiuta a





non capire, a porsi delle domande. È una via che stimola a pensare.

C.C. Una via di conoscenza *altra*...

C.B. È vedere qualcosa al di là. Attualmente un buon artista non deve essere a tutti i costi originale... non si tratta di originalità, si tratta di vedere al di là in un mondo che ci bombarda di immagini.

C.C. Tu perché dipingi?

C.B. Questa è proprio una bellissima domanda.

Beh... primo perché non saprei fare nient'altro, poi perché amo e odio la pittura. Sì, la odio. Sai, non scendo mai volentieri nello studio la mattina, sono pieno di paure, di dubbi e prima di toccare le cose ci metto anche delle ore...

C.C. ... Il dubbio è un terreno molto fertile per le idee...

C.B. ... e non so mai quello che farò. Una volta ho letto una splendida intervista a Mirò in cui affermava di risolvere tutta la giornata quando apriva gli occhi alle cinque di mattina e pensava al giorno che stava per iniziare. Io tante volte ho aperto gli occhi la mattina presto con il terrore dello studio bianco che mi aspettava. Però poi entri lì dentro, vedi una macchia, un pacchetto di colore e ti viene voglia.... e stai bene.

C.C. È vero che "niente può essere fatto senza la solitudine"?

C.B. La solitudine dell'artista contemporaneo è tremenda... spaventosa perché è fatta di fantasmi irreali come le mie piegature: una realtà talmente reale da divenire irreali perché impossibile nella realtà. Un gioco quotidiano che può divenire un fantasma terribile... una cosa che prima di parlarti ci mette le ore; ore che passo, da solo, inginocchiato per terra. La solitudine è essen-

ziale... ma qual è il bisogno che mi costringe a questa solitudine non lo so.

C.C. Credi che la pittura sia un linguaggio?

C.B. No. Io per linguaggio intendo qualcosa che si possa recepire e imparare bene e in questo senso non è un linguaggio. Caso mai si può dire che è un linguaggio intimo; lo è per me quando lavoro, lo è per chi guarda... ma sono linguaggi diversi che, spesso, non s'intendono. In breve non è un linguaggio convenzionale... ma nell'arte non dovrebbero esistere convenzioni. E un artista è un artista sempre, anche quando non dipinge.

C.C. È importante, per te, la forma?

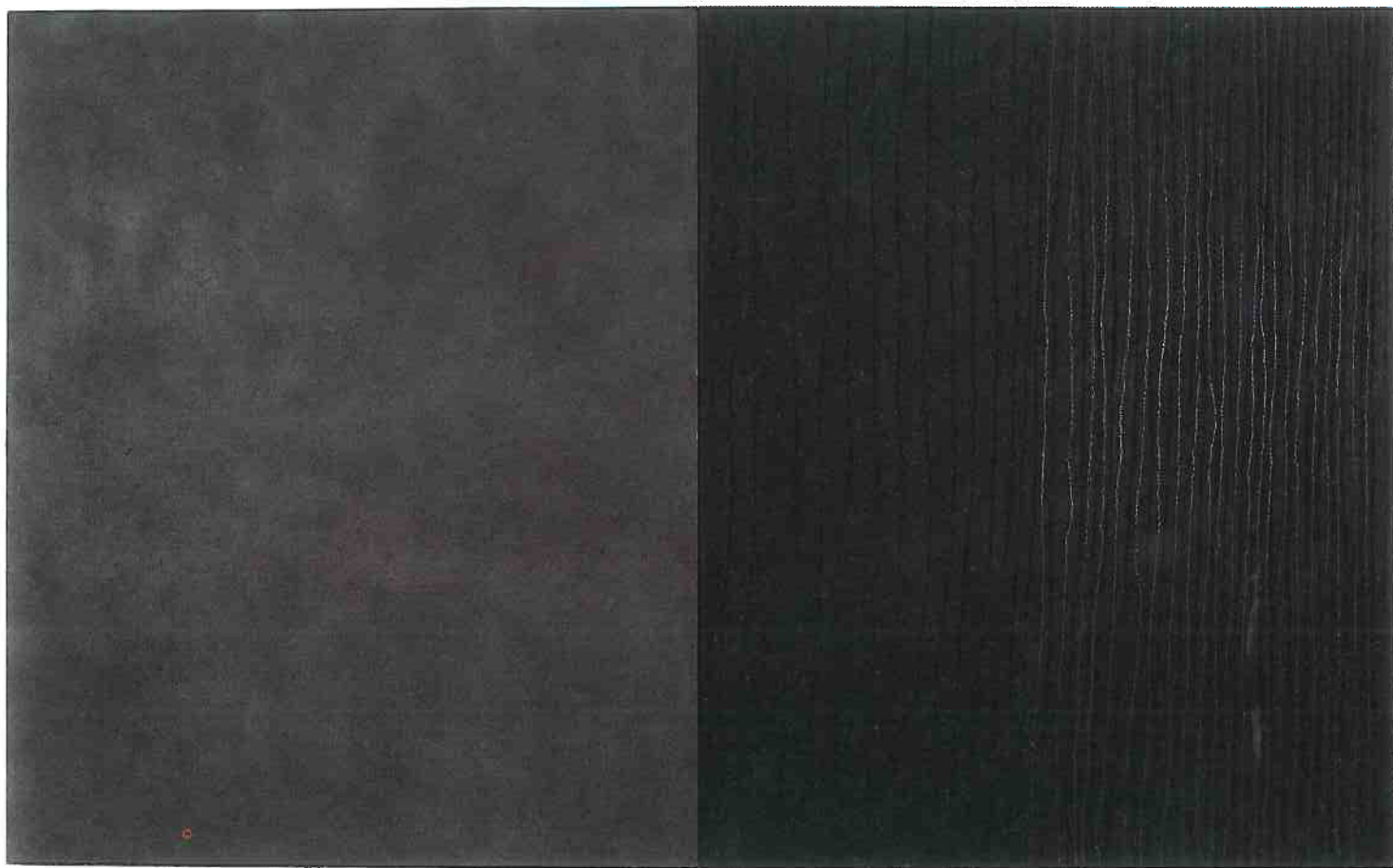
C.B. La forma è importantissima è la prima cosa che ti permette di vedere. La cosa straordinaria delle mie "Piegature" è proprio la forma... senza la forma non vivremmo. È una forma che non si può assolutamente progettare, perché nasce mentre la costruisco e si chiude come forma in quel momento.

C.C. Picasso diceva che la pittura non è fatta per decorare le case ma è uno strumento di guerra, uno strumento offensivo e difensivo contro il nemico. Ritieni che questa dichiarazione sia ancora attuale?

C.B. Picasso è stato l'ultimo grande artista ad aver fatto un quadro da combattimento. L'artista contemporaneo è stato talvolta un contestatore, più spesso un traditore, mai un guerriero.

Catalogo

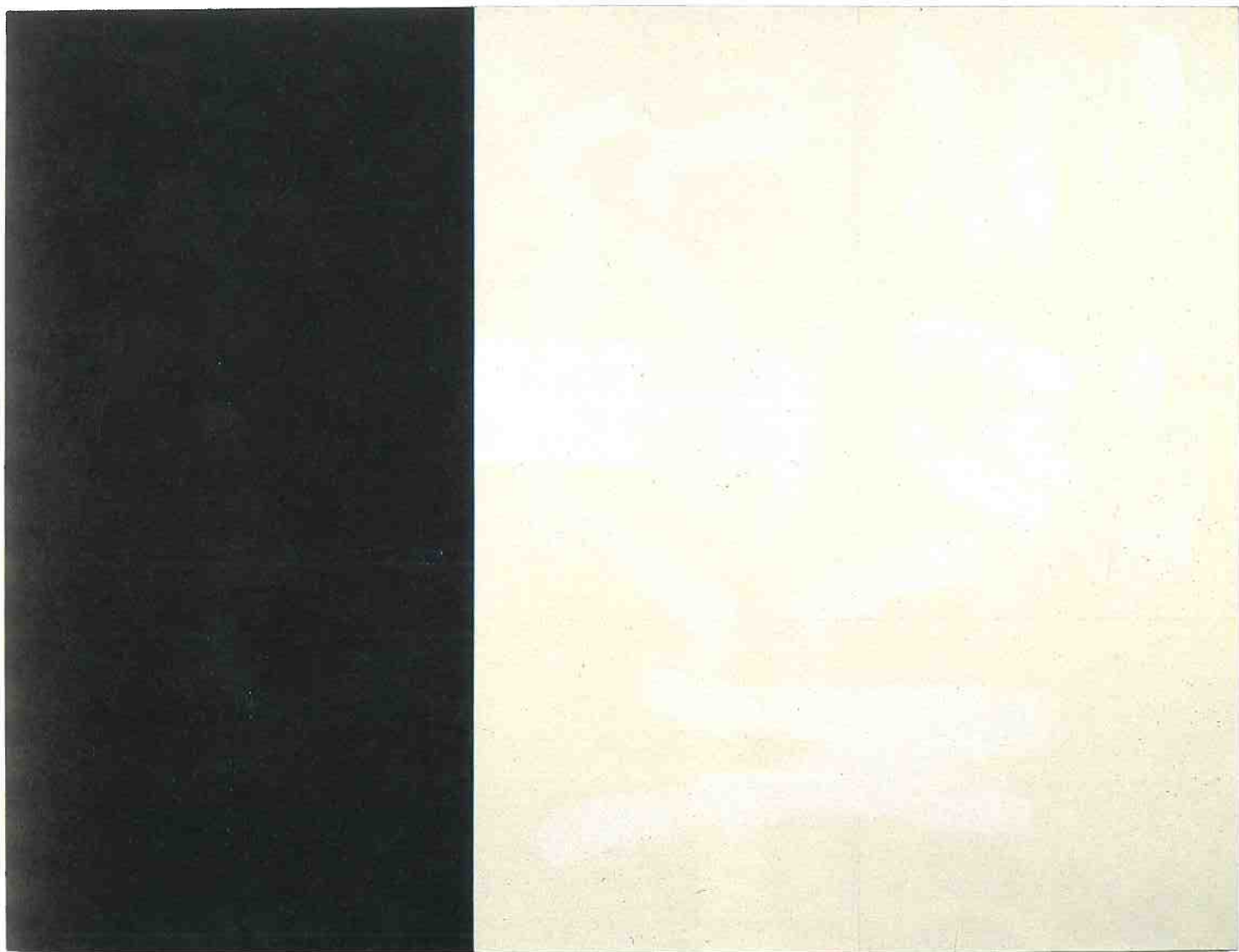
Grigio africano, 1989
pigmento, grafite e carbone su tela
(dittico), 160 x 260 cm



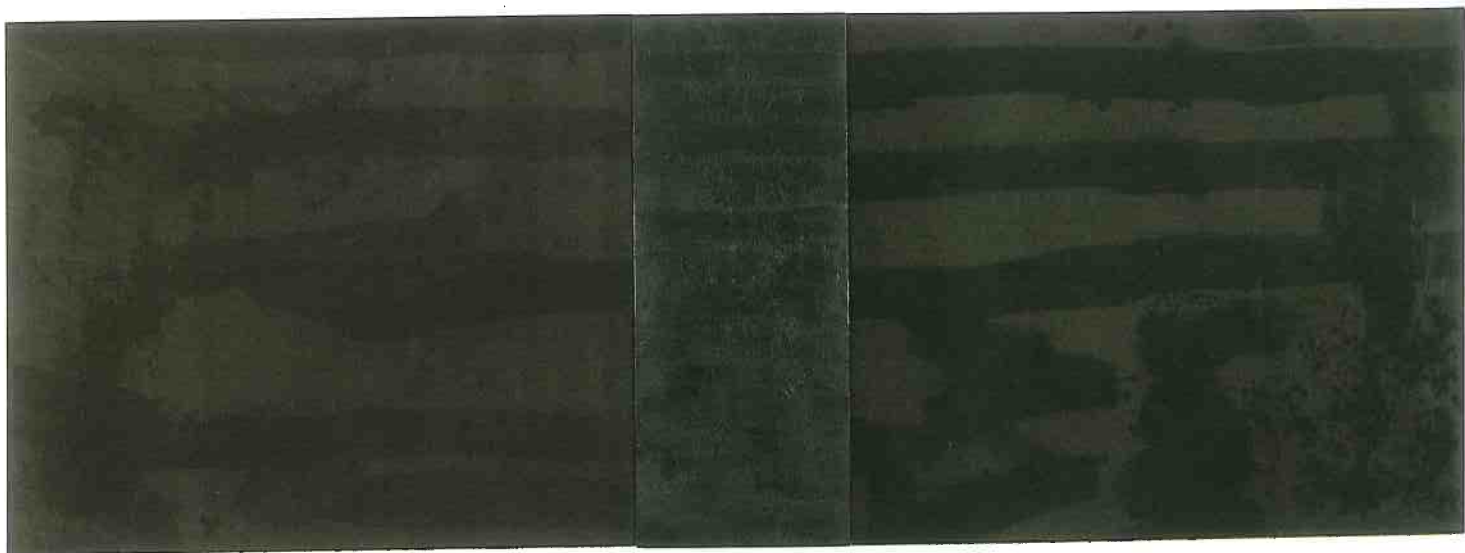
Segnatura, 1989
pigmento e gesso su tela,
160 x 260 cm



