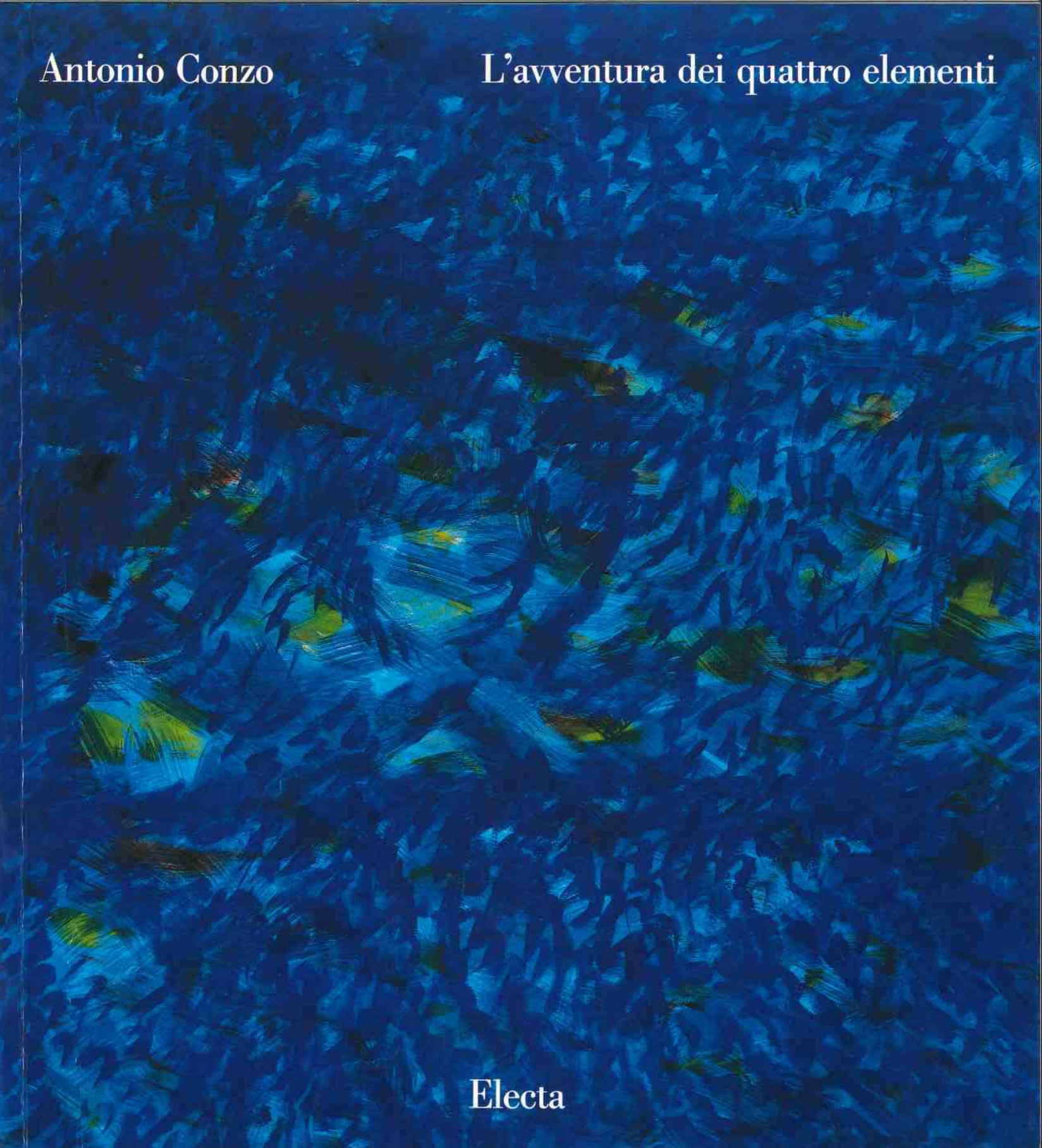


The background of the entire page is an abstract painting. It depicts a dense school of fish, likely sardines or anchovies, swimming in deep blue water. The fish are rendered with visible brushstrokes, showing a range of blue tones from dark indigo to lighter cerulean. Interspersed among the fish are numerous small, bright yellow-green highlights, which could represent light reflecting off the scales or the fish's internal organs. The overall composition is dynamic and textured, with a sense of movement and depth.

Antonio Conzo

L'avventura dei quattro elementi

Electa

Antonio Conzo

L'avventura
dei quattro elementi

Antonio Conzo

L'avventura
dei quattro elementi

a cura di
Tommaso Trini

Electa

Antonio Conzo
L'avventura dei quattro elementi

Taormina, ex Chiesa del Carmine,
Piazza del Carmine
20 gennaio - 10 febbraio 1990

La mostra personale
di Antonio Conzo è stata promossa
e organizzata dall'Amministrazione
Provinciale di Messina

Testi di
Tommaso Trini
Mario Persico
Lucio Barbera

Ufficio stampa
Gino Mauro
Silvia Palombi, Electa

Allestimento
Antonello Longo

Fotografie
Giangabriele Fiorentino, Messina

Segreteria organizzativa
Ignazia Binollini, Silvia Totaro

È con piacere che l'Amministrazione Provinciale di Messina ha promosso l'esposizione dei più recenti dipinti di Antonio Conzo presso l'ex chiesa del Carmine di Taormina in collaborazione con il Comune di quella città. Questa manifestazione è per noi un motivo di soddisfazione per più ragioni. Non c'è dubbio che il tessuto delle nostre iniziative dedicate alle arti figurative, ad alcuni dei suoi più prestigiosi protagonisti nazionali e internazionali, e in particolare ad alcuni dei maggiori artisti oggi operanti in Sicilia, ha acquisito importanza e risonanza tali, in questi ultimi anni, da attirarsi non solo la considerevole disponibilità dei maestri più noti, non solo il plauso della critica e della stampa, ma anche l'attenzione degli artisti emergenti in altre regioni italiane. Ospitando l'opera di Conzo, uno stimato pittore formatosi a Napoli e da vent'anni attivo a Reggio Calabria, dove tra l'altro insegna presso il locale Liceo Artistico, abbiamo dunque esteso i nostri inviti

a un meritevole artista non siciliano che per la prima volta viene ad affiancarsi ai colleghi messinesi, con i quali condivide il senso dell'attualità e della ricerca. Siamo lieti del vasto interesse suscitato dalle nostre iniziative. La mostra di Antonio Conzo accoglie circa venti tele di pregevole fattura. Dai primi anni Sessanta, l'artista ha condotto un'esperienza pittorica sempre aperta all'evoluzione dei linguaggi, applicandosi ai temi della figura umana e del paesaggio, e maturando una visione personalissima che negli anni Ottanta ha assunto una piena, rinvigorita identità di segni e di colori, in consonanza con le nuove forme di astrazione. L'odierna produzione di Conzo è discussa da Tommaso Trini nel catalogo Electa, al quale rimandiamo i visitatori della mostra.

*Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione
Provinciale di Messina*

Sommario

- 11 Il color prodigo
- 16 The prodigal colour
Tommaso Trini
- 21 Una lettera di Mario Persico
- 22 Natura rapinata
Lucio Barbera
- 25 Catalogo
- 59 Apparati

“È un diluvio d'aria” (Stéphane Mallarmé a proposito di un quadro di Edouard Manet).

L'arte è creatrice di sguardi, che continuamente rinnova e modifica. La storia dell'arte moderna ha educato lo sguardo al cambiamento. Assemblata con frammenti disparati, l'opera d'arte contemporanea è un oggetto aperto che consente di essere in parte ricreata dallo sguardo altrui. Buona parte delle vicende artistiche contemporanee dovrebbero essere riesaminate dal punto di vista della storia dello sguardo.

Abituati da molti decenni, e da una crescente conoscenza degli oggetti d'arte di tutti i tempi, a riconoscere il tasso di astrazione che il dipingere e lo scolpire comportano in quanto linguaggi artefatti, noi sappiamo ormai guardare l'astrattismo moderno oltre l'astratto. Nei campi puramente astratti di colori atmosferici che producono luce nella pittura di Rothko, noi vediamo ora più cielo, più trascendenza, più teoria del Sublime, e meno astuzie linguistiche; così come siamo in grado di esaminare l'astrazione strutturale di un dipinto fotografico iperrealista. Oltre l'arte, guardiamo la natura dei suoi mezzi.

Mentre le società a capitalismo avanzato consentono a tutti di apprendere grammatiche e sintassi dei linguaggi visivi più avanzati, mentre la gente impara la pittura, ho l'impressione che i pittori, viceversa, stiano disperatamente cercando di riapprendere a guardare la natura, a introiettarla nuovamente nell'arte. Questo è comunque l'orientamento dell'arte di Antonio Conzo, un artista dall'ampia visione circo-

lare, la cui pittura fa impallidire l'entusiasmo del poeta Mallarmé per il “diluvio d'aria” osservato, più di cent'anni fa, nelle pratiche del lavoro *en plein air* degli impressionisti: dalle tele di Conzo sale un diluvio d'aria, acqua, fuoco e terra.

Nell'astrazione di Conzo torna la natura, il color prodigo. Ma con gli occhi asciutti, il senso del vuoto: per l'arte, la natura è perduta, il paesaggio non ha più luoghi dove rendersi visibile. Non la si può ricostruire se non come memoria della perdita, elaborazione sontuosa di un lutto. Non c'è alcuna natura da descrivere. Le si può solo scrivere con naturalezza.

Formatosi a Napoli, Conzo vi ha appreso la costruzione della testura pittorica, tra il post-cubismo e l'informale, e poi la distruzione comportamentale dell'oggetto d'arte dal 1960 al 1968. Trasferitosi a Reggio Calabria, vi ha maturato il silenzio e il disegno della figura umana. Dal 1980, ha ripreso a dipingere con una nuova fioritura straordinaria di archetipi elementari, che in parte raffigura e su cui in parte “scrive”. Si consideri il rapporto delle immagini con la scrittura, della pittura con la letteratura. Oggi, questi due universi molto composti stanno tramando tra loro un crescendo visibile di scambi sempre più fitti: tra la figurazione e l'alfabeto, tra le immagini e le parole in un grafismo labirintico.

Personalmente, ritengo che le loro relazioni siano sempre state e permangano conflittuali. L'arte si prende cura dei corpi irradianti tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile. Suscita passioni che sono già dentro di noi e dalle quali ci liberiamo attraverso la conoscenza. L'arte tende alla liberazione nell'ordine della verità. Viceversa, l'universo letterato tende a legifera-

re, producendo leggi, comandamenti e regole nell'ordine del potere. Induce a passioni intellettuali che risultano costrittive, lineari, teleologiche.

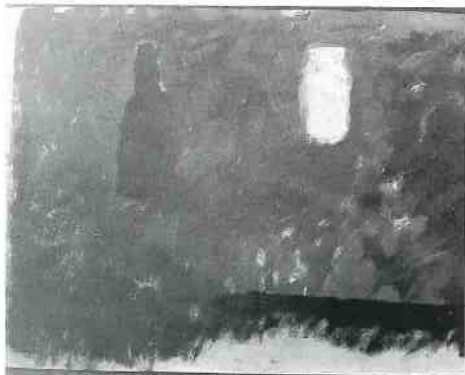
Inoltre, l'immagine è politeista; viceversa, la scrittura è nata e resta monoteista. Infine, l'arte esercita uno sguardo circolare in funzione di una visione ciclica. Viceversa, quando si scrive, si parla e si legge, lo sguardo è frontale e decade. Si tratta oggi di comprendere come e perché questi due sistemi della conoscenza così contraddittori procedono verso una reciproca integrazione. Mi pare innegabile che da tempo stiamo entrando in un'epoca che tende alla ricomposizione dei fronti contrapposti, ricercando l'unione degli opposti verso un riequilibrio dell'individuo con la massa.

Anche la pittura che Antonio Conzo ha rielaborato dall'inizio degli anni ottanta con molto profitto, con un'energia rinnovata, e con risultati di sicuro rilievo, si ramifica e fruttifica in questo dualismo. Essa è innegabilmente pittura, e come tale autonoma. Tuttavia, poiché si riferisce al paesaggio naturale con immediata adesione e passionalità di colori, essa ha l'effetto eteronomo di richiamarci all'ambiente, alla natura reale, ai nostri rapporti con la naturalezza sui quali oggi siamo tanto angosciati. Ne consegue la suggestione di un recupero ottico di quel panteismo figurativo che fu la pittura *en plein air* degli impressionisti, qui solo rimemorata.

Inoltre la pittura di Conzo si compone di due immagini stratificate; anzi, di un'immagine sulla quale interviene allo stesso tempo una trama dinamica di segni che, con ragionevole analogia, possiamo assimilare alla scrittura, o meglio alla pittografia. Il pittore comincia con l'annotare sulla tela

Figura, 1963
carbone su carta, 100 x 70 cm

Natura morta, 1964
olio su carta, 50 x 70 cm



un sintetico referente naturale: lo schema di una pianta o un campo floreale di colori. Su questa sinopia figurativa predisposta ad accogliere un affresco, egli ordina quindi l'astrazione dei suoi segni, la costruzione di pennellate ora a macchia ora per reticoli: "ci scrivo sopra", dice. È in questa duplice procedura, in questo altro dualismo tra la copia e la sua negazione, che Conzo raggiunge l'identità personale del proprio lavoro e la libertà del suo linguaggio.

Dunque, una pittura costruita con un impianto formale solido, regolato da una progressiva astrazione delle forme che si librano in una luminosità aerea. Senonché, le texture variegiate delle superfici procurano effetti atmosferici, volumi di spazi che riconducono le forme delineate soltanto dai colori al peso di un movimento, talvolta di una direzione. Colpisce la colonna ascensionale di materie colorate che movimentano i dipinti intitolati *Eruttivo*. Le forme rosse, gialle e blu di *Eruttivo 2* si strutturano in una sorta di *patchwork* cromatico, che ci rimanda addirittura a certe preziosità secessioniste. Immagino che qui trapeli la sensualità dello sguardo con cui il pittore carezza la realtà e che ci restituisce con forme sensuose.

