ROBERTO
ATELIER **PIETROSANTI**

TESTI DI
Lucia Presilla
Fabio Mauri
Ada Masoero
Barbara Rose
Emanuele Trevi
Vincenzo Trione
Francesco Moschini
Andrea Valcalda
Luca Ricci
Franco Purini
Marco Meneguzzo
Carola Giuseppetti
Marco Lodoli
Gianfilippo Mancini
Massimo Morasso
Camilla Balbi

Gli
Ori

Tutte le forme di espressione culturale e artistica, il teatro, la musica, il cinema, i festival, gli spettacoli itineranti, trovano riconoscimento o sostegno nel complessivo pubblico intervento.
L'arte non è annoverata, quasi mai, tra le possibili provvidenze di Stato o di Enti Locali.
Storicamente gli artisti sono sempre vissuti di mecenatismo, "religioso" e privato, o di mercato.
Mecenatismo che spesso le Fondazioni, e prima di loro, gli Istituti di Credito, continuano a svolgere con un ruolo assolutamente formidabile nel valorizzare le professionalità, le qualità e direi, le eccellenze del nostro Paese.
Roberto Pietrosanti è una di queste eccellenze e, come spesso accade, la sua Città ha tardato ad accorgersi delle sue capacità artistiche.
Con il sostegno a questo libro e con le altre iniziative collaterali a lui dedicate la Fondazione Carispaq intende colmare una "disattenzione" assolutamente ingiustificata, semplicemente svolgendo uno dei compiti propri delle Fondazioni di origine bancaria che è certamente quello di valorizzare le intelligenze artistiche meritevoli di attenzione.
Un'attenzione che Roberto Pietrosanti merita, per il coraggio sereno con cui ha deciso di esprimersi. La sua è una ricerca che ha radici storiche perché trae linfa dai grandi maestri dell'astrattismo del secondo dopoguerra (Francesco Lo Savio, Lucio Fontana, Mark Rothko), ma che lo ha visto collaborare agli esordi con grandi maestri del Novecento (Bruno Ceccobelli, Fabio Mauri, Mauro Staccioli). Il suo approdo attuale è una produzione essenziale-minimale di forte impatto e di incisivo significato che lo ha portato ad ottenere numerosi riconoscimenti internazionali.
Mancava il riconoscimento della sua terra.
Ed è questo il ruolo principale che la Fondazione Carispaq vuole svolgere in questa particolare iniziativa.
Si tratta di un compito che essa svolge nel suo lavoro quotidiano e che riguarda il sostegno e il supporto alle tante energie che il nostro territorio esprime, utili alla crescita sociale, economica e culturale.

Marco Fanfani
Presidente Fondazione Carispaq

L'Aquila 2018

VOLUME
Gli Ori, Pistoia

TESTI | TEXTS
Lucia Presilla
Fabio Mauri
Ada Masoero
Barbara Rose
Emanuele Trevi
Vincenzo Trione
Francesco Moschini
Andrea Valcalda
Luca Ricci
Franco Purini
Marco Meneguzzo
Carola Giuseppetti
Marco Lodoli
Gianfilippo Mancini
Massimo Morasso
Camilla Balbi

REDAZIONE E LAYOUT
Gli Ori redazione

CREDITI FOTOGRAFICI
Claudio Abate
Aurelio Amendola
Leonardo Aquilino
Giuseppe Augugliaro
Giorgio Benni
Francesco Esposito
Paolo Ficola
Fabrizio Fioravanti
Rodolfo Fiorenza
Loïc Hamelin
Dino Ignani
Nino Lo Duca
Paolo Mariani
Sebastian Mera
Guido Pacchiarotti
Chiara Pasqualini
Luciano Romano
Giuseppe Schiavinotto

STAMPA
Baroni e Gori, Prato

Volume realizzato con il determinante contributo di

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DELL'AQUILA

ISBN: 978-88-7336-743-7

© Copyright 2018 per l'edizione Gli Ori, Pistoia
per i testi e le foto gli autori
Tutti i diritti riservati | All right reserved

www.gliori.it

SOMMARIO

Lucia Presilla **INTRODUZIONE** 11

Fabio Mauri **IL MONOCROMO VUOTO** 17

Ada Masoero **LA MUSICA SILENZIOSA DELLA MONOCROMIA** 29

Barbara Rose **ROBERTO PIETROSANTI: INSTALLAZIONI E IMMAGINI** 61

Emanuele Trevi **THE WORLD CONTRACTED TO A RECOGNIZABLE IMAGE VISITA ALLO STUDIO DI ROBERTO PIETROSANTI** 71

Vincenzo Trione **RUMORE BIANCO** 83

Francesco Moschini **L'ASSENZA COME POSSIBILITÀ DI COSTRUZIONE** 109

Andrea Valcalda **IL GIARDINO ITALIANO DI ROBERTO PIETROSANTI** 135

Luca Ricci **L'ANTRO** 141

Franco Purini **APPARIZIONI TERRESTRI** 149

Marco Meneguzzo **ATTO E POTENZA SETTE OPERE DI ROBERTO PIETROSANTI** 159

Carola Giuseppetti **ATRIO SIDIEF 2016** 175

Marco Lodoli **TRAME D'AUTORE PUNTO E A CAPO** 181

PORTALE, 2016 189

Gianfilippo Mancini **COLONNA SORGENIA, 2017** 201

Massimo Morasso **SPINARIUM** 221

NON AVERE TIMORE
Progetto in collaborazione con Giovanni Lindo Ferretti
con le immagini di Leonardo Aquilino 235

Camilla Balbi **NON AVERE TIMORE** 243

BIOGRAFIA 260

INTRODUZIONE

Lucia Presilla

Allora ho capito che per riuscire in un'arte,
bisogna coltivarla tutta la vita

Voltaire, *Discours sur la tragédie*

Osservare dal finestrino di un aereo il paesaggio sottostante che si srotola in porzioni sempre più estese, alberi case colli, è un piacere condiviso da molti. In antico gli artisti trasmettevano un'ebbrezza analoga attraverso le vedute a volo d'uccello, vivide di particolari unificati dalla luce e dallo spazio pittorico, e generanti una continua pulsazione tra la visione d'insieme e il gusto del dettaglio perspicuo e nitido. Un simile intendimento, ovvero la volontà di ripercorrere oltre trent'anni di attività di Roberto Pietrosanti con uno sguardo a un tempo unitario, panoramico, ma anche in grado di porre il lettore nella condizione di focalizzare singoli momenti creativi, ha originato il presente volume, il quale è in realtà il prodotto di un lungo periodo di incubazione. Un intervallo lungo, si diceva, poiché articolato e fitto di episodi appare il percorso dell'artista, distinto da ripetute collaborazioni, ibridazioni fra linguaggi, realizzazioni *site specific* e nuclei di opere in fermento, da cui gemmano con costanza nuove ricerche: ne è derivata di conseguenza la necessità di scandagliare, selezionare, limare, distinguere.
Tra le pagine si snodano punti che disegnano mappe e itinerari e che possono essere seguiti in modo diacronico, come tasselli successivi di un'esistenza in progressivo arricchimento o evoluzione. La cartografia che ne deriva racchiude innumerevoli altri tracciati: deviazioni, ricorsi, intersezioni, riprese, salti, fenomeni carsici (termine non casuale), parallelismi, accelerazioni improvvise. La struttura del volume corrisponde quindi a una sequenza di blocchi in ordine cronologico – nei quali trovano posto i testi critici dei differenti autori che si sono occupati del lavoro di Pietrosanti e le rispettive opere ordinate secondo tipologia o fase ideativa – intesa a dare conto della varietà e ampiezza della ricerca dell'artista al pari del suo interrogarsi intorno a temi ed elementi ricorsivi, che ne puntellano l'attività. Riaffiora talora dopo anni, uadi nel deserto, un motivo solcato

Senza titolo 2002,
cm 150x125, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata

su una carta, vestendo panni nuovi, un diverso materiale, mutando cielo.
Dai monocromi vuoti realizzati al principio degli anni Novanta, con fili tesi a perimetrare porzioni di spazio - testimonianza di una "passione geometrica" e di un permanere "classico in tempi non classici" (F. Mauri), nonché di un naturale procedere verso l'architettura - alle incamottature che intrappolano la luce generando "forme ovoidali dalla natura misteriosa" (A. Masoero), fino al "silenzio del bianco" (V. Trione) cui Pietrosanti dà voce per mezzo di legioni di spilli.
I lavori dell'artista si muovono entro coordinate geometriche, spaziali, materiche, "matrici" di piani sfalsati, sfere di foglie metalliche, pareti di ottone in cui l'oro si spegne col susseguirsi dei giorni. Indossa anch'egli, come Machiavelli, panni reali per entrare nelle "antique corti degli antiqui huomini": sono gli ori etruschi, Beato Angelico, Giovanni Pisano, Lorenzo Lotto, ma anche Fontana, Burri, Lo Savio, Morandi, Bacon, Reinhardt, e molti altri con i quali il dialogo è ininterrotto.
Intercetta volumi e spazi, plasma l'aria usando le mani con energia ordinatrice, ragiona in termini di abitabilità delle opere, sebbene ciò non significhi affatto percorribilità, come nota A. Valcalda a proposito del progetto *Giardino italiano*, nel quale non è possibile "entrare, né camminare: è un giardino il cui godimento coincide con un'esclusiva, cauta, contemplabilità".
Spesso immagina piccole architetture, più o meno strutturate, accomunate dall'innesco di contrasti talvolta aspri, quali la materia corrosa e ruvida dell'*Antro* collocato di fronte all'Ara Pacis in conflitto con l'esterno schietto ed essenziale, squadrato "a regola d'arte" (L. Ricci), talaltra stranianti, come le colonne, emblema dell'antichità classica, decontestualizzate e tradotte in termini contemporanei a Vigna Barberini per la mostra Post-classici, e poi proiettate in un confronto serrato con l'edificio di Sorgenia a Milano.
Lo attraggono gli sconfinamenti: perlustrazioni di altre discipline, cinema, danza, letteratura, poesia, musica. Forse perché ogni invasione di campo mette in moto successive investigazioni, e richiede l'attivazione di strategie linguistiche e comunicative al fine di ottenere un equilibrio tra le arti in gioco. Tra le sfide più recenti, una particolarmente ardita lo ha condotto lungo il crinale appenninico tosco-emiliano, seguendo il richiamo di una voce, tra scalpitare di cavalli e poesie sussurrate. Un'Annunciazione pulviscolare, incrinata da presagi turbolenti ricamati al laser su pannelli metallici, "scontro secolare tra oriente e occidente, tra immagine e motivo" (C. Balbi).
Tentando di afferrare l'inafferrabile.
"Eppure bisogna esser molto audaci. Senz'audacia, e audacia estrema, non esistono bellezze", annota Eugène Delacroix nel proprio diario all'età di 52 anni. L'audacia della bellezza è una sfida che Pietrosanti ha raccolto, senza avere timore.

Roma 2018

Untitled 1999
cm 45x40, spilli su tela

Senza titolo 2013,
polittico, cm 170x150, smalto
acriluretanico su lastra PVC intelata.
Collezione privata

IL MONOCROMO VUOTO

Fabio Mauri

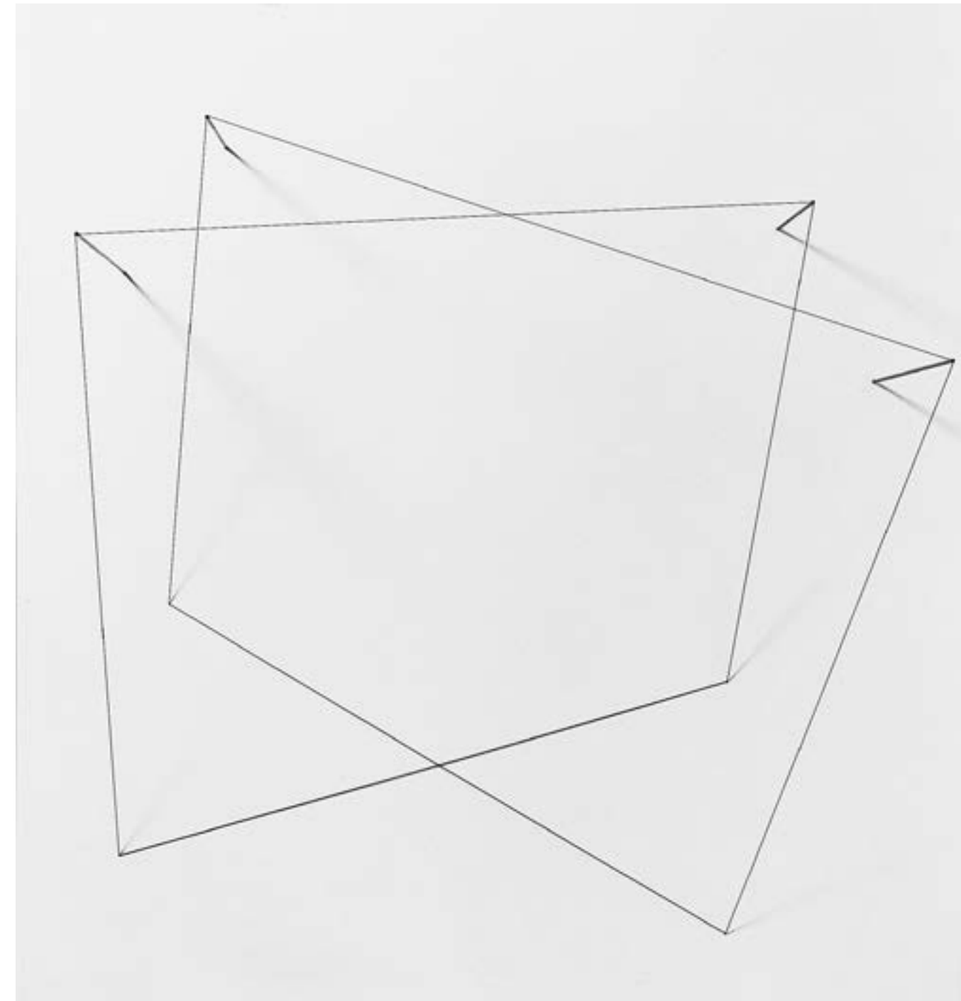
"Vi sono parentele invisibili tra le cose la cui invisibilità è piuttosto una cecità o una non abitudine a rilevare il dato in chi guarda".
Nella mostra di Roberto Pietrosanti strutture di ferro scuro si saldano/squadrano o si staccano, restando unite per un filo che si proietta fuori di un reale o ideale piano. In questa mostra, dico, io ho visto un capitolo, non piccolo, della moderna storia del monocromo.
Il monocromo, cioè l'idea realizzata nel tono ripetuto di un campo, quale generatore di energia e linguaggio, copertura totale di parte di mondo come campione di un intero universo, schermo proiettivo e infinito, definizione limpida dello spazio convenzionale della rappresentazione, è divenuto (lo era nell'intuizione iniziale) una categoria dell'interpretazione critica, ma ancora prima una sorta di 'a priori' dell'azione artistica contemporanea.
I concetti espressi e praticati da più parti concorrono a una definizione del monocromo come un'attitudine espressiva di fronte all'universo irrappresentabile del mondo, quasi trascurabile nella sua singolarità narrativa, così come prefigurano uno stacco invalicabile (forse temporaneo) tra il sé che raffigura e il mondo.
L'istituzione concettuale di un campo proiettivo deve far coesistere invisibilmente, un filo appunto, il tema dell'arte, il suo campo di idee, quasi attuando un esperimento fisico, oltre che linguistico, che oltrepassa in concreto ciascuna di tali categorie.
L'idea del monocromo è questo. Roberto ai miei occhi è in questo. O mi è sembrato star facendo questo. Con una particolarità sua propria che ne fonda la novità.
Il suo monocromo vi si svuota. Consegna all'immagine i soli contorni

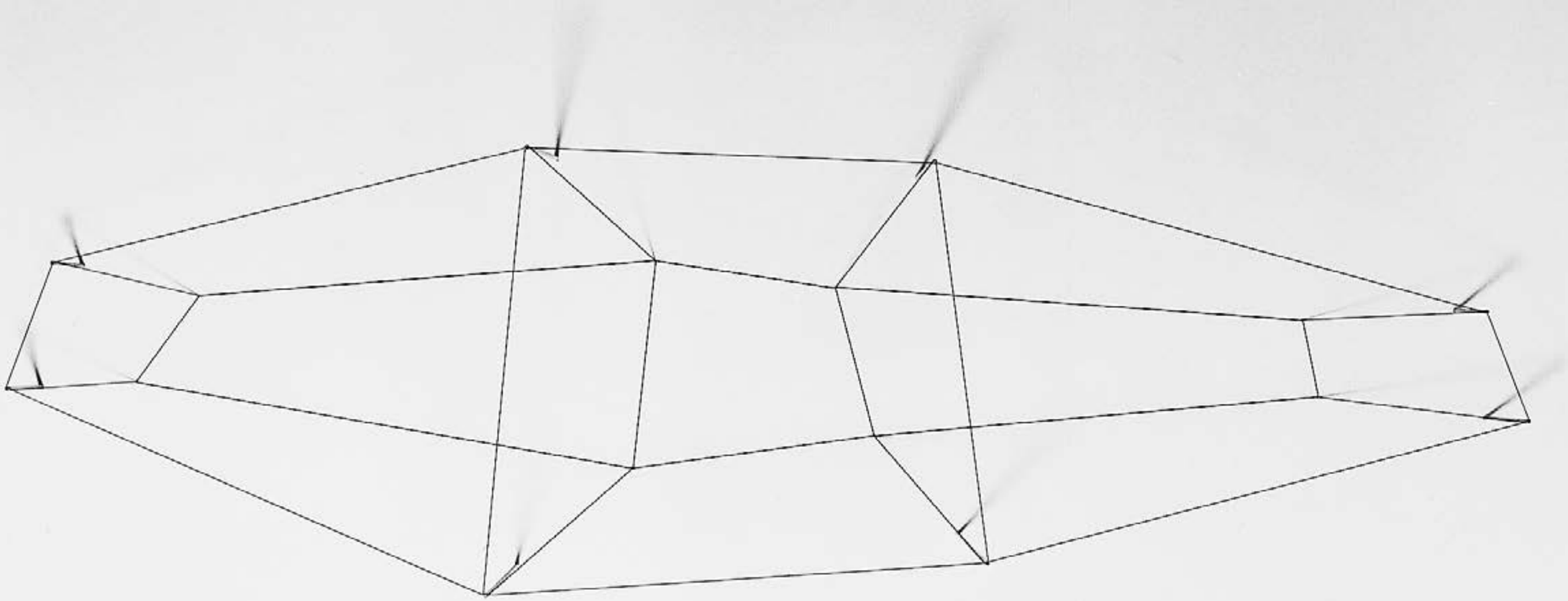
Senza titolo 1990, cm 100x70x50, acciaio inox, filo

di ferro come necessarie delimitazioni di origine. Tondini di ferro sporgono nella direzione di chi guarda, sostengono la proiezione unitaria e unificante del filo, un pieno geometrico su un vuoto di base, dato concettualmente, a guardare bene, come campo storico più che geometrico, di una memoria artistica prescelta tra altre, perché essenziale al tema della pittura, e sua propria, dell'artista, che fonda, in un campo monocromo, il luogo originario della sua individuale scultura.
Monocroma è di fatto l'invisibilità delimitata dal suo spazio sul muro.
Il monocromo vi svuota la sua intenzione di copertura del mondo, diviene efficace esibendo la propria invisibilità geometrica, di ordine primo. Pietrosanti impone la severità di tale concetto. Come se all'origine della fantasia, che le geometrie di filo o piane o intrecciate simulano e propongono concretamente, stesse d'obbligo un pensiero fermo, quasi ostile all'arte libertaria del tempo: una volontà geometrica di venirne a capo, di connotarsi contro ogni trasgressione dal discorso essenziale. Qualcosa di analogo all'alfabetico azzeramento degli anni '60. Lo stile di Roberto Pietrosanti si colloca nello spazio dell'analisi dei fondamenti come inizio proficuo dell'azione poetica.

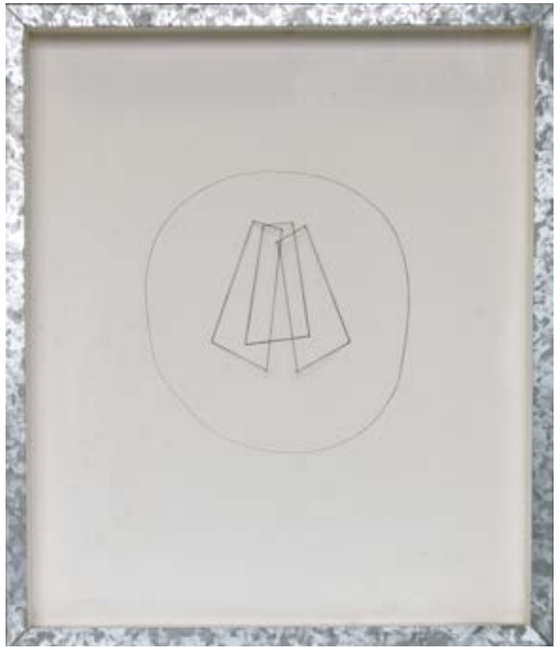
Senza titolo 1990,
cm 60x70x6, cassetta in lamiera zincata con vetro, tecnica mista su tavola, filo.
Collezione privata

Nella pagina a fianco,
Senza titolo 1992,
cm 150x180x60, acciaio inox, filo.
Collezione privata



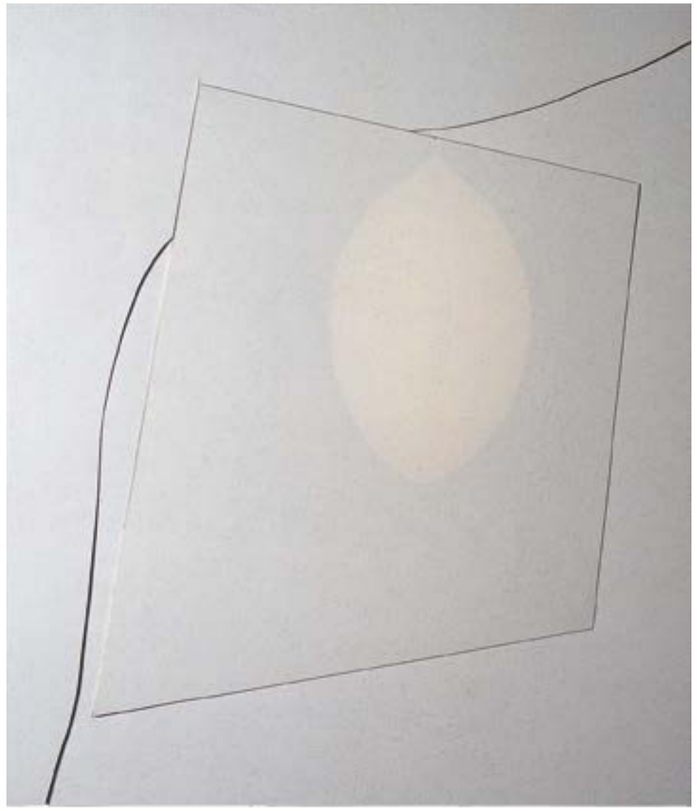


Gli adulti, anche nell'arte, ex bonapartisti, me compreso, sono dissennati rispetto a questo sentire severo, apparentemente chiuso e unico. L'adulto può permettersi atti infantili, scherzi che alla giovinezza sono vietati. Non sembra verosimile, ma è così.
La qualità del giovane Roberto è di cogliere l'integrità di un ordine in condizioni di complessità e di estrema coscienza della spericolata situazione generale, concettuale, critica e artistica, in cui si contorna e definisce l'opera, in arte, quest'oggi, stamattina.
Di modo che le opere di Pietrosanti sembrano impartire una lezione più che sottoporsi ad un esame. O con maggiore esattezza: impartiscono una lezione, da esame conseguito, superato con bravura.
In Arte, come in Fisica o Matematica, (è tradizione antica), l'allievo affronta l'esame e sale all'istante in cattedra. Da discepolo diviene maestro. È giusto che sia così, se vi è merito perché lo sia.
Così scrivevo di Roberto Pietrosanti qualche anno fa, nel 1990, in un testo che Roberto mi chiese, non giunto in tempo per il suo primo catalogo.
Burri e Fontana sono tutt'ora presenti. Ne costituiscono gli emblemi di partenza. Non vi è nessuno scarto seicentesco in questa arte. Piuttosto il lavoro severo sulle basi dell'atto artistico contemporaneo opera ancora, con progresso, sulla radice della passione geometrica.
Così come nell'analisi di una convenzione 'data' del modo corrente di esporla. Non in senso sociologico, ma in senso strutturale, relativo all'opera, e alla sua facoltà fisico poetica di espandersi, in avanti e a ritroso, fino alle radici dell'opera stessa, più che non al sistema sociale che la ospita.
Pietrosanti è felicemente passato (1992) per vere sculture o campi di rappresentazioni fatti delle mura stesse della galleria in cui esponeva.
Dei fili, apparentemente dei fili di ferro non tesi, abbandonati secondo le loro pieghe naturali, risultavano di fatto essere interspazi tra lastre di compensato, come mal accostate.
Invenzione geniale e radicale. La geometria, se riesaminata da vicino, toglie un chiodo e il filo si contorce, rompe la sua facoltà di rappresentarsi come ineliminabile categoria, quasi divina, ma anche un po' avara, della mente. E anche contradditoria rispetto alla molteplicità straordinaria dei fenomeni formali dell'universo.
Roberto Pietrosanti permane classico in tempi non classici.
In tempi in cui tutto può essere esotericamente adottato e creduto. Salvo i fondamenti, che hanno, oserei dire, necessità metafisica e reclamano una certa fermezza di impianto, e di cui Pietrosanti è, con forza, di casa.
In qualche modo nel giovane autore le scelte sono atti profondi di fede stilistica, più che saggi di sperimentazione. Ma qui, niente della geometria adottata viene lasciato stare. La tensione o la squadratura della geometria che supporta l'attività congegnatrice dell'artista, accostata da vicino, è intimamente manomessa. L'assioma, il più classico, cessa di essere abituale o dogmatico, per divenire materia dominabile. L'eccesso pitagorico dell'impianto è intercettato, non per la sua distruzione, ma per una legittima ulteriore coniugazione.
Il processo di sfondare dentro l'opera più che di uscirne, tale lavoro, ampio in certe opere di molti metri quadri, sulle basi iniziali dello spazio, come prima definizione mutante dello spazio stesso, produce superfici formali limpide, bassorilievi il cui riferimento al principe della nitidezza spaziale, Lucio Fontana, non risulta affatto plagiarlo, ma semplicemente ulteriore. Pietrosanti si rivolge con naturalezza verso una direzione in cui diversi artisti si sono provati rimanendone, a mio avviso, prigionieri. Pietrosanti esce con spigliata ricchezza da una ortodossia. Vi concorre, secondo me, la ragione che questi monocromi risultano essere