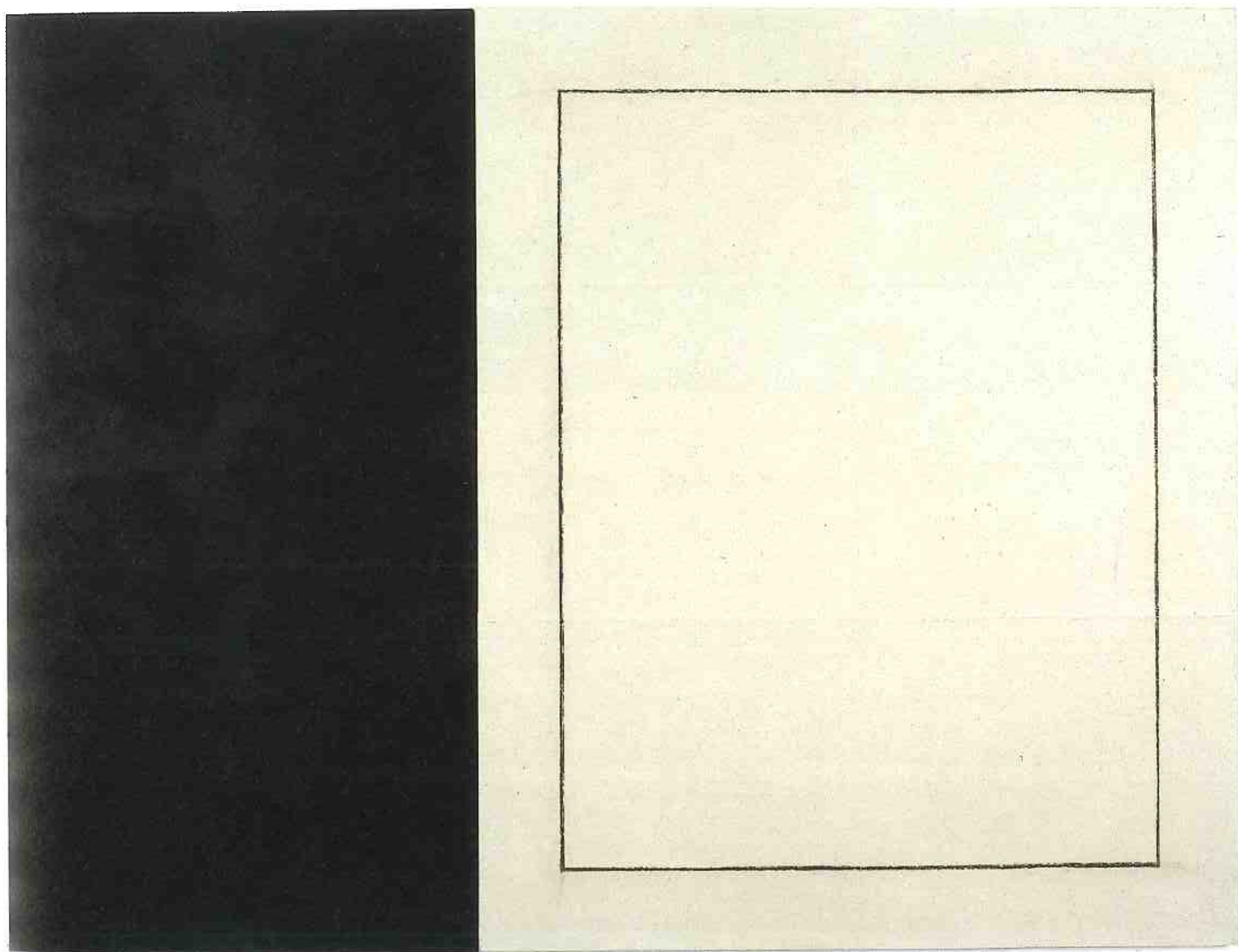
Gesto bianco, 1989
pigmento e carta su tela, 160 x 210 cm



Grande gesto, 1990
nero vegetale e cera su tela,
165 x 470 cm

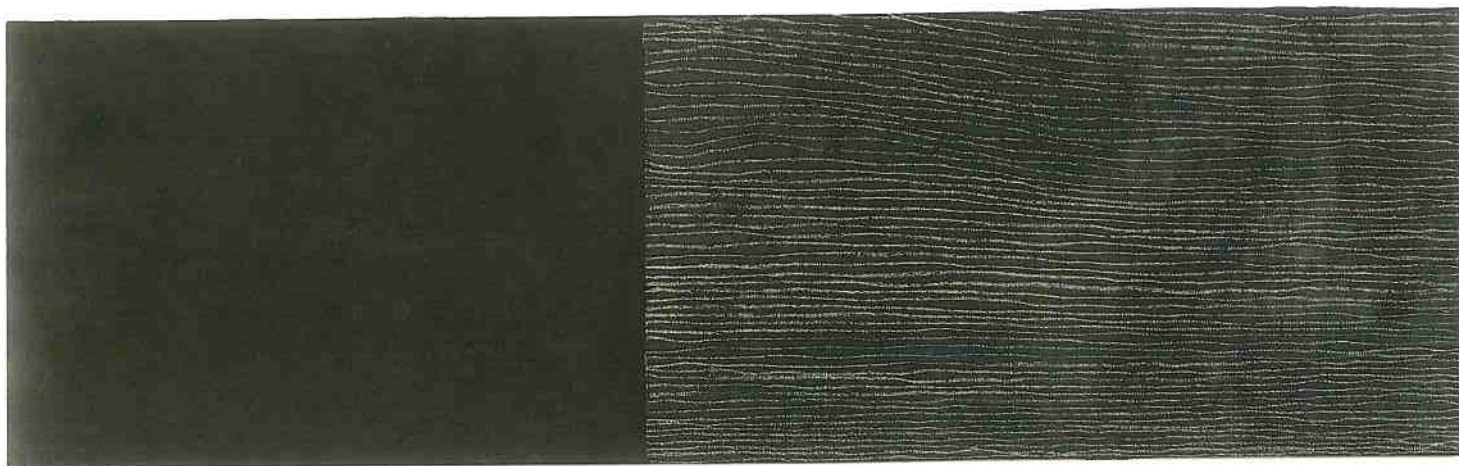


Senza titolo, 1989
pigmento, carta e carbone su tela,
160 x 210 cm

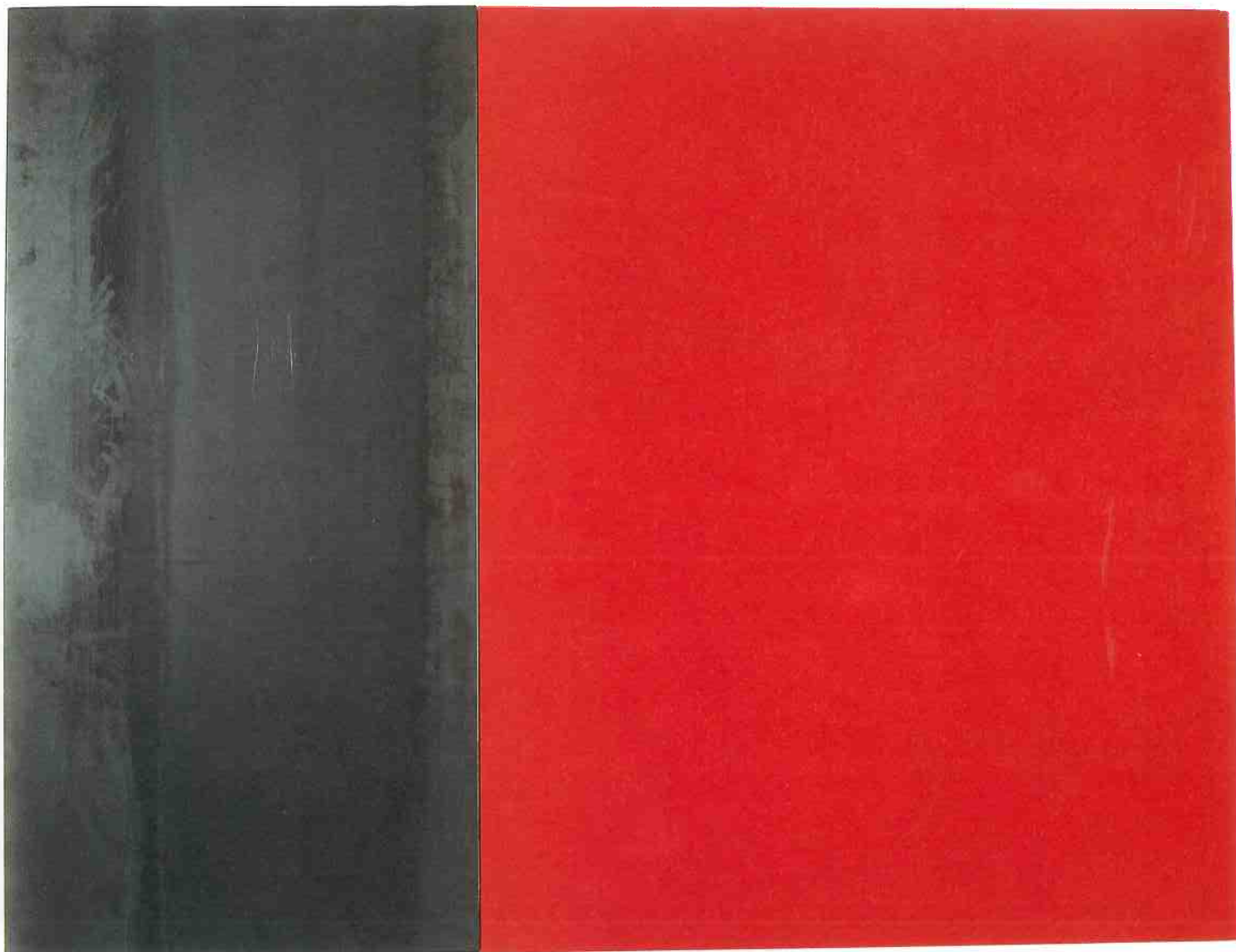


Segnature, 1989

pigmento e gesso su tela, 50 x 180 cm



Rosso e ferro, 1989
pigmento e ferro su tela, 160 x 210 cm



Ferro, 1990
grafite su ferro, 80 x 240 cm



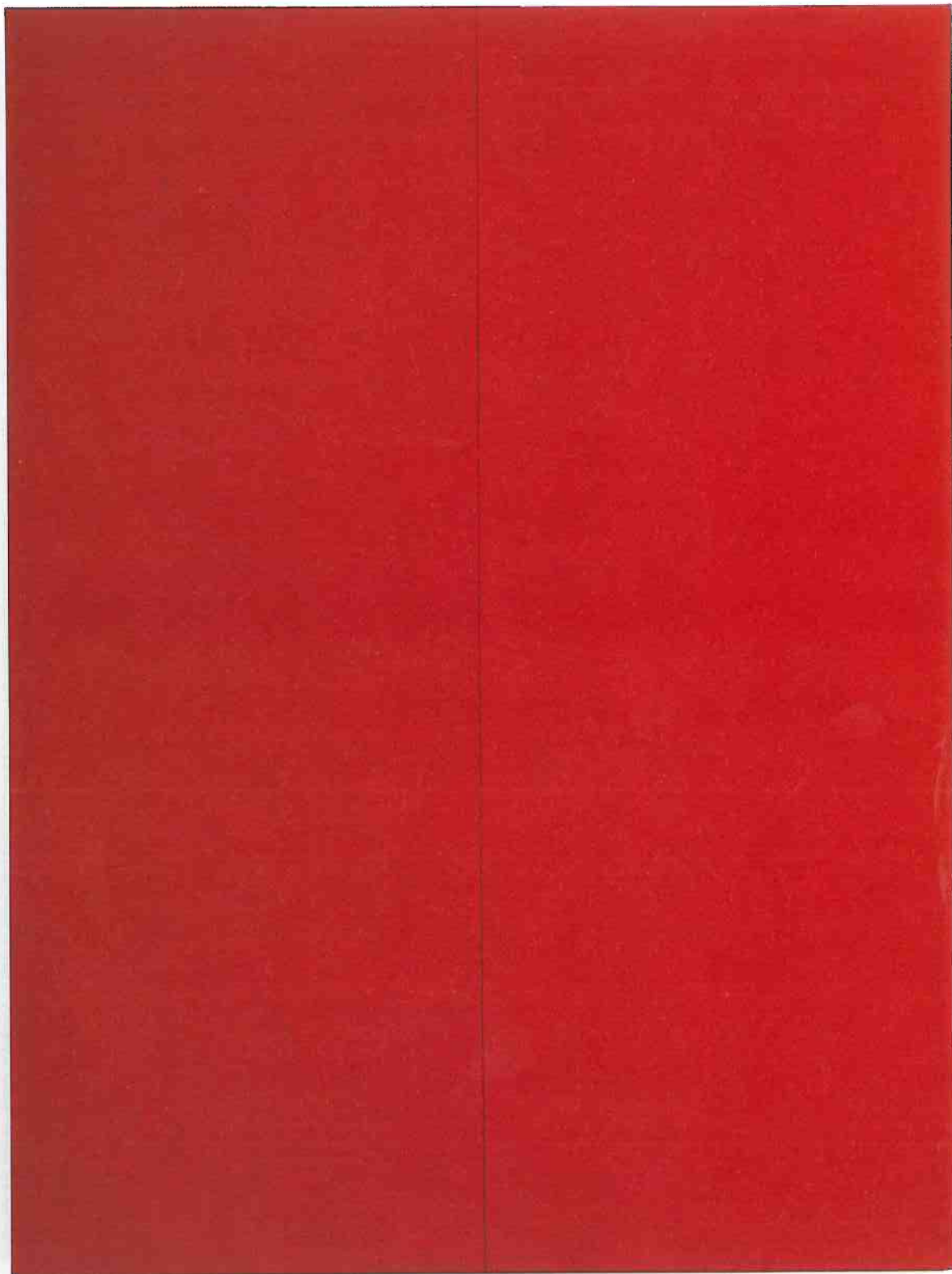
Ferro e oltremare, 1990
ferro e pigmento su tela, 160 x 158 cm