Se vogliamo cogliere la singolarità dell'odierna pittura di Antonio Conzo – che si potrà giudicare più o meno avanzata, ma certamente scaturisce da un'irriducibile fonte di vocazione e di volontà – noi dobbiamo osservare il modo in cui la guardiamo. Le recensioni e le presentazioni in catalogo dei critici che fin qui hanno accompagnato il lavoro di Conzo, consentono di seguire alcune tracce del nostro sguardo. Non basta avere gli occhi ben aperti e l'eloquio facile. Le parole possono

tradire la vista più perspicace, se la mente che la guida non conosce ciò che deve sapere. È significativo il rilievo che nei testi critici viene rivolto agli elementi archetipi più generalizzati dai primordi delle conoscenze fisiche, al prevalere ora dell'aria ora del fuoco nel sostrato immaginario di questa pittura.

Poiché Conzo è un pittore confidente ed estroverso, fin dall'inizio i critici hanno corrisposto alla sua immediatezza comunicativa con un'adesione non meno immediata alla circolarità dei luoghi pittorici e delle posizioni stilistiche della sua produzione. Invece di restringerlo nel determinismo di un'unica direzione, un solo stile, i critici hanno ampliato avventurosamente lo sguardo circolare di Conzo, avviandoci a quella che io chiamerei la sua "avventura dei quattro elementi".

A partire dal 1980, la sua produzione torna sulle radici dei suoi esordi e si trasforma. "Per Conzo, l'opera non è più un campo di proiezione, di speculazione iconica; essa diviene strumento operativo e sonda introspettiva", ha scritto Massimo Bignardi (1986). "Fa emergere così dal fondo, come frammenti di memoria in ebollizione, le linee graffiate, deboli, quasi incerte dei primi anni Sessanta". E acutamente ha notato che "ora però queste hanno il senso della trama, costruita da un solido ordito che permette al colore di espandersi con trasparenze, ritmi, partiture musicali", riconoscendo la nuova costruttività di Conzo.

Anche il critico Maurizio Vitiello ha giudicato che la sua opera "non può essere collocata nel panorama dell'Informale nella componente gestuale espressionista, bensì nella luce di un neo-naturalismo

astratto" (1986). Giustamente ha notato che essa "costruisce un campo cromatico su un equilibrio di contrasti simultanei", indicando in Afro e Santomaso le sue ascendenze più prossime.

Per Vitaliano Corbi, "il quadro è diventato ora uno schermo visivo aperto, una dimensione spaziale fluida" (1986). Con una preziosa annotazione, ha colto la nuova dominante aerea e impressionista di Conzo: "A volte si ha l'impressione di un movimento pulviscolare continuo e frenetico, ma niente affatto caotico". Lo si vede bene nei quadri meno recenti, per esempio in ... *e vennero le luci gialle* (1985).

Altri hanno registrato ulteriori sfaccettature psicologiche e stilistiche. Ada Fiorillo ha confermato la percezione di "una materia alleggerita di armoniche trasparenze" (1986). Michele Sovente ha riportato l'attenzione sul "moto sinuoso delle onde luminose ottenuto mediante un paziente lavoro di accumulo e di accostamenti di toni e di velature tonali" (1987). Non meno pregnante è risultata l'analogia col fuoco, "come fatto originario del mondo secondo Eraclito", suggerita più recentemente da Maria Antonietta Mamone per una pittura dove "la pennellata è fuoco che sale, evapora, ridiscende fino a riesplodere" (1988).

Osservando che la pittura di Conzo "non può che turbare [gli] occhi dai quali la natura è irrimediabilmente esclusa", Mario Persico ne ha esaltato la funzione eteronoma fino a estendervi il dibattito ecologico. Indirizzando al "sereno mago dai colori vivi" una struggente lettera, l'artista Persico ha lodato "quella freschezza di segno respirante nelle superfici delle tue grandi tele, quel sapore di clorofilla" (1987) e le

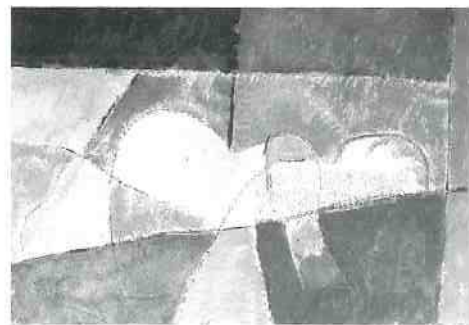
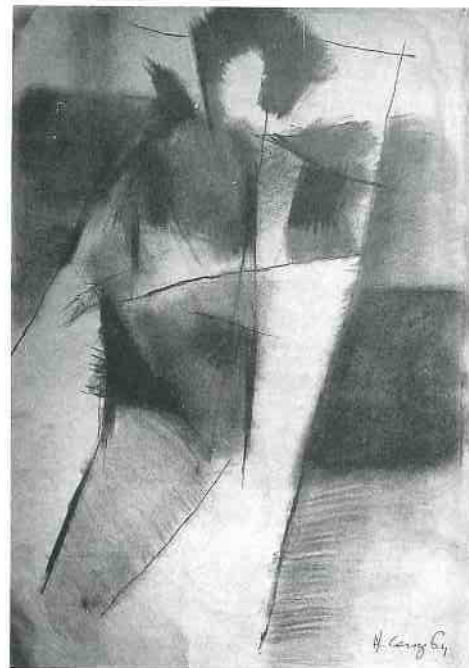
ha riconosciuto la capacità di "offrire un sogno verde al grigiore dei più", in un quadro di "utopica fiducia".

Anche per Enrico Crispolti l'opera di Conzo coltiva un fondo di progettualità utopica, nella speranza che l'arte possa contribuire a rigenerare i nostri rapporti con la natura. "Avverto nelle tele di Conzo", ha scritto tuttavia, "assai più istintualità emotiva e percettiva nella scrittura pittorica che vi si svolge che non una intellettualistica programmazione" (1988). E dunque ha ben notato l'analogia delle trame dipinte con la scrittura, ha notato l'ottica impressionista e "la penetrazione panica" di Conzo.

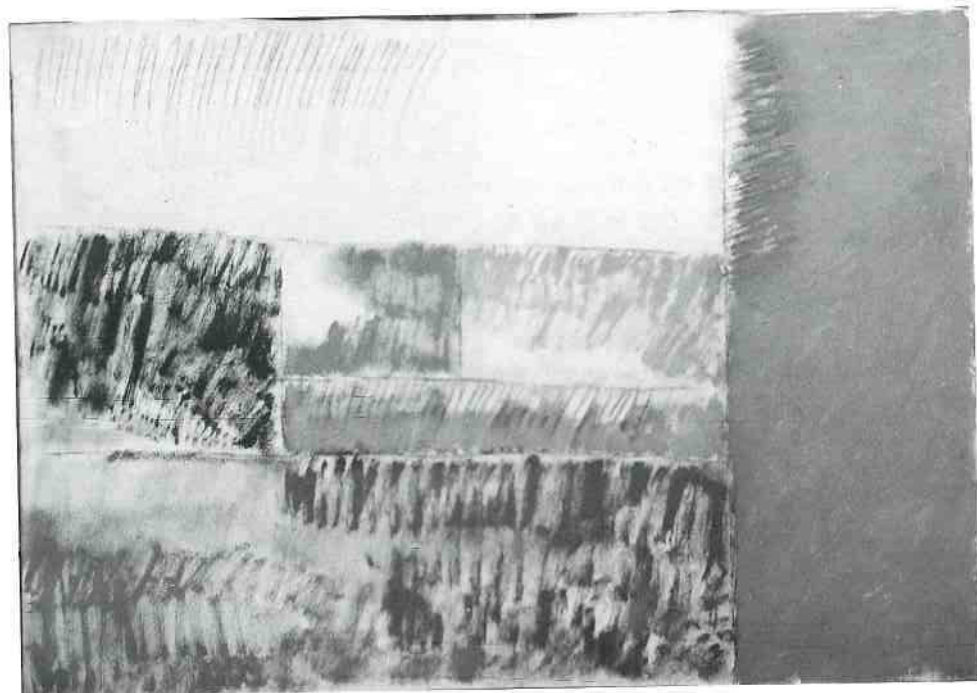
"È una sorta di impressionismo, il suo", ha scritto Crispolti. Osservazione confermata con sintesi efficace da un altro critico perspicace, Lucio Barbera: "L'occhio è di un impressionista, la mano di un astratto". Riferendola a Seurat per l'accostamento tra colori puri e primari, nonché a Dorazio per la musicalità dei suoi ritmi, Barbera ha descritto la pittura di Conzo con una sensibilissima metafora a sfondo acquatico: "I segni colorati, che si vanno depositando sulla tela, hanno il sapore battesimale e creaturale di un pioggia" (1988). Si tratta di un'annotazione che ne ribadisce gli aspetti costruttivi e concettuali.

Un'espressione simile venne usata dal filosofo Merleau-Ponty per Cézanne, allorché ne discusse l'imponderabile percettivo descrivendolo come una "*pluie de petites touches*". Ecco emergere, dunque, un costante riferimento alle elementari nozioni simboliche connesse da sempre – e in particolare dai notissimi studi di Gaston Bachelard sull'immaginazione creatrice dei poeti – al quaternario, dapprima fisico e

Figura, 1964
carbone su carta, 70 x 50 cm
Nudo su paesaggio, 1964
olio su carta, 50 x 70 cm

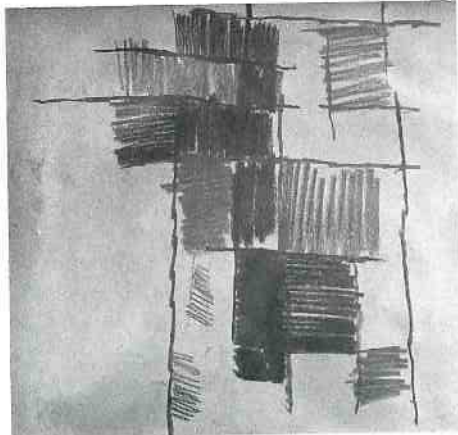
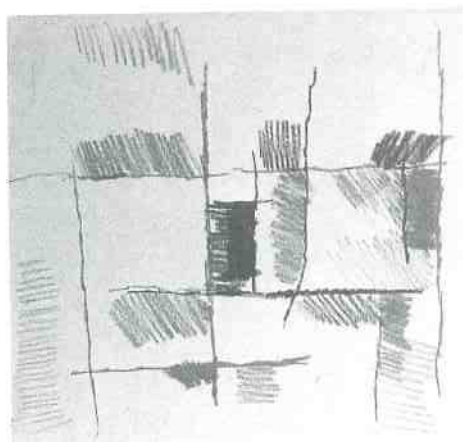


Paesaggio, 1964
olio e carbone su tela
80 x 100 cm



Progetto per paesaggio, 1964
pastelli a olio su carta, 30 x 30 cm

Progetto per paesaggio, 1964
pastelli a olio su carta, 30 x 30 cm



poi psicologico, delle origini cosmologiche: l'acqua, l'aria, il fuoco e la terra.

Ammettiamo, per pura ipotesi, che oggi stia incalzando un'ulteriore ondata di Impressionismo: docile, non surrettizia, non invadente, ma diffusa. Come saperlo? Frugando tra i vecchissimi conservatori che dipingono i Fiori, tingendo la luce con "occhi innocenti" (dicono)? Ma la luce è impietosa, la luce è tremenda. Oppure, frugando fra i mille e mille dilettanti del pennello, per i quali il Paesaggio è "così moderno" (dicono) e Pissarro è l'ultimo avanguardista? Impossibile.

E inoltre, come distinguerlo? La differenza figurativa tra un quadro di Degas e qualsivoglia nuovo impressionista di "nudi a luci rosse" salterebbe all'occhio. La distanza storica dagli impressionisti resta dunque incolmabile. E poi, come chiamarlo? Sarebbe, perlomeno, l'ennesimo "impressionismo". Neo-neo-impressionismo? Dimentichiamolo.

Il celebre quadro *Impression, Soleil levant* di Monet (1872) fu così intitolato – nominando poi un'intera epoca – solo perché il fratello di Renoir, che stava allestendo la prima mostra degli impressionisti del 1874, aveva fatto notare al pittore che i suoi titoli erano sempliciotti. Al che, Monet replicò: "Ci metta *Impression*". Consapevoli come siamo che tutto si ripete, ma sempre con fini diversi o più lontane mete, noi diremmo piuttosto: "Lo tolga".

Quel che non concediamo all'attualità, a un gruppo o a un movimento, ci richiama però da una singola opera. Non c'è dubbio che nella pittura di Conso scorre una venatura di impressionismo; può trattarsi di aurea più che di stile, di raddomanzia

più che di aria all'aperto, però è là. Alcuni fra i più attenti critici della nuova produzione di Conzo dopo il 1980, l'hanno ben recepita, questa ottica impressionista.

Essa intride le superfici dipinte del pittore, originario di Napoli, che da vent'anni assorbe la luce solare della Calabria; sgorgando, naturalmente, dalle facoltà percettive dell'artista e, dunque, dall'interno del suo temperamento. Essa ingrossa una delle molteplici vene che alimentano la stratificata vegetazione della sua pittura, sino a renderla dominante sulle altre. Tale vena è connessa con l'elemento acqua.

E inoltre, diciamolo, essa va crescendo egualmente sotto l'urgenza delle nostre stesse visioni. Noi spettatori siamo consonanti con la sensualità impressionista di Conzo – e noi critici vi insistiamo – anche perché la desideriamo; avendo essa un che di liberatorio rispetto ai disastriati rapporti odierni tra l'arte e la natura. In un'epoca in cui la gente si avvicina sempre più agli oggetti d'arte, e masse crescenti di individui si lasciano "alfabetizzare" dai media visivi, non deve sorprendere che taluni artisti tornino a riferirsi alla natura, seguendo i loro più elementari bisogni e progetti.