Senza titolo 1990,
cm 70x60x6, cassetta in lamiera zincata con vetro, tecnica mista su tavola, filo.
Collezione Serena e Paolo Gori, Prato

Nelle pagine precedenti,
Senza titolo 1990,
cm 80x300x60, acciaio inox, filo



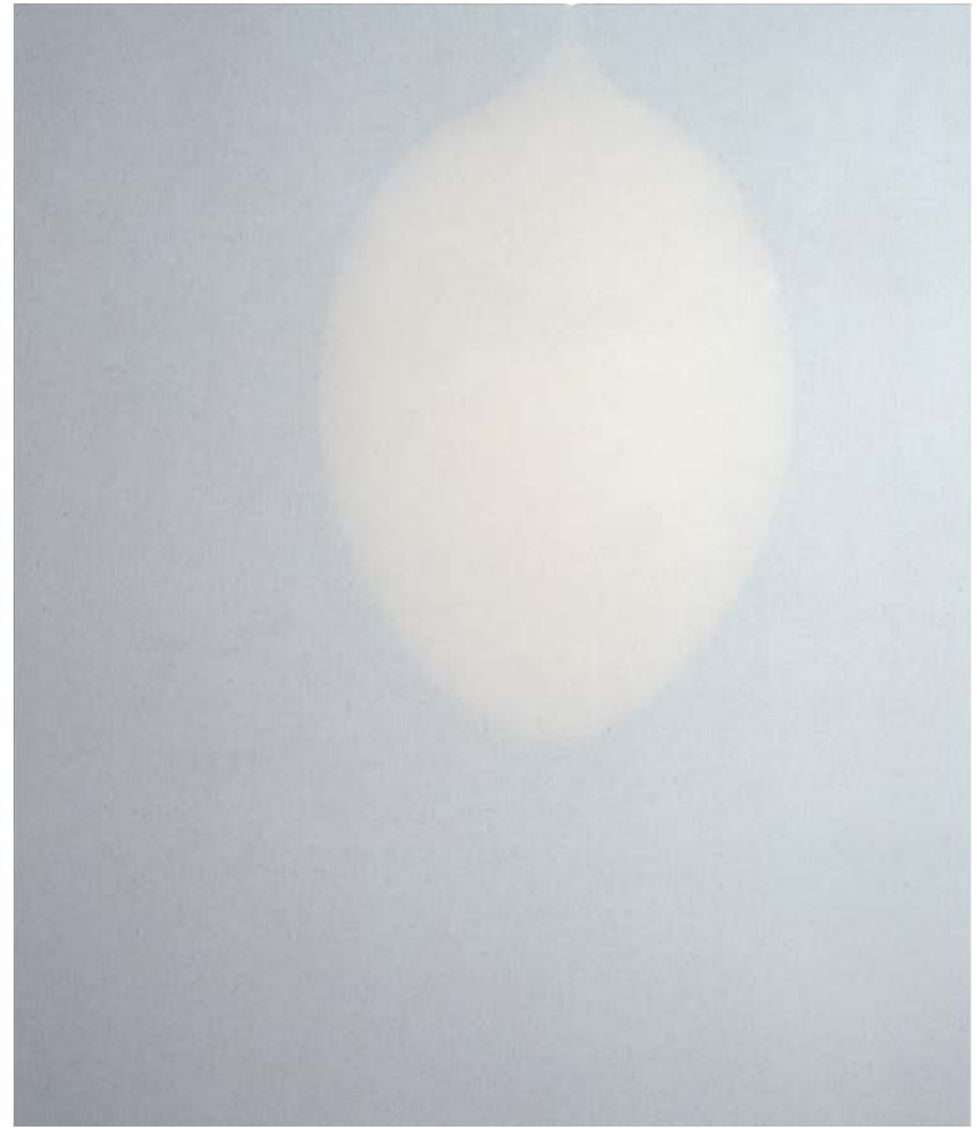
Senza titolo 1995,
cm 103x90, tela grezza su tavola. Collezione privata

Nella pagina a fianco,
Senza titolo 1994,
cm 185x155, tela grezza su tavola

Nelle pagine successive,
Galleria Mara Coccia,
Roma 1992, Senza titolo,
tecnica mista su tavola

basi di contenimento e di partenza di forme. Diaframma unico per due direzioni, l'interna e la esterna, cui l'orizzontalità della pittura o il volume intero della scultura risultano visibilmente agganciati. È una metafora mentale, tattilmente dimostrata, che comporta un'idea individuata di pittura, una riproposizione dello spazio convenzionale dell'arte, una soluzione simbolica del rapporto oggettivo e relativo tra l'io d'artista e il mondo. Sono cioè schermi di assorbimento o di espulsione di immagini. Questo certo mi riguarda.

Roma 1993



LA MUSICA SILENZIOSA DELLA MONOCROMIA

Ada Masoero

Fra i molti modi di andar controcorrente in arte, uno – il più impervio e faticoso – induce ad abbandonare la via battuta da tutti, a rifiutare ciò che è ovvio, condiviso, "alla moda", per cercare sfide, tecniche e mentali, sempre più complesse. È quello scelto da Roberto Pietrosanti che quando ha esordito, allo scoccare degli anni Novanta, nel pieno della tempesta cromatica e gestuale della Transvanguardia, ha scelto il silenzio della monocromia, e oggi, nel dominante (e omologato) clima neo-concettuale, prosegue con rigore nella sua ricerca fatta anche di manualità meticolosa e sapiente. Di questo percorso scandaglia le tante diramazioni, sonda le diverse potenzialità e giunge così a esiti talvolta in apparenza assai lontani dal punto d'avvio, in realtà perfettamente inseriti in una linea progettuale articolata sì, ma profondamente coerente. Ma non solo: singolare, oggi, è anche entrare nello studio di un artista e non trovar traccia di assistenti impegnati a tradurre più o meno faticosamente in "opera" il "concetto" scaturito dalla sua mente. Pietrosanti fa tutto da solo, incorporando un tempo lentissimo in ognuna delle sue opere, che richiedono mesi e mesi di lavoro. E che poi li rivelano, quei mesi, e li restituiscono allo sguardo dell'osservatore sotto forma di un'apparenza insieme perfetta e naturale, perché proprio come in

Centre Georges Pompidou,
Parigi 1994, scenografia
Marmo Asiatico
Compagnia Altroteatro

natura (“*natura non facit saltus*” ammonivano i medici della Scuola salernitana) anche qui ogni risultato richiede lenti tempi di “maturazione” per giungere a compimento. A perfezione, si vorrebbe dire.
Oggi il tempo rarefatto di Pietrosanti è occupato da tele trafitte da milioni di microscopici spilli con cui rievoca, a suo modo, il processo della granulazione scoperto dagli Etruschi e tradotto da loro in oreficerie raffinate. Lui però, in una sorta di deliberato cortocircuito tra lentezza e velocità, applica questo processo meticoloso a segni tanto dinamici da parere usciti dalle ricerche cinetiche di Giacomo Balla: traiettorie intrecciate, che traccia non direttamente sulla tela candida ma sulla carta, per trasferirle poi sulla tela con il procedimento antico dello spolvero e seguire quindi i segni lasciati dai forellini della carta infittendo e ispessendo o, al contrario, assottigliando e affievolendo il tratto flessuoso con l’aggiunta o la sottrazione di una manciata di capocchie di spillo. L’esito è, come suo solito, spaesante. È un inganno per i sensi: solo avvicinandosi all’estremo alla tela si scopre da che cosa sono composti quei segni sicuri eppure irregolari – proprio come fossero tracciati a mano libera con la grafite – che emanano una luce opaca e soffocata, perché sono fatti di una materia speciale, quella degli spilli d’ottone, il cui giallo-oro squillante viene mitigato da un processo di nichelatura che lo vira verso l’argento, spegnendolo senza però “raffreddarlo”. La scelta di questo materiale è stata il frutto di lunghe ricerche, di tentativi ed errori (errori rispetto a ciò che aveva chiaramente in mente, senza riuscire ad afferrarlo), le cui tappe d’avvicinamento sono lì, sulle pareti dello studio, tradotte in opere in cui il fondo è più lucido (“*troppo lucido, artificioso*”, spiega lui) o il segno più scuro (“*erano spilli tradizionali: l’effetto era troppo freddo*”, commenta ora). Perché per lui nel lavorare, dice, “*è il dominio della materia la sfida che appassiona. La fisicità del lavoro*” [1]. E non è poco nemmeno questo, in tempi di “volatilità” (tecnica e mentale) sempre più esasperata dei linguaggi dell’arte.
Ma gli esordi, si diceva, si pongono all’inizio degli anni

1. Da una conversazione di chi scrive con Roberto Pietrosanti nel suo studio romano, luglio 2006. A tale conversazione si riferiscono tutte le frasi dell’artista che appaiono nel testo fra virgolette, quando non sia diversamente specificato.

Senza titolo 1994,
cm 70 ø, tela jeans nera su rete metallica

Nella pagina a fianco,
Galleria Piano Nobile, Perugia,
Senza titolo 1993,
cm 80 ø, tela grezza su rete metallica + Senza titolo 1993,
cm 240x180, tela grezza su tavola

Novanta: uscito da otto anni di studi al Conservatorio per un’improvvisa quanto casuale passione per l’arte, contratta visitando una mostra di Turcato e di altri astrattisti italiani degli anni Sessanta, Pietrosanti si è iscritto all’Accademia ed è stato assistente per qualche tempo nello studio romano di Bruno Ceccobelli. Ma della formazione musicale classica ha conservato il rigore compositivo e la capacità di creare opere in apparenza assai distanti fra loro servendosi però di un alfabeto di poche forme ricorrenti, quasi fossero le sette note: i suoi pochi segni sono sempre compresenti in lui; solo, escono allo scoperto in tempi e modi diversi, per ricombinarsi secondo modalità sempre nuove.
Le prime opere, del 1990, esposte a Roma nella sua prima personale, da Mara Coccia, erano fatte di lunghi fili tesi su aste metalliche secondo rigorosi percorsi geometrici che creavano finti volumi nello spazio: “*il volume è realizzato con un filo, come un disegno nello spazio*” [2] spiegava lui in una conversazione con Barbara Rose, la quale a sua volta notava come in questi lavori in cui i fili disegnano un volume inesistente, si instauri significativamente “un dialogo tra oggetto e vuoto”. Che è poi una delle costanti del pensiero e del lavoro di Pietrosanti, le cui opere intrecciano sempre un rapporto stretto e vitale con lo spazio in cui respirano, lo “invadono” per così dire, e lo modificano, incuranti della cornice e dei limiti oggettuali, sorrette dalla volontà precisa del loro autore di riformulare lo spazio: “*non so definire il mio spazio* –dice-, *se sia da pittore, da scultore o da architetto*” [3] e, ancora, nelle stesse righe: “*bisogna creare lo spazio di un luogo*”.
Non stupisce perciò che il passaggio successivo lo abbia condotto all’arte d’ambiente. Già nella seconda personale romana, da Mara Coccia nel 1992, entrano in gioco i “rilievi” di legno, con cui fodera l’intera stanza e la trama dei suoi sottili segni ascensionali, irregolari e lievi come fossero tracce di matita (in realtà sono calibratissime fessure: ecco ancora la terza dimensione), capaci però di alterare radicalmente la percezione spaziale di chi vi si avventura. In quella stessa mostra appare un’altra delle invenzioni più felici di Pietrosanti che, giovanissimo (ha

2. *Conversazioni con Barbara Rose*, in *Roberto Pietrosanti*, testo di Emanuele Trevi, conversazioni con Barbara Rose, Casta Diva, Roma 2001.
3. *Ibidem*

allora venticinque anni) dimostra una capacità prodigiosa di padroneggiare l'idea e la materia. Sono tele in cui galleggiano forme ovoidali dalla natura misteriosa, affascinante: ectoplasmi, pure apparizioni di luce prive di confini netti, come immerse in una foschia che obbliga, senza successo, ad aguzzare lo sguardo. Il mistero è facilmente risolto, ma solo rivoltando la tela, che è foderata – fuorché nell'ovale luminescente – da una tavola: la luce che si percepisce è perciò la luce d'ambiente che filtra attraverso la tela, si riverbera sulla parete e ritorna, addolcita, ai nostri occhi senza essere intercettata dall'opacità della tavola retrostante. Qualcosa che, in negativo, riporta alla mente le ricerche di Francesco Lo Savio, artista grande quanto dimenticato: del resto, ammette Pietrosanti, "*Lo Savio è uno dei miei maestri, con Fontana, Burri, Manzoni, Klein, Rothko, Reinhardt*". Ogni artista ne ha. Pochi lo riconoscono. Lui lo fa. Del resto ha scelto

Senza titolo 1998,
cm 154x142, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

Nella pagina a fianco,
Senza titolo 1995,
cm 158x133, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

dei giganti, i padri dell'astrazione del dopoguerra, e poi li ha letti, riletti, scandagliati, e come ogni artista vero li ha reinterpretati, creando qualcosa di solo suo ma di radicato nella storia.
L'anno successivo sperimenta[4] un materiale inedito, che oggi è tornato, sebbene camuffato dalla veste bianca, nei dipinti di spilli: è una tela grezza di lino con cui, in quella mostra, crea vasti monocromi abitati da sagome di colonne ritagliate nel fondo, il volume alluso solo da una curvatura della trama. Tele grezze che poi, come afferrate da una mano colossale, si tramutano in certe "palle" irregolari, quasi fossero la trasposizione ingigantita delle palle di stracci dei bambini d'anteguerra. È ancora monocromia, ma è screziata dalla tramatura evidente della tela, con il suo colore grezzo. E di qui, qualche tempo dopo, diventa naturale il passaggio alla policromia – ma a una policromia "casta", morandiana, sempre ottenuta con i colori naturali delle terre e comunque frutto del giustapporsi di opere in

4. Alla galleria Piano Nobile di Perugia.

Senza titolo 1998,
cm 154x142, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

Nella pagina a fianco,
Senza titolo 1999,
cm 154x142, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

Senza titolo 1997,
cm 57x44, ottone.
Collezione privata

Nella pagina a fianco,
"Seminario",
Chiesa di S. Pietro alla Carità, Tivoli,
Senza titolo 1996, ottone

sé stesse monocrome – di quelle sue superfici in diverse tonalità di terre, attraversate dai consueti segni ascendenti incisi, che presenta a Roma nel 1996[5], lo stesso anno in cui vede la luce un'altra opera "madre", generatrice di molto del suo lavoro a venire: è l'opera, magnifica, che crea per una chiesa di Tivoli dalle forme romaniche. Una veste di ottone avvolge il fusto di una delle colonne dell'aula e dalla sua superficie lucente escono punte acuminate, di ottone anch'esse: "*sono le spine della corona di Cristo* – spiega lui con semplicità –, *un pensiero e un'immagine che mi hanno affascinato sin da bambino e che sembravano stare da sempre in quello spazio sacro*". Perché è qui che sta la forza del lavoro di Pietrosanti: nel non temere la "bellezza", oggi rifuggita, quasi aborrita dalla grande maggioranza degli artisti, senza però per questo mai cadere nell'estetismo. E nel saper evocare immagini che tutti abbiamo dentro di noi, perché appartengono alla nostra identità culturale più antica, riproponendole però in forme nuove, poetiche e potenti, capaci di far vibrare, all'unisono con le sue, le nostre corde più profonde.
Quelle stesse punte di apparente naturalezza (foglie acuminate o spine che siano), e ottenute invece con un meticoloso lavoro di affrancatura al fondo di ognuna con minuscoli rivetti, ricompaiono carsicamente dopo altri lavori, moltiplicate all'infinito, nell'imponente lavoro creato nel 2004 per piazza dei Goti a Ravenna. Il quartiere, in una delle più preziose città d'Italia, è quello dell'Enichem: senza storia, senz'anima, senza identità. Eppure questo luogo senza qualità dopo l'intervento dell'artista diventa davvero "spazio": sul pavimento di pietra candida voluto da Pietrosanti i riflessi dell'ottone sono, per qualche tempo, abbacinanti. Il luogo si trasforma in una "fata Morgana", in un abbaglio dell'occhio. Poi interviene l'inquinamento che in poche settimane (e non nei mesi o anni che ci si attendeva) ossida il metallo del fondo e delle "spine": "*l'oro si è 'spento'* – dice il suo autore, soddisfatto dell'intervento del caso- *e tutto è diventato più potente*". Lui del resto nel caso crede fortemente: "*È l'occasione che genera il lavoro. È accaduto nella chiesa di Tivoli, è accaduto a Ravenna, mi accade sempre. Io mi alleno, poi l'occasione mi scatena*".
Ed è da quest'opera monumentale che scaturisce, per gemmazione, un ciclo di opere recentissime: sono lavori su carta, frutto ancora una volta di una componente di casualità ("*a Fabriano hanno creato carte sufficientemente grandi, spesse e robuste: è così che ho potuto finalmente mettere in pratica la mia idea*"). Sul fondo bianco si delineano, aggettanti, le sue punte, ora organizzate però lungo robuste linee irregolari che suggeriscono l'immagine di rami intrecciati: rovi che si accampano sul fondo neutro, forti del loro colore non facilmente identificabile, un

5. Alla galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma.

Senza titolo 2002, cm 140x120, ottone su tavola.
Collezone privata

nero-non-nero profondo e trascolorante, ottenuto con la Terra di Cassel: "*perché in questo studio* – chiosa l'artista – *non entrano che pigmenti naturali*".
Intanto i "rilievi" di legno crescevano e si trasformavano, mutavano di pelle e di volto. Difficile anche definirli: è stato suggerito "matrici", perché i leggeri dislivelli che animano la loro superficie fanno pensare a matrici d'incisione, o ai flani dei quotidiani di un tempo. In realtà, a ben vedere, non sono nemmeno rilievi lignei: il legno c'è, ed è la base. Ma poi viene lavorato pazientemente allo stesso modo in cui i monaci bizantini lavoravano, per settimane e settimane, le antiche icone, servendosi della tecnica dell'incamottatura che aveva lo scopo di irrigidire la tavola, di non farla "respirare", con il rischio di danneggiare la pittura. Al legno incollavano dunque una tela finissima e la lavoravano lungamente con il gesso, levigandolo poi fino a ridurlo a seta. Pietrosanti fa lo stesso con le sue forme che ritaglia minuziosamente, pazientemente, meticolosamente nelle tavole (fasce irregolari, specie nei lavori più schiettamente architettonici, e cerchi concentrici, sfere composite, "cuspidi" incise da fenditure convergenti...), per poi rivestirle a una a una con sottilissimi drappi di lino gessato e levigato. Le dipinge poi con venti, trenta, cinquanta passaggi di una tempera fortemente diluita e raschiata a ogni stesura (il che regala alla fine una speciale vibrazione interna a quella che parrebbe essere una semplice monocromia). Infine le ricompone provvedendo a far lievemente aggettare alcune parti: nelle opere più vaste, in quelle sue "pareti" solcate dai segni irregolari e ascendenti, si percepisce così un'"anomalia" fisica, uno scarto, che prima mette in allarme i sensi, poi chiede l'intervento della ragione.
Nelle opere di misura inferiore, in cui ricorrono i segni del suo rastremato alfabeto di forme (i cerchi, le sfere composite, "sfogliate" di cui si dirà, le cuspidi che paiono gemme d'albero sul punto di schiudersi, viste apicalmente, ottenute con un procedimento sfinente, simile a quello utilizzato dai liutai per assottigliare allo stremo le tavole dei legni preziosi destinati agli strumenti), in queste opere l'aggetto è invece più sorvegliato, determinato grazie a una progettualità precisa dall'autore che ne calibra minuziosamente ogni rapporto.
Si diceva della sfera "sfogliata" (non si saprebbe come definirla altrimenti): è fatta, appunto, delle sue "foglie" metalliche, modulari, intrecciate fra loro con sapienza antica fino a dar vita a un corpo sferico ma irregolare, perfetto e imperfetto al contempo. È nata anch'essa quasi per caso: "*mi serviva un modello da fotografare per riprodurlo nei miei rilievi, perché non riuscivo a realizzarlo esattamente com'era nella mia mente*". L'ha "confezionata", ed è diventata un'opera autonoma, quasi il suo sigillo ormai, dopo essere stata protagonista della mostra emo-

Piazza dei Goti, Ravenna, **Senza titolo** 2005, ottone. In collaborazione con CDP Compagnia del Progetto e AAM Architettura Arte Moderna

Senza titolo 2001,
cm 100x90, ottone su tavola.
Collezione privata

Senza titolo 2006,
polittico, cm 112x152, tecnica mista
su carta

Nella pagina a fianco,
Senza titolo 2006,
polittico, cm 224x380, tecnica mista
su carta.
Collezione FFMAAM

Senza titolo 2011,
cm 56x76, tecnica mista su carta.
Collezione privata

zionante tenuta allo spazio romano Volume![6], dove un grosso solido di cemento, un parallelepipedo sordo, alto poco meno di un uomo, occludeva quasi per intero lo spazio, mentre nel sottile varco che correva lungo le pareti alcune di queste sfere, sospese, ponevano i loro interrogativi all'osservatore.
Fatte di rame, e ossidate con un procedimento che si limita ad accelerare lo stesso processo che si manifesta in natura, le sfere assumono anch'esse una monocromia screziata, bruna, resa ancora più vibrante dal sovrapporsi dei piani: non differente, sebbene all'apparenza diversissimo (perché nel lavoro di Pietrosanti, lo si diceva, *tout se tient*) è il procedimento che presiede a una delle sue opere più recenti e più felici, quella sorta di piccolo tempio, di candido padiglione che ha creato per la mostra *Monocromos*, organizzata nel 2004 al Reina Sofia di Madrid da Barbara Rose.
Un cubo, quattro metri di lato, fatto di lastre "sfogliate" (ancora!) di Pietra bianca di Galizia, una *"pietra frammentata, a scaglie, a schegge puntute [che] sono serbatoio di miriadi di memorie, deposito anfrattuoso di esistenze e porzioni di tempo"*[7], come scrive così felicemente Roberto Pietrosanti stesso. Il volume si presentava all'esterno come un abbaglio ottico: da lontano la cangianza della monocromia appariva infatti cromatica, e non creata – come invece era – dalla miriade di lamelle irregolari di pietra bianca sovrapposte le une alle altre in una texture fitta e regolare per spessore, irregolare invece per la forma. L'interno invece, candido e solcato dai consueti segni ascensionali dei rilievi monumentali, era silenzioso e "fermo", in netto antagonismo con il "brusio" formale dell'esterno. Vogliamo chiudere lasciando ancora la parola all'autore: "*Entro lo spazio cubico – saldamente ancorato a terra e sicuro negli spazi netti che lo sguardo riesce a dominare - si fa largo il pensiero meditativo, a suo modo incurante della finitudine umana. Un pensiero che elegge rotte ascensionali, assecondando con lo sguardo le linee salienti delle pareti. La stanza si fa puntello. Si contrappone alle scenografie provvisorie, effimere. Dispiega la solidità della pietra. Pure, non si ribella al tempo. Assume su di sé l'impermanenza, diventa solido che resiste e insieme che desiste*"[8]. Uno spazio mistico, aggiungiamo noi, profondamente religioso, nell'unico modo – forse – in cui oggi si può immaginare un'arte che, senza essere confessionale, sia però capace di evocare il sacro.