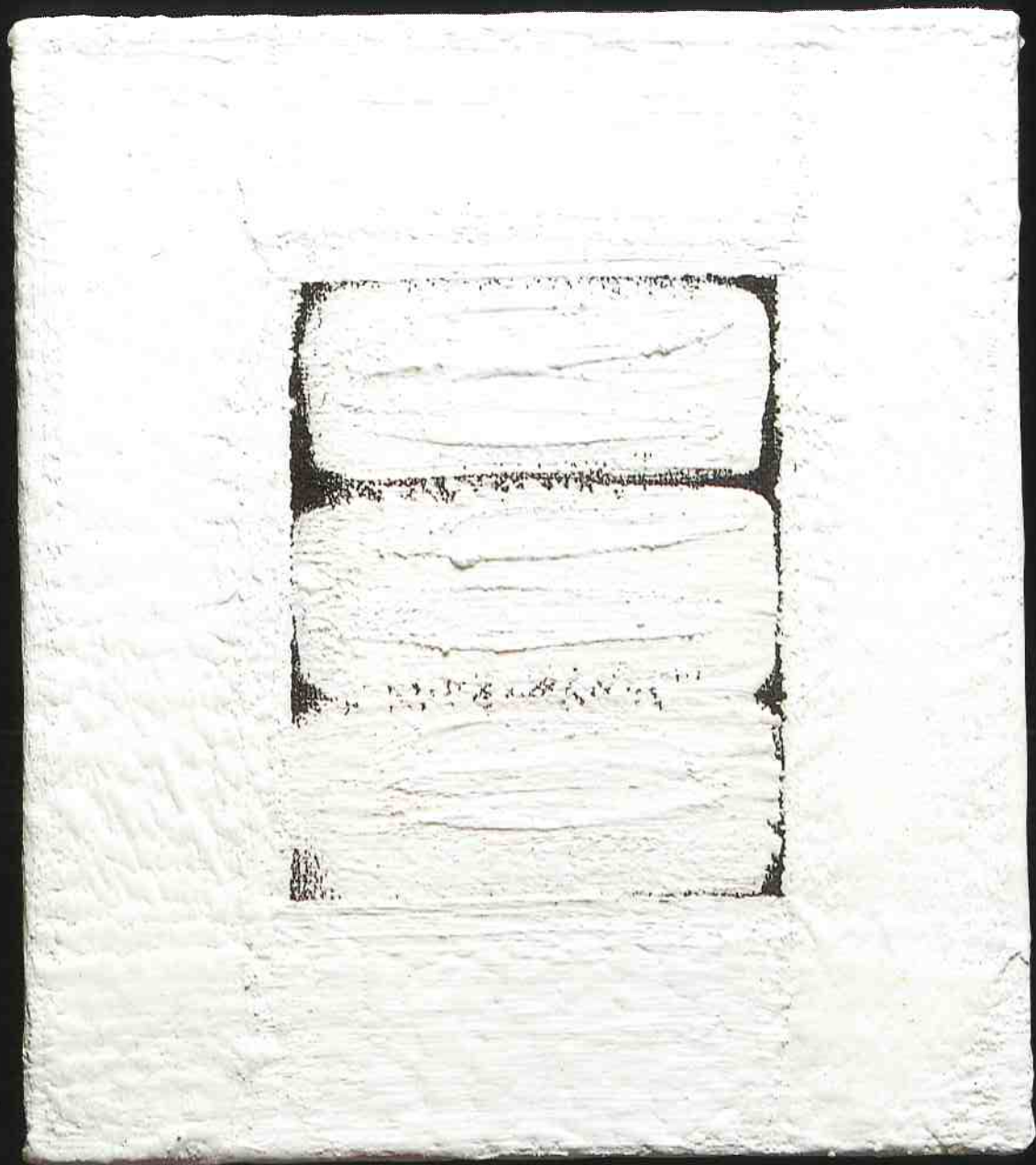
Dittico, 1989
olio su ferro, 160 x 116 cm



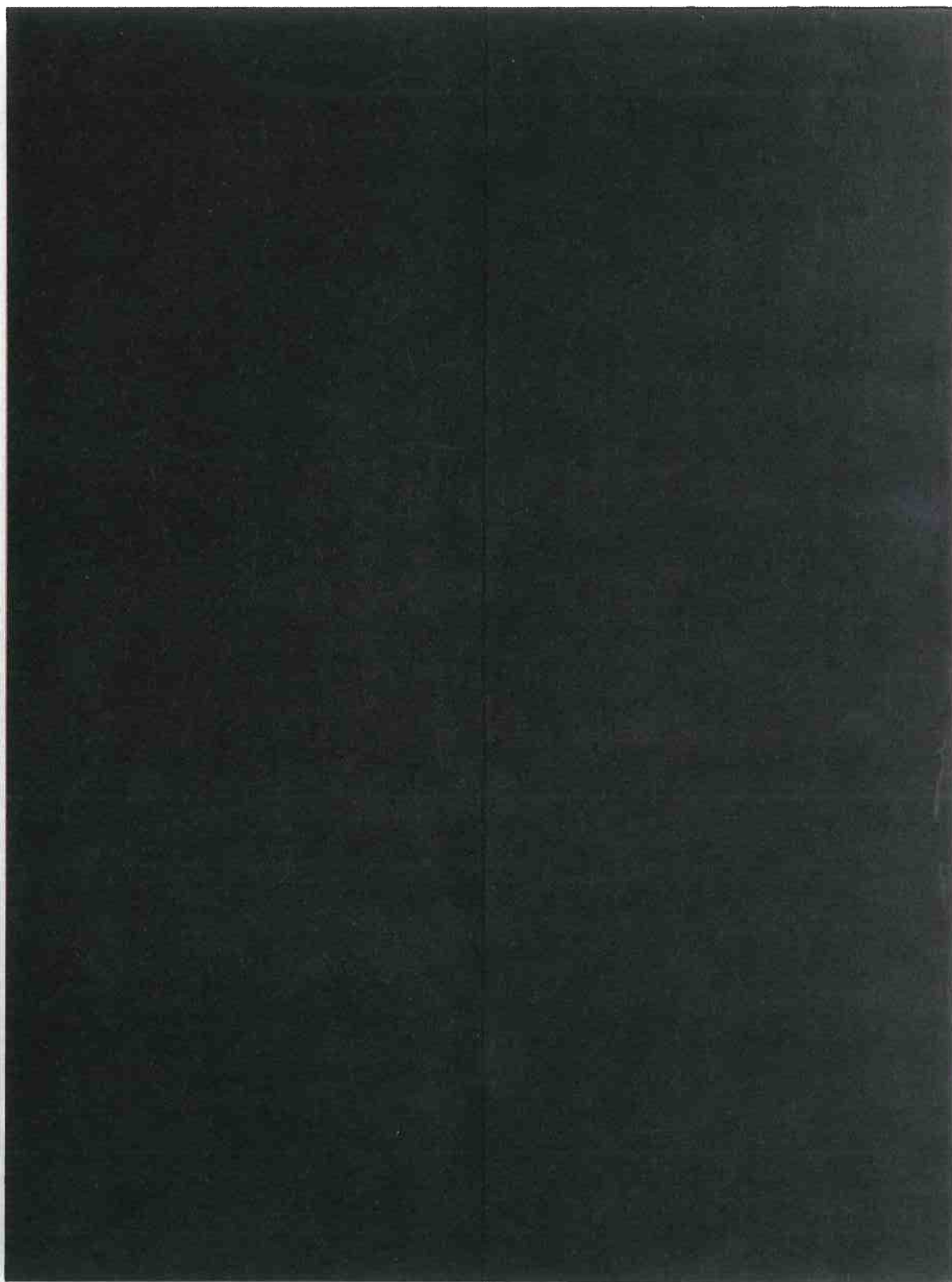
Senza titolo, 1990
pigmento e tela su legno,
160 x 120 cm



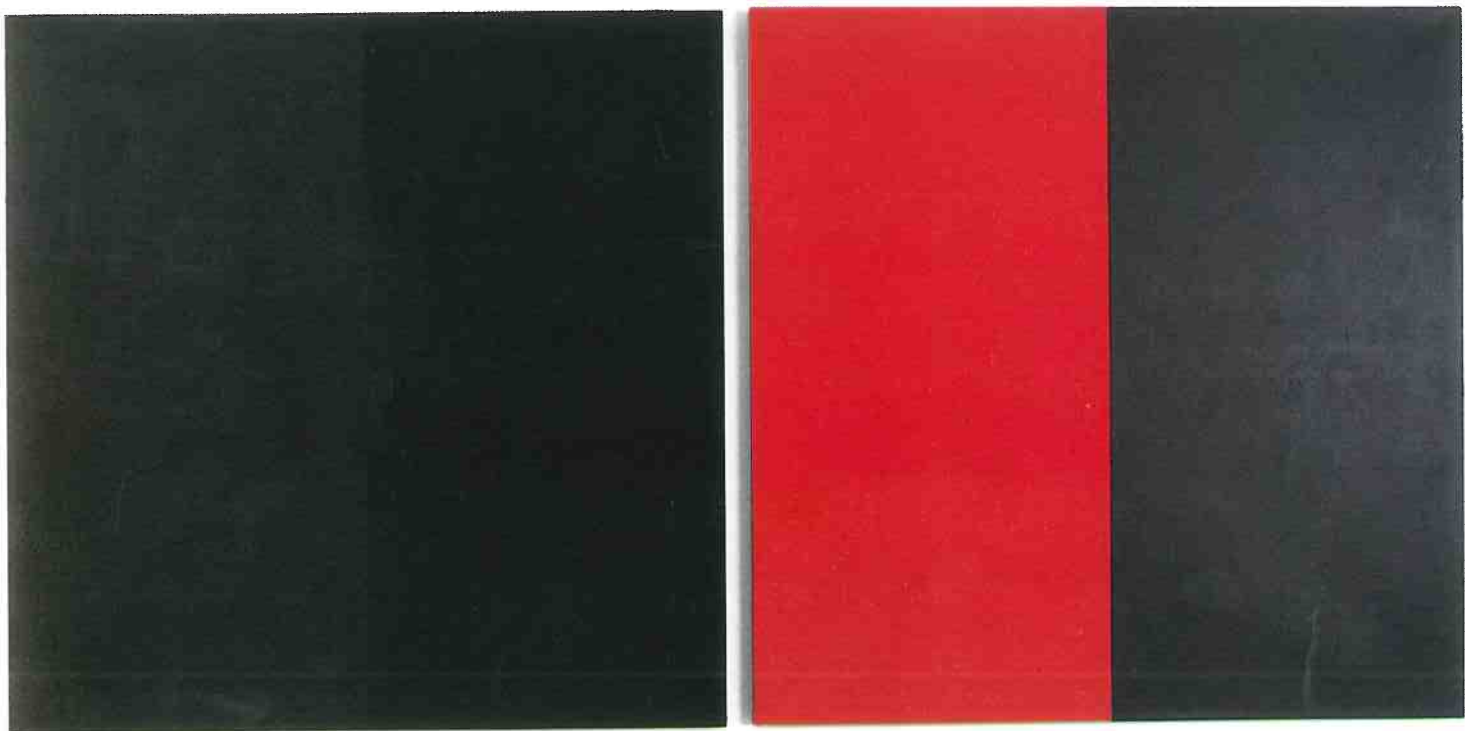
Bianco, 1990
cera su tela, 40 x 35 cm



Senza titolo, 1990
pigmento e tela su legno,
160 x 120 cm



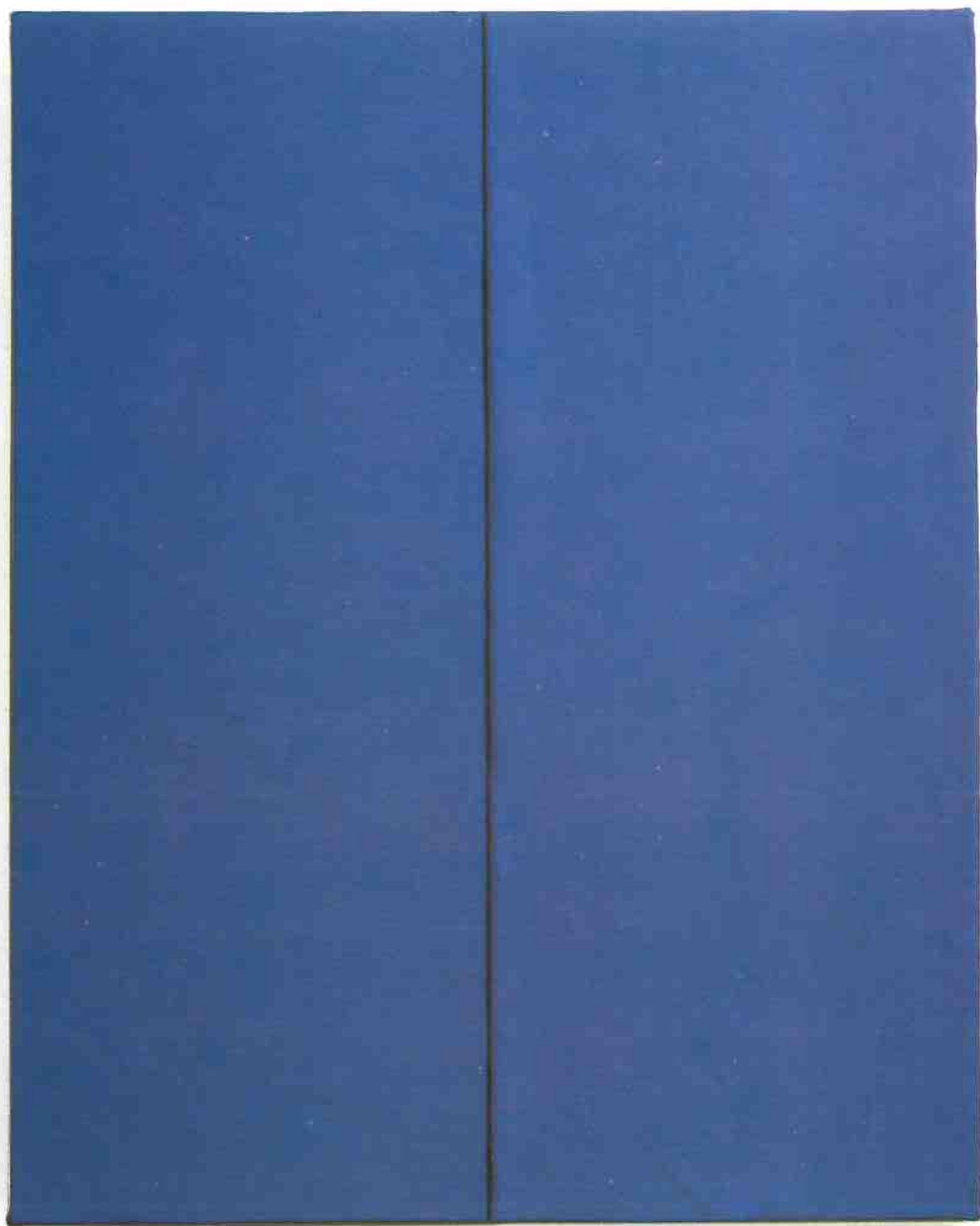
Omaggio, 1990
pigmento e cera su tela (dittico),
160 x 160 cm, 160 x 160 cm