Se è lecito rimemorare tangenze anche minime con le origini moderniste che facciamo risalire a Manet, Monet, Seurat o Cézanne, ciò implica che l'opera di Antonio Conzo risulta ora largamente evoluta rispetto alle sue iniziali connotazioni informali; si è trasformata, concettualmente e tecnicamente, in una pittura che padroneggia un ampio raggio di simboli.

Nel suo lavoro, Conzo non si pone limiti, non dipinge per se stesso, non si occupa

solo del proprio immaginario, non privilegia cifre personali. Notate, ricorre alla globalità dei motivi paesaggistici invece di specializzarsi in questo o quel soggetto. Prende a soggetto tanto la luce quanto la terra, tanto il vulcano quanto il mare, distribuendovi sopra il suo riconoscibile disegno, la sua "scrittura pittorica" (Crispoliti) quale fogliame o pulviscolo aereo. Sicché, possiamo dire che Conzo non dipinge alcun paesaggio, in realtà, ma piuttosto costruisce forme pittografiche di quegli elementi naturali che danno nome alle diverse valenze dell'immaginazione e della visione ottica. "Scrivendo" mediante trame cromatiche, struttura la pittura a guisa di natura.

Come non vedere il simbolismo dei quattro elementi – aria, acqua, fuoco e terra – che percorre le stratificate coordinate della sua opera? Come non riferire questo simbolismo alle componenti psicologiche dell'artista e, attraverso il suo inconscio, alla tipologia dei suoi segni e dei suoi colori? La mia ipotesi è che Antonio Conzo strutturi direttamente la sua pittura sulla base di questi elementi simbolici; e, ciò che più conta, li fa intervenire tutti, senza eccezione.

Non lasciamoci sedurre dai titoli o dai riferimenti espliciti. Un quadro come *Mare* (1989) non è direttamente riferito alla natura esterna e visibile del mare, non è una marina; né si limita al tema dell'acqua. Col suo mobilissimo intarsio di reticoli tramati tra il blu e il giallo e le nervature affioranti dal nero, *Mare* è una pittura radicata in una nostalgia *impressionista* in quanto, suppongo, il pittore privilegia psicologicamente il simbolismo dell'acqua. E tuttavia, al contempo, *Mare* è percettiva-

mente formato da un'agitazione di segno *espressionista* che, generalmente, corrisponde al simbolismo del fuoco. E ancora, allo stesso tempo, *Mare* rivela un solido impianto di spazi astratti la cui *concettualità* corrisponde al simbolismo della terra. Ciò che è esemplare e interessante in Conzo, è la compresenza di attitudini diverse e di contrastanti tensioni non solo nell'insieme della sua opera ma anche nel corpo di una stessa pittura, la quale esprimerà di volta in volta, tuttavia, una precisa dominante. Nel caso di *Mare* è dominante l'ordine costruttivo e concettuale, l'organismo percettivo di superficie, la sua riduzione a diagramma di segni e di colori; domina l'immaginario di terra, nonostante il soggetto.

Viceversa, un quadro che si riterrebbe terragno, come *Ulivo* (1988), risulta meno dominato dalla fredda concentrazione mentale, dal dominio della forma, da cui nasce *Mare*. Sicché al confronto, nonostante il soggetto, *Ulivo* risulta più introspettivo in una dominante *impressionista* che vagheggia la profondità dell'acqua e la sua dispersione di segni. Conzo ci mostra i legami tra i quattro angoli di un'immaginazione infinita.

"It is a torrent of air" (Stéphane Mallarmé on a painting by Edouard Manet).

Art creates modes of seeing, modes that come to be continuously renewed and modified through time. Modern art history has taught us to change our ways of seeing things. Pieced together from the most varied fragments, today's work of art can in part be regarded as an object to be recreated in the eyes of the observer. A large portion of contemporary art history might well be re-examined from the point of view of the history of the way of seeing. Our accumulated experience of the art object over the years helps us to recognize the degree of abstraction that painting and sculpting have undergone, in as much as we are speaking in terms of constructed languages, being now capable of looking beyond modern abstractionism. In the abstract fields of atmospheric colour that create light in Rothko's painting, we now see more heaven, more transcendence, more theory of the sublime, and less linguistic shrewdness; in the same vein we are capable of examining the structural abstraction of fotorealist painting. As well as art, we see the nature of its means. Living in a capitalist society means its hard to avoid learning the grammar and syntax of the most sophisticated modes of visual expression. Yet while the spectator learns what painting is about, it is my personal impression that the painters, obversely, are desperately trying to learn how to see nature once again in a desire to project her back into their art. This is the direction that Antonio Conzo is taking, an artist with a widely circular vision whose painting would make Mallarmé's enthusiasm

for the "torrent of air", observed more than one hundred years ago in the *en plein air* impressionist works, seem somewhat tame by comparison: Conzo's canvases exude a torrent of air, water, earth and fire. Nature returns to painting in Conzo's lavish fields of abstract colour. Yet there is no commotion, only a sense the void created: for some time now nature has been lost to art, landscape no longer having a place where it can be visualized. One cannot reconstruct nature except as the memory of a loss, dressed in the sumptuous robes of art in mourning. Nature can no longer be described. Now one can only write with natural ease.

Passing his formative years as a painter in Napoli, Conzo's painterly niche lies somewhere between post-cubism informalist tendencies, subsequently following the systematic destruction of the art object from 1960 to 1968. Subsequently he moved to Reggio Calabria, where his inner meditation and the drawing of the human figure came to maturity. From 1980 he began painting again using a newly founded gamut of elementary archetypes, partly represented and partly "written".

Let's now pause to consider the relationship between image and the written word, between painting and literature. Today these two very composite universes are finding new points of interrelation between representation and the alphabet, between images and words in a labyrinthine predominance of graphic elements. Personally I believe their relationship is inherently conflictual. The painterly art alludes to expressive forms set between the visible and the invisible. It fires passions that are already within us and which we

release through our human conscience. The visual arts tends to free "that which is true". On the contrary, the literate and literary universe draws up laws, enacts decrees, commands and rules following the law laid down. It provokes intellectual "passions" that are limiting in their constricting, linear and teleological nature. Furthermore the pictorial image is polytheist, whereas writing was created and remains monotheist. In the end art provides a circular view within a cyclic system. On the contrary in writing, speaking and reading, one's eyes face the fore, caught in a continuing downward movement. We ask ourselves why these so apparently contradictory systems of acquiring human knowledge are now tending towards integration. All the signs exist to convince us that we are entering an era where opposing factions are reconciled, where single man can return to equilibrium with the masses searching in a union between opposites. Antonio Conzo's style of painting, that underwent an energetic re-elaboration at the beginning of the eighties whose fruits are evident today, strives to embody this dual nature. It is pure painting at its best and as such entirely detached and independent. Nevertheless, since it carries marked allusions to natural landscape, with its immediacy and passionate colour, it has the heteronomous effect of calling us back to our environment, to nature itself, to our relationship with all that is natural – not totally without an element of angst. Conzo's work is an allusion to an optical revival of the figurative pantheism that was impressionist *en plein air* painting, itself though barely hinted at in his works.

Progetto 1, 1964
carboncino su tela, 70 x 100 cm

Paesaggio, 1964
tempera su carta, 70 x 100 cm

Furthermore Conzo's work constitutes two images set out on two different levels – an image with superimposed dynamic patterns, signs that bear a marked relationship to writing, or rather to pictography. The painter begins by creating a natural reference point that acts as a synthesis – an outline on a floral field of colour. On this figurative sinopite, set out as in the art of fresco, he superimposes his abstract signs with dawbs of paint or square brushmarks, forming a mesh-like structure: a process he describes as “writing over”. It is in this duality of purpose, in this interplay between the positive and negative image, that Conzo constructs his personal identity and freedom of expression.

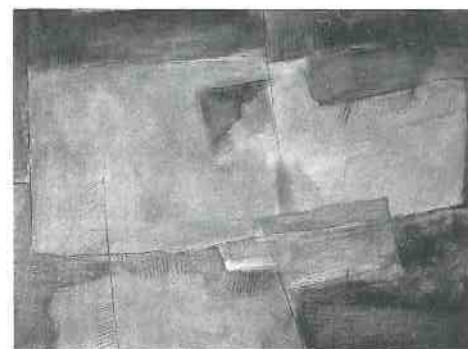
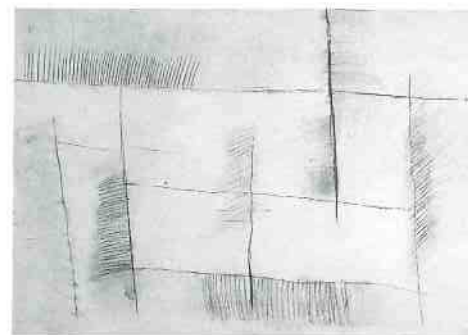
We are dealing with a style of painting that has an overall formal solidity, regulated by the progressive abstraction of forms hovering in airy luminosity. Thus the varied textures of the surface produce atmospheric effects, spatial volumes and forms delineated by colour adding weight and movement, at times following a given direction. Particularly striking are the rising columns of coloured material that give movement to the painting called *Eruttivo* (Eruptive). The yellow, red and blue forms of *Eruttivo* are moulded into a patchwork of colours, forming a deft allusion to secessionist fineries. It reveals imagery dripping with sensuality, as if following the painterly eye as it caresses reality, creating sensuous form.

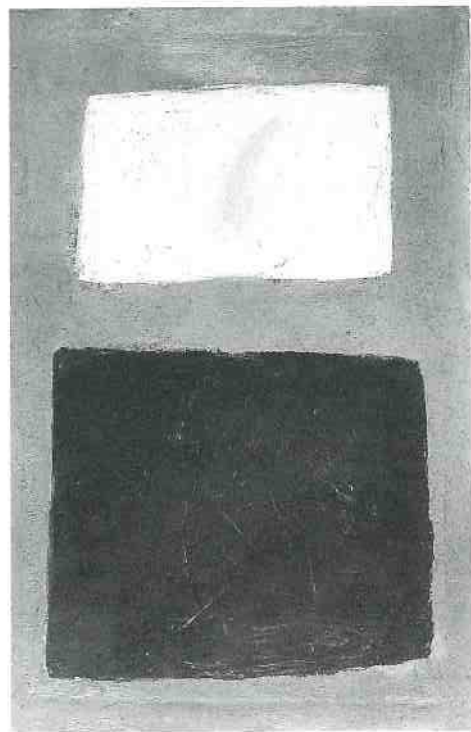
In trying to define the special qualities of Antonio Conzo's paintings – certainly at the forefront of contemporary art scene, his work stemming from an irrepressable painterly urge and vocation – we have to stand back and examine the way we look

at his works. Critical reviews and catalogue introductions that have punctuated Conzo's career up to the present help us to trace our particular way of seeing. It is by no means simply a question of having one's eyes open and being eloquent. Words can contradict the most perspicacious of views if precise information concerning the intentions of the author are lacking. Here the emphasis laid on those basic archetypal elements of our primordial physical knowledge is important in helping us in our interpretation, where at first air and then fire emerge from the imaginative substrata of this picture.

Conzo is a confidant, extrovert painter. Right from the start the critics responded to the communicative immediacy that characterizes his work with a corresponding enthusiasm for the circular nature of his pictorial themes and the stylistic stance developed in his work. Instead of restricting their interpretation to a reading that might impose a single direction, a single style, the critics haven't been shy of broadening their scope to comprehend Conzo's total way of seeing, setting us off on what he calls his “adventure of the four elements”.

From 1980 onwards his work returns to its painterly origins, undergoing a process of transformation “for Conzo his work is no longer a chance of projecting himself, a field of iconic speculation; it has become a tool, an introspective probe”, Massimo Bignardi wrote (1986). “He makes things emerge from the deeplike fragments of memory boiling on the surface – those weak, almost uncertain etched line of the early sixties. “He pertinently noted that his works “now form a pattern built on





a solid weave that permits transparent expansion of colour, rhythms, like musical scores", thus recognizing Conzo's new constructive approach.

Even the critic Maurizio Vitiello judged that "the gestural, expressionist aspect of his work bears little relation to informalism, but should rather be seen in the light of abstract neo-naturalism" (1986). He rightly notes that Conzo takes pains to construct a chromatic field based on a balance of simultaneous contrast, indicating Afro and Santomaso as the most representative works.

For Vitaliano Corbi "his canvases have become an open visual source of mockery" and at the same time a fluid spatial dimension (1986). In an excellent piece of prose he captured Conzo's new, dominant, airy, impressionist style – "at times one is given the impression of a continuous movement of tiny particles of dust, frenetic but by no means chaotic". This is amply demonstrated in previous paintings, for example in *...e vennero le luci gialle* (...and the yellow lights came, 1985).

Different critics have registered other salient stylistic and psychological facets of Conzo's work. Ada Fiorillo confirmed the perception of matter "lightened by harmonic transparency" (1986); Michele Sovente drew attention to "the sinuous movements of waves of light composed by the patient accumulation and juxtaposition of tones and hues" (1987).

The analogy of fire is equally full of meaning "as an original factor of the world according to Heraclius", a more recent interpretation by Maria Antonietta Mamone for a form of painting where "brush-marks of fire flare up, evaporate and die

down only to flare up once again" (1988). In the words of Mario Persico, Conzo's work though "can only perturb the unseeing eye in which nature is irremediably exclude". He exalted its heteronomous functions to the point of praising its ecological content, sending a heartfelt letter to the "serene magician of vibrant colour" exalting the "living freshness of hand on the surface of your large canvases, tasting of chlorophyll" (1987). He recognized the capacity of "offering a green dream to the grey multitude" in a canvas of almost "utopian stature".

Even for Enrico Crispolti, Conzo's work is utopian in concept, in the hope that art might renew and regenerate our relationship to nature. "Conzo's canvases portray spontaneous, instinctive emotion and perception in a pictorial script executed within the boundaries of a strict, programmed intellectualism", he wrote (1988). Thus he ably commented on the intertwining pattern and script, also noting the impressionist stance of Conzo's "panic penetration". "His is a form of impressionism", wrote Crispolti. An observation that has been wholly confirmed by another critic showing great insight, Lucio Barbera. "The eye is that of an impressionist, the hand that of an abstract painter".