Roma 2006

6. Una grande sfera è stata esposta anche ai Fori Imperiali nella mostra *Giganti*, 2000.
7. R. Pietrosanti, *L'effimera durevolezza*, in "AR2", a. I, n. 3, luglio-ottobre 2004, Napoli, p. 80.
8. *Ibidem.*

Senza titolo 2003,
cm 150x125, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata

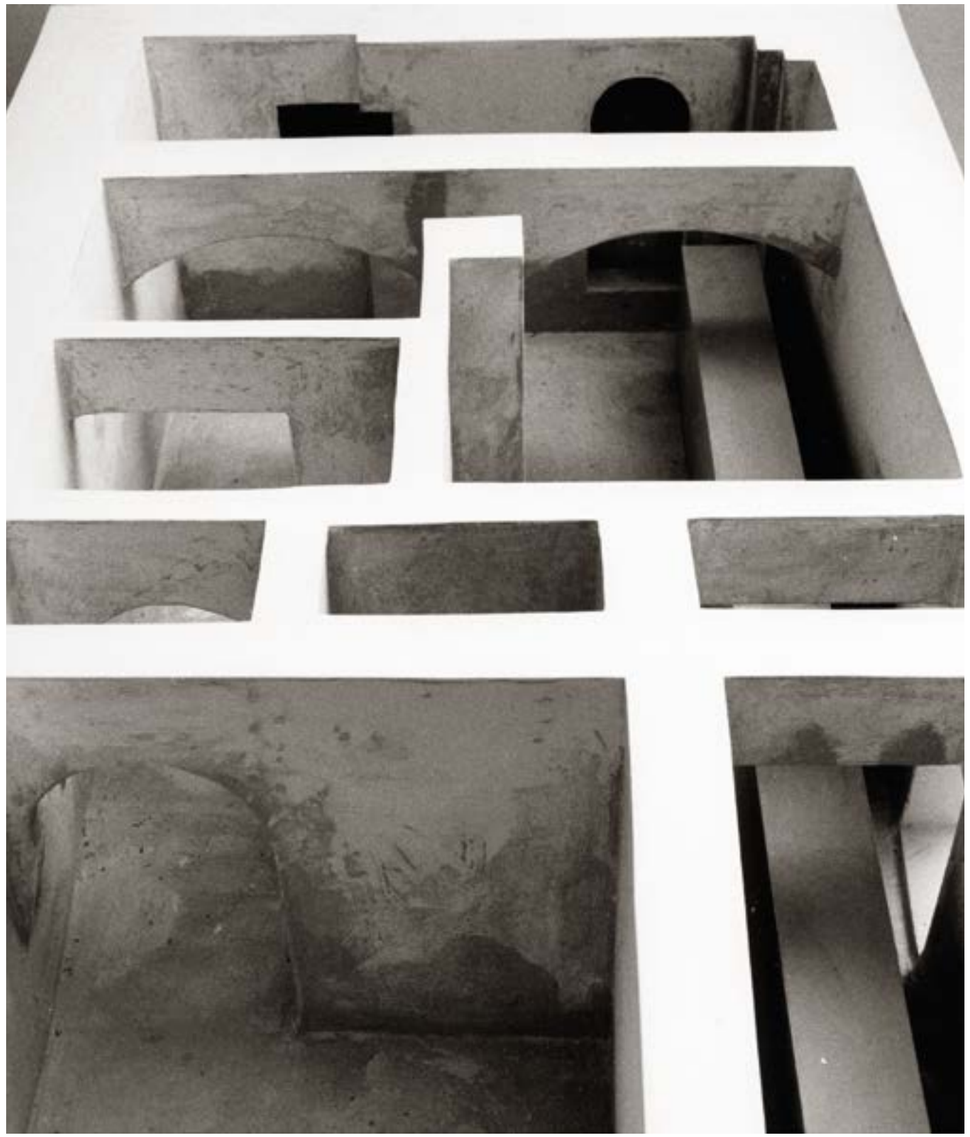
Senza titolo 2001,
cm 60 ø, rame patinato nero.
Collezione privata

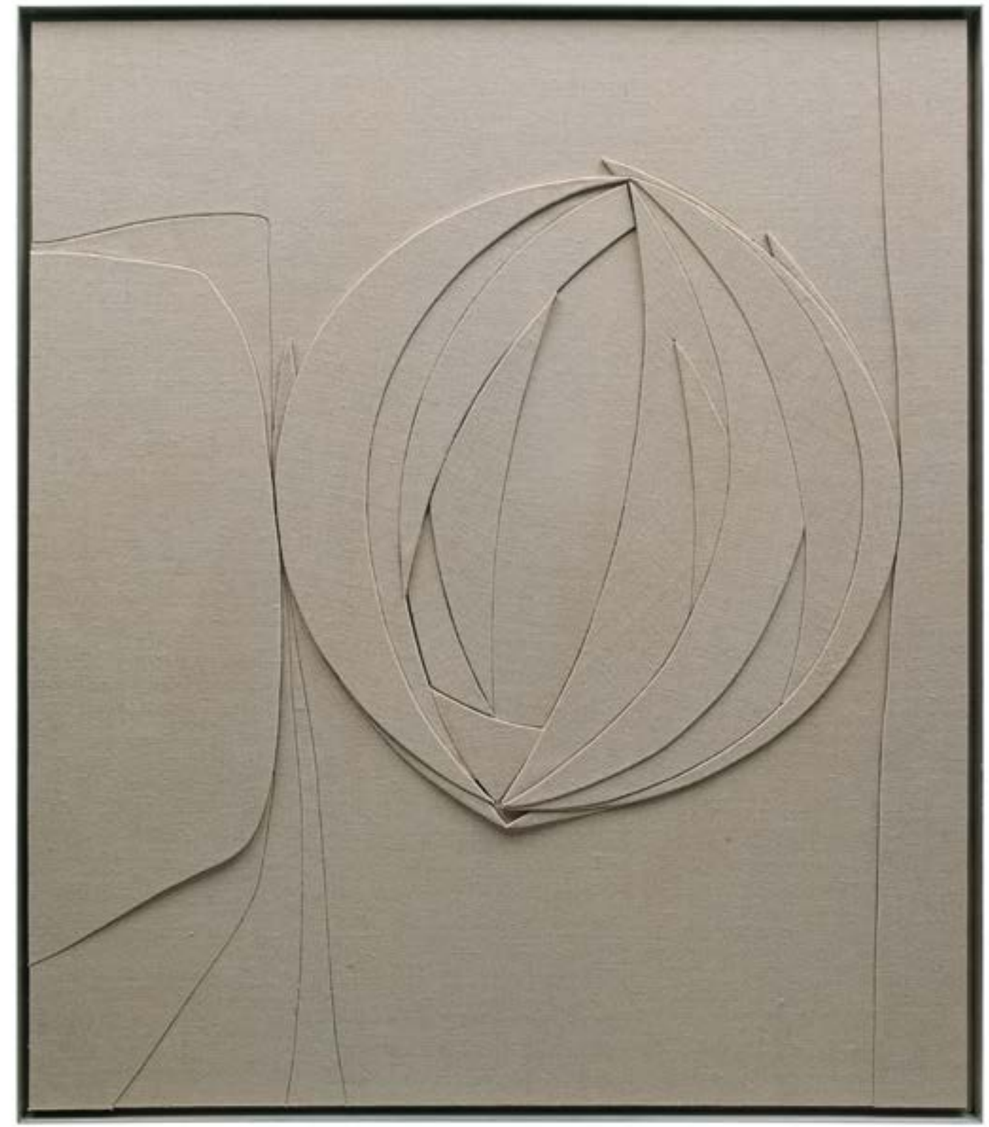
Nelle pagine successive,
a sinistra, Modello, Volume! 2003
a destra, Senza titolo 2005,
cm 90x80, tela grezza su tavola.
Collezione privata

A p. 54, Volume! Roma 2003/2004
a p. 55, Senza titolo 2003,
cm 60 ø, rame patinato nero.
Collezione privata

A p. 56, Volume! Roma 2003/2004
a p. 57. Senza titolo 2008,
cm 150x122, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

A p. 58, Studio
a p. 59, Senza titolo 2009,
cm 69,5x67, acquerello su carta





ROBERTO PIETROSANTI: INSTALLAZIONI E IMMAGINI

Barbara Rose

Il passaggio dalla pittura all'installazione è stato naturale per Roberto Pietrosanti, il cui percorso artistico ha avuto inizio con nitide costruzioni che incorporavano specchi e piccole sfere geometriche in sapienti accostamenti di pieni e vuoti. Un precipuo interesse per la struttura è apparso evidente fin dagli esordi. Che poi, una volta raggiunta la maturità artistica, egli abbia scelto di collaborare fianco a fianco con degli architetti, corrobora l'idea di una logica evoluzione presagita dalla speciale relazione con lo spazio, che doveva condurlo, inevitabilmente, a una vera e propria tridimensionalità.
La tradizione entro la quale il suo lavoro si è sviluppato è quella innestata nel filone dell'avanguardia italiana da Lucio Fontana, che, con le sue inedite sperimentazioni sullo spazio e sulla luce, ha aperto un varco a future indagini. Ho personalmente dato conto dell'importanza di tale tradizione nella mostra *Monocromos, una storia dell'arte monocroma*, da me ordinata nel 2004 nelle sale del Reina Sofia di Madrid, attraverso l'inclusione di alcune opere rilevanti di Fontana, Burri, Bonalumi, Bianchi, Longobardi e dello stesso Pietrosanti, tra gli artisti più giovani della rassegna, che si apriva con opere di Malevich e Rodchenko.
Il progetto di Pietrosanti era un'installazione complessa, il culmine di quella sua ricerca incentrata su rilievi monocromi e ambienti interni che avvolgono l'osservatore. Questa volta tuttavia, ha avuto l'opportunità di costruire una struttura dotata di una presenza scultorea all'esterno, in contrappunto a uno spazio interno, interamente rivestito di pannelli a rilievo dipinti, entro il quale l'osservatore poteva addentrarsi per esperirlo come ambiente totale.

Nella pagina a fianco e alle pp. 62, 63, 65, 68, 69, "Monocromos" Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, **Senza titolo** 2004, cm 380x380x380, esterno: pietra bianca della Galizia, interno: tecnica mista su tavola

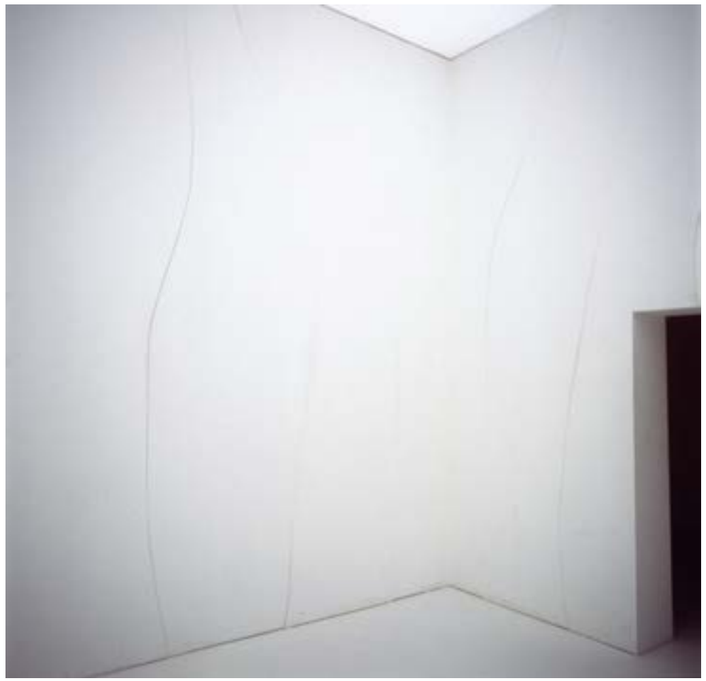
La struttura rettangolare era formata da migliaia di pezzi di pietra grezza della Galizia, serrati e sovrapposti l'uno all'altro in modo da creare una crosta scabrosa che si proiettava in maniera aggressivamente tattile; mentre l'interno era costituito di levigate superfici monocrome che si sedimentavano negli ondulati e ritmici rilievi tipici dello stile di Pietrosanti. L'idea di un ambiente meditativo ha tratto forse una qualche suggestione da un compatto edificio proto-cristiano situato in prossimità delle antiche Fonti del Clitunno in Umbria, un luogo d'incontro del quale è ignota a tutt'oggi la precisa funzione. Il sito sacro, il cui significato rituale è ancora misterioso, ha esercitato un perdurante richiamo sulla sensibilità di Pietrosanti che si interessa a un concetto di sacralità non necessariamente legata al rituale, o per lo meno ad un rituale specifico.
Dato il suo votarsi alla sfumatura, alla sottigliezza, al silenzio e alla manualità, è difficile non percepire un legame tra il lavoro dell'artista e l'estetica della tradizione asiatica, in particolare quella del buddismo Zen. Le sue ultime opere, realizzate con una minuziosa e laboriosa disciplina – immagini che prendono corpo su una superficie monocroma mediante migliaia e migliaia di capocchie di spilli argentati in sostituzione del disegno tradizionale – appaiono particolarmente originali nella loro capacità di sintetizzare e fondere insieme l'estetica orientale con

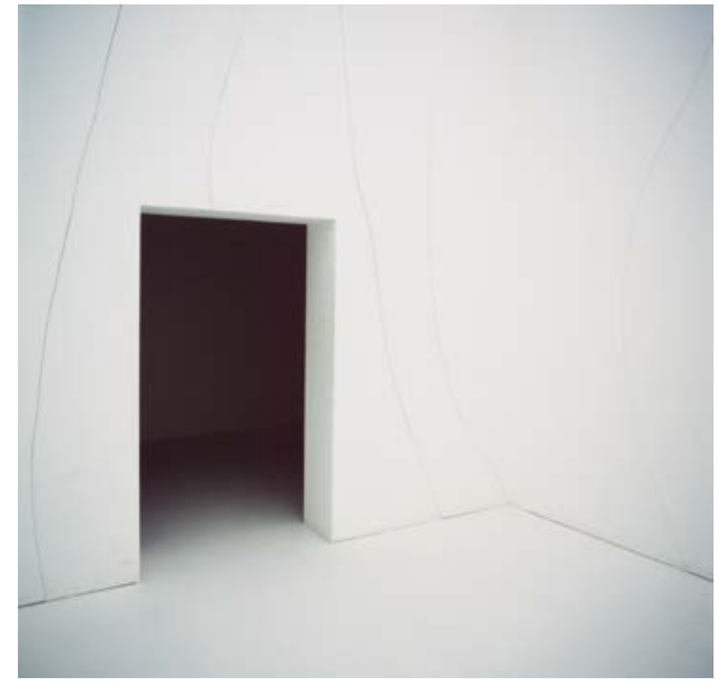
quella d'Occidente. In effetti, costituiscono una geniale via d'uscita al lavoro strettamente monocromo, dando luogo in pari tempo a una tensione sulla superficie e a un immaginario capace di fissarsi in visione.
Nella loro intensa e concentrata tattilità, le nuove opere proseguono lungo l'itinerario di ricerca già intrapreso da Pietrosanti con gli accumuli di frastagliati frammenti di pietra che rivestivano l'ambiente costruito in occasione della mostra *Monocromos*. I nuovi quadri non sono istallazioni avvolgenti. Però, nel loro esigere una concentrata messa a fuoco, hanno una simile capacità di occupare la totalità della percezione di chi li osserva. Il senso di quanto siano stati una preoccupazione impegnativa per l'artista, che ha pazientemente tatuato i suoi disegni con una forza che smentisce la loro sottile trama, è pari all'impegno che esigono dall'osservatore per un simile grado di concentrazione e coinvolgimento, il che, infine, non solo mette a fuoco e ordina il pensiero, ma determina il livello di distacco contemplativo ricercato da quegli artisti che definiscono l'arte un'esperienza mistica piuttosto che materiale. Ed è proprio questa tensione tra il materiale e l'incorporeo che è l'essenza del loro significato e originalità.

New York 2006

Modello, Madrid 2004

Nelle pagine successive,
Senza titolo 2002,
cm 160x204, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata





A p. 73,
Senza titolo 2006,
cm 125x110, tecnica mista su tavola

Nella pagina successiva e alle pp. 74, 75,
Atelier Pietrosanti

THE WORLD CONTRACTED TO A RECOGNIZABLE IMAGE
VISITA ALLO STUDIO DI ROBERTO PIETROSANTI

Emanuele Trevi

L'universo contratto a un'immagine riconoscibile è il titolo di una poesia di William Carlos Williams, scritta nell'autunno del 1959, appena rimesso da una grave operazione chirurgica. La mandò alla sua traduttrice italiana, Cristina Campo, con la convinzione che in quei pochi versi fosse rinchiuso, in sintesi miracolosa, tutto intero il senso del suo lavoro – "in un modo che non mi era mai riuscito raggiungere fino ad ora", dice nella lettera d'accompagnamento. Mi aggiro qua e là nello studio di Roberto Pietrosanti, il pomeriggio di un giorno di festa, mentre l'ultimo chiarore del giorno scende dal lucernario, e mi viene in mente che il titolo di Williams, che contiene in sé un intero programma artistico (per non dire un programma di vita), potrebbe andare bene anche per questi quadri, addossati alle pareti – per ognuno di loro e per tutti assieme. The world contracted to a recognizable image.

Certamente, William Carlos Williams non racconta, in questa poesia-rivelazione, l'incontro con una forma dotata di un particolare valore "artistico". Era qualcosa che vedeva dal letto della clinica, negli intervalli crepuscolari tra il sonno e la veglia, come càpita sempre nelle giornate di malattia. Questa particolare forma d'attenzione, che tutti hanno provato prima o poi (è tipica, per esempio, delle febbri durante l'infanzia) prescinde completamente dallo spessore estetico dell'oggetto. Williams lo dice chiaramente: di fronte a lui c'era un dipinto "forse giapponese", una di quelle cose che decorano impersonalmente un ambiente di passaggio – un "dipinto idiota" comunque, *an idiotic picture*. Eppure, al limite dell'infermità, in quel punto estremo della debolezza e della prostrazione, *at the small end of an illness*, quella figura che in condizioni normali non avrebbe nemmeno raggiunto la soglia minima della percezione gli riempiva lo sguardo...

all'orifizio estremo della febbre
c'era un dipinto
credo giapponese
che mi colmava l'iride (...)

Consapevolmente o meno, Williams parla della condizione di malattia alla stessa maniera in cui nel linguaggio dei mistici viene considerata la parte più preziosa, sottile, volatile dell'anima.

La sua “punta fine”, come la chiama per esempio François de Sales: la *fine pointe* dell’anima. Come l’anima possiede questa specie di guglia, di trampolino di lancio verso la profondità incommensurabile del cielo, così la malattia ha la sua *small end*, che assomiglia molto, soppesando le parole del poeta, al cerchio di luce intravisto al fondo di un tunnel buio. Che le risorse offerte all’identità dal concetto di “malattia”, *illness*, occupino lo stesso spazio mentale di quelle anticamente offerte dal concetto di “anima”, fino a sostituirle del tutto – questa non è una semplice ironia della modernità. Probabilmente, per il vecchio e saggissimo poeta americano malato, non c’era più possibilità di equivoco. “Anima” e “malattia” sono due sinonimi, due etichette verbali che rimandano alla medesima esperienza, al medesimo livello della realtà, mai completamente percorribile, d’altra parte, dal linguaggio. “Anima” e “malattia” non sono due entità, ma piuttosto due processi, due itinerari di trasformazione. Entrambe, lavorano nel senso di un *affinamento della visione*. Sono profondamente, sottilmente imparentate con lo sguardo. Il loro cammino promette di condurre oltre il livello delle apparenze immediate (oltre il “bello” ed il “brutto”, ad esempio) – fino al cuore delle forme. È impossibile pensare “anima” o “malattia” senza pensare, nello stesso istante, a un dinamismo, a un cammino da percorrere, all’aprirsi di ulteriori prospettive. Mi muovo, nello studio di Roberto Pietrosanti (che una volta era un cinema, e prima ancora un’officina di meccanico) senza una strategia precisa, un po’ di sghembo, come si fa di fronte agli *Ambasciatori* di Holbein, alla ricerca dell’anamorfosi – il teschio, la fine imprevista del movimento della visione, *l’opera al nero* dello sguardo. Perdo volentieri l’asse della visione, la postura frontale. “Anima”, per me, è questa malattia deambulatoria, questo tarantolismo percettivo, qualcosa che muore assieme alle altre funzioni del corpo, quando arriva il loro momento. I quadri di Roberto escono dai loro supporti di legno chiaro, e ci rientrano per fare spazio ad altri, come quinte di uno spettacolo. Anche Kandinskij, in *Lo spirituale nell’arte*, ricorre al concetto di “anima” senza impantanarlo nella metafisica, nell’immortalità – lo colloca semmai al centro di una teoria della visione e dell’efficacia dei colori. È evidente, dice Kandinskij, che l’artista cerca di ottenere la “vibrazione giusta”, il “contatto efficace”. Quel principio della *Necessità Interiore* che non appartiene completamente né all’opera, nella sua qualità di manufatto, né al suo spettatore. È un rapporto, una circostanza. Si situa nel tempo e nella selva degli imprevisti dell’accadere.

È il rapporto tra il colore (il bianco e l’ocra e il grigio...) e le forme (tagli e cerchi concentrici e fenditure di vario spessore, rigonfiamenti...), in questi quadri, un rapporto di natura innegabilmente *narrativa*, a mettermi in mano un filo d’Arianna. In ultima istanza, narrare significa: rivelare un segreto. Assumere una prospettiva dalla quale, questo è il movimento del racconto, ciò che prima non si vedeva adesso si vede. Avvicinandosi alla casa di Kurtz, racconta Marlow a un certo punto di *Cuore di tenebra*, notai i paletti di un recinto. Terminavano, questi paletti, con una strana forma circolare, come un pomello. Poi, all’improvviso, andando ancora avanti, risalendo il fiume di qualche metro ancora, ecco che cos’erano, quei pomelli: teschi conficcati in cima ai pali. Vedere, è spostarsi. L’arricchimento, il precisarsi dei contenuti della visione, è raccontare. Questo è il tipo di racconto che può fornire un modello, non so quanto consapevole, anche a Roberto Pietrosanti. Che sembra partire sempre da una premessa, da una constatazione da lontano – l’unità di un certo colore, la sua maniera di ricoprire uniformemente un dato spazio. E poi, accostandosi a quel campo percettivo,

avvicinandosi, *addentrandosi*, finisce per dare forma al contrario esatto di quella premessa. Forme che si aprono e fendono la superficie e sono tracce, segrete ferite, indizi di un passaggio.
Che cosa, poi, sia passato di lì, nessuno lo può dire. Non è, non può mai essere l'essenza, l'inquanto-tale l'oggetto di questo lavoro. Ci atteniamo alle impronte. C'è un motivo ricorrente, tra questi quadri, che mi cattura. Un'immagine che mi ispira pace e consapevolezza, una piccola utopia sentimentale *astratta*. Il bianco del fondo si gonfia, forma grosse bolle. E sulle bolle, che ricordano la superficie del latte nel pentolino, si iniziano ad aprire delle fenditure, una specie di essenziale fiore concentrico, tre solchi equidistanti, convergenti. Si aprono lentamente, come in seguito a una minuscola pressione. Zampette di uccelli sulla neve, penso.

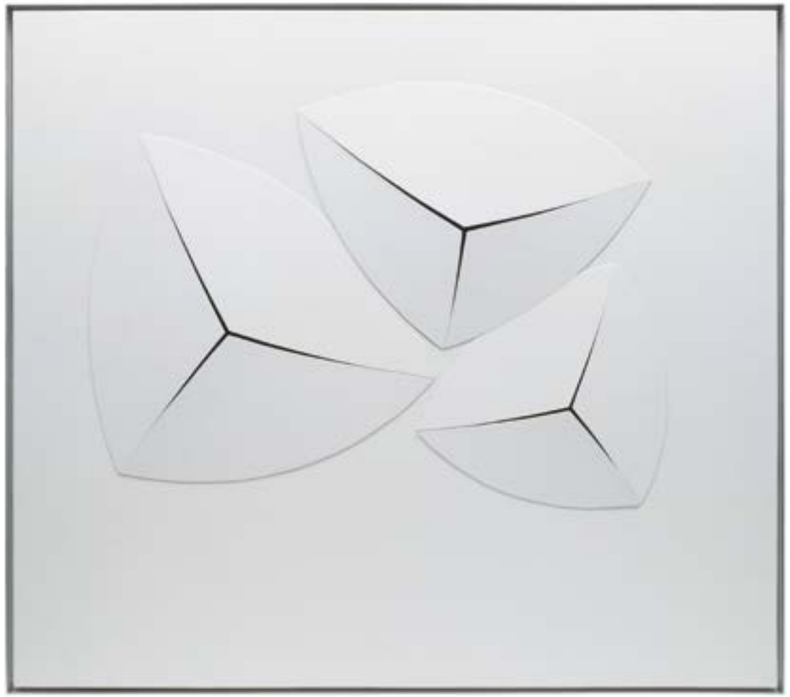
> L'anima umana, toccata nel suo punto più sensibile, risponde.
>
> *Lo spirituale nell'arte*,
> cap. V: *L'azione del colore*.

Durante le lunghe ore della malattia, racconta William Carlos Williams nella seconda parte della sua poesia, quella figura appesa al muro, quella luce al termine del tunnel della visione divenne il perno della mia esistenza. Stavo appeso a quell'immagine "come una mosca", scrive: *I clung to it as a fly*.

> (...) *dipinto idiota eppure*
> *null'altro riconoscevo*
> *nel dipinto per me viveva la parete*
> *come una mosca vi restavo appeso*

Al limite della possibilità di vedere, che è il limite della malattia, che è il limite dell'anima, forse non c'è nulla di diverso dall'inizio del percorso. Ma intanto, siamo diventati mosche, animali capaci di *appendersi* alle cose, ai contenuti della visione, animali dotati di migliaia e migliaia di occhi, non a caso...*animali spirituali*, viene da pensare...

Roma 2000



Senza titolo 2006,
cm 110x125, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

Senza titolo 2006,
cm 125x110, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

Senza titolo 2006,
cm 125x110, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

Senza titolo 2009, dettaglio
cm 56x76, tecnica mista su carta

RUMORE BIANCO

Vincenzo Trione

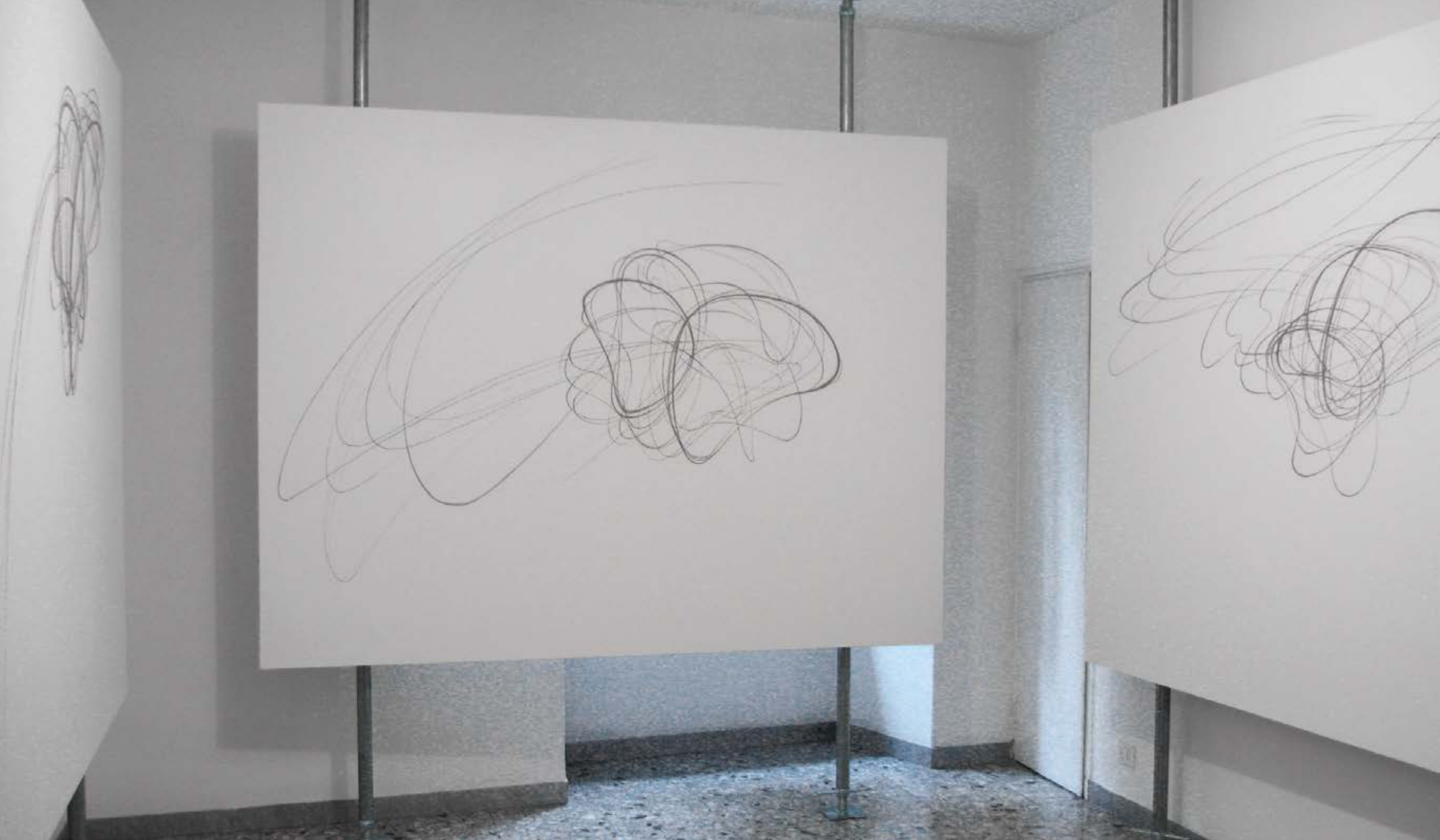
Vie di ingresso

Vivrete un'esperienza inattesa. D'incanto, sarete in un luogo invisibile. Non di fronte a un quadro: ma nel cuore di un'opera, che potrete percorrere, un po' come accadeva in un episodio di *Sogni* di Akira Kurosawa. Per un attimo, vi troverete *altrove*. Spalancherete una porta, e avrete la sensazione di cadere *dentro* il colore: ne percepirete i transiti, ne coglierete i sussurri, ne intercetterete i silenzi.