Piegatura bianca, 1990
cera su tela, 37 x 41 cm



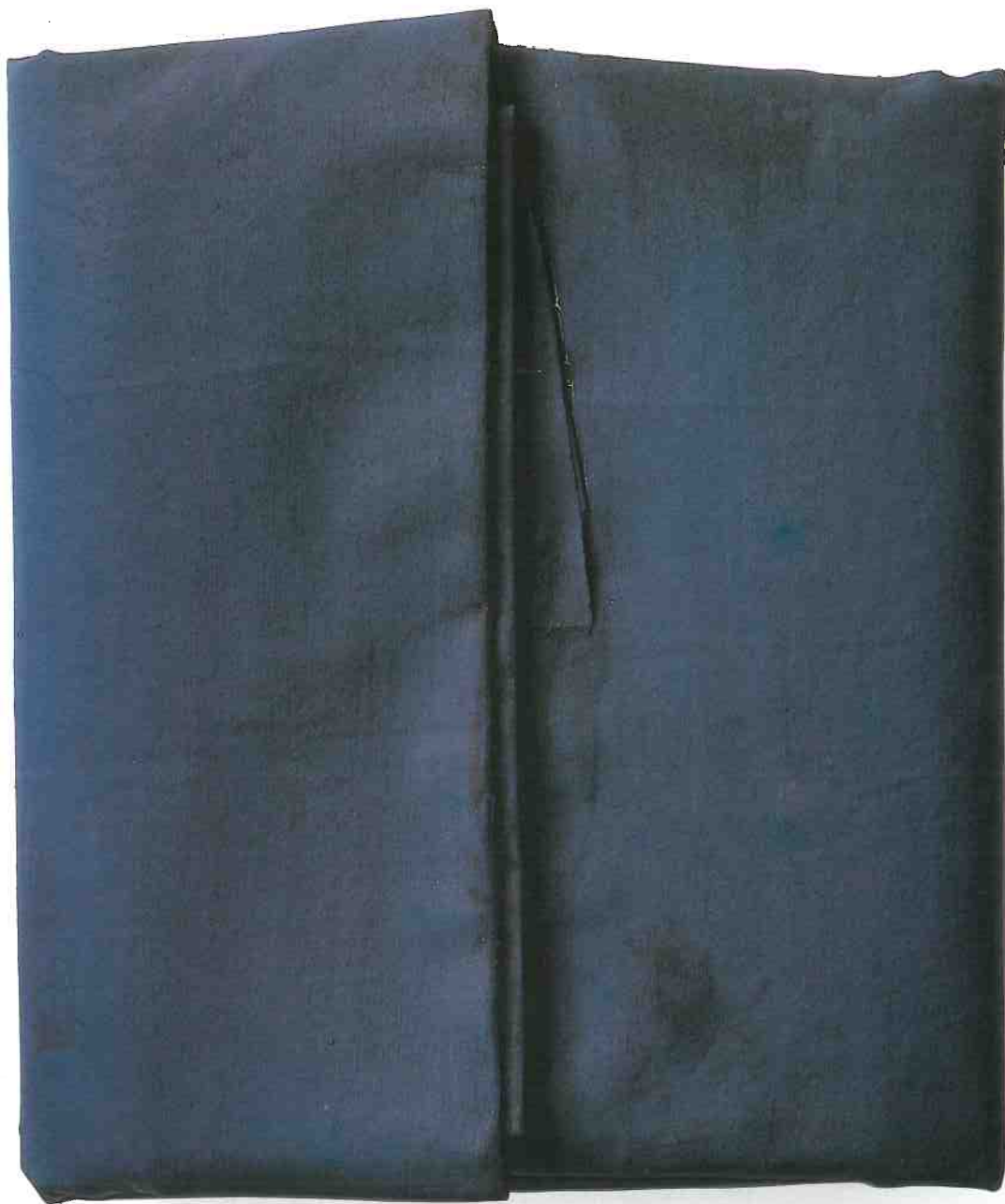
Piegatura oltremare, 1990
tempera su tela, 50 x 40 cm



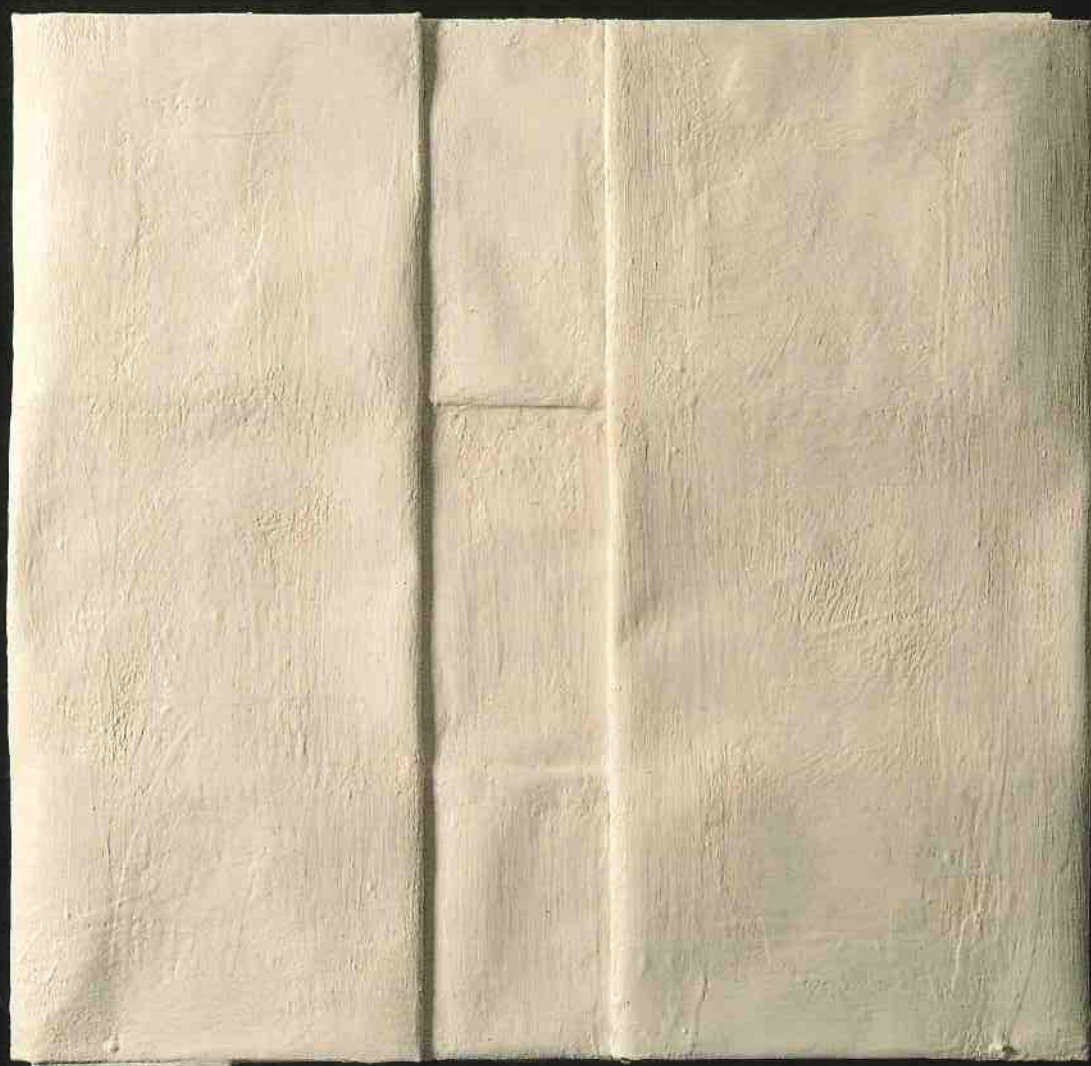
Piegatura, 1990
pigmento su tela, 40 x 35 cm



Piegatura Prussia, 1990
pigmento su tela, 33 x 27 cm



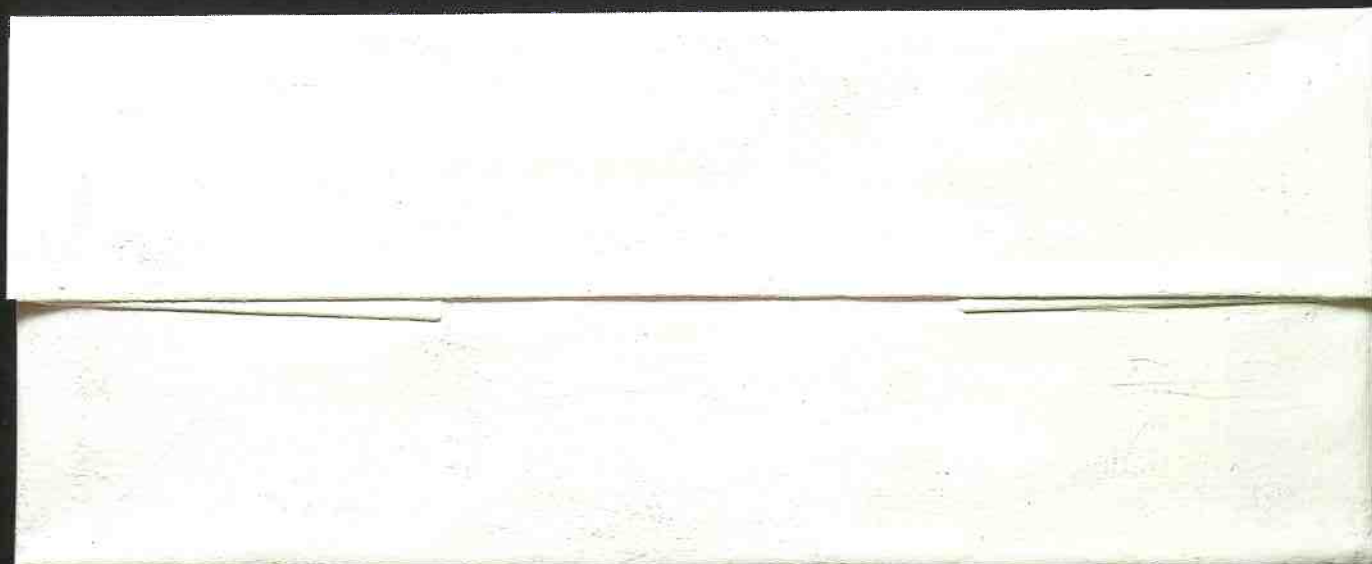
Piegatura bianca, 1990
cera su tela, 67 x 65 cm