Comparing him to Seurat for his use of pure and primary colours, and to Dorazio for his musical rhythms, Barbera described Conzo's work with a highly sensitive aquatic metaphor: "the coloured marks appearing on the canvas have an air of creation, of baptism about them, almost like rain" (1988). This is essentially a confirmation of the conceptual and constructive probity of his work.

A similar expression was used by the philosopher Merleau-Ponty for Cézanne, in discussing the perceptive imponderability describing it as a "*pluie de petites touches*". Here we have a constant reference to elementary symbolic notions that used since time immemorial. In particular relating to the well-known studies by Gaston Bachelard on the creative imagination of poets – the physical, psychological, quaternarium of cosmological origins: water, air, fire and earth.

Let's suppose, as a mere hypothesis, that we are today faced with a return of impressionism; docile, not surreptitious by any means, nor particularly intrusive. How do we identify it? Searching among the traditionalist who paint flowers, tinting light with "innocent eyes" (they say)? But the light is pitiless, quite terrible. Should we search among those thousands and thousands of amateur painters, for whom the landscape is so modern (they say) for whom Pissarro is the last avant-garde painter? Impossible.

And furthermore how are we to distinguish one from the other? The figurative difference between a painting by Degas and any new impressionist "red-light nudes" immediately comes to light. The historical gap that separates us from impressionism is too vast to be bridged. At what name could we give them? It would in the end be the umpteenth form of impressionism? Neo-neo-impressionism? Let's forget about it.

The famous painting *Impression, Soleil levant* by Monet (1872) was given that very name – giving a name to an entire era – because Renoir's brother, who hung the first impressionist exhibition in 1874, told

the painter his titles were simplistic. Monet's reply was "call it *Impression* then". Knowing as we do how everything repeats itself, but always for other reasons and other ends, we in his place would simply have said: "remove it".

Things we are not prepared to see in our everyday existence, in a group nor movement of artists, may come to light in a single work. Undoubtedly Conzo's painting has an impressionist strain to it, though it is more suggested than overtly present, more a form of magical freshness rather than "plein air", yet there all the same. Some of the most exacting critics of Conzo's works produced after 1980 have correctly read his impressionist leanings. A tendency that pervades the canvases of this painter, born in Naples, but who for some twenty years now has been absorbing the light of Calabria, light that pervades and pours forth in all its naturalness form the perceptive faculty of the artist and hence from his very temperament. It is one of the multiple facets that goes to from the stratified nature of his art, at times becoming its dominant force, here relating to the principal element water.

It is a quality that grows under the urgency of our gaze. The onlooker being undeniably sympathetic to the sensual impressionism of Conzo – we critics on our part strive to emphasize its passing association with a liberating in context with man's disastrous daily relationships between art and nature. In an era marked by people's coming closer and closer to art objects, where a growing number of the public are allowing themselves to be "alphabetized" by the visual media, it comes as no surprise when we see the artist going "back to



nature", driven by the most primordial instincts.

Feeling oneself justified in acknowledging a minor debt to the creators of modernism – Manet, Monet, Seurat and Cézanne –, Antonio Conzo's work has in general developed along the lines the artist initially imposed on himself, rather it has been transmuted conceptually and technically into a style of painting that commands a great array of symbols.

In his work Conzo sets himself no limits, he doesn't paint for himself, he is not even involved with his own image as a painter, or developing his own communicative code. He prefers general references to landscape rather than concentrating on particular subject, his subject being as much light as it is earthly substance, as much a volcano as it is sea, when we find him superimposing his well-known style of drawing onto his "pictorial signature" (Crispoliti) – leaves and particles of dust. Conzo doesn't paint landscape, rather he constructs forms of natural elements, thus naming values that spring from his imagination and vision, "writing" in a scale of chromatic patterns – in short, painting in the guise of nature.

One can hardly fail to see the symbolism of the four elements – air, water, fire and earth – that underly all this work? Similarly the references to the artists personal symbolic lexicon and psychological colours. It is my opinion that Antonio Conzo bases his work on these very symbolic elements; most important of all he uses the entire gamut without exception.

Let's not cede to the influence of titles or explicit references. A painting like *Mare* (See, 1989) does not directly refer to the

external visible nature of the sea, it is not a "marina"; nor is it limited to the sea as a theme. With its jostling mosaic of reticular patterns dancing between blue and yellow and its black streaks like protruding veins, *Mare* is a painting that has its roots in an *impressionist* nostalgia in as much – I suppose – as the painter wishes to psychologically privilege the symbolism of water.

All the same, *Mare* is perceptively made up by the agitation of the *expressionist* marks that lie perhaps closer to the symbolic representation of fire. And again at the same time *Mare* reveals a solid structure of abstract spaces whose *conceptuality* corresponds to the symbolism of earth.

Typical of Conzo's work are the juxtaposition of different approaches and contrasting tensions, not only in the work as seen as a whole but also incorporated in the same canvas, which at times owes its expressivity to one of these elements predominating over the others. In *Mare* the conceptual and constructive order forms the dominant element: the perceptual organization of surfaces, the reduction to a diagram of signs and colours; the image of earth predominating despite the subject matter.

Alternatively a painting which should have more distinctly earthy elements like *Ulivo* (Olive tree, 1988) appears less dominated by the cold mental concentration at the basis of *Mare*. Once again in apparent contradiction to its title, *Ulivo* is more introspective in an *impressionist* sense in its contemplation of the water's depths and the distribution of paintmarks. Here Conzo displays the link between the four corners of an imagination that stretches to infinity.

Carissimo Antonio, vi sono momenti in cui il nostro "fare", il "fare" pittura, è spaesante per quanti aspirano soltanto ad un acquietamento. Ma la pittura, quella vera, non può che turbare poiché ci aggredisce proprio là, in quella zona sospesa fra ragione e sentimento. In un mondo dove ogni cosa, la vita stessa, si concepisce al chiuso (penso alle prigioni di cristallo delle megalopoli americane, mostri bianchi, trasparenti, in cui si consumano le esistenze dei robot di carne) le tue tele, documento raro della felicità del dipingere, si aprono come ali variopinte negli occhi di quei pochi che sanno ancora disporsi alla meraviglia. Ma i più sono occhi d'ombra, dallo sguardo congelato da avveniristiche urbanizzazioni, occhi dai quali la natura è irrimediabilmente esclusa. Cosa può di fronte a questa perdita la pittura? Nulla, assolutamente nulla. Essa è un'arma inefficace, adatta soltanto a mettere su qualche illusione consumabile così come si consuma certa grande musica, degradandola "a semplice sottofondo per lo studio e la conversazione". Oggi non è più possibile parlare dell'albero, dei viluppi di fiori sotto l'ascella delle foglie, dell'adorabile infanzia del mattino, della vetustà dei tramonti sul silenzio delle acque marine. Dove sono le distese di grano di van Gogh, le marine schiumose di Courbet? Cosa si è spezzato di quel rapporto fra tempo storico e tempo biologico? Perché si è indotti a trasformare negativamente, con una velocità diversa da quella dell'evoluzione biologica, l'ambiente in cui viviamo?

Queste ed altre ancora sono le domande che, forse, dobbiamo porci. Ciò che con questi comportamenti si offende e si lacera

non è il tessuto di un ordine, ma un sistema culturale. Sì, è vero, il nostro sguardo è stato reso miope dall'assuefazione a tutte le forme di degrado e di violenza prodotte dall'uomo, per cui la vera causa di questo sfacelo ci sfugge. Ciò che appare intelligibile è il meno, la patina di una superficie, anche quando scopriamo l'esistenza, non tanto occulta, di grovigli di interessi di natura politica ed economica. Probabilmente la ragione sta tutta nel limite di un sistema del sapere incapace di far respirare l'individuo.

È in questa realtà conturbante, raccapricciante, che appari tu, sereno mago dai colori vivi, ad offrire con quella discrezione che ti contraddistingue un sogno verde al grigiore dei più. La tua assurda, utopica fiducia, le tue finzioni colorate che ripropongono con umiltà un antico sguardo, si collocano dentro la pittura con una ingenuità anacronistica, ma dolce e incoraggiante come un grido allegro. Ciò che mi prende del tuo lavoro è quella freschezza di segno respirante nelle superfici delle tue grandi tele, quel sapore di clorofilla, ultima edificante illusione di una rantolante natura; quelle atmosfere, messe su con decisione e morbide pennellate, scaturenti da un irrefrenabile sentimento della vita, emergenti come texture in cui i verdi, gli azzurri di Sèvres, i cadmio brillanti si organizzano in una gamma tonale ariosa e leggera, aprendo a quel paesaggio interiore che ancora alberga in molti di noi.

Forse, un giorno, la tua pittura ci apparirà come l'ultimo tentativo di ripristinare un antico e vitale rapporto con una dimensione perduta, assassinata dal gelo della ratio tecnologica, a meno che l'uomo, questo inventore di macchine straordinarie, non

decida finalmente di orientarsi, anche se per gradi, verso la scelta della vita. Sono certo che, in questa direzione, anche la pittura con le sue metafore può in qualche misura contribuire alla edificazione di quel progetto in cui il processo di liberazione dell'uomo e la sua felicità individuale svolgeranno un ruolo fondamentale nel lasciare ai posteri un mondo vivibile.

(aprile 1987)

Che oggi sia più conveniente non tentare la "novità" a ogni costo (è stato questo il limite estremo e azzerante del Concettuale), ma guardare al passato (come del resto sempre si è fatto, mai avendo la pittura ricominciato da zero, nonostante le grandi scoperte degli odierni "trovatori") con estrema "libertà", è un fatto certamente positivo che molto bene la "Transavanguardia", e per essa Achille Bonito Oliva, ha teorizzato, quasi spegnendo un'ipoteca che troppo a lungo aveva pesato sulla situazione dell'arte, portando ad assurde preclusioni, più asfittiche di quelle che un tempo alimentarono la guerra tra astratti e figurativi. Ma che lo "sguardo al passato" dovesse svolgersi solo in termini di figurazione (errore analogo a quello di ritenere che solo l'astrazione fosse pittura) con i manierismi degli "Anacronisti", i furti della "Pittura Colta" o anche con gli espressionismi d'accatto dei "Neoselvaggi", è cosa del tutto diversa.

È così, pur restando nei termini di una assoluta contemporaneità, finalmente e fortunatamente c'è chi "transavanguardia" la storia dell'arte senza quei servili occhiali necessari per piacere a un sistema divenuto talmente di regime da far arrossire (non so se di vergogna o di pudore) anche le Margherite, più o meno infarinacciate, di un tempo.

È quanto, appunto, fa Antonio Conzo, artista che ha già un suo passato che lo ha visto formarsi nell'area partenopea attorno ad Armando De Stefano e poi partecipare con Del Vecchio, Scolavino, Marino, Davide, Maraniello, Brancaccio, Ferrigno e Pappa a quel "Gruppo P66" che servì, in quegli anni, a riscaldare una tiepida temperatura dell'arte. Maturate le esperienze

informali e poi concettuali, Conzo non soltanto mette a profitto, come legna da ardere per un nuovo fuoco, le proprie personali fasi, ma soprattutto avverte intorno a sé l'aria del tempo, cioè di una contemporaneità che quanto più sembra, per via di una efficientissima tecnologia, espropriare l'uomo, tanto più afferma, di lui, l'insopprimibile soggettività.

Ed eccolo, dunque, l'artista con le sue povere armi di fronte al mondo e a se stesso: spogliato da un impegno ideologico e reso nomade in un deserto dove più non si odono parole né si avvertono luci, egli cerca di ricostruire un suo personale e singolare percorso che sia, al tempo stesso, rotta di sicurezza rispetto al minacciato naufragio e promessa di approdo. Ed ecco, allora, la pittura farsi docile alleata, consentire i sogni e la fantasia; farsi silenzioso confessore che sa ascoltare le rabbie e i peccati del mondo; farsi amante che assicura il brivido dell'attimo, moglie che dà sicurezza, madre che offre protezione, amica che da sola sa trovare parole di consolazione. Pittore e Pittura colti in un dialogo finalmente ripreso che solo fra i due soggetti si instaura, dopo che per anni l'artista ha colloquiato, più che con il quadro, con gli altri.

Due soggetti, ho detto, e tanto ribadisco, perché, più che oggetto inerme, proprio vitale soggetto una tal pittura mi appare e non tanto perché su di essa si scarica con rabbiosa dolcezza la soggettività dell'artista, quanto perché da sola si offre come organismo non muto, ma al contrario ricco di una propria vitalità, capace di suggerire, di evocare, di ricordare. Qui, infatti, il gesto pittorico non si congela in un atto per sempre compiuto, statico, immobile,

condannato a essere soltanto traccia di qualcosa che è accaduto, ma piuttosto reagisce come simbolo e segnale di qualcosa che potrà accadere, di un evento che, attraverso la visione, coinvolge il fruitore chiamandolo a fantasiare, sollecitando i suoi sensi, così il tatto per toccare la morbidity apparente del colore come l'odorato per cogliere il profumo di una natura rapinata della sua essenza.

La natura. È venuta da sola la parola intorno a cui ruota questa pittura che in tutto sembra smentirla. Ma è proprio qui che si riapre il dialogo tra l'artista e il quadro; è questo il contatto che Conzo cerca e trova in termini di grande modernità, inserendosi da erede nella storia dell'arte e sconvolgendo in qualche modo i termini di una antica questione.

Come portare, infatti, la natura nella pittura dopo il trionfo dell'Impressionismo che a modo suo aveva decretato la fine della pittura storica? E ancora come restituire la pittura alla natura dopo che l'arte del nostro secolo aveva decretato la vittoria dell'astrazione, quasi vietando diritto di esistenza a qualsiasi sembianza di natura, sacrificata sull'altare di immagini quasi create in un clima di laboratorio razionale, sperimentale e, comunque, puramente ottico? Come in sostanza resuscitare Pissarro tenendo presente che dopo di lui c'è stato Kandinskij?