Dentro il colore

Intanto, fermatevi. E mettetevi sulle orme di Jack Gladney, il protagonista del romanzo epico di Don DeLillo, *White Noise*. Di nascosto, seguite i passi di questo strano e ossessivo personaggio, direttore del Dipartimento di studi hitleriani presso il College-on-the-Hill, impegnato in ricerche sui culti del Terzo Reich e sul fascino ipnotico esercitato sulle masse dai discorsi del Führer. Scrutate le perversioni di Jack Gladney, fino all'epilogo del libro.
La scena si svolge in una casa. "Il tratto distintivo di una camera è di trovarsi all'interno. Nessuno dovrebbe entrarci [...]. Ci si comporta in un modo in una stanza e in un altro per strada, in parchi e aeroporti". Necessariamente, bisogna adeguarsi a un certo tipo di comportamento. "Ne segue che dev'essere il comportamento che ha luogo nelle camere. È lo standard in opposizione a parcheggi e spiagge. È il tratto distintivo delle camere. Tra la persona che penetra in una camera e quella la cui camera viene penetrata esiste un accordo non scritto, opposto ai teatri all'aperto, alle piscine scoperte".

Galleria AAM Architettura Arte Moderna, Roma,
Senza titolo 2006,
cm 180x700, tecnica mista su tavola



Lì avviene l'incontro con Willie Mink. È lo scontro finale, quasi il fotogramma di un film western. Pochi passi, e Jack Gladney è al centro della stanza. È colpito da strani fenomeni. Sullo schermo della televisione, le immagini vanno e vengono: a volte, saltano; tremolanti, si ingarbugliano. Confusione. Ma anche visioni che tendono ad assumere un'imprevista chiarezza.
"La precisa natura degli eventi. Le cose nel loro stato effettivo". Finalmente, Willie Mink emerge "dalla posizione aggrovigliata, alzandosi bellamente, chiaramente delineato contro l'aria piena di traffici".
Nessun dubbio. Questo è *rumore bianco*, un suono senza voce, una semplice emissione della "partitura panasonica"[1].

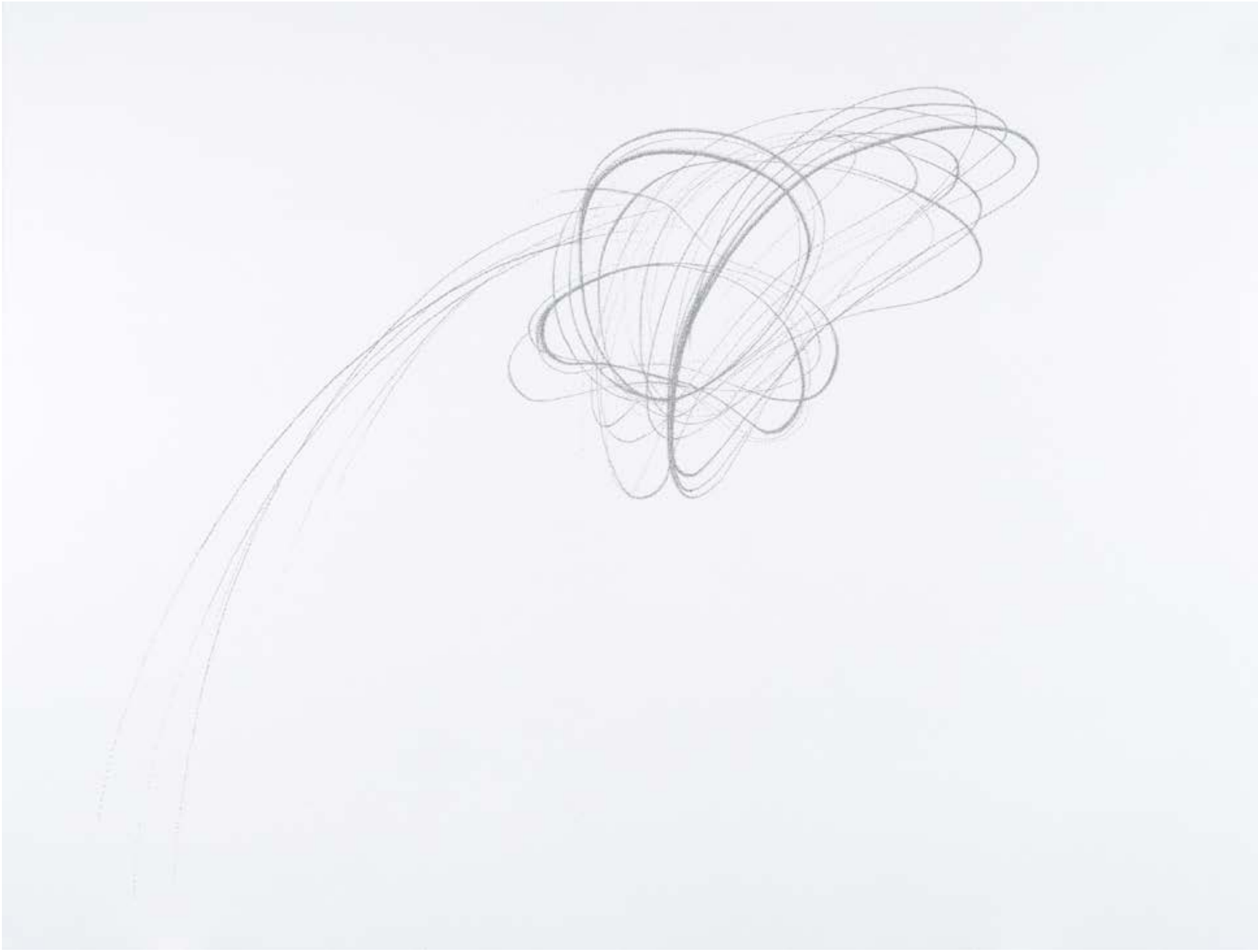
Camera picta

Possiamo muovere da questo prologo, per osservare l'installazione di Roberto Pietrosanti alla galleria A.A.M. di Roma.
Anche qui siamo in una casa. In una contemporanea *camera picta*. Varie tavole sono accostate in modo da ritagliare un ambiente, sfiorato da una impercettibile musicalità. Da un *white noise*.
Dove vi trovate? Tra superfici monocrome, su cui, in posizioni laterali, si depositano lievi costellazioni di spilli. Compirete un'uscita dal mondo, precipitando dentro le maglie del bianco. Con la "segnatura di Saturno", Pietrosanti intraprende una sfida, che rinnova quotidianamente. La sua è un'avventura quasi impossibile: dialogare con il bianco, che, come scriveva Kandinskij, è "un nulla prima dell'origine, prima della nascita"[2].
Questa *segnatura* è dappertutto – nella vita, nei sogni. È sulla tavolozza di ogni pittore. È l'inizio del giorno; si rivela appena apriamo gli occhi. Può cambiare con leggerezza, passando dal niveo al latteo. Nell'antichità, il bianco era estratto dal piombo consumato con vapori di aceto. Per mesi, era tenuto in vasi sigillati, immerso nel letame; lì, fermentava. Da questo procedimento, si otteneva la biacca, base per compiere acrobazie, fondo secco e freddo di ogni materia.
I pittori di icone si servivano di questa "sorgente", che cospargevano sulle loro opere, con parsimonia, per dischiudere luci accecanti. I *lumina prima* brillavano dove l'incarnato sembrava sciogliersi; si accendevano sulle mani, nelle pieghe dei volti, nella nebbia lattiginosa, sulle labbra. Mischiato con altre tinte, con i gusci d'uovo tritato e con le ossa di seppia, il bianco accentuava il senso di fuggevolezza delle sagome dipinte. Un prodigio. Ma anche un anatema. Facile e complesso, il bianco – Pietrosanti ne è profondamente consapevole - è un corpo da possedere. Un barlume, un alone. Un'ampia regione estesa tra le cose. È un *con-*

1. Don DeLillo, *Rumore bianco* (1984), Napoli, Tullio Pironti, 1987, pp. 355-360.
2. Cfr. V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1913), introd. di L. Spezzaferro, Bari, De Donato, 1968 (in particolare, il cap. "Linguaggio delle forme e dei colori").

Senza titolo 2008,
cm 150x122, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata

Nelle pagine precedenti,
Galleria AAM Architettura
Arte Moderna, Roma 2006



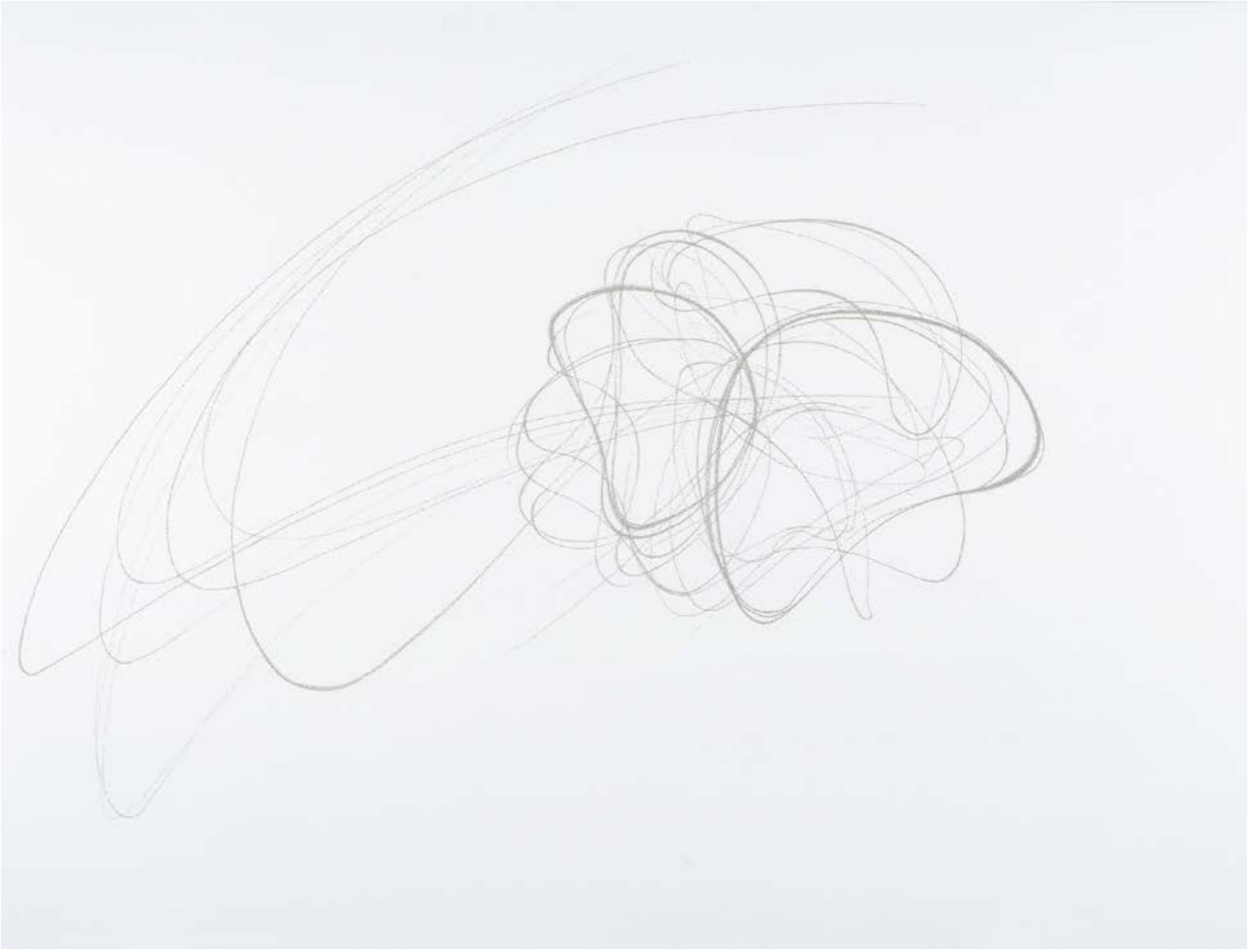
Senza titolo 2006,
cm 182x238, spilli su tela.
Collezione privata

colore, che, per riprendere le parole di Savinio, "muta col mutare del cielo". Custodisce un'intrinseca asimmetria: in un baluginio, coincidono trasparenza e opacità. È la radice di ogni architettura possibile. Un corpo che aderisce ad altri corpi; li controlla; se ne impossessa. Ha una forza fisica. Sostanza alchemica, oscilla incessantemente, quando entra in contatto con schegge di realtà. È un vento, che penetra al di sotto della pelle di tutti i colori, determinando attenuazioni o accentuazioni. Una carezza, che ammorbidisce il modellato, purificando la realtà da imperfezioni. Con un velo, avvolge i profili delle persone e degli oggetti, per collocarli in una cornice senza tempo.
Il bianco conduce verso una terra in cui smarrirsi, dove l'esplorazione diviene naufragio. Suggerisce le tappe di un viaggio verso l'ignoto. Oltre questa soglia, il buio, dove si sono smarriti i marinai di ogni tempo... È icona dell'inizio, del limite. "Ciò che toglie via l'oscurità", diceva Wittgenstein[3]. È l'incorporeo. Ed è anche la stoffa su cui si depositeranno cifre e segnali. È immagine degli opposti - la neve e la polvere. Designa una condizione neutra, in cui non è ancora accaduto nulla – o è avvenuto tutto. È, come annota de Chirico in una breve lettera al pittore di logogrifi Ezio Gribaudo, un tono che contiene infiniti misteri. Privo di limiti e di ombre, "non si sa ove questo colore esista veramente"[4].
Il bianco è il cuore di un'ideale geografia del dipingere. Allude al *raggiungimento estremo* e all'*ostacolo insormontabile*. Definisce il palcoscenico all'interno del quale si compie la più difficile scommessa che l'artista gioca con se stesso: vincere il vuoto della tela.

Attitudini analitiche

Attraverso il bianco, Pietrosanti attribuisce una dimensione all'evanescenza. Allestisce un teatro della sparizione. Animato da un'istintiva attitudine teoretica, nega ogni riconoscibilità. Iscrivendosi, anche se in maniera indipendente, all'interno del vasto e frastagliato arcipelago della "linea analitica" dell'arte del Novecento, egli si propone di destrutturare ogni codice rappresentativo. Riduce la sintassi dell'opera a unità di base prive di significati connotativi, a una serie di "dati" elementari e costanti. Pensa la pratica creativa, essenzialmente, come sistema finito - *peinture*. Afferma l'autonomia strutturale del linguaggio, determinando una netta rottura epistemologica, per mettere in rilievo le regole dell'organizzazione della tela. Decostruisce il canone della pittura – governato dal

3. Cfr. L. Wittgenstein, *Osservazioni sui colori* (1977), introd. di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1981, p. 30 e sgg.
4. G. de Chirico, *I bianchi di Ezio Gribaudo* (lettera a E. Gribaudo del 23 gennaio 1969), in P. Gribaudo (a cura di), *Ezio Gribaudo. Epifania del bianco e teatri della memoria*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 2003, p. 18.



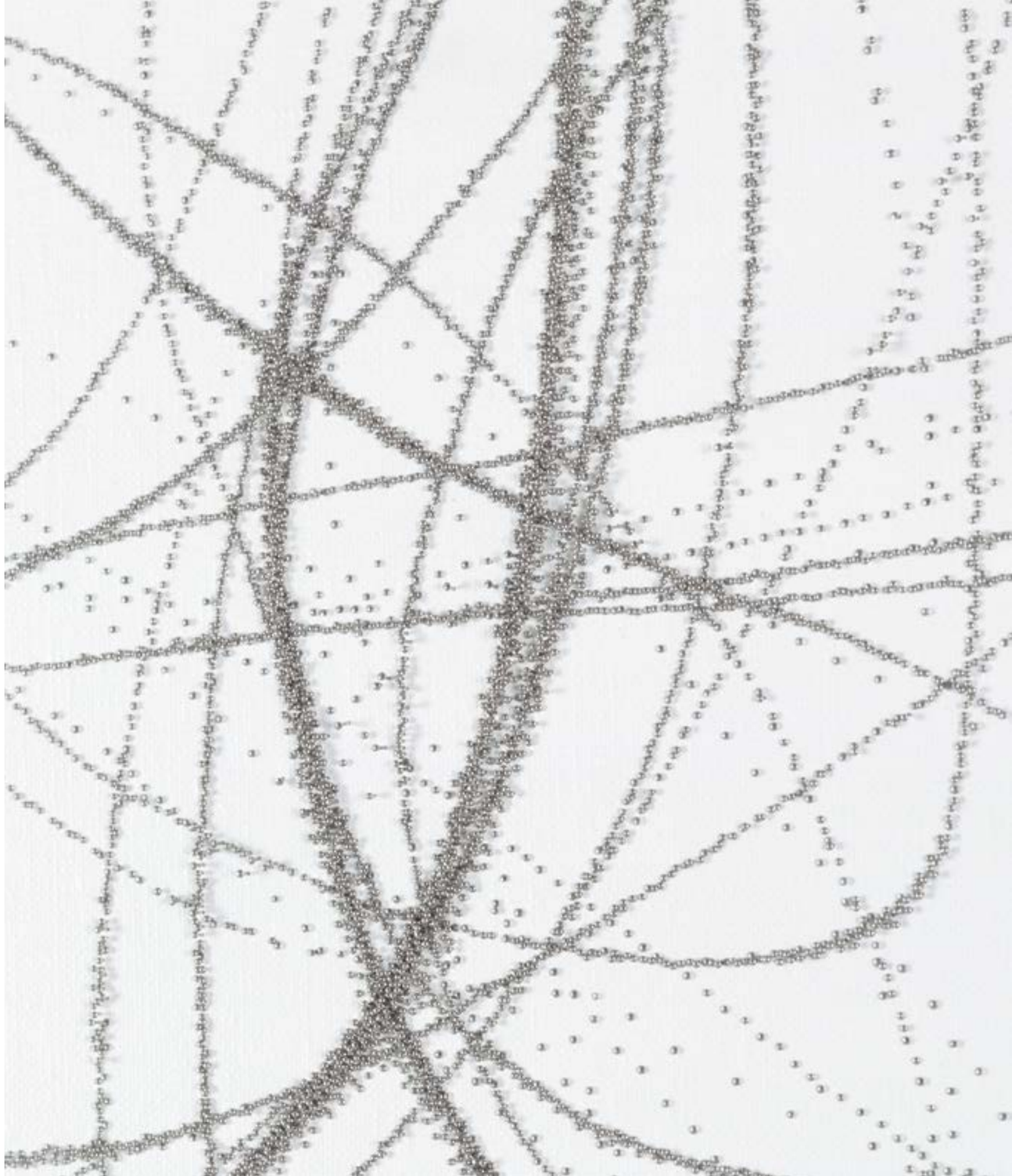
Senza titolo 2006,
cm 182x238, spilli su tela.
Collezione FFMAAM

principio di somiglianza -, per esaltare i procedimenti che presiedono alla formazione dell'arte, fino a raggiungere il grado zero dell'*inventio*[5]. Sostenuto da *esprit de géométrie*, si concentra sull'opera intesa come "oggetto". In virtù di una straordinaria consapevolezza progettuale e di una autentica sensibilità architettonica, innalza imperturbabili "edifici", che negano ogni riferimento esterno; sbarrano tutte le aperture, per portarsi al di là di ogni commento.
Richiamandosi a una lunga tradizione[6], Pietrosanti elimina ogni possibile intreccio tra i colori, sperimentando originali monocromi. Musicista della materia, vuole accostarsi al punto oltre il quale la pittura non può andare. Per cogliere una *pureté* sciolta da ogni vincolo narrativo.
L'opera non vuole più dire la realtà, ma solo se stessa. I monocromi indicano un muro che non è possibile valicare. Articolati su un'unica dimensione, definiscono una sorta di territorio dell'assenza, in cui il volto è scomparso definitivamente. Descrivono *icone senza iconografia*, che inducono a uno stato di contemplazione meditativa.

Poetiche ambigue

L'attitudine analitica nasconde interstizi, attese, varchi. Con i suoi monocromi, Pietrosanti non approda mai a un minimalismo estremo. Ma segue le traiettorie di un "controdiscorso", fatto di incessanti cambi di ritmo.
L'immobilità di base del quadro è affermata, per essere subito negata, tra deviazioni e rallentamenti. L'opera si dà come un cielo punteggiato di stelle, con evidenti richiami alle compenetrazioni astratte di Balla, alle grafie essiccate di Giacometti e agli schizzi informi di Bacon.
Dotata di una forte valenza plastica, l'installazione esposta alla A.A.M. si offre come un'oasi tramata di presenze fortuite. Distese bianche interrotte da sciami poco disciplinati. Spiagge lambite da onde che si inseguono sulla sabbia, per poi ritrarsi. Pianure solcate da piccoli sussulti, talvolta privi di logica combinatoria.
Continenti irraggiungibili. Eppure, abitati da epifanie. La superficie è occupata da spilli, che emergono dal vuoto come le pietre nei giardini zen. Dal nulla affiorano "eventi", che rivelano le sottili ambiguità della poetica di Pietrosanti, la cui ricerca è governata dalla figura retorica dell'ossimoro, inteso come artificio per saldare termini antitetici in sequenze di opposizioni. Si succedono *callidae iuncturae*, emblemi di un linguaggio felicemente contraddittorio, che vive in un luogo di passaggio, tra tensioni sotterranee e pulsioni contrastanti. Una scrittura esatta, attraversata da tanti segreti.

5. Sulle "poetiche analitiche" novecentesche, si rinvia a F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975.
6. Sulla storia del monocromo nel Novecento, si rimanda a G. Fabre, C.K. Ho, B. Rose e V. Trione, *Monocromos*, Madrid, Documenta, 2004.



Senza titolo 2006,
cm 182x238, spilli su tela.
Collezione FFMAAM

Cautela e pathos, metodo e libertà si sovrappongono. L'omogeneità del progetto convive con le effervescenze della fantasia, il calcolo con l'*insecuritas*.

Caos calmo

Dapprima, Pietrosanti nega il corpo delle cose. Riduce la propria sintassi ad alcune cifre essenziali. Modella sagome perfette, costruite dentro materie flessibili, dotate di consistenza tattile e di calda sinuosità. Intraprende una discesa, in cui tutte le scorie, progressivamente, sono annullate.
Questa "caduta" si accompagna a veementi accelerazioni. Per magia, l'opera, dopo essere stata spogliata di ogni ingombro, sembra "salire": si riempie di elementi. Pietrosanti non persegue un azzeramento radicale. Dipinge – e, insieme, scolpisce - composizioni fondate su un ordine imperfetto, sgretolando la simmetria con sussulti e increspature.
L'installazione alla galleria A.A.M. è incrinata da slittamenti. Ospita processi, correzioni, precisazioni. Si fa arena nella quale accadono sfioramenti tra dati. Viene suggerito un *caos calmo*. La solennità dell'impaginazione è rimodulata. La fermezza dell'insieme è contaminata da aerei inganni. Sul velluto dell'opera, spinte e controspinte si toccano.
Pietrosanti destruttura la forma cristallizzata, facendo entrare in collisione penisole lontane. Dipinge tele rettangolari, nelle quali immette movimenti. Le opere sono strade marcate da passi fragili. La tranquillità dell' "architettura" è travolta da tenui disarmonie.
In tal modo, si definisce uno stile che sa coniugare il momento della riduzione estrema con quello della pianificazione; la fase minimale con quella esuberante. L'equilibrio della *camera picta* è esaltato dal volo di mille punti, in un ardito *pointillisme*. Con disinvoltura, si oscilla tra il *less* e il *more*, tra vuoto e *horror vacui*.

Superfici, linee, punti

Tra barlumi e accensioni, Pietrosanti dà voce al silenzio del bianco. Violenta la perfezione del nulla, attraverso improvvise, e precarie, solidificazioni. Mostra il vuoto, riempiendolo, in zone periferiche, di schegge evanescenti.
Egli, come ha scritto Emanuele Trevi, parte sempre da una premessa, da una constatazione. L'unità del colore, "la sua maniera di ricoprire uniformemente un dato spazio". In seguito, si accosta a quel *campo*; vi si addentra, trasgredendo l'inizio del processo, con "forme che si aprono e fendono la superficie": indizi, ferite[7].
Questo effetto è accentuato dai passaggi delle linee rappresentate,

7. E. Trevi, *The World Contracted to a Recognizable Image*, in B. Rose – E. Trevi, *Roberto Pietrosanti*, Roma, Casta Diva, 2001, s. p.

che si prestano a diverse ipotesi di lettura. Da lontano, i segmenti utilizzati appaiono unitari e compatti. Poi, ecco alcune differenze. Formate da tanti pixel, le tracce sono racchiuse in vortici, destinati a sfidare ogni legge di gravità. Fitte trame inestricabili. Gomitoli trasportati da un vento invisibile. Grovigli sempre incerti, in cerca di una definizione compiuta.
Pietrosanti non chiude le sue grafie tra argini. In ciò, egli appare in sintonia con alcune intuizioni di Kandinskij, il quale aveva visto nella linea un'entità indivisibile, prodotta dal punto in azione. "Nasce dal movimento – e precisamente dalla distruzione del punto, dalla sua quiete estrema, in sé conchiusa". La retta, per Kandinskij, è la *forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento*. Il punto è immagine di stasi e di quiete, "tensione mossa dall'interno". L'esperienza pittorica *si compie* quando questi due elementi si combinano in un linguaggio "non raggiungibile con la parola"[8].
Da qui muove Pietrosanti per disegnare le sue geometrie eccentriche, dionisiache[9]. Si pensi a vari momenti della sua avventura poetica. Dai "fili", occupati da segni aerei, agli "ottoni", con sfoglie dorate da cui germinano rami e foglie.