Piegatura - Cera grigia, 1990
cera su tela, 65 x 63 cm



Piegatura bianca, 1990
cera su tela, 44 x 109 cm



Piegatura, 1990

caolino inglese su tela, 32 x 51 cm



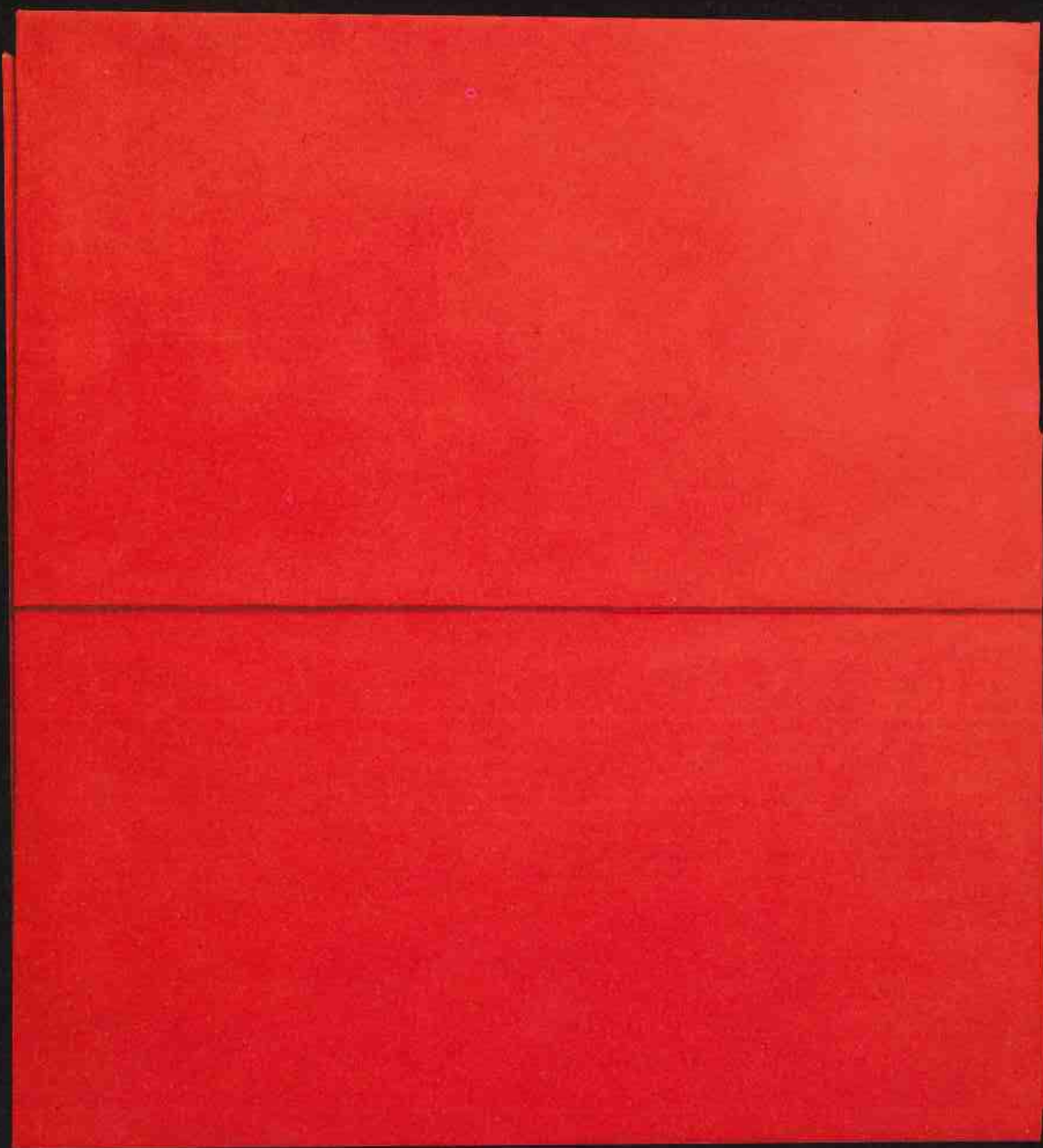
Piegatura grafite, 1990
pigmento su tela, 40 x 36 cm



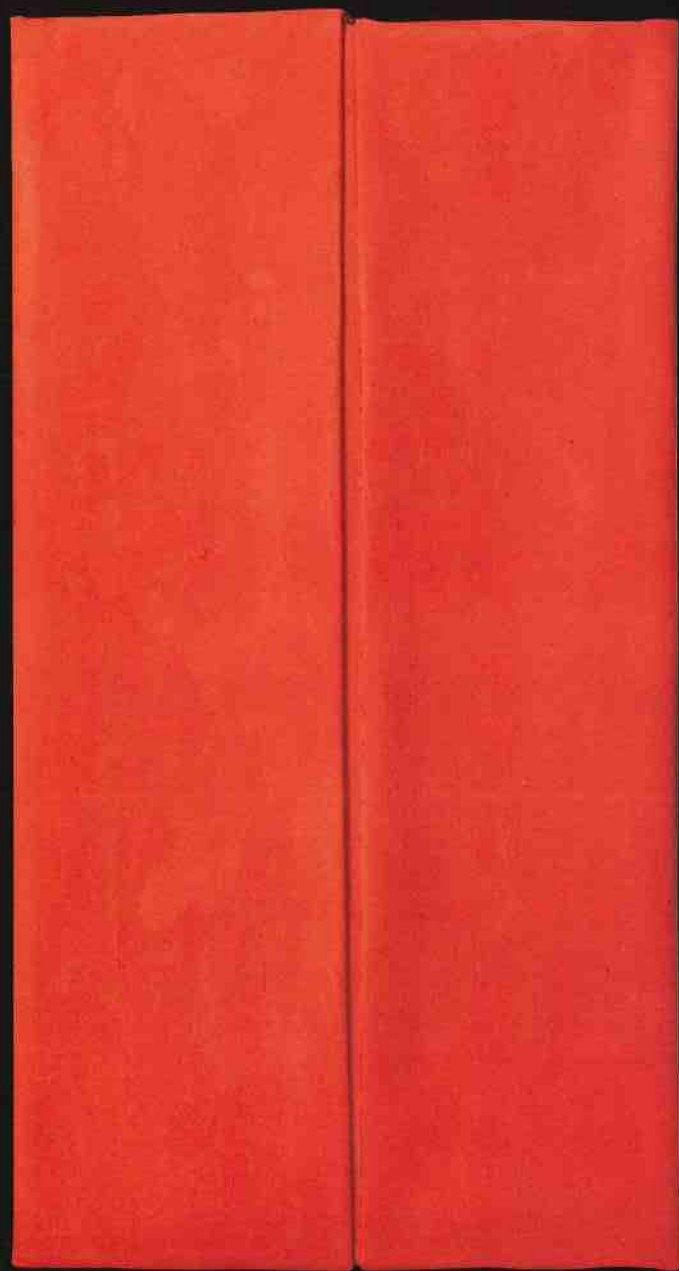
Piegatura con angolo blu, 1990
pigmento su tela, 45 x 42 cm



Piegatura in rosso, 1990
pigmento su tela, 86 x 79 cm



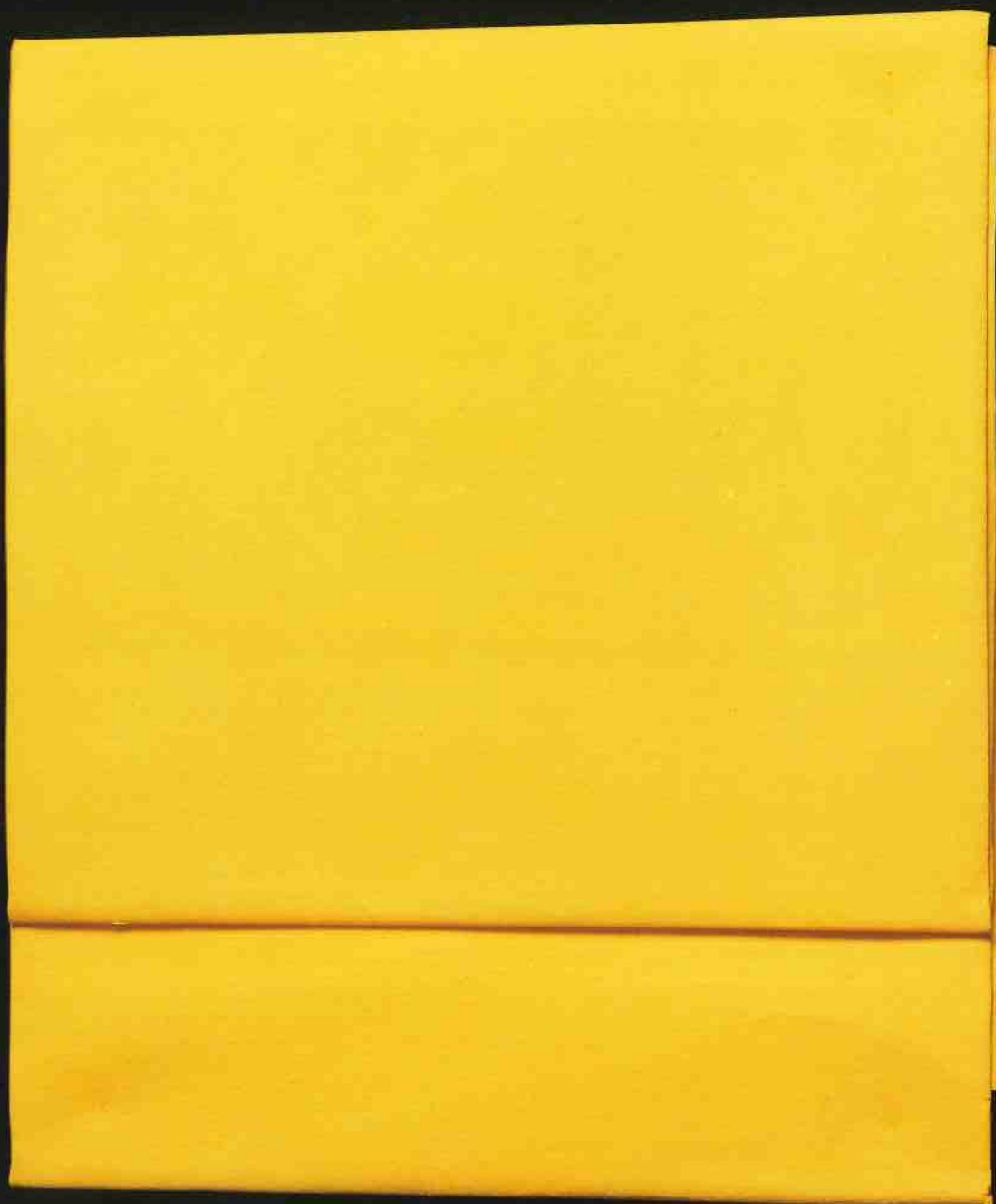
Piegatura al centro, 1990
pigmento su tela, 66 x 35 cm



Piegatura, 1990
cera su tela, 46 x 58 cm



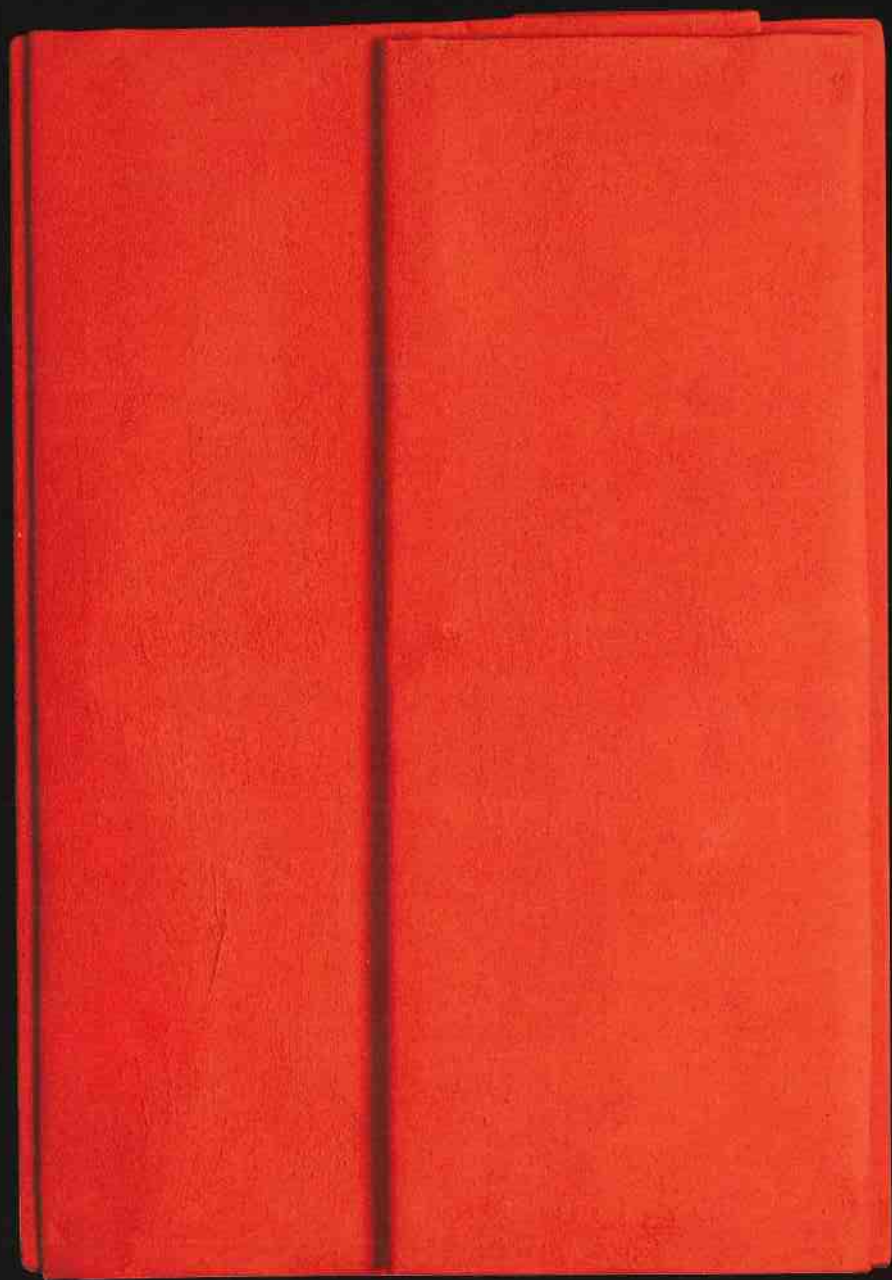
Piegatura gialla, 1990
pigmento su tela, 52 x 45 cm