La risposta è nel riuscito tentativo di Antonio Conzo che, senza per nulla cedere alla tentazione della citazione, su di sé avverte la grande lezione del passato e l'urgenza del suo presente.

Questo lo vede conficcato in una luce mediterranea che accentua i contrasti, che colora persino le ombre: intorno a lui c'è

Nudo, 1972
matita su carta, 70 x 50 cm

Nudo, 1972
matita su carta, 70 x 50 cm

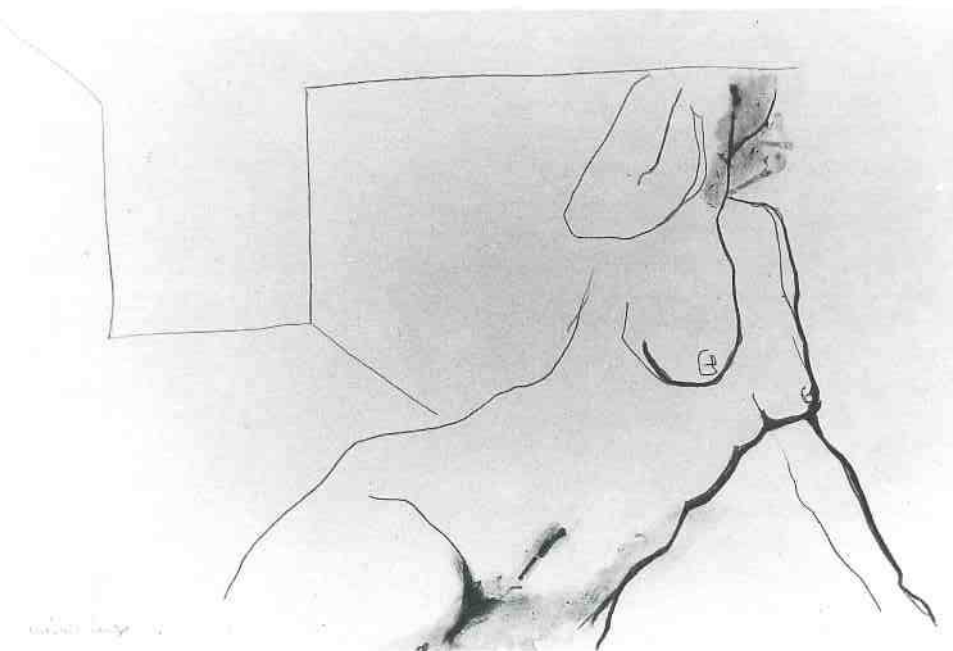
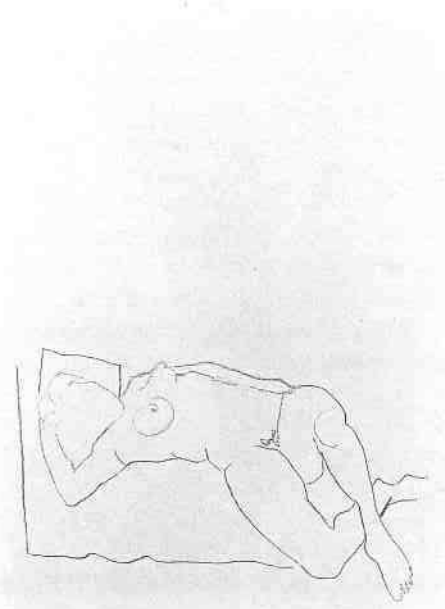
Nudo, 1972
matita su carta, 50 x 70 cm

il mare, ci sono colline, campi di grano, le ginestre in fiore, i fitti uliveti, i cieli degradanti di colore, le distese di fiori. È questa la natura che l'artista si porta dentro come umanissimo bisogno di un regolato rapporto che non più sia finto, come accade tra gli uomini, ma scandito dai tempi eterni e immutabili per cui alla notte, qualunque cosa possa accadere, segue sempre il giorno.

Ma non è solo questo la natura di Conzo: essa è anche impressione, sentimento, possibilità di colorare il singolo attimo con quella straordinaria tavolozza che solo la mente e l'anima possiedono. Sicché accanto al dato oggettivo si mescola, non più separabile, il vissuto dell'artista, con le sue speranze, le sue illusioni, i suoi bilanci, con il suo estremo tentativo di sfuggire al passare del tempo, a quel mortalissimo calendario che inesorabile reclama il pagamento di una rata dovuta.

Da questo rapporto, che è tipico di un atteggiamento romantico, nascono i colori di Conzo; tutto assume il suo tono: il mare è blu, la ginestra gialla, l'ulivo verde... tutto senza intingimenti, ma con quella necessaria libertà che è propria della natura. Ed ecco allora esplodere nella sua bellezza una pittura felice, caotica eppure ordinata, pensierosa e allegra, notturna e solare. L'occhio è di un impressionista, la mano di un astratto; così nasce una tal pittura per la quale Antonio Conzo ora tiene presente non solo la grande lezione informale di coloristi come Afro e Santomaso, ma anche le esperienze *fauves* attraverso le quali il suo colore mediterraneo trova la possibilità di accendersi, accanto a una controllatissima grafia lineare.

I segni colorati, che si vanno depositando



sulla tela, hanno il sapore battesimale e creaturale di una pioggia; essi si vanno organizzando con estrema sapienza pittorica che conosce bene gli artifici delle velature e delle sovrapposizioni, così come gli accostamenti di colori puri che fanno anche pensare a una matura attenzione per Seurat. Su un fondo adeguatamente preparato, come un tempo si usava, l'artista procede a una costruzione che ha il sapore di un gesto lungamente pensato ma eseguito in maniera rapinosa: da qui la sensazione di una struttura architettonica del dipinto e quel brivido di improvvisazione e di stupore che sempre lo accompagna. Su segni che spesso si infittiscono in trama, il colore largo e spiovente si adagia con grande morbidezza, quasi sprofondando esso stesso nella tela e così a eguale sprofondamento ottico invitando. Tutto è governato dalla luce in funzione della quale l'artista opera, unica briglia a una sfrenata fantasia che solo di libertà si nutre. Altre volte sono fasce di colore, di sapore quasi gestuale, che si intersecano come in un ordito: o minime vibrazioni che agitano la superficie e che fanno pensare alla musicale pittura di Dorazio.

È davvero "Nuova Astrazione" che oltre ai grandi coloristi si riaggancia in pieno alla stupenda lezione dell'espressionismo americano; una pura astrazione che dà conto soltanto allo statuto della pittura dato che tutto, nell'apparente caos appare ordinato, tenuto sotto il vigilante controllo dell'artista. Ed è proprio in questa pura astrazione, felice e inventata, assolutamente irreale, che nulla vuol significare se non se stessa, spudoratamente orgogliosa di una catturata bellezza; proprio in questo catturante mare della pittura che si insinua

silenzioso, della natura, non certo l'immagine, ma l'annuncio o il ricordo.

Non tanto qui si tratta di un superamento dell'antico dilemma tra figurazione e astrazione, quanto di riprendere in pieno il dialogo con la natura sfuggendo dalle secche della descrizione e del naturalismo. Ecco, dunque, un cosciente e davvero colto modo di transavanguardare, catturare l'invisibile; di rendere, della ginestra, più che il colore giallo il suo aspro e dolce profumo, del mare la freschezza e del cielo la libertà. Ecco, infine, la risposta che l'artista a se stesso offre, il mondo realissimo che si costruisce come rotta di sicurezza e come approdo. In questa pittura, in cui esplode una straordinaria gioia di vivere, si ha il senso profondo di un attimo di conquistata felicità, ma anche la consapevolezza di una pura illusione che in tutto mima, con le sue gioie e i suoi dolori, quella ingannevole astrazione che è la vita (*aprile 1988*).

Catalogo

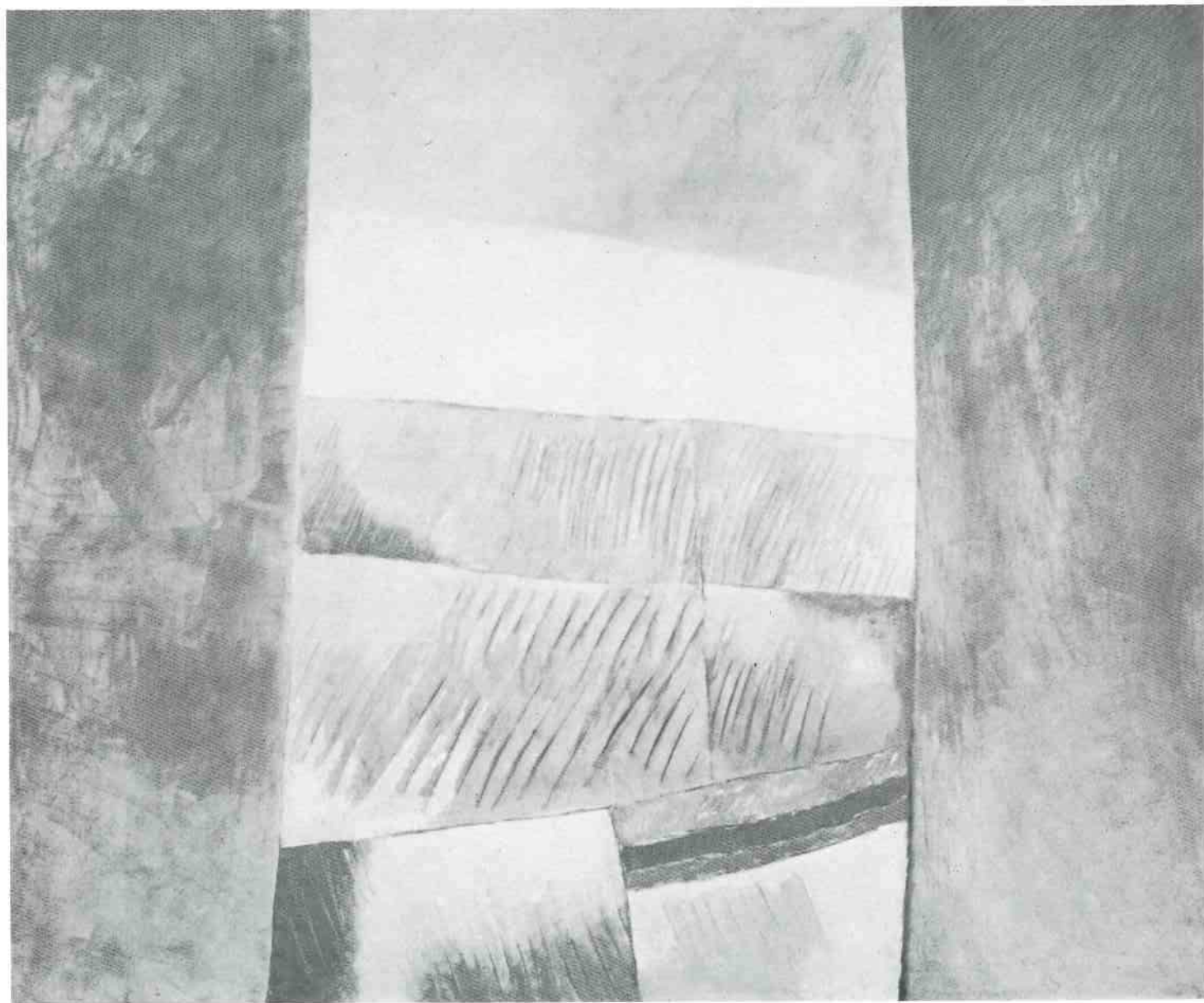
1. *Figura con tramonto*, 1980
olio su tela, 100 × 120 cm



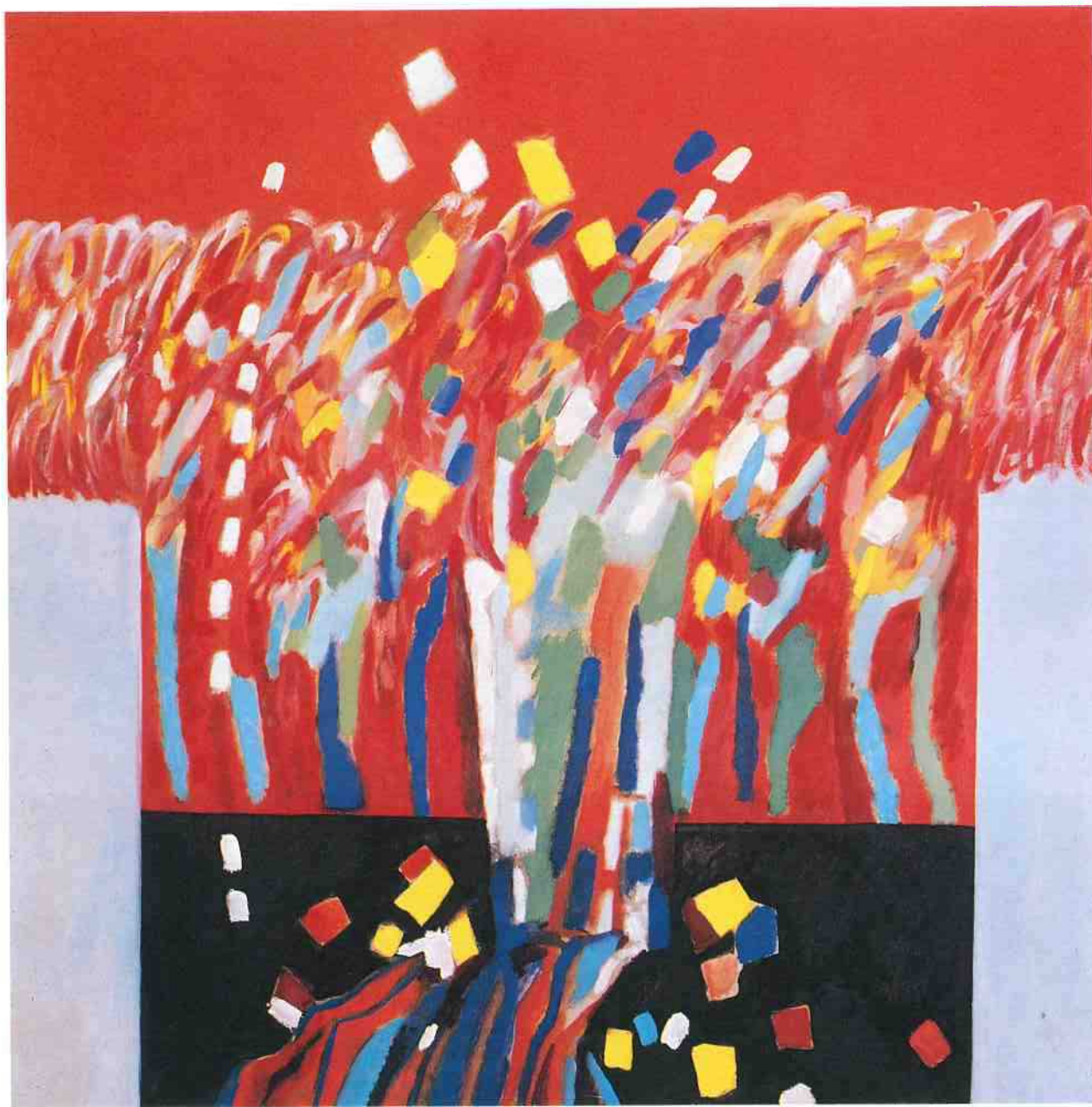
2. *Katabasi*, 1980
olio su tavola, 100 × 90 cm