8. V. Kandinskij, *Punto linea superficie* (1926), pref. di M. Bill, Milano, Adelphi, 1997 (17^ ed.), p. 57 e sgg.
9. B. Rose, *Conversazioni con Roberto Pietrosanti*, B. Rose – E. Trevi, *Roberto Pietrosanti*, cit., s. p..

Senza titolo 2011,
cm 50x60, smalto acriluretanico su lastra PVC.
Collezione Eduardo Secci Contemporary

Fino alle "superfici", dove si stagliano sfere dapprima spezzate e, poi, parzialmente, ricomposte. Si vedono forme che, pur aderendo al piano, ne fuoriescono, con fenditure di vario spessore: spicchi, tagli e cerchi, accompagnati da scarne ombre. Come "in seguito a una minuscola pressione", i fondi si gonfiano, con grosse bolle, simili ai rigonfiamenti che fa il latte quando cuoce in un pentolino: si dischiudono fiori concentrici, con solchi equidistanti e convergenti, come "zampette di uccelli sulla neve"[10].
Un procedimento che si ritrova anche nel tempio esposto al Centro de Arte Contemporanea Reina Sofia di Madrid, nell'ambito della mostra "Monocromos" (tenutasi nel 2004). Una cattedrale bianca, che genera tanti equivoci percettivi. A distanza, si impone nella sua omogeneità cubica, fatta di pezzi di marmo, che appaiono leggeri come fogli di carta pressata. Da vicino, si colgono spessori e pesantezze. Spigoli, stratificazioni. Pezzi di pietra frammentata, scaglie e punte, in un deposito di porzioni di tempo. All'interno, alte pareti candide, spaccate da ferite e da curve, che evocano una durata senza sviluppo[11].
Sperimentazioni accomunate da una notevole consapevolezza tecnica, che nasconde (anch'essa) angoli oscuri. Pietrosanti costruisce le sue architetture pittoriche e plastiche con una sapienza antica, scandita da tempi lenti, fatti di esitazioni e di ritorni. Il suo intento, però, è quello di ottenere *esiti* dinamici, simultanei, sintetici.
Ogni simmetria è mossa da delirio, da inquietudine. La struttura "matematica" dell'opera è violata con gesti che sanno essere violenti e, insieme, eleganti. Un modo per dimostrare che, come ricordava Giorgio Manganelli, "aver ragione è la naturale vocazione della follia".

Vie di uscita

Cronaca di un breve viaggio *dentro il colore*.
Si abbandona la *camera picta*. Si esce dalla stanza della galleria dov'è l'installazione. In lontananza, ancora gli echi del *rumore bianco*.
Solo il tempo di ascoltare di nuovo le parole di Don DeLillo. Il momento in cui Jack Gladney è al cospetto di Willie Mink.

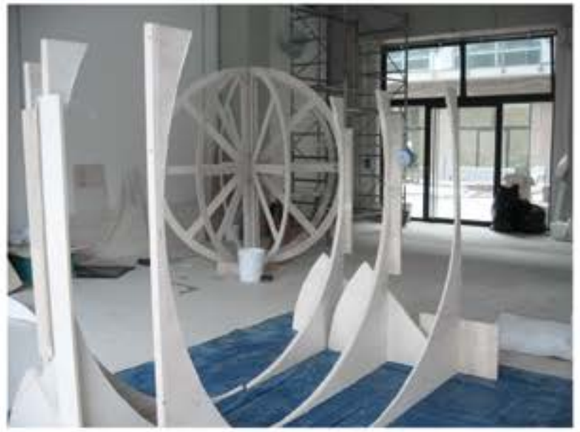
> La precisa natura degli eventi. Le cose nel loro stato effettivo [...] Rumore bianco ovunque.

Napoli 2006

Senza titolo 2009,
cm 300 ø resina acrilica
e fibra di vetro su tavola.
Collezione IVAM

Nelle pagine successive,
Atelier Pietrosanti

10. E. Trevi, *The World Contracted to a Recognizable Image*, cit., s. p.
11.R. Pietrosanti, *L'effimera durevolezza*, in "Ar2", 3, 2004, p. 80.



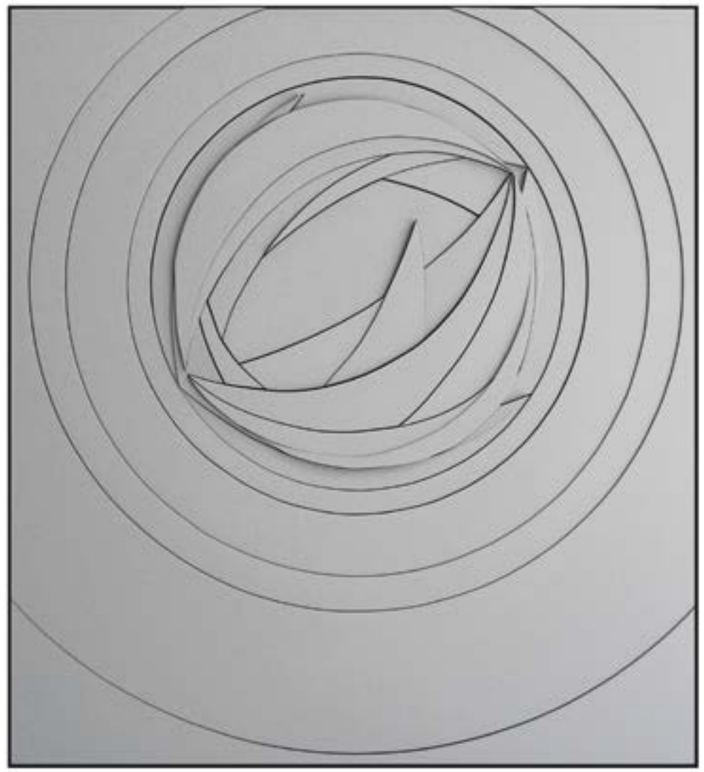
Qui, nella pagina a fianco
e nelle pagine successive,
“Confines” IVAM, Valencia 2009

L'ASSENZA COME POSSIBILITÀ DI COSTRUZIONE

Francesco Moschini

L'intero percorso artistico di Roberto Pietrosanti, a partire dai suoi esordi, nei primi anni novanta, sino alle opere più recenti, sembra snodarsi all'insegna di una dualità mantenuta volutamente irrisolta ma non certo in nome di una perseguita coincidentia oppositorum quanto piuttosto sottolineando le aporie, le ambiguità, le difformità, le duplicità, ma soprattutto le distanze tra due modalità sempre esibite come compresenti. Nel momento stesso in cui l'artista sottolinea che "l'opera non si identifica con un oggetto, è nell'idea dell'artista" sembra relegare il risultato concreto dell'operazione artistica in una sorta di limbo in cui l'oggetto artistico diventa addirittura trascurabile rispetto all'idea che esso racchiude, ma, parallelamente, il suo operare si misura con la sottolineata solidità della struttura, la complessità del suo conformarsi, la stratigrafia della propria paziente, laboriosa e articolata costruzione. La stessa modalità con cui le sue opere vengono presentate, circoscritte come sono in studiate e raggelate strutture di contenimento, come se dovessero esserne evidenziati i limiti e la compiutezza dell'opera, in realtà, non fa che esasperare quella stessa aspirazione dell'opera a debordare oltre ogni delimitazione, per il proprio tendere ad un "altrove". Certo, dietro questa concezione del lavoro, riaffiora in filigrana quella voglia di infinito dell'espressionismo astratto americano, quel tentativo rievocato di ricercare nuove frontiere sempre più lontane, ma l'accezione che ne coglie Pietrosanti non è tanto geografica e da sentimento dei luoghi, quanto piuttosto il suo valore cosmico e per nulla terrestre. Il tutto rinunciando a sentimentalismi e cadute nella pura spiritualità, privilegiando invece i dati materiali, oggettivi e oggettivabili, come sembrano in-

In senso orario dall'alto a sinistra,
Senza titolo 2006, cm 125x110, tecnica mista su tavola, collezione FFMAAM.
Senza titolo 2006, cm 125x110, tecnica mista su tavola, collezione FFMAAM.
Senza titolo 2006, cm 125x110, tecnica mista su tavola, collezione FFMAAM
Senza titolo 2006, cm 125x110, tecnica mista su tavola.



Senza titolo 2010,
cm 110x100, tecnica mista
su lastra PVC.
Collezione privata

dicare la fisicità e la materialità del titanico lavoro attorno all'opera. Ma questa sua propensione all'infinito, all'illimitato ed all'eterno, marcia in parallelo con la stessa attenzione all'indefinito, all'indeterminato, allo smisuratamente grande. Certo la questione dell'infinito coincide con le origini della riflessione scientifica e filosofica fin dalla cultura greca, dai presocratici a Platone, ad Aristotele. Ma Pietrosanti sa coniugare l'idea dell'opera con l'apparizione dell'idea dell'infinito, con l'accettazione che, proprio nella sperimentazione, egli non possa che accontentarsi del "finito". All'idea di infinito l'artista contrappone poi l'idea di continuo, la molteplicità della materia, la sua divisibilità, ma sembra indicare anche il corpo nero e le superstringhe. Le opere di Pietrosanti riescono così a rimandare a porzioni di galassia come se dovessimo ritenere che ci sia un'unica immagine visibile, secondo direzioni e distanze date. Ma se

pensiamo a quell'universo evocato da Pietrosanti come molteplicemente connesso, ecco allora schiudersi per noi una moltiplicazione di percorsi luminosi che producono caleidoscopicamente immagini multiple, che non sono mai fisse, "originali" e univoche, ma quasi "copie fantasma" della stessa galassia. È lo stesso Pietrosanti ad indicarci "ho disegnato sempre la stessa cosa [...] ma la prima opera è il senso di perseveranza e rispetto dell'Idea, che non si chiude, ma cresce", come accade spesso ai grandi artisti, basti pensare a Federico Fellini che in fondo ha lavorato allo stesso unico film per tutta la sua vita, pur nelle fantasmagoriche declinazioni successive. È come se l'artista volesse farci conti-

Senza titolo 2010,
cm 150x125, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata

Senza titolo 2007,
cm 110x100, tecnica
mista su tavola.
Collezione Eduardo Secci
Contemporary

nuamente confrontare con uno spazio fisico reale e tutta una serie di "immagini fantasma nel cristallo cosmico", per giungere a una sensazione di infinito in tutte le direzioni, apparentemente incontrollabile, in cui si moltiplicano le striature e le scie di luminosità, infine una spazialità cosmica, multiconnessa, dove si coniuga il molteplice con lo spazio finito, ma senza bordi e illimitato. La stessa conflittualità tra microcosmo e macrocosmo, evidenziata nell'esito formale di R. Pietrosanti, trova riscontro anche nei sobri riferimenti cromatici dell'intero suo lavoro. Provocatoriamente l'artista intitola questo suo ciclo di lavori più recenti "Nel bianco", quasi a inseguire la stessa "fissazione", la stessa ostinazione del Burri di "Annottarsi" o di "Non amo il nero". In realtà, se in Burri il ricorso al nero coincideva con una sorta di "cupio dissolvi", per R. Pietrosanti quel bianco cui continuamente fa riferimento è solo indagato per sondarne i limiti. Oserei addirittura azzardare che non esista il bianco per Pietrosanti, almeno secondo le interpretazioni scientifiche e culturali, dalle teorie di Goethe, di Itten sino alle scoppiettanti "reinvenzioni" di Manlio Brusatin, ma che quel colore sia assunto dall'artista perentoriamente per inventare e dar vita ad una sua particolare idea "artificiale" di bianco, inconfrontabile con qualsiasi altro bianco, da Fontana a Manzoni, alle insistite "white paintings" di Marc Tobey. Ma anche que-

Senza titolo 2010,
cm 150x125, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata

sta elaborazione in vitro di una certa idea di bianco è condotta con la puntigliosità di non accondiscendere mai a cadute naturalistico-sentimentali. Tutto è sempre evidenziato nella propria condizione di artificio, artificio tuttavia, dietro il quale s'intravede l'alchemica sapienza artigianale per giungere a quell'astrazione, anche quando l'artista fa ricorso a pochi altri tipi di colore, quasi alludendo a sedimenti da intonaco da edilizia minore, elaborati tuttavia per ottenere "altre" tonalità, certo non gli squillanti azzurri cinerini o i grigi perlacei di vanvitelliana memoria. Anche in questo caso assistiamo al doppio registro per contrapporre la sapienza e il tempo lungo dell'elaborazione artigianale all'esito asettico della pura sperimentazione scientifica. In questo l'artista tende a sottolineare la propria distanza da autori che costituiscono il crogiuolo di avvio della propria ricerca, quella via della grande astrazione che da Fontana attraverso le luminescenze di Lo Savio, giunge alla metafisica costruttività di Castellani. Certo la volontà costruttiva è l'elemento fondante dell'intero percorso artistico di Roberto Pietrosanti, che proprio in una triplice forma di crettizzazione, di sfoliazione e di cristallizzazione, sembra voler mantenere il senso febbricitante delle sollecitazioni delle sue superfici. Quasi poi a stemperare la durezza mineralogica delle sue opere, egli ricorre a rapide incursioni di scie e sinuose traiettorie, come se il vento che circonda le "Amalassunte" di O. Licini si rapprendesse ogni tanto a ridosso dei fluttuanti incastri, che come comparse osteologiche affiorano come archeologia del presente, appena dissodata e fatta riemergere dai lavori di R. Pietrosanti. Ma quei riaffioramenti più che reperti in attesa di essere riconosciuti e magari ricomposti in una ideale anastilosi, aspirano piuttosto a giacere, come orme, come impronte di conradiana memoria, quasi a ricordarci con l'artista stesso, che solo guardando alle orme di coloro che ci hanno preceduti è possibile dare un senso al nostro cammino. Le stesse figure che si stagliano nell'opera dell'artista sono sottoposte ad un'altalenante duplicità per cui quelle forme più geometricamente costruite, a volte si sollevano per essiccazione, a volte turgidamente sembrano respirare fino a gonfiarsi come il telo di un paracadute. Ma anche questa dualità serve all'artista per indicare che non si possono mai fare affermazioni univoche, l'opera non dovrebbe mai essere assertiva per esaltare invece la negazione come valore. Ecco allora questo suo continuo puntare sul non colore, sulla forma che si tramuta nella propria dissolvenza, sulla materia che non cade mai nella voluttà materica. Anche quell'apparente eccesso di presenza chiarisce come per l'artista vada sempre privilegiata l'assenza come possibilità di allusione a qualcosa che non c'è, e proprio per ottenere questo risultato egli ricorre a quelle continue oscillazioni tra sollevamenti e sprofondamenti, a quelle zoomate, se non propri avvicina-

Senza titolo 2011,
cm 125x110, tela grezza
su tavola.
Collezione privata

menti al microscopio contrapposti agli sguardi da distanze siderali, infine alla contrapposizione tra piacere del frammento, dell'indeterminato, dell'incompiutezza, ad una perseguita classicità in cui non è difficile intravedere l'epifania della totalità di opere come "Close up" o "Trompe l'oeuf" di Man Ray. Anche l'infinito intrattenimento cui sembrano rinviare le ricercate diversità dei suoi lavori, in realtà non fa che radicarsi in una ricerca di continuità e di identità da ostinazione morandiana. Pochi sono anche i gradi di libertà che l'artista si concede nella struttura del proprio lavoro, come se ogni eccesso di sperimentazione urtasse contro la sua propensione alla coerenza, al metodo univoco e al serrato rapporto con il contesto. Le sue figure sembrano così stagliarsi come fossero incistate in una materia che attorno si rapprende o, in contrapposizione, si definissero attraverso filamenti di segni che le circoscrivono, quasi alludendo alla rievocazione brandiana delle terminazioni in ferro battuto, protese verso il cielo, delle architetture borrominiane. Anche il senso di lettura che l'artista sembra suggerire delle proprie opere, sia che s'innalzino come preghiera sia che scendano come colature alla Morris Louis sino ad approdare in aperti delta fluviali, alterna a una fruizione da volo radente quasi si trattasse di sorvolare paesaggi desertificati, la ieraticità della frontalità più assoluta, che la puntigliosità degli strappi o delle figure lanceolate che si distaccano dalla superficie ci costringe a guardare a distanza ravvicinata, così come accade per quei rutilanti ispessimenti degli spillini tesi a sottolineare gli stacchi di conturbanti intrecci. Ed è allora la contrapposizione tra la gravitas delle sue opere e, contemporaneamente, quella accentuata antigravità delle figure che vi compaiono, a indicare che è nella sottrazione che va compreso il senso dell'intero percorso artistico di Roberto Pietrosanti, una sottrazione che travalica dalle forme al segno, dal trattenimento sul fondo fino all'occultamento delle stesse, sino a renderle quasi appena percepibili, senza ricorrere a traumatici disseppellimenti. Allo stato di "sospensione" di molte sue figure librate nell'aria, che sembrano non volersi mai radicare, anche per quella negazione continua di ogni orizzonte possibile all'interno dell'opera, si contrappone il raggelamento di altre figure che quasi ripiegate su se stesse come lenzuola custodite in un armadio si fissano in un limbo cui la casualità dell'interruzione, la mancanza di limite, conferiscono un aspetto estraniante, il limite sembra indicare l'artista non è mai l'opera stessa e neppure la stanza quando l'intervento dell'autore è specificatamente studiato per l'ambiente. È allora soltanto la ragione a dare corpo anche a quelle che sembrano "sdefinizioni" da serigrafia warholiana, sino al loro stemperarsi in deflagrazioni pulviscolari se non in meteoritici attraversamenti e apparizioni di improvvise esplosioni di "fuochi di allegrezza". La stessa ragione che

Senza titolo 2013,
cm 150x125, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata

dà ordine alla costruzione geometrica in cui gli assemblaggi materici, veri e propri occultamenti duchampiani alla Isidore Ducasse, che come arcipelaghi di materia solcano l'implacabile geometria della piazza di Ravenna in cui R. Pietrosanti, ancora una volta in una dimensione smisuratamente grande suggerita dalla evocata struttura ippodamea, fa affiorare quelle isole della memoria tese a ricondurre la meditata dimensione zen dei giardini delle ville di Kyoto, di Katsura, ma, più probabilmente, quella dei quattordici massi, in una più terrestre condizione di appaesamento di quello sfavillante fronte sollecitato, tormentato e poi racquietato, nel brunito ottone per ricondurlo dalla bizantina smaterializzazione alla più solida immagine di "barbarica" costruzione. Ma anche il ricorso alla cesura, che non serve a scorgere il segreto custodito dalla superficie e che, diversamente, esibisce una "glaciale" perfezione, una "geometrica potenza" del segno che non conosce esitazione, che non vibra né si discosta mai dalla traiettoria prescelta se non per intraprenderne una nuova, diversa e ugualmente determinata, sembra voler porre l'accento su un'assoluta, consapevole assenza dell'errore, a dimostrare la chiarezza, la lucidità del pensiero dell'artista. Così come nell'infrangere la coltre liscia, infinitamente scura o infinitamente chiara della sua materia, Pietrosanti pare valutarne le proprietà tettoniche, le possibilità di scostamento da un'aggettivazione più ontologica e oggettiva, le potenzialità chiaroscurali. La sua pura forma che non cede alla tentazione del rimando pur configurandosi come parte di un disegno più grande e ingovernabile di cui far sottintendere la presenza, di cui segnalare l'esistenza, sembra tuttavia non appartenere all'universo del già visto, del riflesso che affiora dalla memoria, quasi accadesse che l'opera, per la sua propensione estetica all'apparire come soggetto ma allo stesso tempo come dettaglio, come corpo algido interrogato biologicamente, si spogliasse della sua riconducibilità alle immagini del mondo. Del resto anche l'approssimarsi dell'opera di R. Pietrosanti alla dimensione dell'architettura, alle logiche della funzione che persegue la sensazione, all'auspicata poesia dell'esito spaziale, restituisce un senso di costruzione logica, un sentimento di appropriazione dello spazio che conferisce al segno l'autorevolezza della massa, del volume. Accade nell'intervento per Piazza Augusto Imperatore, in cui l'avanzare centrifugo delle fessurazioni sulla superficie allude forse alla volontà di denunciare la presenza di una dilagante forza tellurica secondo una rinnovata logica di controllo, nel suo farsi rigorosa e artificiale, ma anche nel progetto per la sede di NTV a Mosca, dove l'avvitamento centripeto del suolo che si abbassa, che perde quota per raggiungere corbusianamente una "sensazione" ha la stessa violenza, la stessa brutalità del repentino e improvviso lievitare, da una delle colonne della Chiesa di S. Pietro alla Carità a

Senza titolo 2013,
cm 100x110, tecnica mista su tavola

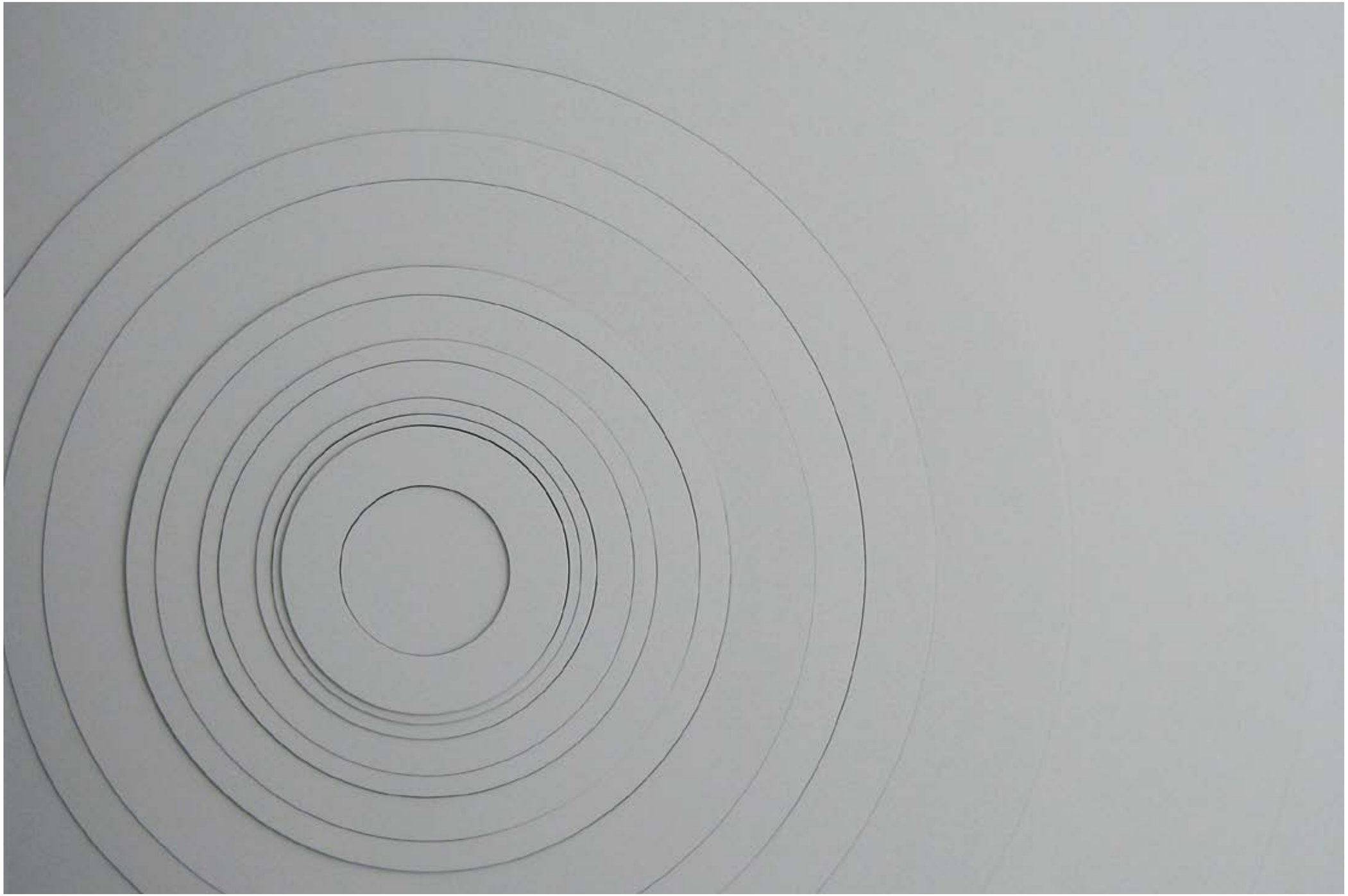
Alle pp. 121, 123, 124, 125,
Senza titolo 2011,
cm 74x126x80, resina acrilica e fibra di vetro.
Collezione privata