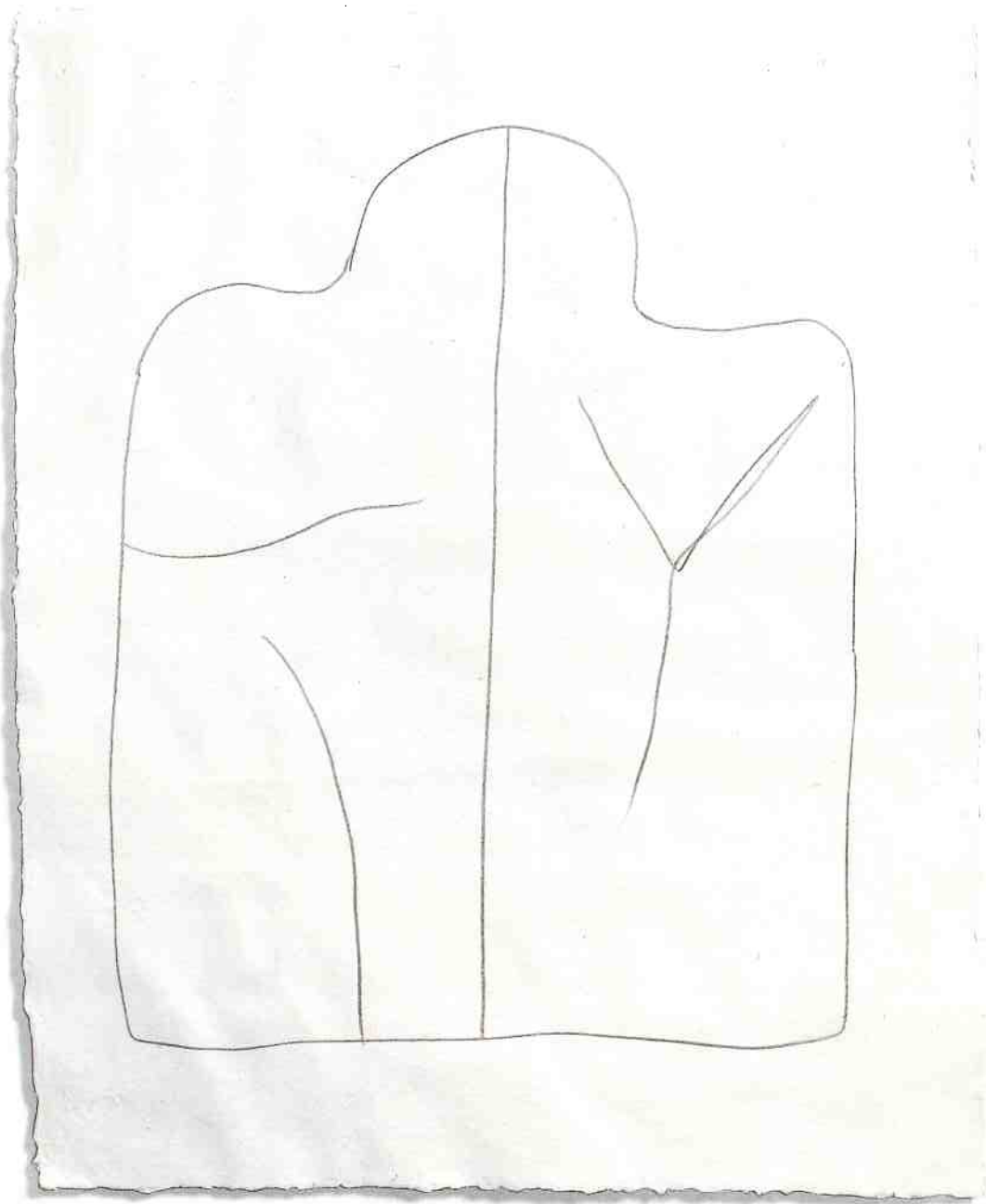
Piegatura nero di Francia, 1990
pigmento su tela, 38 x 55 cm



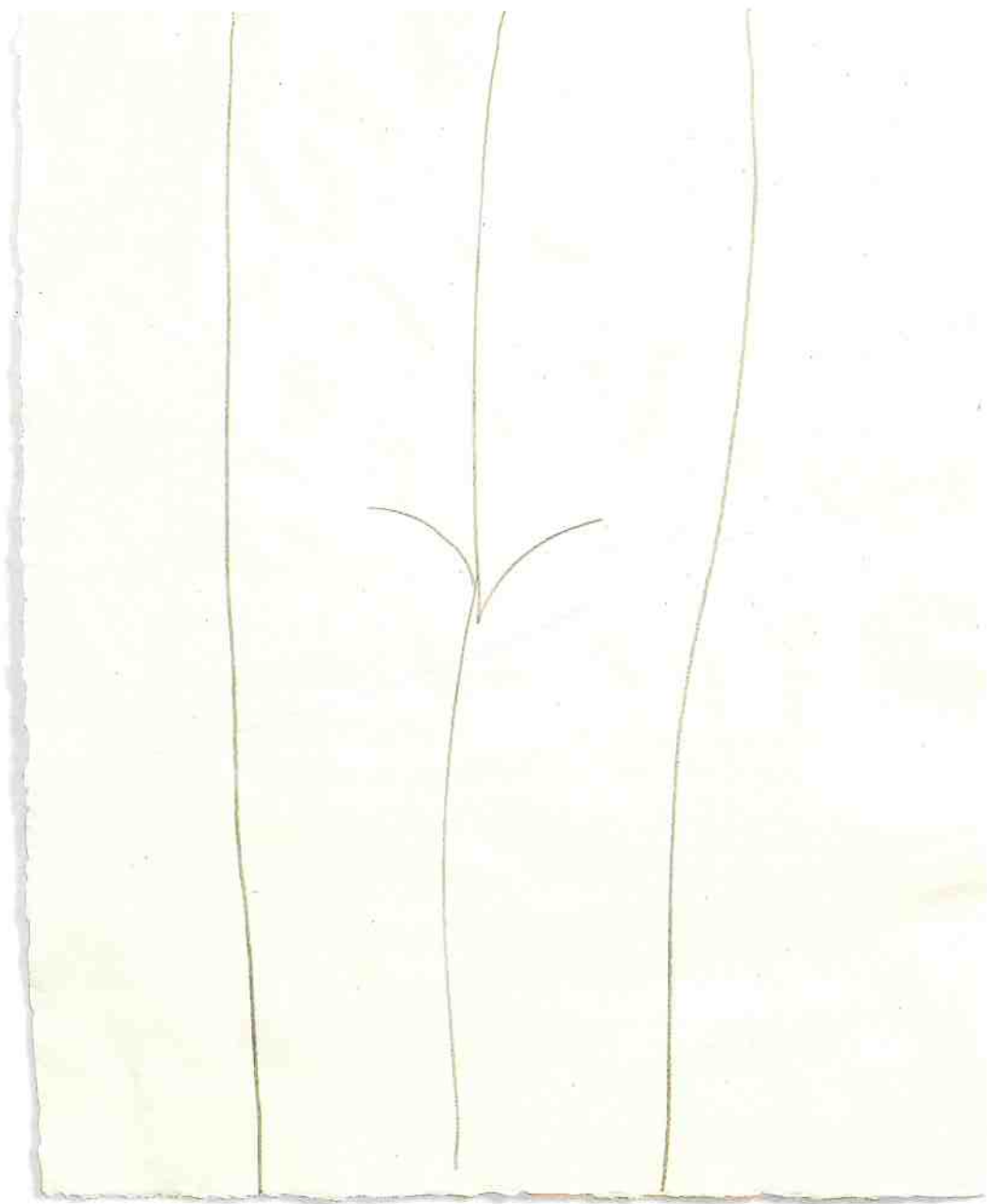
Piegatura rosso di cadmio, 1990
pigmento su tela, 50 x 35 cm



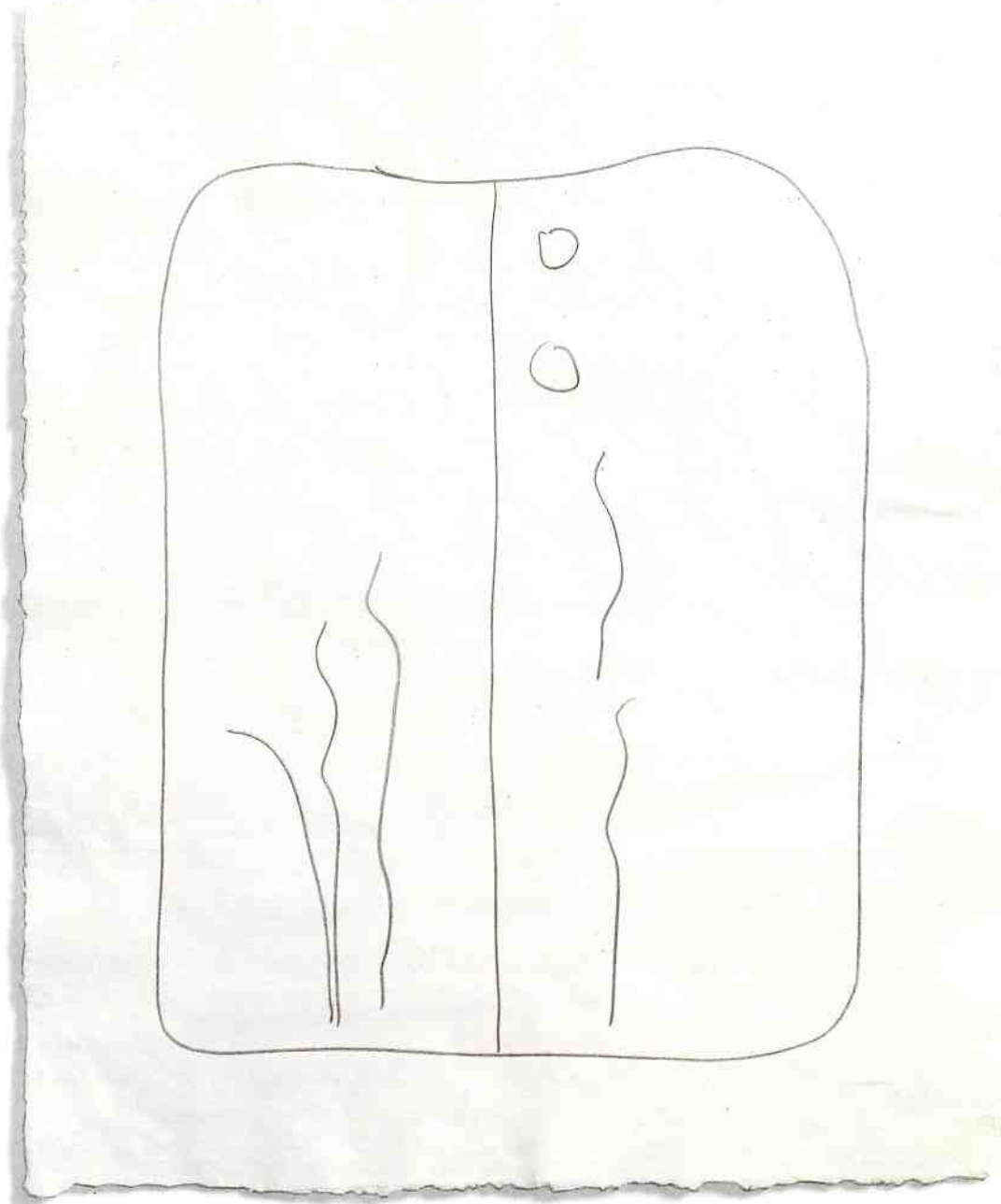
Disegno, 1990
matita su carta, 94 x 76 cm



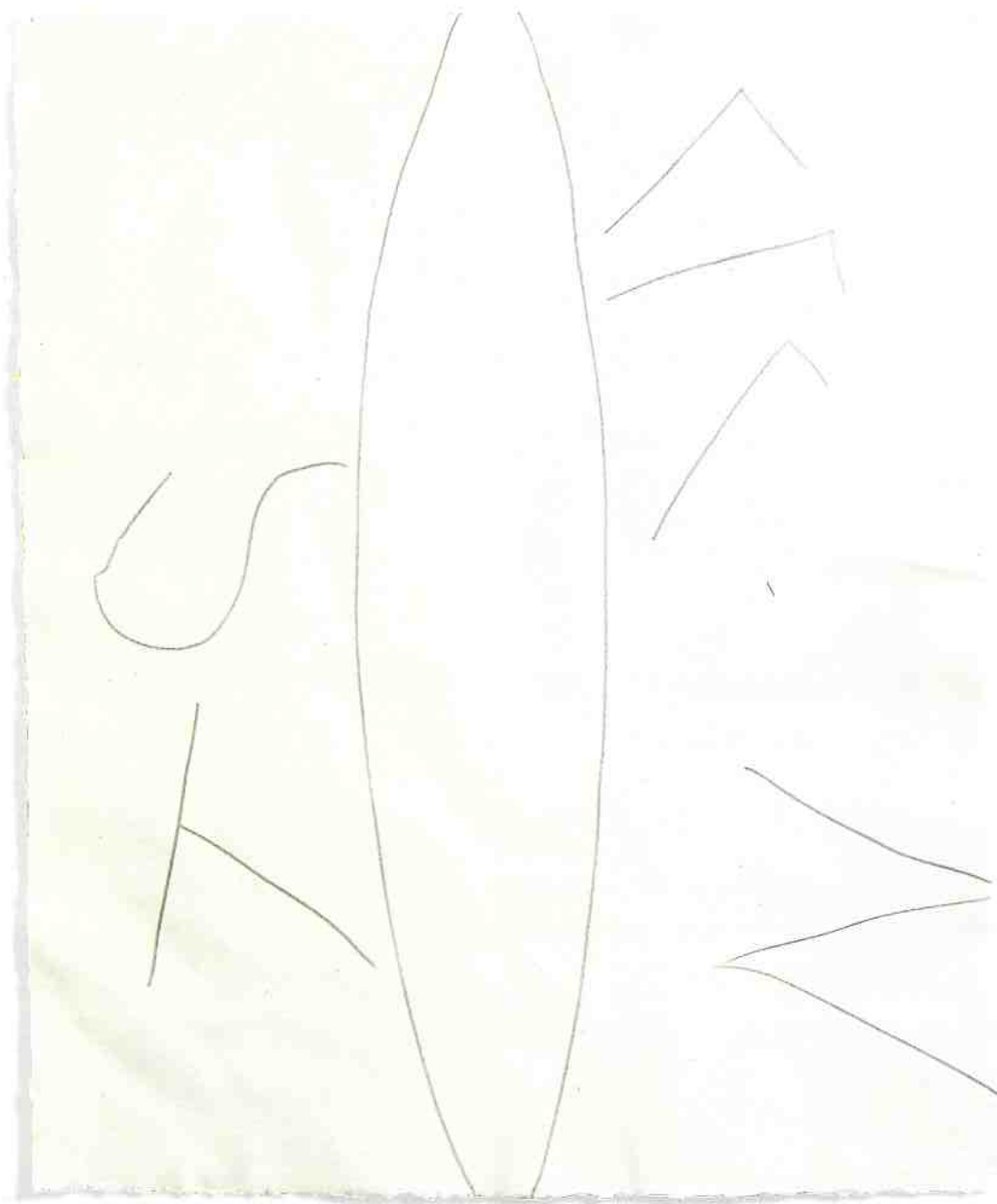
Disegno, 1990
matita su carta, 94 x 76 cm