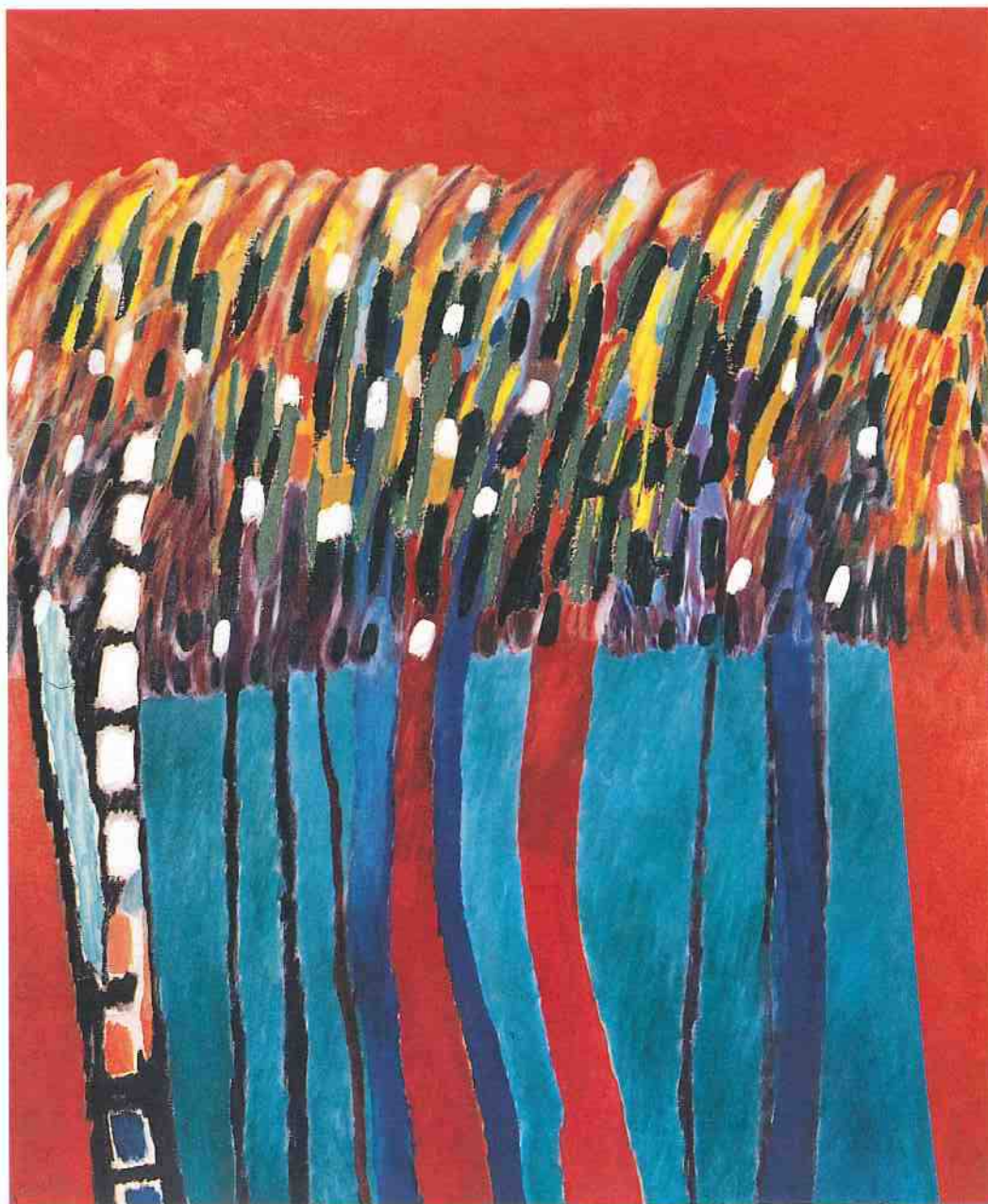
3. *Paesaggio*, 1981
olio su tela, 100 × 120 cm



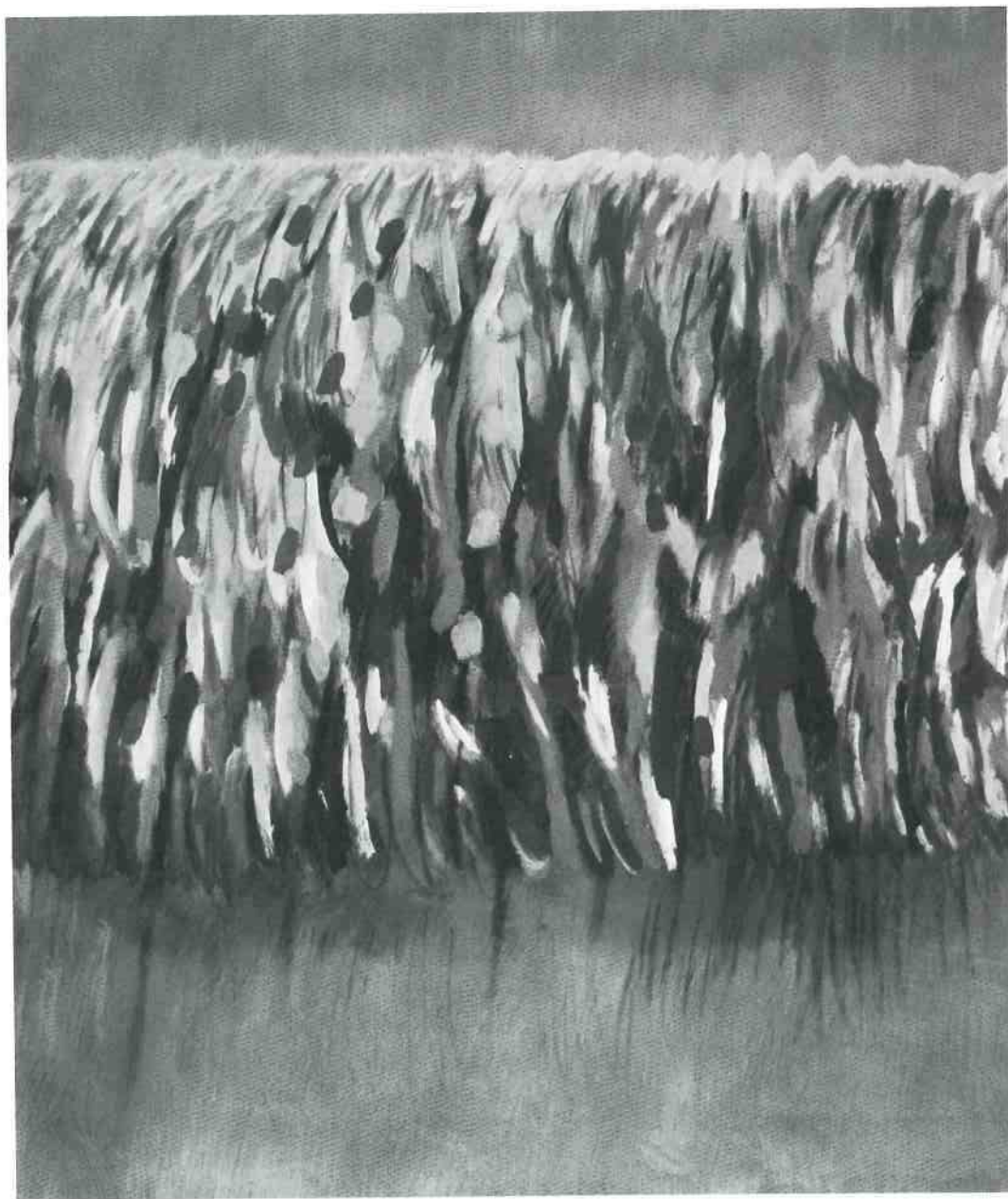
4. *Uomo con la cravatta
americana*, 1982
olio su tavola, 100 × 100 cm



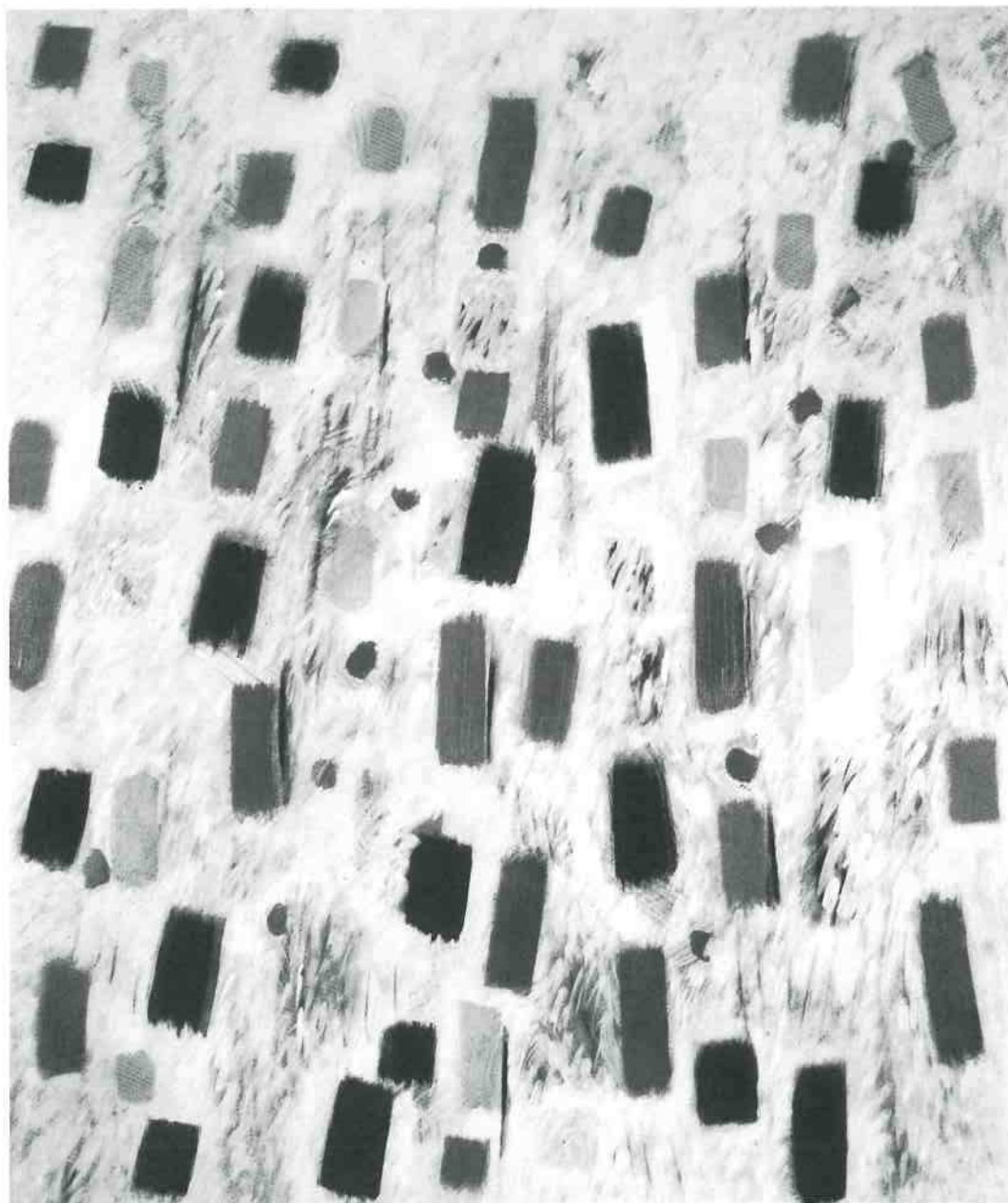
5. *Alberi al tramonto*, 1983
olio e carbone su tela
120 × 100 cm