Tivoli, di impietosi aculei metallici. I lavori di R. Pietrosanti tendono a prendere le distanze da una dimensione puramente concettuale, se non mentale, attraverso le relazioni visive che nei suoi esordi l'artista tendeva a sottolineare, per evidenziare oggi, invece, la dimensione più oggettuale dell'opera. Vengono pertanto attualmente sottolineate le propensioni scultoree dei suoi lavori con frequenti riferimenti alla nobiltà dei materiali, con una levigatezza dovuta ad una rigorosa tecnica che con i suoi plurimi accostamenti, conferisce alle opere, ma soprattutto a quelle allusioni materiche, classicità e compostezza, pur nel misurato riduzionismo delle risoluzioni formali. È sorprendente in questo ciclo di lavori la volontà dell'autore di segnare in qualche modo un distacco netto con il suo precedente itinerario artistico, ma all'interno di una "dinamica delle assonanze" per cui, pur nella diversità del loro esibito "allontanarsi" dalle precedenti opere, quelle presentate attualmente in mostra, mantengono gli stessi caratteri su cui si è andato costruendo il procedimento artistico di Roberto Pietrosanti. Innanzitutto anche esse si fondano su quell'ossessivo rigore esecutivo che si dà come memoria dello stesso rigorismo inteso come fondamento dello stesso esercizio che provoca l'opera, come è già stato giustamente osservato. Il risultato è un'evidente aspirazione alla bellezza intesa come rigore costruttivo in cui però non si avverta la fatica stessa della costruzione. Il tutto in una sorta di sospensione dell'immagine che tende a farsi icona di esattezze dispiegando una vera e propria "geometrica potenza" anche quando l'immagine si staglia all'interno dell'opera con una suntuosa sinuosità più abbandonica che costruita more geometrico. L'asciuttezza dei più recenti lavori più che il risultato di un provocato essiccamento è dovuta ad una sorta di raggelamento in cui la dimensione monocroma dell'opera, accentua un'ambigua oscillazione della stessa in una specie di limbo che non appartiene in maniera esclusiva né al territorio della scultura né a quello della pittura. L'universo iconografico attuale di Roberto Pietrosanti si concentra su essenziali immagini che alludono ad impercettibili compenetrazioni spaziali non più distesamente esibite ma circoscritte quasi a costruire un impenetrabile hortus conclusus. Ma anche quando l'immagine, allontanandosi dalla geometria, si dispiega in una più accattivante suggestione quasi ad espandersi in aperture alari sino a librarsi nel vuoto di quelle arie "rapprese", l'essenzialità, se non l'elementarità del disegno, tende a collocarsi in una dimensione di assoluta astrazione lirica. A conferire però al tutto una connotazione più terrestre contribuisce quel ricorso alla enfatizzazione dell'immagine ravvicinata come si trattasse della messa a fuoco di un particolare, di un ossessivo ritorno su una pur trascurabile porzione di realtà di azzerante macroscopicità, di evidente rimando alle zoomate di Domenico Gnoli,

su un versante però di paradossale e corrosivo realismo ironico. Certo però i riferimenti, per Roberto Pietrosanti, più che sul versante di un'esasperata iconicità vanno ricercati all'interno della grande astrazione, da Alberto Burri a Lucio Fontana, e più precisamente in alcuni circoscritti aspetti più del loro lavoro. È evidente, come nel caso del riferimento ad Burri, ad esempio, l'unico antecedente cui Roberto Pietrosanti sembra guardare, vada circoscritto a quella straordinaria avventura del "Viaggio" inteso come rivisitazione dell'intero percorso artistico del Maestro. Il tutto rivissuto però in una condizione sospesa in cui le opere si presentavano come serrata sequenza, seppur assolutamente antitetiche tra loro, unitariamente legate da una ricercata aura "accademica" quasi di sapore neoclassico per quella compostezza bloccata che le caratterizzava. La stessa sospensione, lo stesso raggelamento, tesi a sottrarre al consumo spaziale e temporale l'opera stessa, sembrano sottolineare quelle impercettibili variazioni che sommuovono appena l'immagine sino a farla riaffiorare dalla superficie che a stento la trattiene. Anche l'ombra che incide su quelle ricercate levigatezze in quella unitarietà che il colore non colore tende ad uniformare, ma forse più a riappaesare, senza mai cadute neoavanguardistiche, allude a quella sospensione da stiacciato canoviano proprio di alcuni bassorilievi quasi intagliati in una "burrosa" morbidezza che fa riemergere appena il bisogno ed il timore di quella corporeità scolpita e poi negata, di quelle condensazioni che testimoniano di un apparente ritrovato equilibrio tra mente e corpo. Le opere di piccolo formato, nonché una serie di fogli di puro disegno libero e liberatorio, quasi in un infinito intrattenimento tra liberazione della forma e tra timore e bisogno della forma sono tutti riconducibili all'interno di quella "dinamica delle assonanze" già evidenziata nella precedente mostra all'A.A.M. del '96. Esibiscono ancora il loro rigore esecutivo, la bellezza come rigore costruttivo, per giungere, con una sorprendente levigatezza, a vere e proprie icone di esattezza. Il dato più sorprendente ed innovativo di queste serie di lavori è l'evidente restringimento nel campo della superficie dell'opera di pochi elementi che non tendono più a dilatarsi fino a confondersi in maniera totalizzante con il fondo dell'opera. È come se fosse conclusa la pacificazione tra l'oggetto indagato e la superficie che lo ospita: quasi che le ombre prima sottilmente incerte se non ambigue, fossero diventate minacciosamente reali. Il "campo" del divenire viene richiamato da dense stesure di materia uniformante che come una colata lavica ricoprono tutto immobilizzando e raggelando quei segni pur ancora capaci di lievitare se non di respirare sulla superficie. Se precedentemente evidenziavo il rapporto tra Roberto Pietrosanti e la grande astrazione italiana, oggi sembra possibile cogliere, alla luce di più evidenti riferimenti ad esempio al

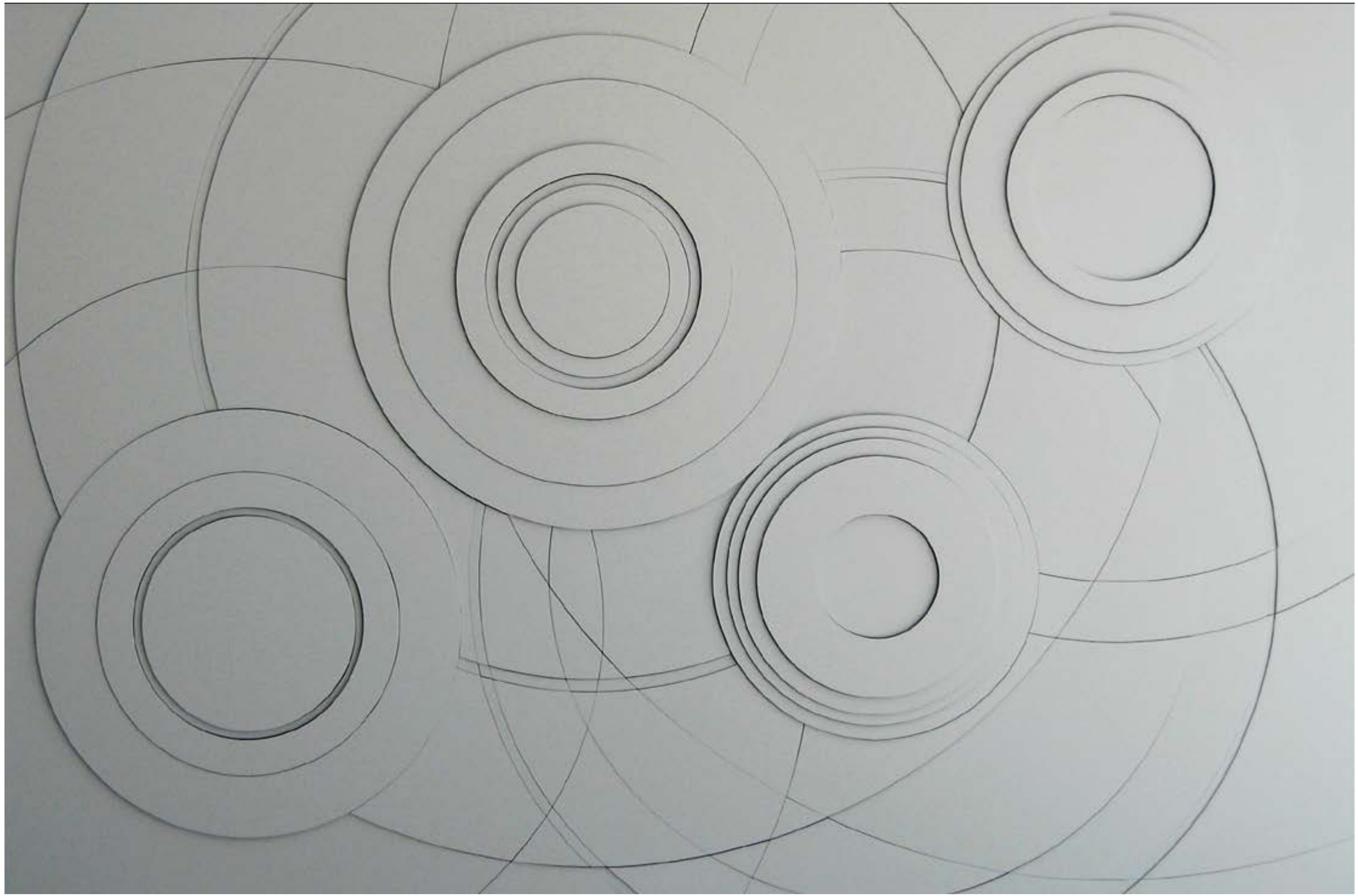
mondo di Lucio Fontana, non tanto nei suoi aspetti di vitalistica presa di possesso dello spazio oltre la tela ma nelle sue spazialità enucleate e corrosivamente indagate, il senso del suo rapporto con lo stesso L. Fontana. C'è un disegno particolare del '48 di L. Fontana in cui alcune monadi monocrome impenetrabili, urtano tra di loro con un puro rapporto di vicinanza, riaggregate tra loro soltanto da un liquido alone che come stesura continua le riconnette. Ebbene, il "concretismo" di questo lavoro, non a caso elaborato per la prima cartella di Arte Concreta, esposto alla libreria Salto di Milano nel dicembre del '48, rappresentava per L. Fontana, il segnale di una perseguita continuità con l'opzione geometrica della fine degli anni venti di Cercle et Carré di Seuphor e Torres-Garcia e del gruppo attorno ad Art Concret. Ma se L. Fontana privilegiava di quel rapporto istruito con le avanguardie storiche il senso dell'elementarismo, ora R. Pietrosanti predilige invece il senso della disarticolazione armonizzata. Eccolo allora concentrarsi, dopo le prime prove concettual-costruttive sulla evidenziazione di nodi osteologici che man mano tendono a sollevarsi, sulle compenetrazioni che rispondono alle sciabolate del segno al neon di L. Fontana, fino alle infiorescenze tra forme naturali e organiche memori del lavoro di Georgia O'Keeffe per stemperarsi poi in quel brulichio rappresentato dalle Nuove Atlantidi affioranti come pulviscolo che sull'atollo si concentra e fa intravedere nuovi possibili mondi di bellezza formale incontaminata.

Roma 2006



Senza titolo 2010,
cm 200x300, smalto
acriluretanico su lastra PVC

Senza titolo 2010,
cm 200x300, smalto
acriluretanico su lastra PVC



Senza titolo 2010,
cm 200x300, smalto
acriluretanico su lastra PVC

IL GIARDINO ITALIANO DI ROBERTO PIETROSANTI*

Andrea Valcalda

Poiché il giardino è sempre stato ed è tuttora
lo spazio in cui l'uomo traduce in struttura
il suo rapporto con la natura.
Rudolf Borchardt, *Il giardiniere appassionato*

Un sabato di inizio autunno, nell'ottobre del 2010, feci visita allo studio di Roberto Pietrosanti, che si trovava allora al Tecnopolo Tiburtino. Quel giorno Roberto mi mostrò un suo nuovo lavoro: una teca in legno, contenente il modello in scala 1:10 di una porzione di siepe, sagomata secondo un classico disegno rinascimentale e costruita assemblando migliaia di piccole schegge di cartone, incollate l'una sull'altra in pile di quaranta. Era la prima prova di un progetto di scultura ambientale, il Giardino italiano*, una siepe composta da diversi quintali di frammenti di pietra serena.*

All'epoca di quella visita (che ricordo come una bella giornata di chiacchiere, idee, amicizia e familiarità) avevo da poco finito di scrivere il testo introduttivo di questo libro, una sorta di "piano dell'opera" in cui prevedevo di dedicare un capitolo ai frutti delle mie letture di storia e filosofia del giardino, coltivate in quei mesi con particolare entusiasmo. Col tempo è maturato un pensiero più stimolante, dal mio punto vista, cioè quello di applicare concretamente i concetti che avevo assimilato, saggiandoli su una pietra di paragone estrema, per certi versi, come può essere il Giardino italiano *di Roberto. Ciò che segue è la traccia residua di questa operazione.*
(...)

D.

"In tempi duri il giardino sarà duro: ma ci sarà sempre un giardino". (R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato*)

Vedo il giardino di Pietrosanti come un giardino del *tempo presente*, inteso come tempo qualitativo, che non rimuove, ma ingloba in sé passato e futuro. Un giardino per nulla consolatorio, né terapeutico, né conciliatore; tanto meno politico, rivoluzionario, ricreativo o socialmente utile.

Intervistato in merito a un progetto realizzato per il sito di Vigna Barberini, al Palatino, Pie-

* Tratto da *Un giardino a Pieve Ligure. Esercizi di composizione di un luogo interiore*. Edizioni Il Bulino, Roma, 2015.

trosanti raccontava di muoversi a proprio agio e con piacere nelle aree archeologiche, tra le rovine, per individuarne le potenzialità, "capire delle forme, rielaborarle".

Tornando alla definizione di giardino come "modello di paesaggio", e da qui alle manifestazioni storiche dell'arte dei giardini quali testimonianze dei modi di vedere e giudicare il paesaggio naturale, possiamo giungere all'ipotesi che tra i temi del *Giardino italiano* di Pietrosanti vi sia la contemplabilità di un paesaggio fatto di macerie.
Un primo elemento di verifica, a un tempo intimo e manifesto, mi pare possa riferirsi alla sensibilità di un artista nato e cresciuto a L'Aquila, città distrutta dal terremoto del 2009, il cui centro storico espone ancor oggi, oscenamente, il cumulo delle sue rovine; anch'esso, a suo modo, "giardino di pietra", rovesciando il senso di una definizione che Cesare Brandi coniò per la città di Noto, sorta da un altro devastante sisma.
Un secondo spunto potrebbe rimandare a uno sguardo, e a un giudizio, rivolti all'Italia e alla sua situazione etica, ambientale, politica o sociale. Circoscriverei però questa lettura, in qualche misura condivisibile, a un livello più superficiale: alla mia insofferenza per chi pontifica sulle "macerie morali" e il degrado del Paese (muovendo per lo più da macroscopiche omissioni, oltre che da una sottintesa autoassoluzione), associo l'implicito riscontro che trovo nel lavoro e nel pensiero civile di Pietrosanti, solido, rigoroso e fattuale come pochi altri.
Assai più feconde radici affondano a mio avviso nella combinazione di altri elementi: un'idea di giardino come luogo essenziale di *ricomposizione*; il richiamo alla tradizione formale del giardino italiano e al suo instabile equilibrio; una precisa attitudine morale dell'artista, la sua visione e la sua responsabilità verso il presente e le rovine accumulate dalla storia.

Davanti a queste, l'angelo di Klee interpretato da Benjamin non riesce a trattenersi, sospinto dalla bufera che, impigliata nelle sue ali, soffia dal Paradiso verso il futuro.

È come se Pietrosanti, col suo gesto, volesse mostrare a quest'angelo che l'uomo, per singolare vocazione, sa e deve fare proprio ciò che a lui è stato negato: fermarsi davanti ai resti, riconnettere i frantumi, dare loro una forma, forse anche una nuova vita, riscattandone l'originaria bellezza. Un "fare per la contemplazione" tipicamente umano, un lavoro da giardiniere.

Ma vedo qui anche un "uso" delle macerie, degli scarti, senza alcuna velleità di redenzione. Un'opera di salvezza e riscatto della caducità, un inesausto tentativo di riconciliazione.

"Segno, scrittura, è storia, ma storia secolarizzata senza residui (...) esposizione dei dolori del mondo" (M. Cacciari, *Intransitabili utopie*); e, ancora con Benjamin, presentazione della "*facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo".

È interessante notare come nel giardino progettato da Pietrosanti non si possa entrare, né camminare: è un giardino il cui godimento coincide con un'esclusiva, cauta, contemplabilità. Come molte sue opere, attira e, a progressiva vicinanza, mostra le sue asperità, respinge.

Pensare che uno spazio intimo, circoscritto, come può essere un giardino, non contenga pericoli, è del tutto illusorio. Così come credere che i suoi limiti fisici, i suoi confini, ne racchiudano l'essenza.

"Uomo e Natura sono l'uno l'immagine dell'altra e sono una cosa sola. L'Uomo è il piccolo mondo, il microcosmo. L'Ambiente è il mondo

grande, il macrocosmo. Così si è soliti dire. Nulla però ci impedisce di affermare il contrario, definendo l'Uomo il macrocosmo e la Natura il microcosmo: se sia l'uno che l'altra sono infiniti, allora l'uomo in quanto parte della natura è equipotente al suo intero, e lo stesso dicasi per la natura in quanto parte dell'uomo (...). L'uomo è parte del mondo, ma allo stesso tempo egli è complesso tanto quanto lo è il mondo. Il mondo è parte dell'uomo, ma anche il mondo è complesso tanto quanto lo è l'uomo" (P. Florenskij, *Macrocosmo e microcosmo*).
"Ciò che ne risulterà, alla fine, sarà una carta d'identità dell'uomo, a dire il vero, impietosa. Poiché il giardino non può essere che ordine; su di esso si misura in cifre esatte il rapporto dell'uomo con la natura; ed è ordine anche nel senso di misura, educazione e salvezza, perché ogni ordine è anche tutto questo" (R. Borchardt, *Il Giardiniere appassionato*).

Roma 2015

Senza titolo 2012,
cm 60x50, tecnica mista su tavola.
Collezione privata

A p. 134,
Giardino Italiano 2009,
dettaglio modello.
Collezione privata
a p. 137,
Giardino Italiano 2009,
modello, cm 80x100, cartoncino,
legno, vetro
Collezione privata

L'ANTRO

Luca Ricci

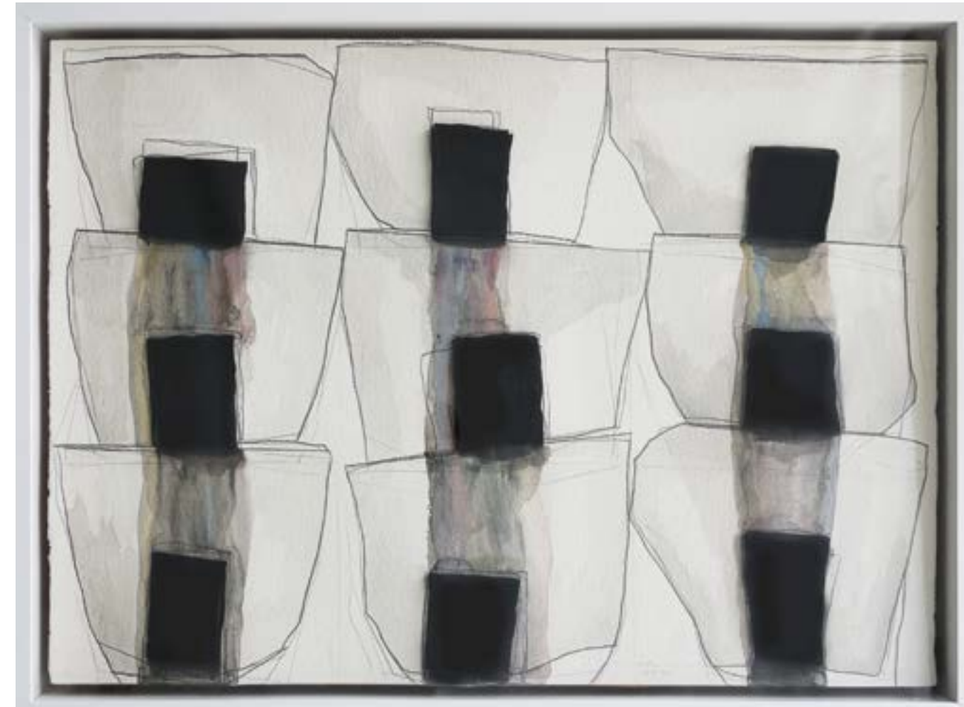
La jeep schivò una pira da cui si alzava un fumo denso che andava a sporcare il turchese del cielo. Ce n'erano un po' dappertutto: era l'unico modo che alcuni avevano trovato per sbarazzarsi del fetore dei cadaveri. La jeep sterzò verso il primo supermercato disponibile fermandosi a una cinquantina di metri dall'ingresso.
- Passami il binocolo, – disse l'uomo a bordo.
Il ragazzo accanto a lui passandoglielo domandò: - Perché è successo?
L'uomo aveva provato a spiegarlo già parecchie volte. C'era stato un momento in cui la finanza globale aveva affamato una parte consistente del mondo, e lo scontro sociale aveva fatto il resto.
- L'umanità è tornata al punto di partenza, – rispose atono.
- Sì, ma perché?- insisté puerile il ragazzo.
L'uomo non aveva tempo. Doveva tenere d'occhio l'ingresso del supermercato – sembrava tutto tranquillo, ma non si poteva mai sapere –, e poi eventualmente tentare un'incursione. In lontananza si sentì l'ennesimo scoppio. Né l'uomo né il ragazzo parvero stupirsene. Nei giorni precedenti Roma era stata messa a ferro e fuoco, e la speranza era che adesso l'onda di devastazione si fosse spostata a sud, nei quartieri periferici, nelle borgate, altrove.
- Mi dici perché?- lo pungolò ancora il ragazzo.
- Non lo so,- mentì l'uomo. - Credevo di saperlo ma forse mi sbagliavo.
In realtà la concatenazione degli eventi era stata abbastanza logica. I mercati erano crollati, scatenando l'ira dei popoli. La violenza delle transazioni virtuali si era presto convertita in una guerra reale.
- L'ingresso è libero,- annunciò l'uomo. - Provo a entrare.
Ordinò al ragazzo di mettersi al volante, tenendosi pronto a scappare via. Il rudimentale corso di scuola guida era durato appena una mezza giornata: d'altronde sopravvivere era un'attività che non consentiva di perfezionarsi in nient'altro.
- Vado,- disse ancora l'uomo.
Il ragazzo gli fece un cenno d'assenso, sforzandosi di tenere i piedi sui pedali giusti. Avrebbe di nuovo voluto chiedere perché si era arrivati a tutto questo, perché da un giorno all'altro erano ritornati all'età della pietra, ma stavolta rimase in silenzio.

L'uomo intanto aveva quasi raggiunto l'ingresso del supermercato. Si appiattì al muro e imbracciò il fucile semiautomatico che era riuscito a trafugare da una famosa armeria del centro. I negozi specializzati erano stati i primi ad essere presi d'assalto. Poi erano seguite le centrali di Polizia, e i comandi dei Carabinieri. Le armi da fuoco erano diventate il *verbo*: chi non si era accaparrato almeno una pistola presto sarebbe morto di fame. L'uomo mise sotto tiro l'ingresso del supermercato. Gli tremava la mano e non riusciva a tenere dritta la canna del fucile. Sapeva che nel nuovo mondo, così come si andava configurando, era soltanto un dilettante mandato allo sbaraglio. Sapeva che c'erano tantissimi uomini più forti e preparati di lui che in quello stesso momento si aggiravano per la città in cerca di un po' di viveri. C'erano gruppi di ex militari disposti a tutto, criminalità organizzata, predoni e bande di delinquenti. Ma anche quelli normali, quelli che solo qualche settimana prima erano stati i suoi *vicini*, non ci avrebbero pensato due volte a impallinarlo per una confezione di scatolette... L'irruzione nel supermercato fu abbastanza rapida. Cercava di fare come nei film di guerra o d'azione che aveva visto, soltanto che stavolta era tutto vero. Percorse il supermercato da parte a parte senza entrare in nessun reparto: una specie di operazione di bonifica. Poi cominciò a correre all'impazzata dentro ai vari settori, in quei corridoi che un tempo erano stati innocui espositori di merci e che ora si erano trasformati in cunicoli stretti e oscuri. Sulle scaffalature non era rimasto quasi più niente. Era il terzo supermercato che trovava ridotto in quello stato, già spolpato da torme di uomini affamati. Alla fine riuscì a caricare sulla jeep soltanto un pacco di bibite analcoliche.
- Hai dovuto sparare? - chiese il ragazzo.
- Non ce n'è stato bisogno,- rispose l'uomo. - E poi l'avresti sentito.
Avrebbe dovuto cercare un altro supermerca-

Ara Pacis 2012,
cm 220x300x200, grafite composita

to ma sentiva che le forze lo stavano abbandonando. Aveva *paura*, ecco cosa. Con la jeep superarono quel che rimaneva del Maxxi, il museo d'arte contemporanea dove avevano ospitato anche un paio di sue opere.
- Non vuoi andare a vedere se c'è rimasto qualcosa?- chiese il ragazzo.
- Scherzi?- rispose. - Non c'è più tempo per l'arte, quella era la vita di prima.
Il ragazzo non disse più niente e lui continuò a guidare, continuò a *sforzarsi* di guidare. Certo che gli sarebbe piaciuto mettere in salvo qualche opera, certo che gli capitava ancora di pensare ai tagli di Fontana, o alle slabbrature di Burri, o al blu di Klein, o alle profondissime stupidaggini di Warhol o di Koons o di Cattelan.
- Magari un giorno ci andremo al Maxxi,- gli scappò. - Al Maxxi e in tutti gli altri musei.
Il ragazzo annuì. Sembrava terrorizzato adesso. Sul lungotevere, proprio nel bel mezzo dell'Ara Pacis, qualcuno aveva costruito una specie d'antro.
- Ci spareranno?- chiese quasi piagnucolando.
- Non c'è un'altra strada,- rispose l'uomo.
Le case tradizionali, per così dire, erano state quasi tutte abbandonate per alloggi più sicuri. La maggior parte della gente adesso abitava in grotte o caverne, perché erano più facili da tenere d'occhio. Un solo ingresso, e molti avevano un solo colpo in canna. Tutta la parte di Monte Mario che dava sulla città era stata traforata a quel modo.
- Perché è successo? - chiese nuovamente il ragazzo.
- Non poteva andare diversamente, - rispose l'uomo con freddezza. Una freddezza che si augurò chiudesse una volta per tutte l'argomento. Restò ancora un poco indeciso sul da farsi, con l'antro dell'Ara Pacis che si ergeva minaccioso sul lato destro del lungotevere. Poi gli venne da pensare a una cosa ridicola. Un antro del genere, ricavato a regola d'arte da un blocco di pietra squadrato, sarebbe potuto essere un'*installazione* perfetta. Una di quelle che faceva anche lui. Ci pensò un istante appena, mentre altre esplosioni facevano vibrare i sampietrini divelti dagli scontri, poi trattenne il respiro e dette un colpo d'acceleratore.