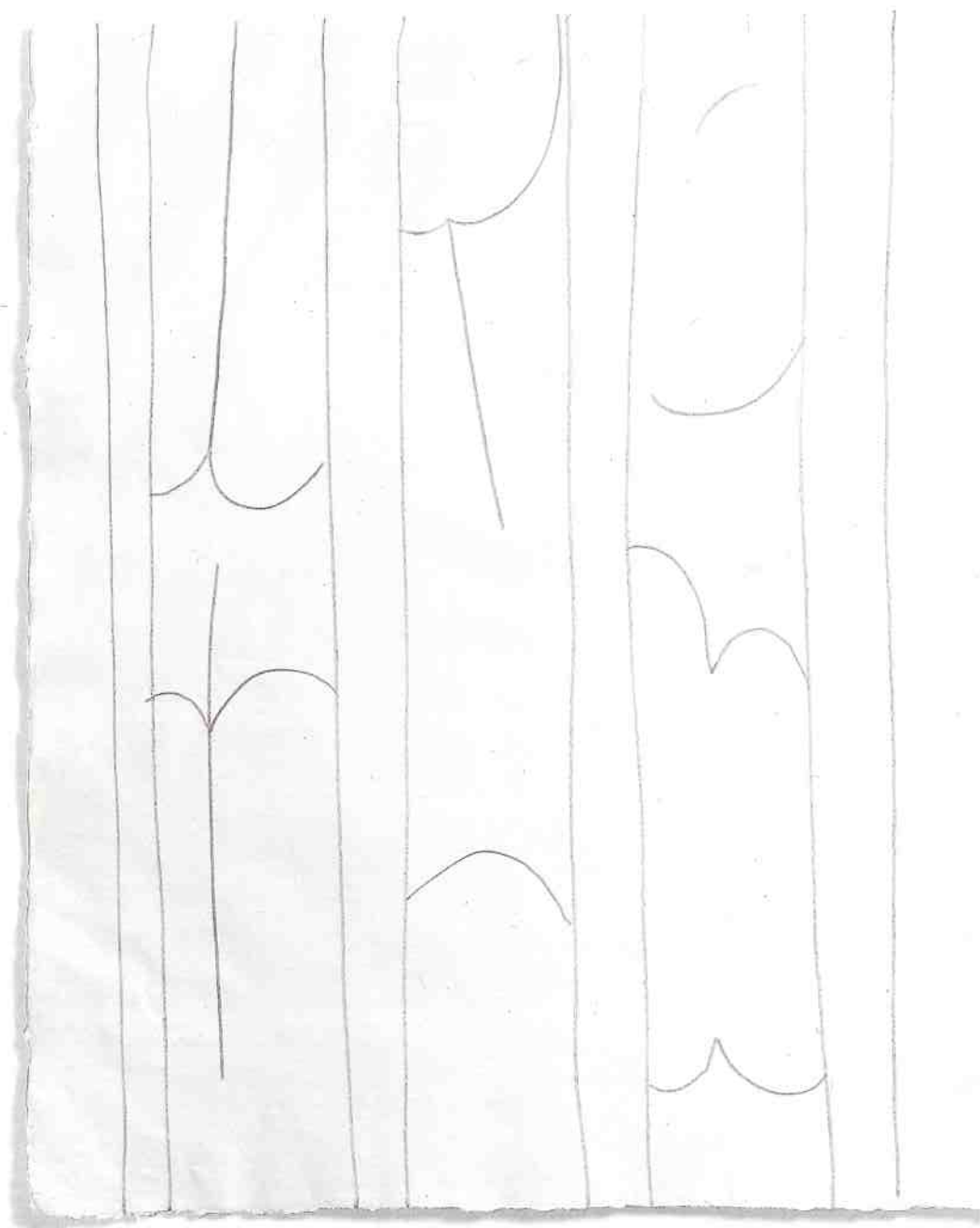
Piegatura oltremare, 1990
pigmento su tela, 62 x 32 cm



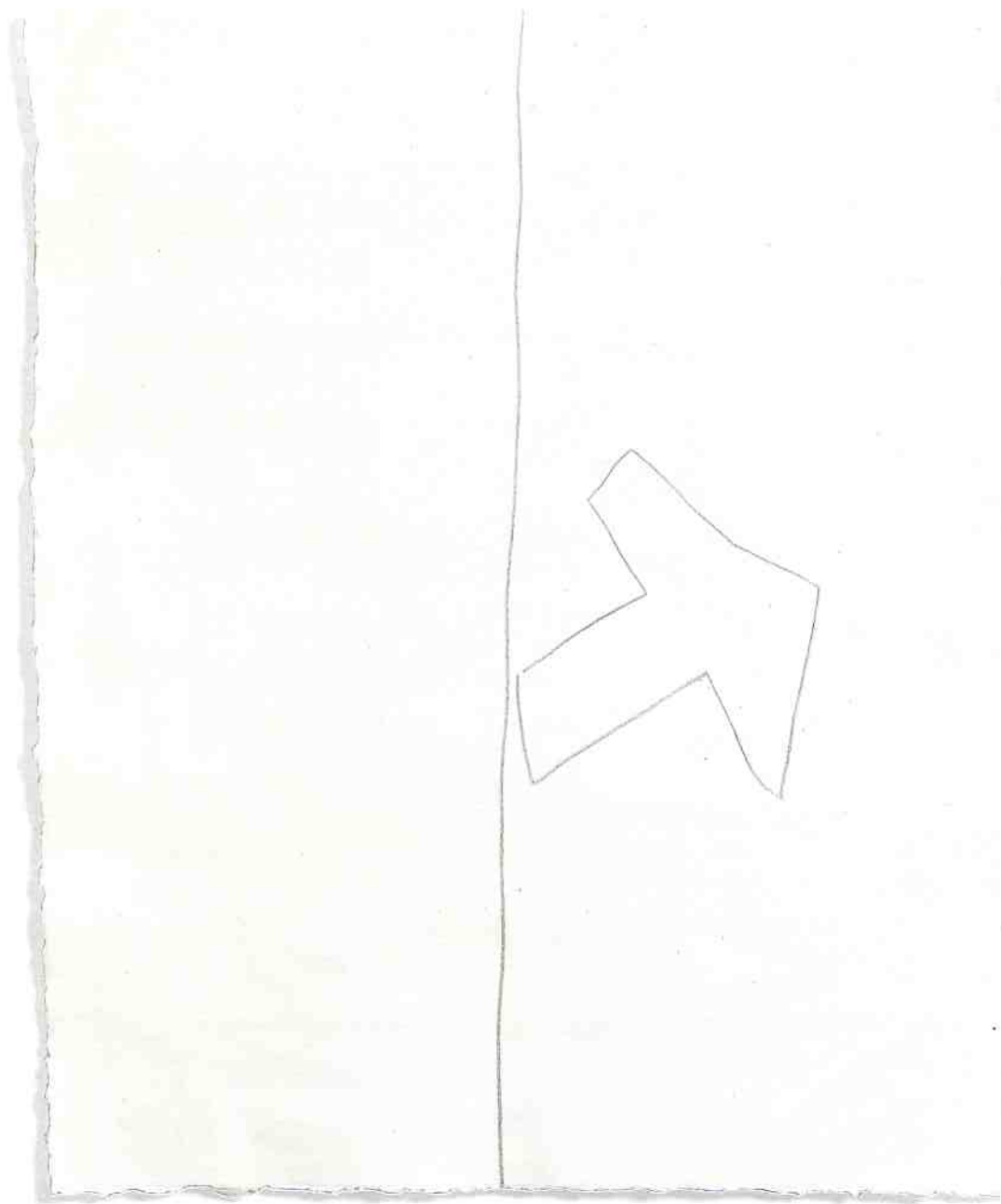
Disegno, 1990
matita su carta, 94 x 76 cm