6. *Siepi di rovi*, 1983
tecnica mista su tela
120 × 100 cm



7. *Pittura*, 1984
tecnica mista su tela
120 × 100 cm



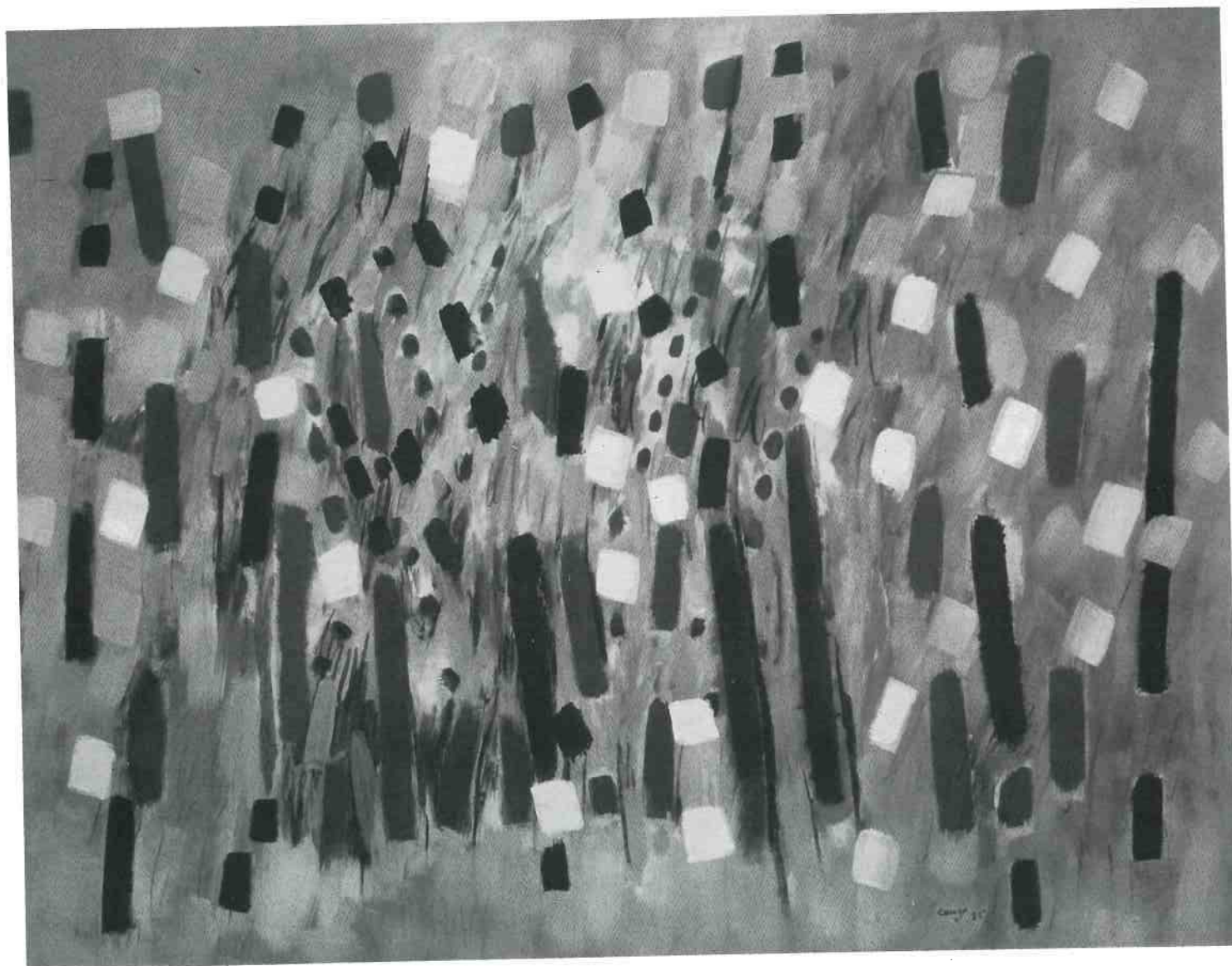
8. *Balletto*, 1984
tecnica mista su tela
120 × 100 cm



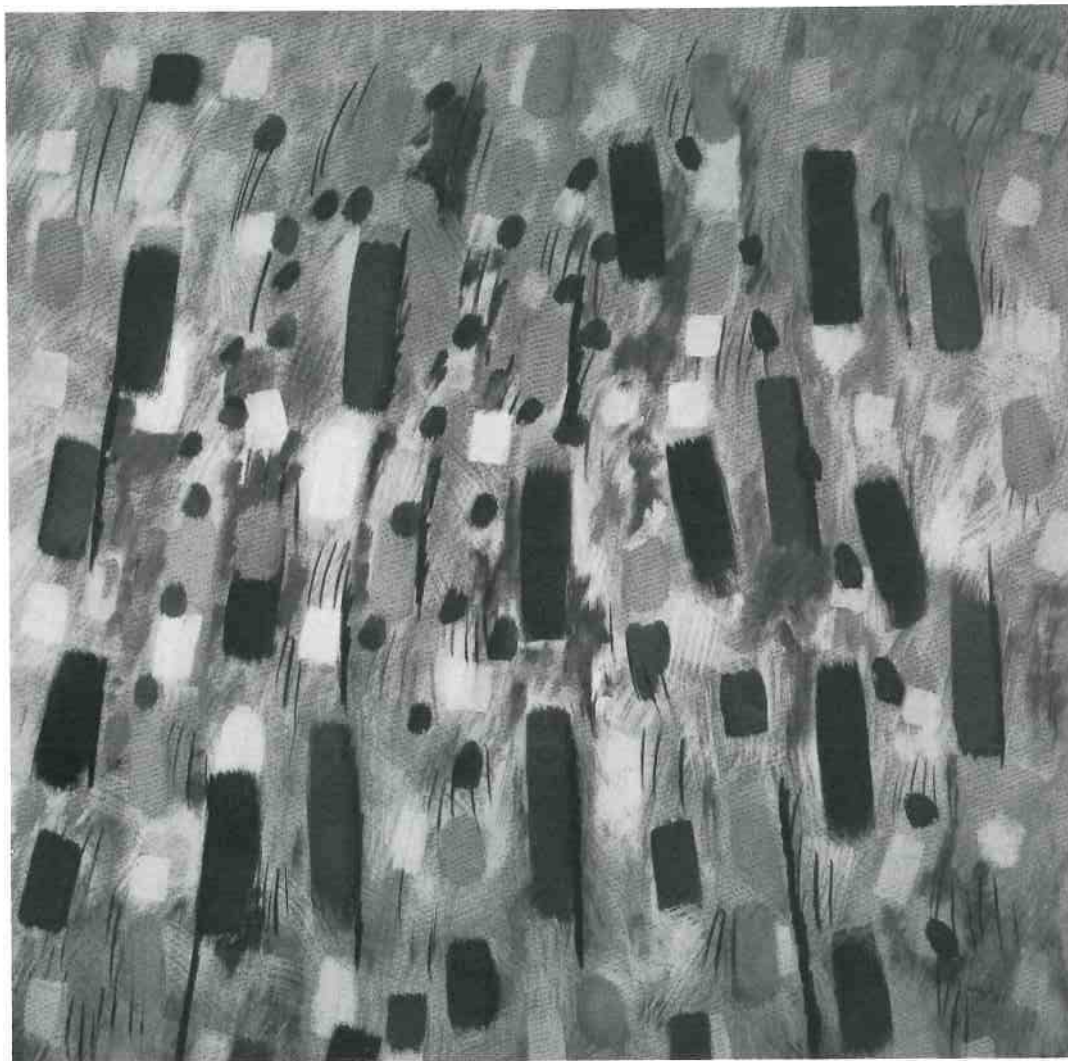
9. *Pittura*, 1986
acrilico su tela, 100 × 100 cm



10. *Gran ballo*, 1985
tecnica mista su tela
140 × 180 cm



11. *Natura astratta 1*, 1985
tecnica mista su tela
120 × 120 cm



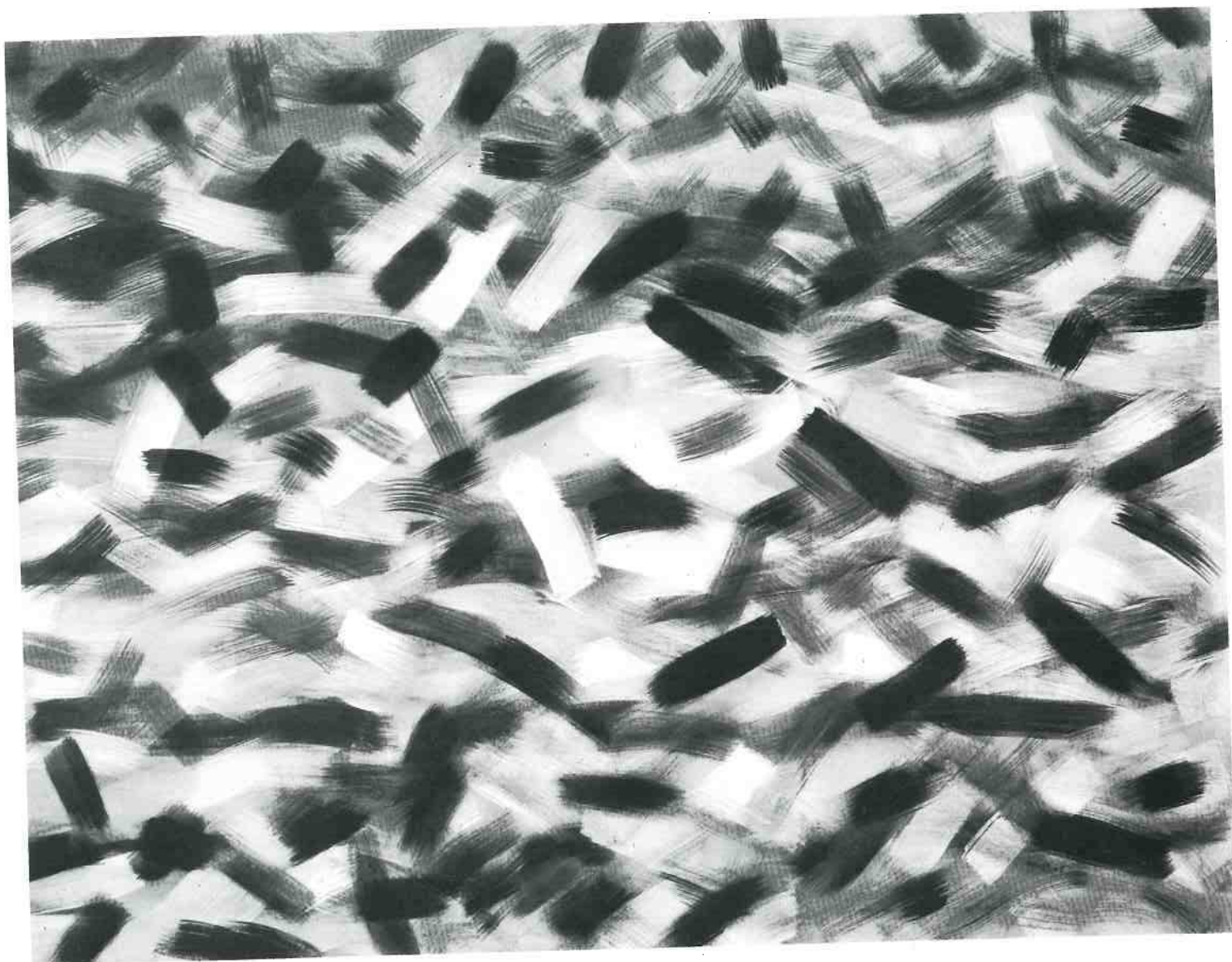
12. *Emozioni tra i tulipani*, 1985
acrilico e carbone su tela
120 × 100 cm



13. ...e vennero le luci gialle, 1985
acrilico su tela, 150 x 200 cm



14. *Mare*, 1985
acrilico su tela, 150 × 200 cm



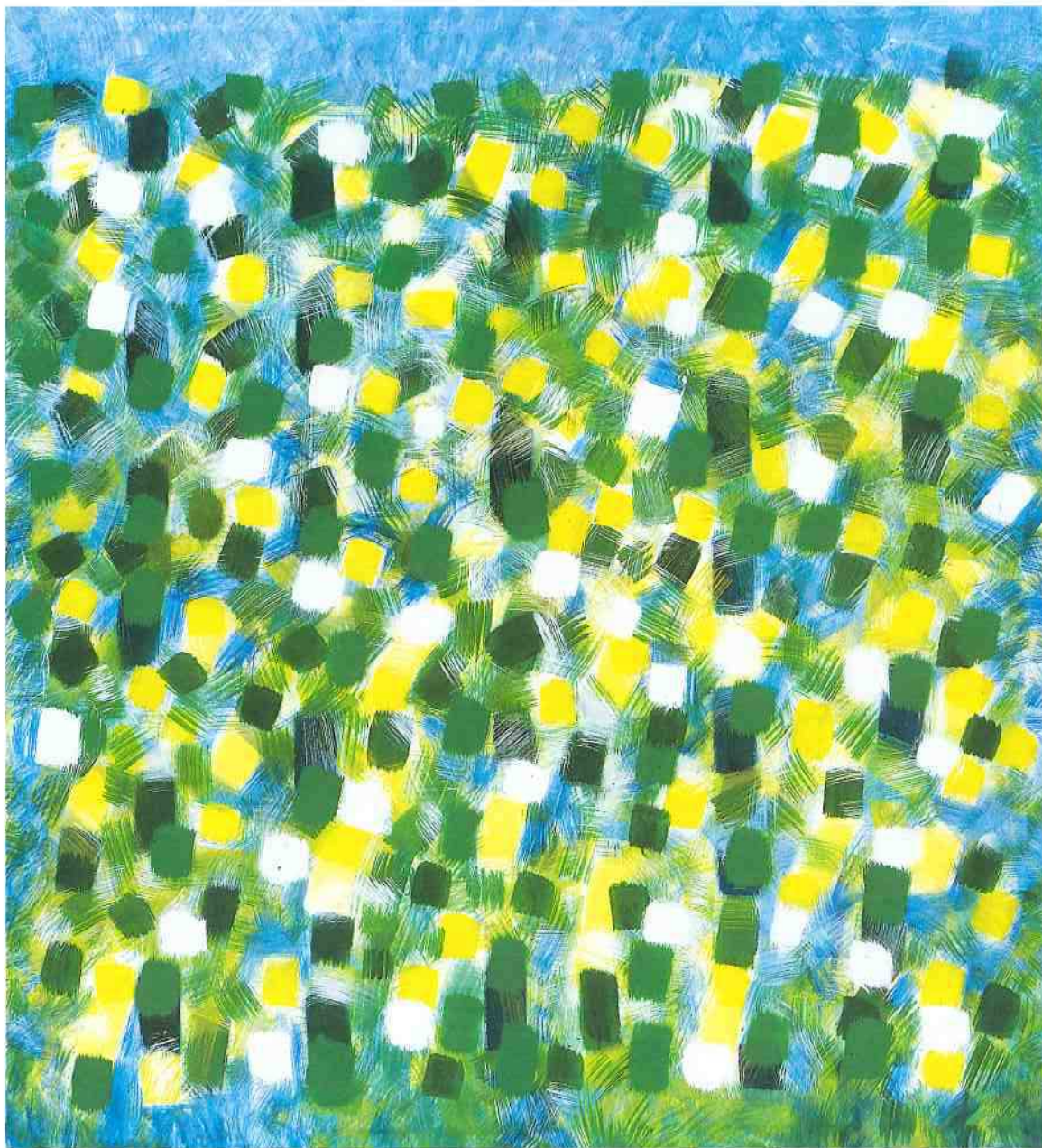
15. *Andare oltre*, 1987
tecnica mista su tela
100 × 80 cm