Roma 2012



Bestie 2011,
cm 56x76, tecnica mista su carta, alluminio nero.
Collezione privata

Nella pagina a fianco, **Bestie** 2011, cm 60x87x21, tecnica mista su tavola, alluminio nero

APPARIZIONI TERRESTRI

Franco Purini

Le opere di Roberto Pietrosanti si situano all'intersezione di tre distinte linee di ricerca, di cui rappresentano una sintesi efficace e durevole, dando vita a un tema che si potrebbe definire come *il dominio del caos* o, se si preferisce, *il caos sconfitto dall'ordine*. Si tratta di un tema che vede un'energia primordiale, irruente e vorticosa, venire a patti con un ordine superiore, una regola formativa nella quale lo spirito si riconosce e si manifesta, imponendo la sua presenza come la più alta delle necessità. Coincidente, questa, con la *ragione* in quanto entità salvifica e insieme luogo di una ulteriore perdita. Tale ordine, tradotto in una razionalità intesa come ciò che dà un senso all'arbitrario non è altro – ma forse non sarebbe necessario sottolinearlo – che la memoria operante del *classico*, ovvero una visione equilibrata delle contraddizioni, delle concordanze, delle contingenze e delle complicazioni che attraversano l'esistenza umana, ricomposte in un'armonia mai chiusa in sé ma aperta e mutevole. Il canone classico, che include in realtà anche l'*informe* di cui ha parlato Rosalind Krauss, è in fondo quel luogo ideale e immaginifico nel quale ciò che evolve e si degrada entropicamente è comunque in grado di suscitare, momento per momento, una sua rappresentazione piena e durevole. È in quel rarefatto distretto della mente, in cui il disordine trascende nell'ordine, che si materializza negli scenari dell'invenzione artistica un simulacro iconico definitivo e sempre attuale, privo di emotività se non quella sublimata da una distanza mentale che implica la riconciliazione dell'uomo con la casualità insignificante delle cose. Artista autenticamente classico – di una classicità messa alla prova dei numerosi antagonismi che sono espressi, in modalità multiformi e varia-

Nelle pagine successive e a p. 153,
"Post Classici", Colonne,
Palatino Foro Romano,
Roma, 2013
acciaio zincato

bili delle metropoli contemporanea – Roberto Pietrosanti sa dislocarsi, rispetto al suo lavoro interponendo tra l'opera e se stesso, un intervallo sufficiente a far sì che tutto ciò che è soggettivo si decanti lentamente in un sedime *esterno*, in una concrezione oggettiva che trasforma la propria esperienza in qualcosa di non incidentale né transitorio ma di *naturale* come un sasso, una montagna, una barriera corallina.

La prima delle direzioni che sostengono il lavoro di Roberto Pietrosanti è un forte senso della materia, intesa come una sostanza densa e stabile, considerata in tutta la sua carica fondativa e nel pieno dei suoi valori visivo-tattili. Con questa materia, ascoltata nelle sue più profonde risonanze e con una esatta intelligenza delle forme potenziali che essa nasconde come realtà implicite, Roberto Pietrosanti intrattiene una rapporto complesso, intrinsecamente conflittuale. In effetti la materia – per più di un verso assimilabile a quel *soggettile* di cui ha parlato Antonin Artaud – oppone una resistenza alla forma che dovrà esprimere. Tale opposizione va vista con opportuni accorgimenti, il primo dei quali consiste nell'assecondare questa stessa resistenza per piegarla ai propri fini. La seconda direzione che ispira il lavoro di Roberto Pietrosanti è una pronunciata dimensione concettuale. In effetti in ogni sua opera, siano esse una tela in rilievo, un metallo su tela o una sfera in ferro, vive una forte componente mentale fatta di un'estrema consapevolezza dell'azione da svolgere e delle finalità che tale azione si prefigge. Si tratta di una concettualità, che non possiede alcunché di dimostrativo e di pedagogico, né esprime un esoterismo più o meno compiaciuto: al contrario essa è lo scabro ed essenziale strumento per aiutare la materia a divenire *materiale,* a farsi concretezza fisica attraversata dal desiderio della forma. Questa concettualità ha in sé una consistente componente teorica, risolta in una accentuata chiarezza degli assunti e nella precisione degli *ambiti discorsivi* che l'opera sa creare. L'arte pietrosantiana è intessuta punto per punto di riflessioni circostanziate sulla natura e sul senso dell'azione artistica, vissuta in modo ambivalente come l'esito di una volontà programmatica e di un trasporto immediato, nel quale il gesto – un gesto sicuro, a volte solennemente *sacerdotale* – riveste un ruolo rivelatore della verità dell'arte, vale a dire la verità di quanto, prima che l'opera fosse eseguita, era *esistente* ma *invisibile*. Questa *architettura argomentativa* fatta permanere, però, su un piano implicito, quasi a disegnare la *filigrana* dei dipinti e delle sculture è, per così dire, la *coscienza vivente* dell'opera, ma senza gli atteggiamenti elitari e i compiacimenti criptici connaturati all'arte concettuale. Recuperando per certi aspetti l'arcaismo dell'arte povera Roberto Pietrosanti scioglie il suo concettualismo nella totalità dell'opera, rendendolo, così, orga-

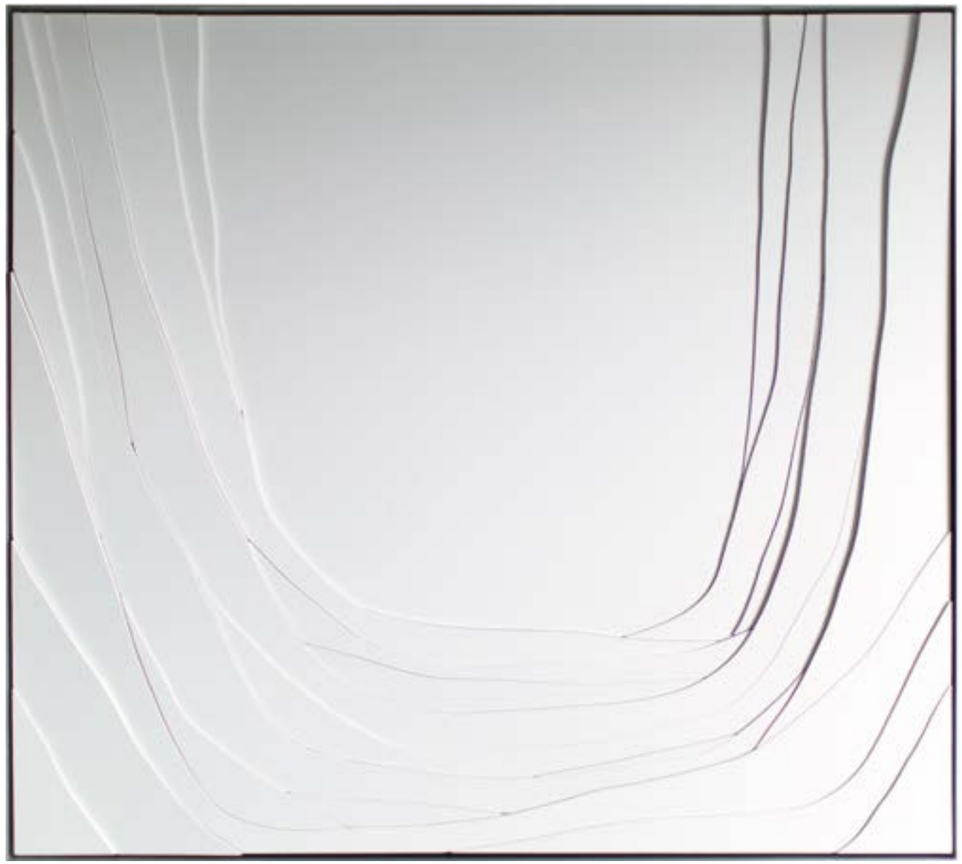
nico ad essa. La terza direzione di ricerca si identifica in una notevole evidenza delle modalità e delle fasi costruttive dell'opera, una fenomenologia costitutiva che si offre all'osservatore come una *processualità narrativa* concernente il suo farsi. Ciò consente ad essa di acquisire una sua suggestiva e tesa *temporalità* che la iscrive nel registro della storia. *Eterne* nella loro dimensione classica e al contempo immesse nel flusso degli eventi, le opere di Roberto Pietrosanti partecipano per questa loro interna divisione – che si avrebbe voglia di pensare come drammatica se ciò non sembrasse troppo *sentimentale* e *immedesimato* – della più radicale modernità. Non c'è dubbio infatti che il Novecento è nel suo insieme l'ambito di una serie di successive disarticolazioni che lo mettono contro se stesso, quasi a dimostrare la compresenza nelle sue vicende di elementi positivi e di pulsioni negative. Adottando l'oltrepassamento dei suoi confini la modernità è sempre al di fuori delle sue coordinate e dei propri paradigmi. Allo stesso modo gli oggetti di Roberto Pietrosanti, murati nella loro silenziosa eloquenza, denunciano il loro essere interiormente antinomici, strutturalmente plurali, frutti rari e preziosi di scritture incrociate e inconfrontabili. C'è da ricordare che queste tre direzioni di ricerca non rimangono autonome nel loro determinare l'opera, ma si fondono, come si è peraltro già detto, nell'unità irripetibile e sempre inaspettata della forma. Anche se si tratta di un'unità non dichiarata, ma anzi attenuata e sottilmente *diminuita* tramite adeguati accorgimenti e accorte *spezzature,* non per questo essa non si impone allo sguardo dell'osservatore come un fluido riverberante. *Attive* nell'ambiente le opere pietrosantiane amano proteggere un nucleo resistente che le àncora al loro luogo richiamando a sé le forze che interessano il contesto.

Le opere di Roberto Pietrosanti stanno nello spazio con una indiscutibile autorevolezza. Stanno nello spazio ma incorporano nello stesso tempo un loro spazio autonomo, che determina nei confronti del primo una vibrante dialettica fatta di opposizioni e di appartenenze, di contiguità e di lontananze, di identità e di differenze. Lo spazio in cui le opere di Roberto Pietrosanti sono immesse è contratto e antiprospettico, ricorsivo e complesso, discontinuo e corpuscolare, uno spazio nel quale le piegature generano una molteplicità di accumuli gravitazionali e di fratture interstiziali, di interferenze metriche e di diversioni tipologiche. È uno spazio accidentato che vanifica ogni orientamento grammatologico e tassonomico per favorire enunciati complessi e definitivi, in qualche modo *postsintattici*, che si pongono come *oggetti testimoniali* di eventi indecifrabili e remoti. Colme di ancestrali *impressioni dell'origine* le opere pietrosantiane, che sembrano *esigere* un rapporto diretto con la città, si configurano come *apparizioni terrestri* solcate da movimenti

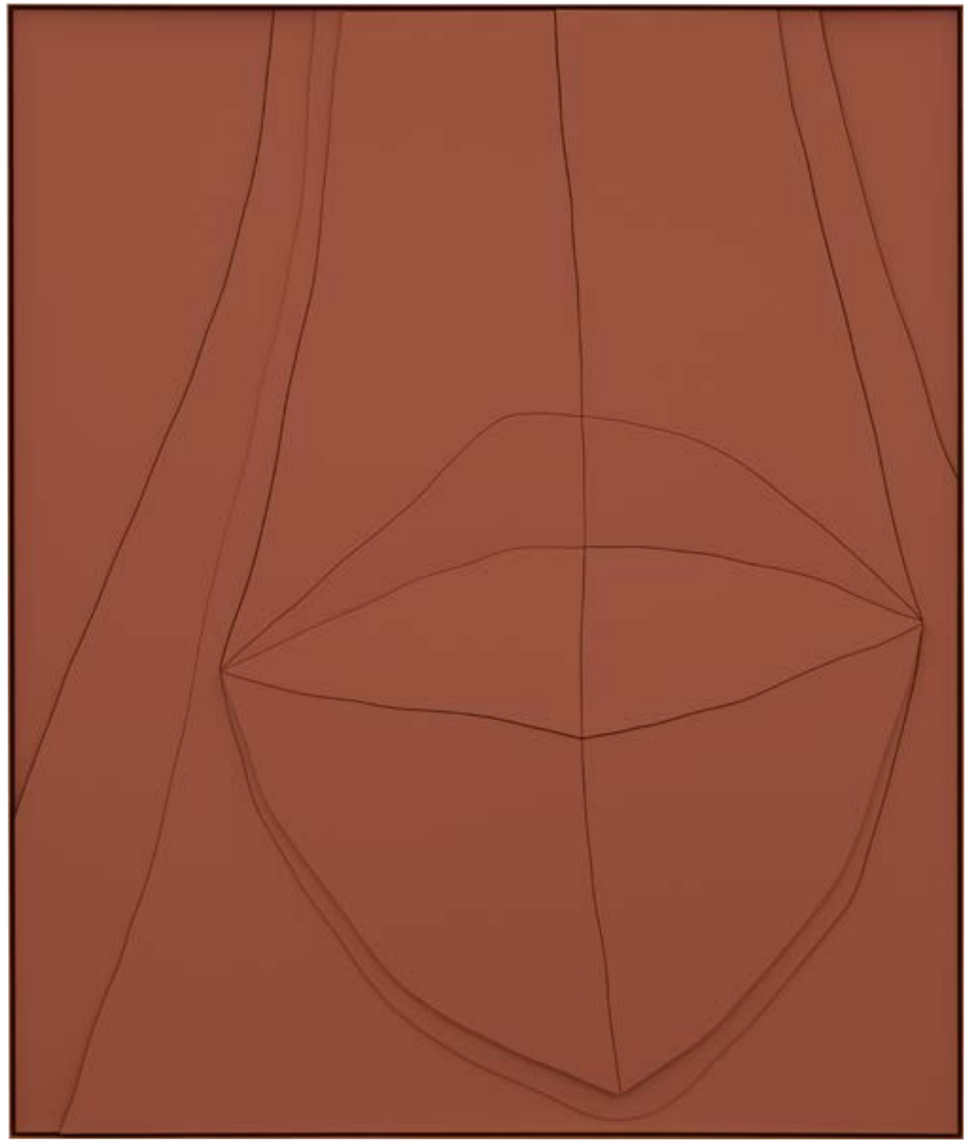
segreti, cosparse da segni misteriosi, modellate da forze oscure e potenti. Attraversato da echi degli universi linguistici di Lucio Fontana, Alberto Burri, Mark Rothko, caratterizzato da una *misura* derivata da una regola di matrice spirituale, dotato di un istinto nativo per la curva in cui si avverte la sacralità del mito, il lavoro del giovane artista aquilano-romano, che dalla sua terra d'origine deve aver preso quella assolutezza delle forme che è molto più della semplicità, è poeticamente sospeso tra pittura, scultura e installazione. Di questi mondi, diversi eppure affini, Roberto Pietrosanti sa distillare con ispirata esattezza il nucleo genetico portandone a fusione gli elementi per gettarli nel calco del tema che fa unica la sua ricerca, il già evocato *caos sconfitto dall'ordine*.

Roma 2006

Senza titolo 2013,
cm 100x90, tecnica mista
su tavola.
Collezione privata



Senza titolo 2015,
cm 90x100, tecnica mista su tavola.
Collezione privata



ATTO E POTENZA
SETTE OPERE DI ROBERTO PIETROSANTI

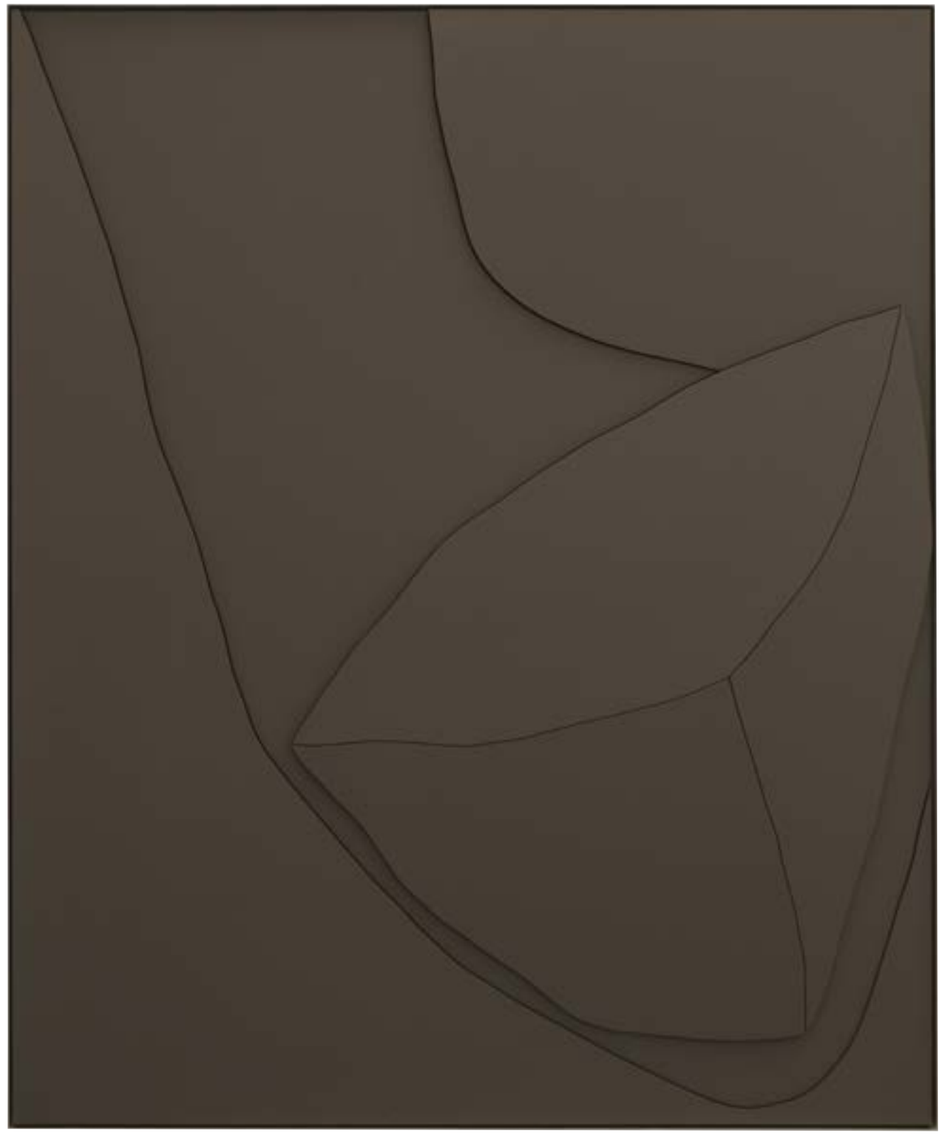
Marco Meneguzzo

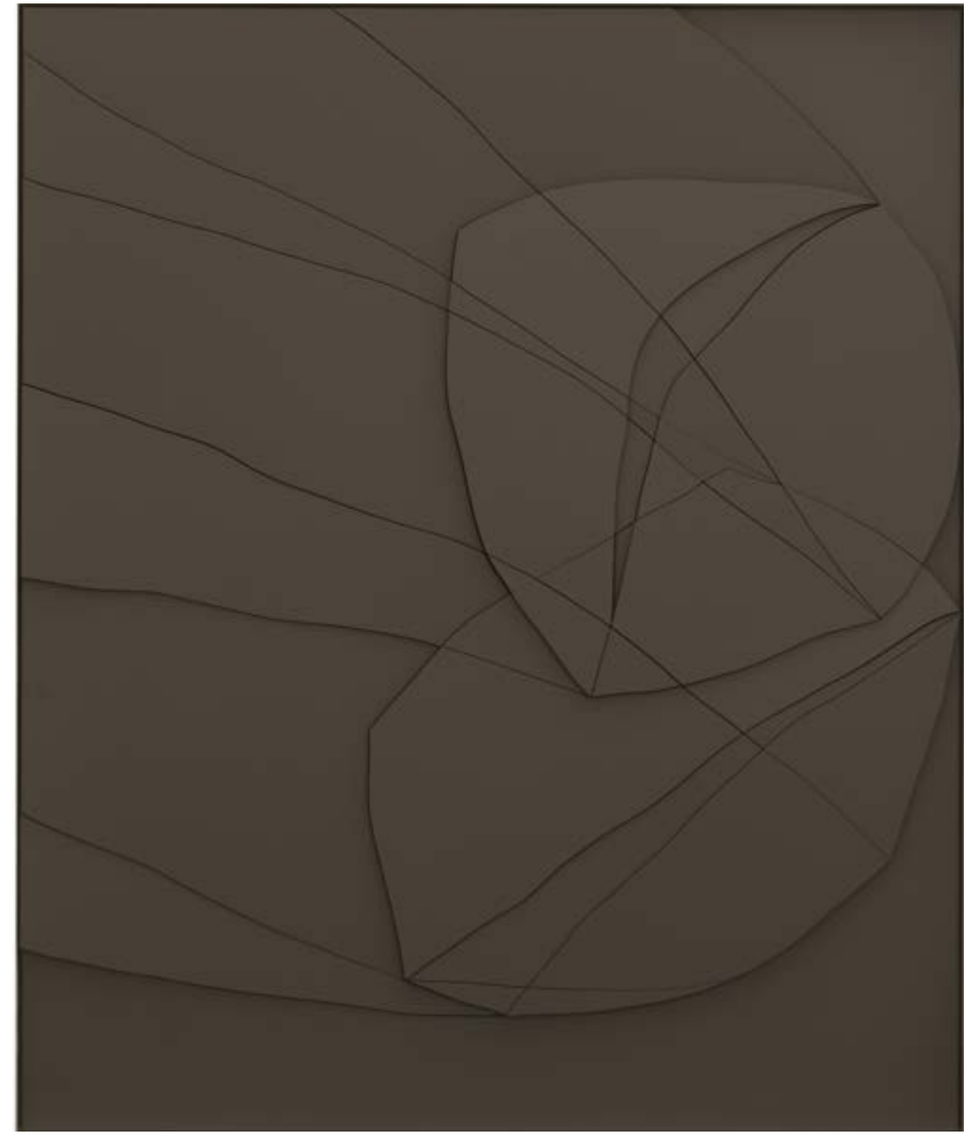
Una delle categorie estetiche della rappresentazione nella classicità antica – mutuata dalle classificazioni aristoteliche, mi pare – riguarda l'azione che il rappresentato svolge o intende svolgere: in un sistema di rappresentazioni ben noto, com'era quello classico, quando tutti conoscevano ciò che quell'eroe o quel dio potevano e dovevano fare, e quando ciascuno sapeva riconoscere perfettamente il personaggio rappresentato dagli attributi che questo obbligatoriamente portava con sé (Ercole con la clava, Apollo con l'arco o la cetra, Era col diadema, Zeus barbato e col fulmine...), il novero delle azioni possibili non era poi così vasto, perché tutto era legato alle narrazioni mitologiche sostanzialmente fisse, nonostante le varianti possibili. Lo stesso sistema è passato nelle rappresentazioni giudaico-cristiane, che si sono affiancate e talvolta sovrapposte a quelle greco-romane, persino con qualche rigidità in più: i santi o i personaggi biblici dovevano essere immediatamente riconoscibili in quella Biblia pauperum che costituisce il repertorio delle rappresentazioni artistiche codificate nel corso dei secoli. Tuttavia, anche in presenza di un codice così rigoroso da sembrare – a parole – sin troppo rigido, le possibilità di diversificare le rappresentazioni dello stesso personaggio sono praticamente infinite (come dimostrano ad esempio le migliaia e migliaia di Madonne con Bambino trascorse da duemila anni a questa parte...): la prima della grandi sottocategorie in cui questo codice può essere messo in scena riguarda appunto l'intenzione o l'azione, quando cioè il personaggio "sta per" agire, o quando è nel pieno dell'azione che sappiamo dovrà svolgere. I due differenti momenti sono codificati con le felici definizioni de "in potenza" e "in

Atto e Potenza 2013,
cm 150x125, smalto
acriluretanico su lastra PVC

a p. 160, *Atto 1* 2013,
a p. 161, *Atto 2* 2013,
a p. 162 *Atto 3* 2013,
a p. 163 *Potenza 1* 2013,
a p. 164 *Potenza 2* 2013,
a p. 165 *Potenza 3* 2013,