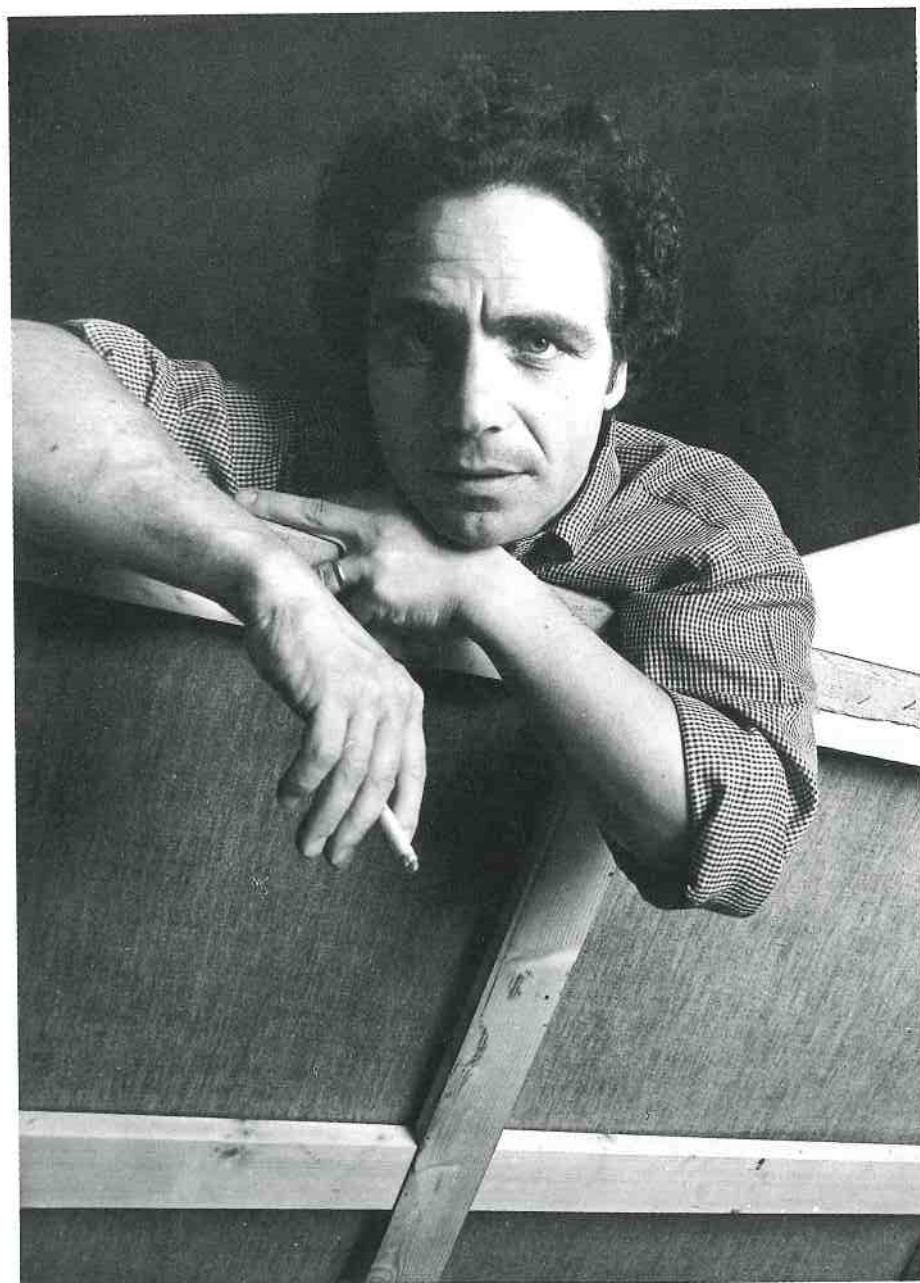


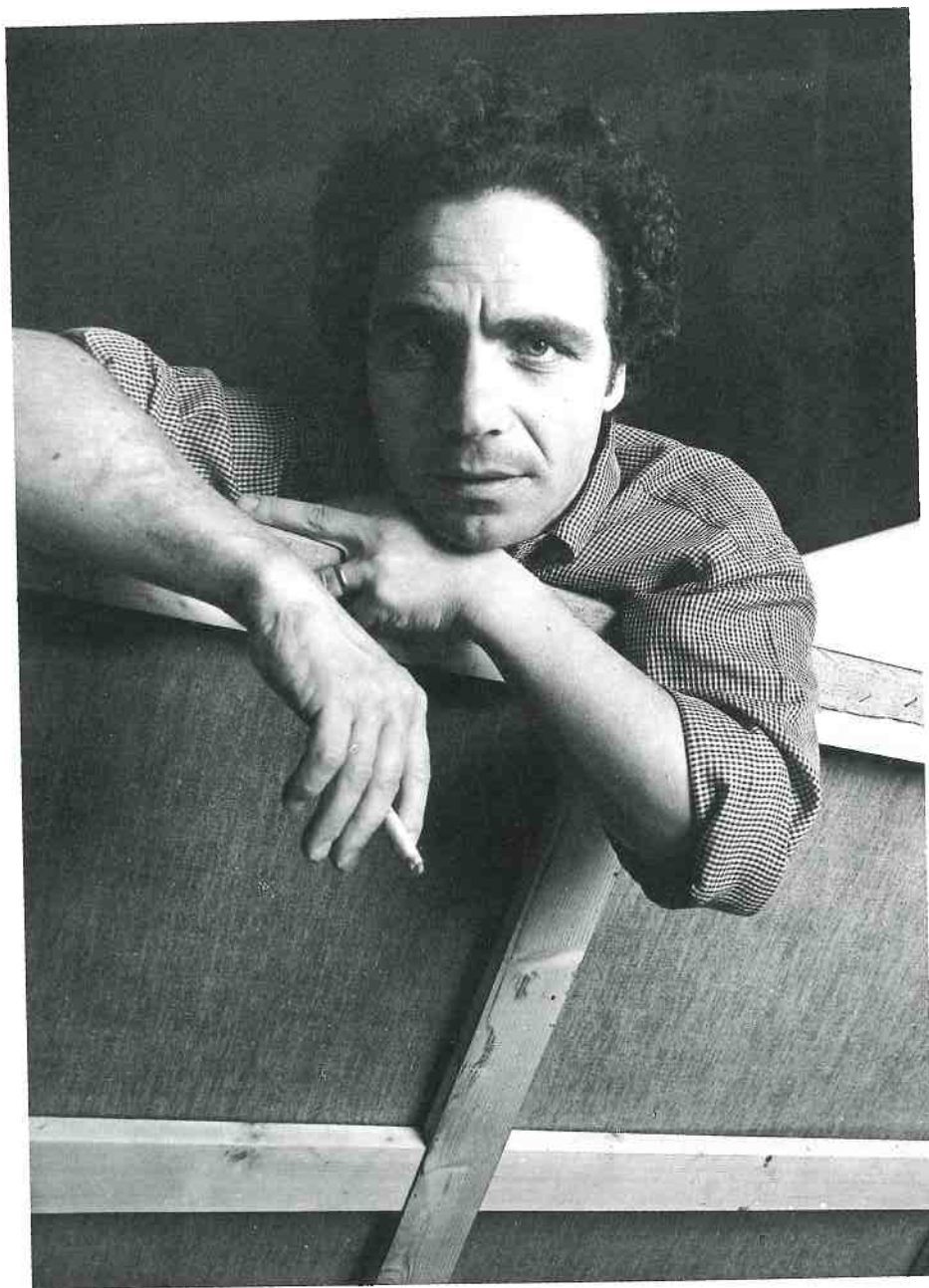
Disegno, 1990
matita su carta, 94 x 76 cm



Disegno, 1990
matita su carta, 94 x 76 cm







Apparati

Cesare Berlingeri nasce a Cittanova (Reggio Calabria) il 6 marzo 1948. Vive e lavora a Taurianova.

Esposizioni personali

- 1974
Installazione per *Momenti d'inferno*, via Popilia, Cosenza.
- 1975
Galleria AxA, Firenze (testo di A. Di Laura e S. Giannattasio).
- 1976
"Quattro tempi: intervento pittorico e gestuale per la piazza" (su testi di Repaci, Calogero, Costabile), Reggio Calabria.
- 1977
Macro-intervento pittorico sul paesaggio: "Fabrizia" (regia di G. Tomassetti, Rai TV, Rete 1).
"Avanguardia in Italia: Numero 0. Intervento su gesto-colore-parola" (regia di A. Di Laura, Rai TV, Rete 1).
- 1978
"Trasparenze", Galleria Soligo, Roma (testi di A. Di Laura e C. Carlino).
- 1979
Galleria Civica, Saint-Vincent (testo di C. Vivaldi).
Expo Arte, Studio Soligo, Bari.
Galleria Ita Incontri, Forte dei Marmi (testo di C. Vivaldi).
- 1980
Parnaso, Galleria Interarte, Milano (testo di C. Benincasa).
- 1981
Installazione per *La lunga notte di Medea*, regia di Werner Schroeter, Teatro Niccolini, Firenze.
"Dodici frammenti e un quadro", Galleria La Meridiana, Messina (testo di C. Carlino).
- 1982
"Dodici frammenti e un quadro", Galleria il Messaggio, Reggio Calabria (testo di C. Carlino).
"Racconti colorati", Galleria Interarte, Milano (testo di C. Benincasa).
- 1985
"Fioriture", Studio Soligo, Roma (testo di F. Menna).
Studio Oggetto, Caserta.
- 1987
Galleria d'arte visiva L.A.V., Reggio Calabria (testo di C. Capua).
"Specchio rotto specchio", Studio Soligo, Roma (testo di F. Gallo).

1988

Intervento d'immagine per la composizione musicale *Languida attesa* di A. Cananzi, Palazzo Taverna, Roma.

1989

"Nero, Bianco, Rosso, Blu" (a cura di Francesco Gallo); Galleria d'Arte Moderna, Paternò; Galleria Gregoriana e Studio Soligo, Roma; Galleria Civica, Reggio Calabria.

Esposizioni collettive

- 1974
Premio Corrado Alvaro, San Luca, Reggio Calabria.
- 1978
CV 79, Roma.
- 1979
Termoli '79, XXIV Rassegna nazionale d'arte, Castello Svevo, Termoli.
- 1980
"Cinque storie x cinque artisti", Studio Soligo, Roma (a cura di C. Benincasa).
- 1982
Galleria Interarte, Milano.
- 1983
"Dai margini... l'arte", Cosenza (a cura di T. Sicoli).
- 1984
Arte Fiera Bologna, Studio Soligo.
- 1985
"Mosaico", Studio Soligo, Roma.
- 1986
Mostra sul disegno italiano, Tokio.
XI Quadriennale, Roma.
- 1988
Fortezza da basso, Firenze.
Studio Soligo, Roma.
- 1990
Fortezza da basso, Firenze.
Studio Soligo, Roma.

Scenografie e costumi per la televisione

- 1975
Re Vento, fiaba di anonimo del 1300, regia di E. Vincenti, Rete 1.
- 1976
Circo studio, settimanale di spettacolo circense, regia di E. Vincenti, Rete 1.
- 1977
Faust di Marlowe, regia di L. Castellani, Rete 1.

1978

Lu cuntu di li cunti: Petrosinella, regia di E. Vincenti, Rete 1.

1981

Il tamburo del lupo, regia di T. Nieddu, Rete 3.

Scenografie e costumi teatrali

- 1972
La piazza, autori vari, regia di E. Vincenti, Cosenza.
- 1973
Sacra rappresentazione gestuale, regia di E. Vincenti, cattedrale di Cosenza.
- 1974
Bertoldo a corte, di M. Dursi, regia di E. Vincenti, Teatro Rendano, Cosenza.
La peste, di A. Camus, regia di E. Vincenti, Teatro Rendano, Cosenza.
- 1976-1977
Laboratorio di ricerca gestuale e visiva, su testi di A. Di Laura, direzione artistica di E. Vincenti, Teatro La Scaletta, Roma.
- 1980
Escorial, di M. De Ghelderode, regia di C. Berlingeri e L. Capponi, Teatro Rendano, Cosenza.
- 1982
Candido, ovvero..., di L. Sciascia, regia di R. Guicciardini, Apertura Teatro Biennale, Venezia.
Le Coefere, di Eschilo, regia di C. Berlingeri, Locri.
- 1983
Edipo re, di Sofocle, regia di C. Berlingeri, Locri.
- 1984
Le nuvole, di Aristofane, regia di C. Berlingeri, Tempio di Marasà, Locri.
- 1985
La Fedra, di Racine, regia di C. Berlingeri, Locri.
Antigone, di Sofocle, regia di N. Costabile, Teatro Stabile di Calabria, Cosenza.
- 1986
Il Prometeo incatenato, di Eschilo, regia di C. Berlingeri, Locri.
- 1987
Salomè, di O. Wilde, regia di C. Berlingeri, teatro greco-romano, Gioiosa Ionica.

Verso la piazza: percorsi e spazi musicoteatrali, regia di C. Berlingeri, Caulonia. "Italian Opera Graffiti". *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, *Norma*, regia di N. Costabile; *Barbiere di Siviglia*, *Cavalleria rusticana*, *Madama Butterfly*, *Pagliacci*, regia di M. Masini, Teatro Stabile di Calabria, Cosenza.

1989

Le parole, le emozioni, i linguaggi, regia di A. Piccardi, Teatro Sciarrone, Palmi. *I pazzarelli*, di A. Pepoli, regia di M. Gueli, Siracusa.

Hai avuto schiaffi sulla tua faccina!, di Mario La Cava.

Punto e virgola dove sei?, di Rodolfo Chirico, regia di A. Giupponi, Teatro Stabile di Calabria, Cosenza.

1990

Il dramma, la commedia, la farsa, di Luigi Antonelli, regia di G. Sammartano, Teatro Stabile di Calabria, Cosenza. *Rose di ghiaccio*, studio in 10 movimenti di D. Bonsch, Accademia di Arte drammatica, Palmi.

Repaci. L'amore, la voglia, la morte, 2° tempo dal Teatro di Leonida Repaci, regia di Giancarlo Sammartano, Accademia d'Arte drammatica, Scuola di Teatro, Palmi.

Bibliografia

1975

A. Di Laura, S. Giannattasio, catalogo, Galleria AxA, Milano.

1976

C. Carlino, *La grande terra*, catalogo.

1977

S. Gambino, in "Il giornale di Calabria", 28 aprile.

R. De Monticelli, in "Corriere della Sera", 31 marzo.

1978

C. Benincasa, in "Corriere della Sera", 21 dicembre.

A. Di Laura, C. Carlino, *Trasparenze*, catalogo, Galleria Soligo, Roma.

1979

C. Vivaldi, catalogo, Galleria Civica, Saint-Vincent.

C. Benincasa, *La tavola di Paro*, Eletttra ed., Roma.

C. Benincasa, in "Corriere della Sera", 27 dicembre.

C. Vivaldi, catalogo, Galleria Ita Incontri, Forte dei Marmi.

1980

C. Vivaldi, segnalazione in "Catalogo Bolaffi".

C. Benincasa, *Portale alla soglia del sapere*, ed. del Tornese, Napoli.

C. Benincasa, *Parnaso*, catalogo, Galleria Interarte, Milano.

1981

C. Carlino, *Dodici frammenti e un quadro*, catalogo, Galleria La Meridiana, Messina.

R. Zangrande, *Ecco cosa conviene sapere sull'arte moderna*, in "Capital", 11 novembre.

L. Barbera, in "Gazzetta del Sud".

1982

A. Schiavo, in "La Provincia", 22 maggio.

C. Benincasa, *Racconti colorati*, catalogo, Galleria Interarte, Milano.

1983

T. Sicoli, *Dai margini... l'arte*, catalogo, Cosenza.

B. Selvaggi, presentazione alla cartella *Quattro litografie, quattro pittori (Rotella, Berlingeri, Enotrio, Turchiaro)*.

1984

F. Gallo, in "Flash Art", maggio.

1985

F. Menna, *Fioriture*, catalogo, ed. Soligo, Roma.

A. Mercadante, in "Flash Gallerie".

A. Monferrini, *Mosaico, Mosaico*, in "L'Espresso", maggio.

F. Miglietta, in "Avanti!".

P. Levi, *Arte a Roma*, in "AD", marzo.

A. Monferini, in "L'Espresso", aprile.

1986

F. Adornato, in "Città Calabria", ottobre-novembre.

1987

C. Capua, catalogo, LAV, Reggio Calabria.

M. de Candia, *Trovaroma - il piacere dell'occhio* in "la Repubblica", 12 dicembre.

F. Gallo, *Specchio rotto specchio*, catalogo, ed. Soligo, Roma.

C. Carlino, in "Città Calabria", novembre-dicembre.

1988

L. Donati, *Citazionisti o astrattisti?*, in "Classe", 4 aprile.

1989

G. Jovane, in "Flash Art", 1° gennaio.

L. Lambertini, segnalazione in *Catalogo dell'Arte moderna*, Mondadori, Milano.

Questarte. Le mostre in Italia, Eugenio Riccitelli Editore.

1990

C. Casorati, in "Contemporanea", a.II, n. 6.

B. Tosi, catalogo, Gregoriana, Roma.

M. de Candia, *Trovaroma - Il piacere dell'occhio*, in "la Repubblica", 30 marzo.

Documentari televisivi

1975

Mostre in Italia, V. Ronsisvalle, TG1.

Incontro con un artista in Calabria, regia di Ferrero, Rai TV, Rete 1.

1976

Un'ora con C. Berlingeri, regia di A. Macri, Rai TV, Rete 3.

1989

Artista in studio, di A. Toman, Cinquestelle.