16. *Natura astratta 2*, 1985
tecnica mista su tela
120 × 120 cm



17. *Giardino della gioia
di vivere*, 1986
acrilico su tela, 200 × 180 cm



18. *Eruttivo 1*, 1987
tecnica mista su tela
200 × 200 cm



19. *Eruttivo 2*, 1987
tecnica mista su tela
200 × 200 cm



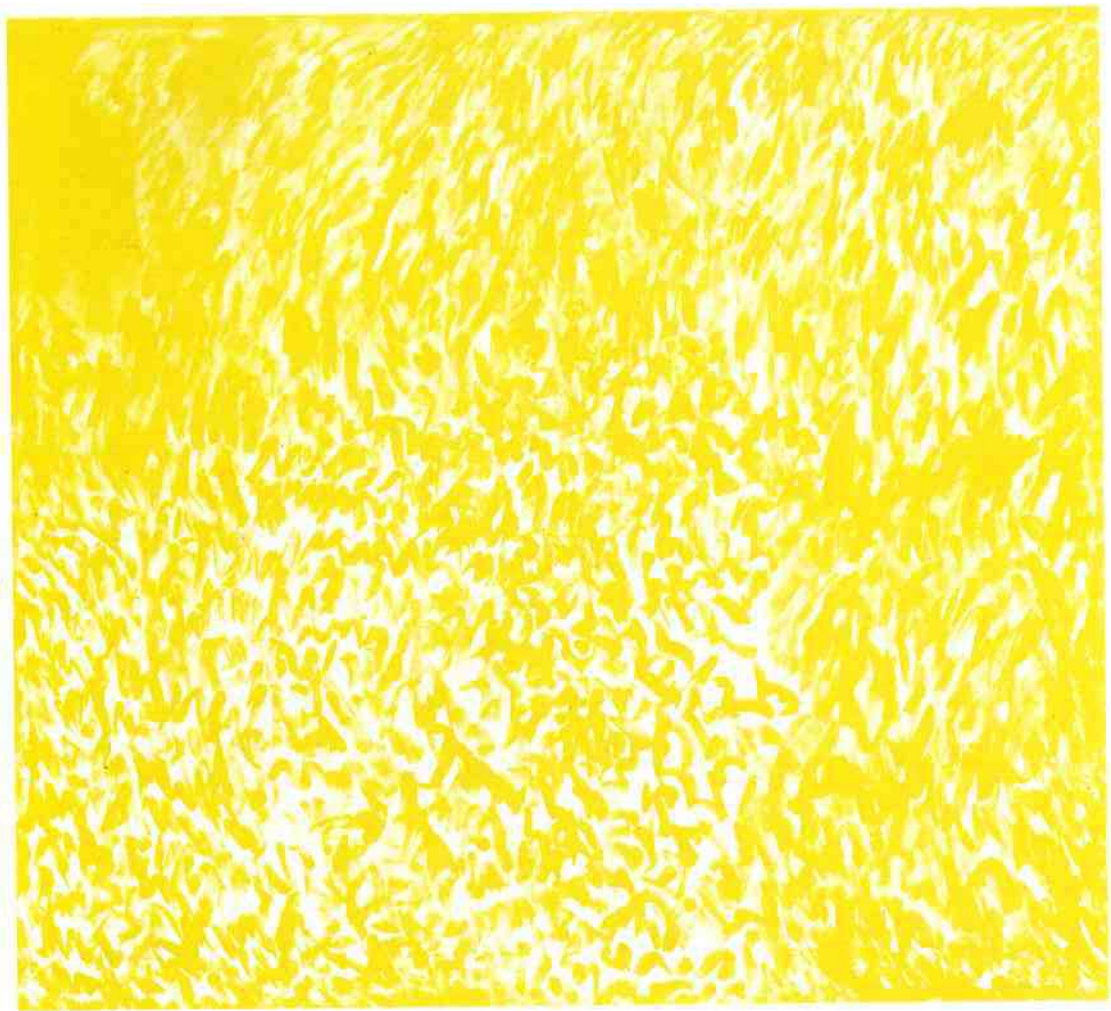
20. *Naufragio*, 1987
acrilico su tela, 200 × 200 cm



21. *Mare grande*, 1988
acrilico su tela, 200 × 180 cm



22. *Profumo di ginestre*, 1988
acrilico su tela, 180 × 200 cm



23. *Ulivo*, 1988
tecnica mista su tela
200 × 200 cm



24. *La mia ombra dorata*, 1989
acrilico su tela, 180 × 200 cm



25. *Scrivo nel cielo*, 1989
acrilico e carbone su tela
100 × 100 cm



26. *Attraversando una nuvola*, 1989
acrilico su tela, 150 × 200 cm



27. *Pittura*, 1989
acrilico su tela, 180 × 200 cm



28. *Tutto brucia*, 1989
acrilico su tela, 200 × 150 cm



29. *Se io urlo*, 1989
acrilico su tela, 200 × 150 cm



30. *Scrivo nel fuoco 1*, 1989
acrilico su tela, 200 × 150 cm



31. *Scrivo nel fuoco 2*, 1989
acrilico su tela, 150 × 180 cm



32. *Scrivo sul paesaggio*, 1989
acrilico su tela, 150 × 200 cm



Apparati

Cenni biografici



Antonio Conzo è nato a Napoli nel 1941. Da oltre vent'anni vive e lavora a Reggio Calabria (viale Moro, traversa IX, 22, tel. 0965-590130), dove è ordinario di discipline plastiche, ornamento e modellato, presso il locale Liceo Artistico statale.

Si è formato nell'area culturale partenopea attraverso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove è stato allievo di Armando De Stefano, e ha cominciato a esporre a Napoli nel 1961. Qui ha subito accolto le forti spinte innovative allora concertate dal "Gruppo 58", innestando sulla diffusa figurazione analitica di derivazione cubista che segna i suoi esordi, una congeniale autorevolezza coloristica in parte recepita da Afro e Santomaso.

Dopo una pregevole maturazione in ambito informale, raggiunta la consapevole autonomia di una pittura di spazi e di segni che condivide la mobilità e l'astrazione dell'Impressionismo lirico parigino, Conzo evolve ulteriormente dall'individuazione alla libertà, e nel 1966 aderisce al partenopeo "Gruppo Studio Proposta 66" (animato da Luigi Castellano, composto anche da G. Desiato, C. Del Vecchio, G. Maraniello, G. Marino, Q. Scolavino) aprendo la pittura a più ampie possibilità d'intervento estetico. Sono gli anni della contestazione e il gruppo propone fra l'altro una serie di eventi a sfondo trasgressivo, nel corso dei quali inscenerà la distruzione pubblica delle opere esposte alla galleria Carolina di Portici, nel dicembre 1967. Quali fossero l'autenticità e il rischio di tali rotture, lo dimostra il fatto che

Conzo (ma non solo lui) ha poi attraversato anni di silenzio pubblico dal 1968 in poi, una pausa tuttavia operosa che negli anni settanta gli ha permesso di riflettere sulla sua pittura sondandone i fondamenti concettuali con privati esercizi.

Nel 1980, l'artista riprende a dipingere con entusiasmo rinnovato, e nel 1985 riprende a esporre. Non senza intima coerenza, e con esiti di crescente sapienza costruttiva che esaltano le sue chiare doti di freschezza e immediatezza, Conzo rinnova le sue radici con una pittura di energia, stratifica gli abituali riferimenti alla "natura" e al "paesaggio" con un personalissima "scrittura" di colori, attestandosi inizialmente in quell'area di neo-astrazione che si oppone alla transavanguardia e ai citazionismi storici, e fluendo ora in una corrente di naturalità concettualmente strutturata (non ha ancora un nome) che vede l'arte come una forma rigenerativa dell'ambiente. Nella sua più recente produzione, temi ciclici quali "pittura" e "paesaggio" risultano equivalenti e scambievoli.

Manifesto del Gruppo Studio P66,
pubblicato in occasione della prima
mostra collettiva alla Galleria
Carolina a Portici

6

galleria carolina portici - 2/12 - 8/12 - 1967

GRUppO Brancaccio
UIDIO66 MARINO
DAVIDEGRUPPOSTU
STuDIOG PAPP
MARINO DESIATOP
GRUPPOSTUDIO66STUDIO
FERRIGNOI'DEL DAVI
Gr66STu VECCHIO
MARANIELLO CONZO66
SCOLAVINOI'Studio

Esposizioni

1961

Napoli, Mostra d'Oltremare, "IV Mostra d'arti figurative".

1963

Alessandria, "II Mostra d'arti figurative".

Verona, "56° Biennale nazionale".

1964

Salerno, Art Gallery.

1965

Modena, "Rassegna di giovani pittori".

1966

San Felice sul Panaro (Modena), "Premio Roncaglia".

Napoli, "Rassegna Documento d'arte nuova P66".

Molfetta, Galleria Il Cavalletto.

1967

Roma, Galleria Cadario, "Nuove presenze del Sud".

Ischia, "Colpo di luna".

Sassoferrato, "Premio Soleri".

Padova, Galleria 1+1.

Torino, Museo Sperimentale d'Arte Moderna.

Napoli, "I Mostra mercato popolare Artisti Napoletani".

Portici, Galleria Carolina.

Caserta, Studio d'arte Il Triangolo.

1968

Fiumalbo, "II Incontro internazionale d'avanguardia Parole sui Muri".

1985

Reggio Calabria, Laboratorio Arti Visive.

1986

Bari, Expo Arte, "Emozionalità del quotidiano".

Napoli, Galleria L'Ariete.

Salerno, Castello d'Arecchi, "Emozionalità del quotidiano".

Maddaloni, Galleria Spazio Uno.

Cava de' Tirreni, Galleria Il Campo, "Sei piatti + due".

1987

Siracusa, "Biennale d'arte sacra".

Bari, Expo Arte, "La costellazione del Centauro".

Salerno, Museo Provinciale.

Palmi, Casa della Cultura, "I luoghi di Iride".

Rossano, Villa De Rosi, "I luoghi di Iride".

1988

Palmi, Museo Civico.

Capua, Museo Campano, "Capua, direzione Sud-Est".

Amalfi, Antichi Arsenali.

1989

Reggio Calabria, Galleria Morabito.

Bibliografia

1964

V. Corbi, Presentazione, in catalogo della mostra, Art Gallery, Salerno, 21 gennaio.

C. Barbieri, in "Il Mattino", 8 febbraio.

C. Ruyu, in "Nostro tempo", febbraio.

1967

A. Del Guercio, in "Rinascita", 20 gennaio.

Luca, Gruppo Studio P66, febbraio.

1980

E. Crispolti, *Il secondo dopoguerra*, in "Voce della Campania".

1985

M. Bignardi, Presentazione, in catalogo della mostra, LAV, Reggio Calabria.

C.C. Bakargiev, in "Reporter", 16 novembre.

Observer, in "Corriere di Reggio", 7 dicembre.

V. Corbi, in "Paese Sera", 11 dicembre.

1986

L. Barbera, in "Gazzetta del Sud", gennaio.

M. Vitiello, in "Politica meridionalista", febbraio.

M. Bignardi, in "La Vernice", marzo-aprile.

M. Vitiello, in "Brutium", aprile-giugno.

V. Corbi, in "Paese Sera", 7 maggio.

L. Barbera, in "Prospettive d'Arte", settembre-ottobre.

M. Bignardi, in "Prospettive d'Arte", settembre-ottobre.

A.P. Fiorillo, in "Perimetro", autunno.

M. Sovente, in "Napoli Oggi", 4 dicembre.

M. Bignardi, *Emozionalità del quotidiano*, Ed. Campo.

F. Miglietta, "IX Quadriennale Roma 1986. Ricognizione Sud: una possibile campionatura", Roma.

M. Vitiello, Presentazione, in catalogo della mostra, Galleria Spazio Uno, Maddaloni (Caserta).

1987

M. Bignardi, *Cronache. Attraverso l'arte contemporanea del Mezzogiorno*, ASIR, Salerno.

M. Persico, Presentazione, in catalogo della mostra, Museo Provinciale di Salerno.

T. Sicoli, *La costellazione del Centauro*, Magazzini Voltaire, Lamezia.

T. Sicoli, *I luogbi di Iride*, Museo Civico di Palmi.

1988

L. Barbera, Presentazione, in catalogo della mostra, Museo Civico di Palmi.

M.A. Mamone, Presentazione, in catalogo della mostra, Museo Civico di Palmi.

L. Barbera, *Antonio Conzo. Pittura restituita alla natura*, in "Gazzetta del Sud", 17 maggio.

M.B., *Antonio Conzo a Palmi*, in "Il giornale di Napoli", 14 giugno.

E. Crispolti, Presentazione, in catalogo della mostra, Antichi Arsenali, Amalfi.