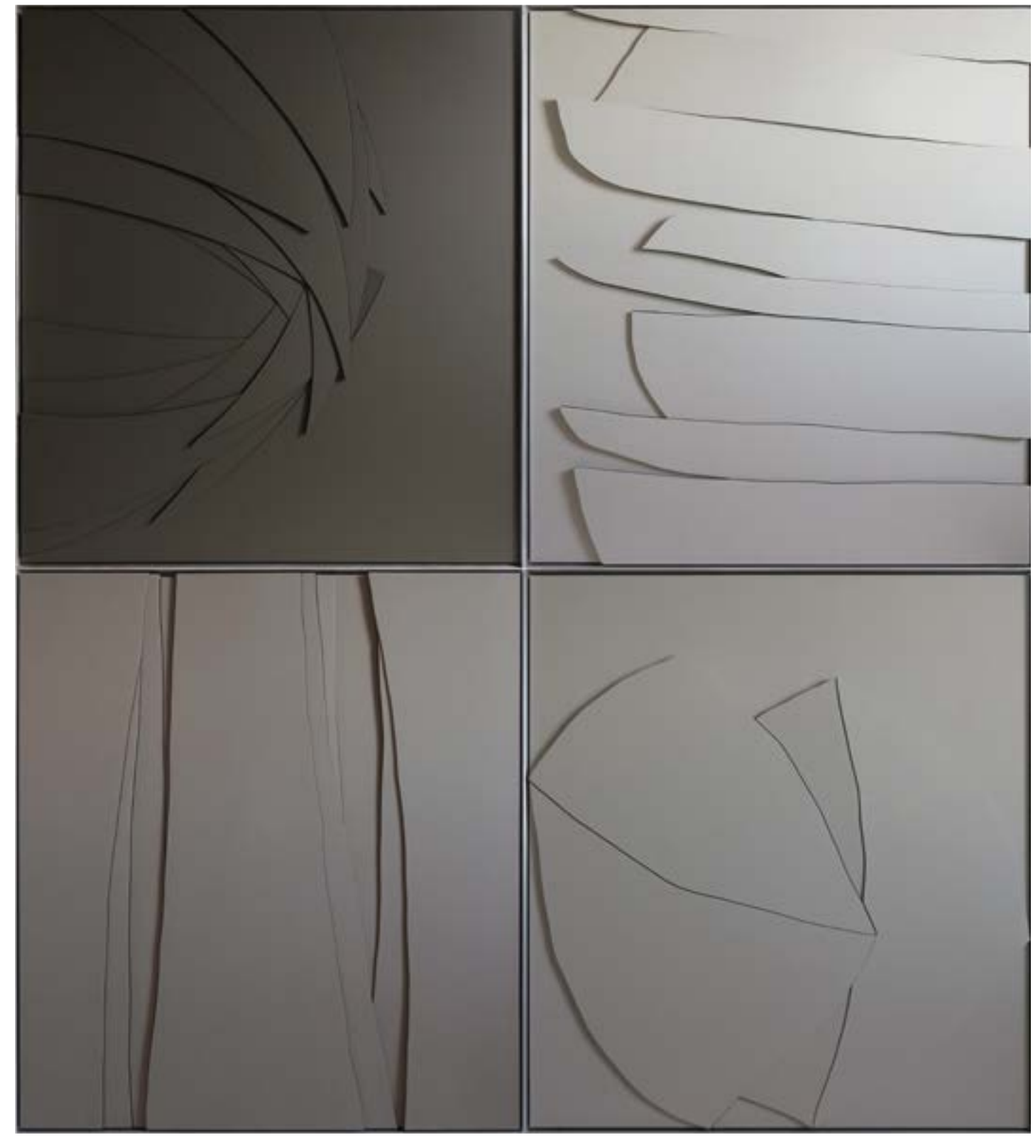
cm 150x125 ciascuna,
smalto acriluretanico su
lastra PVC.
Per gentile concessione
Galleria Santo Ficara





atto": "In potenza" quando il personaggio medita l'azione che lo rende, appunto, personaggio degno di nota, "in atto" quando il personaggio è ritratto durante l'azione che lo rende famoso, o subito dopo.
Così, quando Roberto Pietrosanti ha deciso di prendere a "pre-testo" per il suo nuovo ciclo di lavori l'osservazione ideale e concreta di due grandi opere con lo stesso soggetto – il David - di artisti diversissimi come Michelangelo e Gian Lorenzo Bernini, l'elemento primo che è balzato agli occhi è proprio la diversità tra "potenza" e "atto" nell'atteggiamento dei due personaggi: il David michelangiolesco stringe il sasso con cui colpirà Golia, e ostenta calma e sicurezza, quello di Bernini ha appena scagliato il sasso – che non vediamo, ma che sappiamo sta volando verso il bersaglio – e tutto il corpo è sbilanciato nell'esplosione di forza che l'atto di scagliare impone. Dunque, Michelangelo "potenza", Bernini, "atto": tutto bene allora, se non fosse che Pietrosanti non è un critico o uno storico, ma un artista, e per di più inguaribilmente "astratto", cosa quest'ultima che complica non poco la ricerca del movente e, soprattutto, l'analisi del risultato.
Non sono pochi gli artisti contemporanei che attingono dichiaratamente da artisti del passato: basterebbe l'esempio di Picasso per far comprendere d'un colpo l'intimo legame che lega tra loro tutti gli artisti di tutte le epoche, tanto che, per fare un altro esempio ancor più calzante con l'atteggiamento di Pietrosanti, e citare un altro grande come Yves Klein, questi riteneva che l'artista a lui più vicino fosse Giotto. Questo non tener conto delle epoche storiche e del tempo, riportando tutto a una continua contemporaneità, deriva all'artista – e in genere agli amanti non distratti dell'arte – dalla forza intrinseca al linguaggio dell'arte che supera le differenze stilistiche imposte dai vari momenti storici, quasi (quasi!) per lo stesso motivo per cui un'equazione matematica è uguale nel medioevo, oggi e nel prossimo futuro. Ma se la vicinanza di Klein a Giotto – e viceversa, a questo punto! – si coglie immediatamente nel colore blu di tutte le opere del francese, e degli infiniti cieli del fiorentino, che compongono quantitativamente la maggior parte dei suoi affreschi e ne forniscono l'elemento unitario e omogeneo, più difficile è cogliere la complessità della figura umana – che è la quintessenza della figurazione -, per di più motivata da un'urgenza così forte come quella di salvare il proprio popolo dalla schiavitù, nelle opere astratte di Pietrosanti. È più difficile, ma non è impossibile, e Pietrosanti ama questo tipo di sfide. Innanzi tutto il giovane artista romano si concentra sul particolare che, come nella figura retorica della metonimia, "sta per il tutto": nel David, in tutti i David, questo particolare è la pietra, il sasso che uccide o ucciderà (lo sappiamo per certo) Golia. Ora, le sfaccettature aguzze e appuntite – pericolose come una pietra scheggiata per far più male – del proiettile di pietra si riconoscono nelle sei opere di Pietrosanti dedicate, tre per l'uno e tre per l'altro, ai due David, ma la questione non può e non deve essere questa, altrimenti ci troveremmo di fronte, paradossalmente, al "ritratto di un sasso", dunque a delle opere pienamente figurative, soltanto travestite da astratte (tra l'altro, del sasso del David berniniano non c'è traccia: sta volando nello spazio della nostra immaginazione...); invece, la questione sta nel senso di un sasso fermo e, dall'altra parte, di un sasso proiettato o, ancora meglio, nel senso di un'azione dinamica e a fronte di un pensiero futuro, tutto concentrato in alcune linee forza solo leggermente aggettanti rispetto al piano ideale di una superficie su cui rappresentare (non si parla di superficie pittorica, perché Pietrosanti usa i cromatismi del PVC, il materiale che ora predilige e che taglia in lastre).
Abbiamo allora linee statiche e linee dinamiche, entrambe però cariche di tensione, una tensione "in atto", l'altra "in potenza", appena diverse le une dalle altre, anche perché l'oggetto gravido di tensione – il sasso – è lo stesso, ma Pietrosanti fa di più, tenta una sintesi tra i due atteggiamenti, in un settimo lavoro che guarda equidistante gli altri sei. Ora, da un punto di vista puramente logico filosofico questa operazione di sintesi è impossibile, perché una condizione esclude l'altra, ma – come si è ricordato sopra – Pietrosanti non è un filosofo o un critico, ma un artista, che in questo caso ha maggior libertà di movimento di un logico matematico, perché è vero che noi abbiamo in un certo senso "tradotto" quel suo cercare tra Michelangelo e Bernini come una ricerca tra "potenza" e "atto" – e l'esegesi ci pare più che plausibile... -, ma è anche vero che lui ha preso a modello le loro opere, vale a dire, semmai, la concretizzazione in una forma di queste idee, e le forme, quelle sì possono essere contaminate e contaminarsi, nonostante la diversità, mentre i concetti ad esse sottesi appaiono esclusivi. L'arte dunque ha la possibilità e, speriamo, la capacità di fondere in una forma non solo forme diverse, ma anche le idee che queste forme rappresentano, proprio perché si sono concretizzate in un linguaggio che consente acrobazie di tal genere: se invece ci fossimo riferiti a un puro linguaggio logico, un risultato del genere non solo non sarebbe stato possibile, ma non sarebbe neppure stato tentato, sarebbe abortito a priori come il tentativo folle di dimostrare che "A è uguale ad A e contemporaneamente non è uguale ad A". Ecco allora che questa ricerca di Pietrosanti non solo attraversa il tempo storico e si pone come la dimostrazione tangibile di un vertiginoso processo di tesi-antitesi-sintesi, che parte da una figura per arrivare a un'astrazione e viceversa, ma ancora una volta rivendica e dimostra la straordinaria peculiarità che è stata data in dote all'arte e all'artista, che è quella di rendere reali le chimere.

Milano 2014



Senza titolo 2013,
polittico cm 200x180, smalto
acriluretanico su lastra PVC.
Collezione privata

Nelle pagine precedenti,
Atto e Potenza,
Galleria Santo Ficara, Firenze 2014

Copertina «La Lettura« n. 158

Nella pagina a fianco,
Senza titolo 2014,
cm 60x50, smalto acriluretanico su
lastra PVC intelata.
Collezione privata

ATRIO SIDIEF 2016

Carola Giuseppetti

Roberto Pietrosanti ha realizzato per la sede della SIDIEF un'opera-ambiente che supera la separazione tra opera d'arte e contesto nel quale *è* collocata. Lo spazio è stato ridisegnato dall'artista e plasmato attraverso un tessuto di linee e fenditure di vario spessore che percorrono le pareti. Superfici rigorosamente monocrome appaiono solcate da tagli e incastri di piani sfalsati secondo complesse partiture ritmiche. Abbiamo deciso di coinvolgere un artista come Pietrosanti per la sede direzionale della nostra nuova società per diversi motivi. Prima di tutto per il benessere delle persone che ci lavorano, perché ogni giorno, entrando in ufficio, possano vivere una sensazione di bello e di unico, di qualcosa di progettato e studiato per loro e dedicato al proprio lavoro. In secondo luogo perché l'atrio - nel quale l'opera è collocata - *è stato* da subito pensato come trasparente e illuminato di notte, affinché possa essere fruito anche dalle persone del quartiere e arricchire la città. Il concetto di *riqualificazione urbana*, di cui oggi si parla molto, ha a che fare anche con questo tipo di interventi. Da ultimo, ma non per questo meno importante, poiché la nostra società è della Banca d'Italia, un'Istituzione sempre molto vicina alla cultura e all'arte. Penso che riportando le opere d'arte nell'architettura, così come avveniva in passato, si potranno realizzare tanti progetti significativi.
Spesso, quando entro in ufficio, ringrazio Pietrosanti per la bellezza della sua opera perfettamente in linea con il nostro pensiero. L'ambiente si anima, forme ritagliate e montate come bassorilievi scandiscono lo spazio con contorni a un tempo netti e vibranti.

Roma 2018

Senza titolo 2013,
cm 170x150, smalto acriluretanico su lastra PVC

Nelle pagine successive,
Atrio SIDIEF 2016,
smalto acriluretanico su tavola

TRAME D'AUTORE
PUNTO E A CAPO

Marco Lodoli

• Ma io proprio non c'entravo gnente, stavo lì solo pe divertimme, perché quando arriva er venerdì sera, dopo che per tutta la settimana nun hai fatto un cazzo, te senti stanco e te voi svagà. Stavo in coda davanti al locale e quello nun ce faceva entrà, spignevano tutti come matti, gridavano, uno ha pure strillato mo ve faccio do foco se nun me fate entrà, e quel ciccione all'ingresso faceva er duro, dovete aspettà, dovete aspettà, mo nun se entra.
• Figurati, io me volevo solo scansà. Volevo dije, prego passate pure, entrate tranquilli, noi famo finta de difenne Roma, semo pure armati ma l'avemo capito bene che ormai è finita, che voi dovete entrà co le piume in testa e noi dovemo fasse da parte, zitti e boni. La Storia è così, quanno er momento tuo è finito, nun devi fa l'eroe, intignà, devi solo che aprì la porta ar tempo nuovo che ariva.
• Mazza, ma che sei, un filosofo? Io ho fatto er catechismo, la terza media e me so fermato lì.
• Ma va, manco so legge e scrive, io.
• E sti pensieri difficili da dove te vengono?
• Se sei nato a Roma certe cose le sai, te guardi le rovine attorno e capisci subito come vanno a finì le cose.
• A Torre Angela nun ce stanno le rovine, e ar centro ce so annato solo du vorte, cor professore de scola, e co n'amico mio che s'era rubato un motorino e voleva fasse un giro.
• Ma quant'anni c'hai?
• Diciassette, prima. E tu?
• Io quasi quaranta, prima.
• Capito? Fori dar locale tutti a spigne, na caciara che nun te la poi manco immaginà, e da dentro arrivava la musica, tututum tututum, house pesante, la gente spigneva e ballava pe strada, quarcuno s'era già 'mpasticcato.
• Io nun te capisco, so vecchio.
• Ma mica tanto, daje, mio zio c'ha quarantadue anni e zompa come na molla, lo devi vedè, pieno de tatuaggi, cor pirsin ar naso, fa ride.
• Io so più vecchio.
• Me dispiace...
• So scesi a Roma i Piemontesi pe pijasse la città.
• Zozzi juventini.
• Er nostro comandante ha detto: quelli mo

sfonnnano a Porta Pia, noi sparamo due schioppettate e poi bandiera bianca, nun c'è problema. Famo un po' de teatro, s'agitamo un pochetto, ma solo perché la parte nostra nella Storia è questa, de quelli che perdono senza perde 'a dignità.
• A Porta Pia ce so stato, se magna bene in un ristorante dove mi zia c'ha invitato dopo la cresima de Luchetto, mi cugino. Me ricordo ancora la statua der sordato che core. Na statua che core, dai, fa ride. Che cazzo te cori, sei na statua.
• Er bersajere, quello che n'ha sparato addosso, mortacci sua.
• Anche noi mica facevamo sul serio, mica volevamo sfonnà e entrà pe forza nella discoteca, era solo pe fa casino, perché fori faceva freddo e mica potevamo sta fermi. Era così, tanto pe sentisse vivi, perché certi giorni te senti mezzo morto.
• Te pija la tristezza, vero?
• Te sembra quasi che nun esisti, che stai lì, in mezzo a Roma, ar monno, ma nun esisti, sei come la puzza dell'autobus o der fritto, na roba che vola via senza pesà gnente.
• Però poi ce so anche delle belle giornate, poche ma ce so.
• Poche. Quanno vedevo mi madre contenta, quanno me chiamavano pe scaricà ai mercati e me davano du sordi e mi madre era contenta perché nun stavo a letto a dormì.
• Quanno mi moje me voleva bene. Era bella mi moje quella mattina, m'ha detto da domani se cambia vita, vedrai che andrà mejo, e m'ha dato un bacio in bocca.
• Quello invece m'ha tirato un cazzotto in faccia, a me che nun c'entravo niente. Era n'armadio, co la majetta nera del servizio d'ordine, na faccia da merda, ha fatto du passi avanti in quer casino de gente e sparato un pugno qui, sulla tempia. Io manco volevo più entrà, m'ero stufato, cinque minuti e me ne torno a casetta, pensavo.
• Invece a me er bersajere m'ha preso qui ner

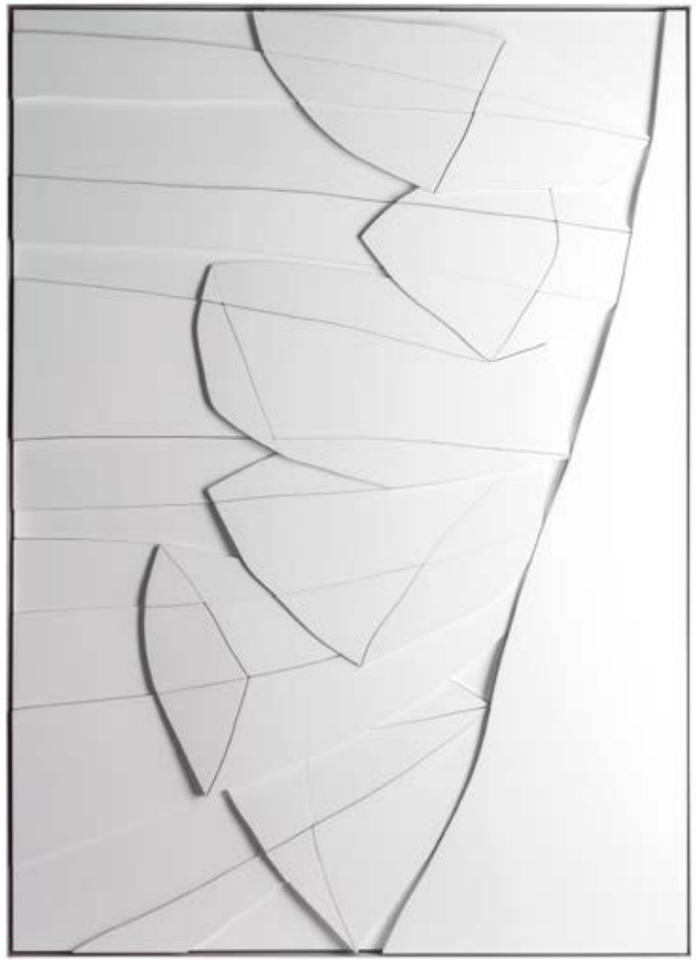
petto, un colpo solo. Era na bella giornata de settembre, una de quelle che ce credi davvero che se po' anche sta bene. Me so toccato e la divisa era piena de sangue, avevo le mani rosse.
• Io ho visto solo nero, e dopo er nero stavo qua.
• Come ti chiami?
• Nun me lo ricordo più.
• Nemmeno io.
• La vita è finita, e ora che semo morti che c'è?
• Ora stamo qua, aspettiamo.
• Tanto io nun c'avevo gnente da fa.
• Io forse sì, non so.
• Dai retta a me, nun se semo persi gnente.
• Forse c'hai ragione.
Passa un tramvetto vuoto, si ferma proprio davanti ai due morti, il soldato papalino ucciso il 20 settembre 1870 e il ragazzetto ammazzato ieri notte davanti a una discoteca a Testaccio.
Dal finestrino s'affaccia il guidatore.
• Daje salite.
• E dove ce porti?
• Ve ribbuttamo dentro, dai salite che c'ho fretta, devo caricà n'artra decina de persone.
• Ma dentro come, uguale a prima?
• Proprio uguale no, diverso, uguale ma diverso.
• Ma ne vale la pena?
Il tranviere allarga le braccia come per dire: vedi un po' tu.
Il soldato e il ragazzo si guardano dubbiosi. Poi il giovane dà una spinta affettuosa all'altro.
• Namo, dai.
• E vabbè namo.
I due salgono sul tram che riparte sul grande vialone.

Roma 2017

Progetto SIDIEF 2016,
cm 100x140, smalto acriluretanico su lastra PVC intelata.
Collezione SIDIEF

A p. 182 "Trame d'autore" Punto e a Capo,
ritratti degli attori: Luca Zingaretti, Gigi Proietti ed Emanuele Propizio
a p. 183 "Trame d'autore" Punto e a Capo,
Roberto Pietrosanti e Marco Lodoli

Senza titolo 2018,
cm 140x100, smalto acriluretanico su
lastra PVC intelata



Senza titolo 2017,
cm 140x100, smalto acriluretanico su
lastra PVC intelata

PORTALE 2016
SALA DELLA MEMORIA, PALAZZO ESERCITO, ROMA

Il Capo di Stato Maggiore dell'Esercito, Generale di Corpo d'Armata Danilo Errico, ha commissionato all'architetto Carlo Maria Sadich e a Roberto Pietrosanti la Sala della Memoria, inaugurata il 12 novembre 2016, dedicata al ricordo dei caduti militari e civili nelle missioni internazionali per la pace.
Il portale d'ingresso in acciaio inox, ideato e realizzato da Roberto Pietrosanti, reca incisa una frase attribuita a S. Agostino: "Coloro che ci hanno lasciati non sono degli assenti, sono degli invisibili: tengono i loro occhi pieni di gloria fissi nei nostri pieni di lacrime".

Roma 2016

Nelle pagine successive,
Portale 2016,
cm 300x150x70, acciaio inox

"Coloro che ci hanno lasciati non sono degli assenti, sono degli invisibili:
Vivono - loro occhi pieni di gloria fissi nei nostri pieni di lacrime"
Sant'Agostino

Senza titolo 2016,
cm 125x150, spilli su tela

Senza titolo 2018,
cm 100x90, smalto acriluretanico su
lastra PVC intelata

Alle pp. 200, 202 e 203
Colonna SORGENIA 2017,
cm 1200x120, acciaio verniciato

A p. 201,
Colonna SORGENIA 2017,
modello, cm 120x12, cartoncino, PVC

A p. 205
Colonna SORGENIA 2017,
cm 300x60, rame patinato nero

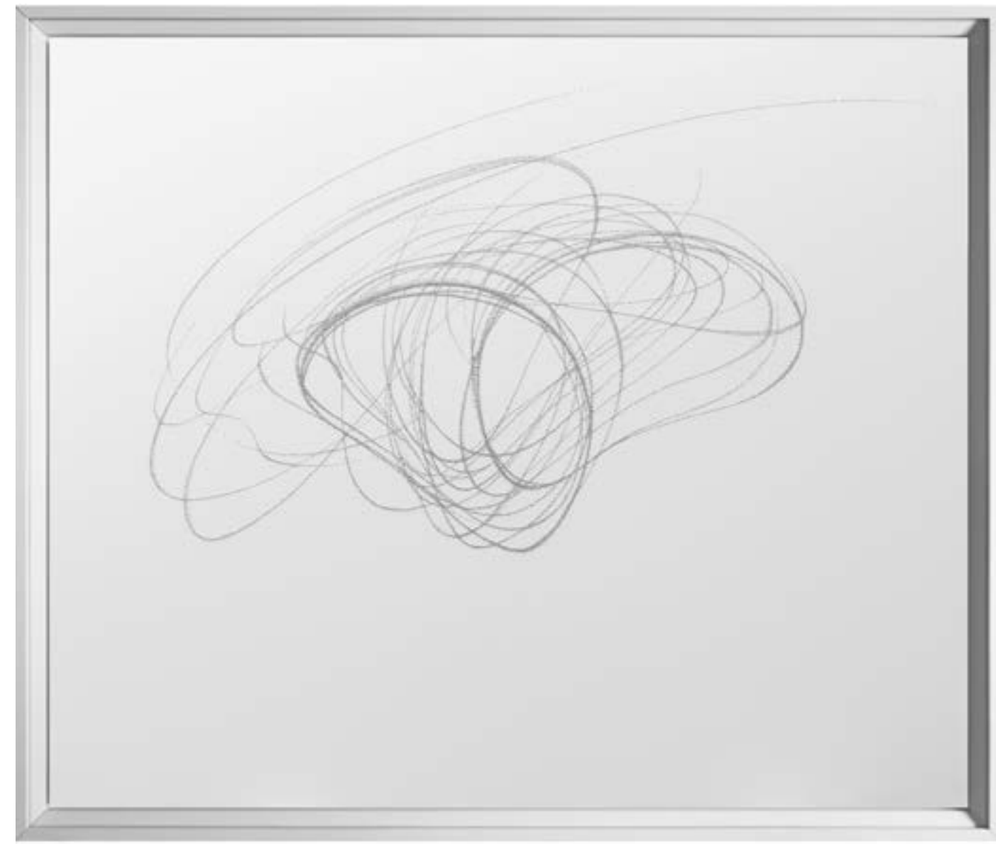
COLONNA SORGENIA, 2017

Gianfilippo Mancini

Viviamo in un'epoca di profondi cambiamenti, di grandi minacce così come di molteplici opportunità. Pensiamo ad esempio alla velocità e all'impatto delle nuove tecnologie digitali e della globalizzazione. Per riuscire a navigare in questo mare, io credo che oggi le imprese debbano continuamente ricercare, realizzare e comunicare il proprio "significato" identitario. Ossia la propria interpretazione della realtà e la propria ragione d'essere, i valori e i significati per i quali desiderano essere riconosciuti dai clienti e dalla società dentro la quale operano.
E l'arte e gli artisti credo servano, da sempre, proprio a questo: a trasmetterci, nella maniera più diretta e d'impatto che conosciamo, il significato delle cose.
Da sempre l'energia e le tecnologie sono i pilastri su cui si sostiene e si eleva la nostra civiltà. Ma soprattutto, in Roberto Pietrosanti e nella sua "Colonna" abbiamo trovato l'espressione del nostro nuovo messaggio, che riguarda l'energia digitale e i nostri valori. Perché questa colonna, che Pietrosanti ha recuperato da un'installazione di rovine moderne sparse tra quelle dell'antica Roma nella Vigna Barberini, sul colle Palatino, simboleggia bene il recupero e il rilancio di Sorgenia, realizzato con grande energia e in pochi anni. E proietta iconicamente Sorgenia verso un futuro fatto di sostenibilità e innovazione.

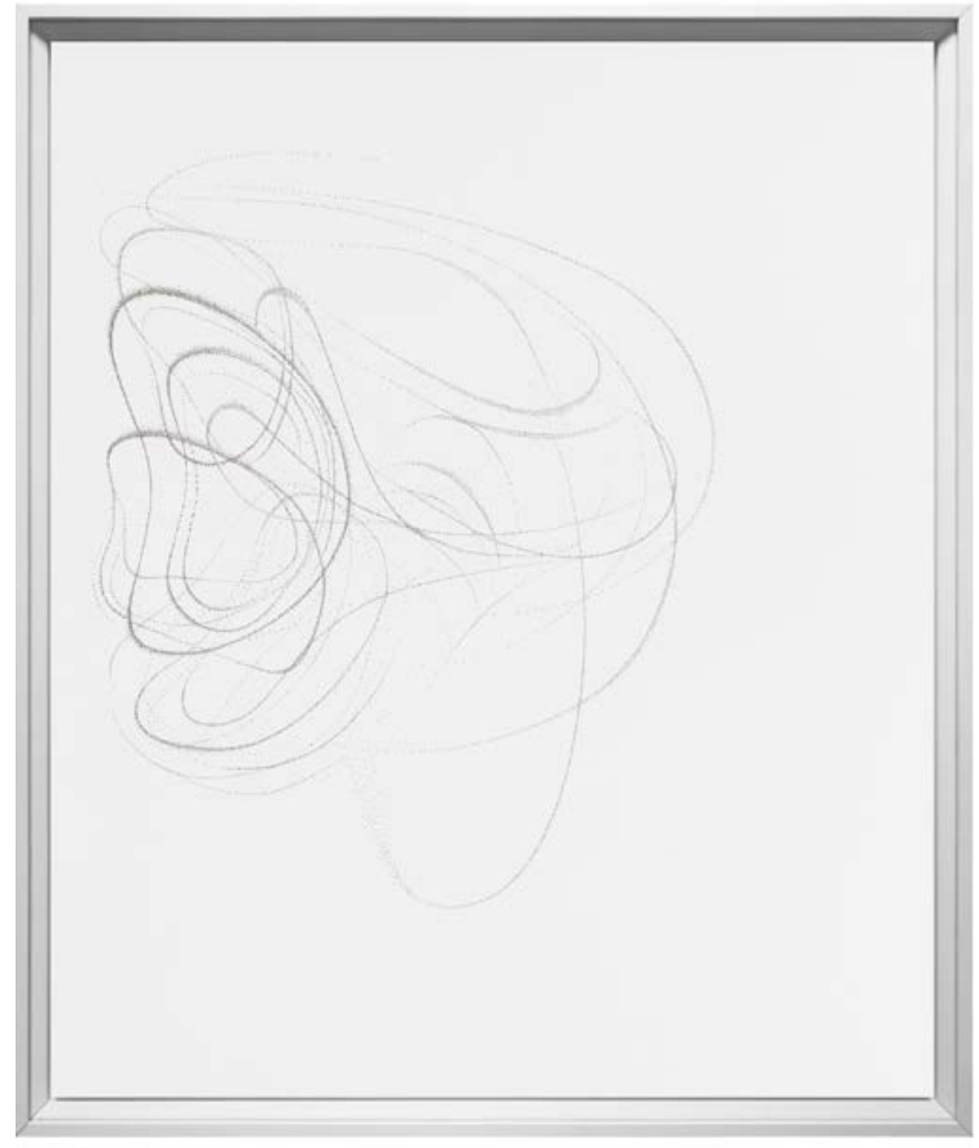
Milano 2018

sorgenia



Senza titolo 2016,
cm 125x150, spilli su tela.
Collezione privata

Nelle pagine successive,
a sinistra, Senza titolo 2014,
cm 150x125, spilli su tela,
a destra, Senza titolo 2014,
cm 150x125, spilli su tela

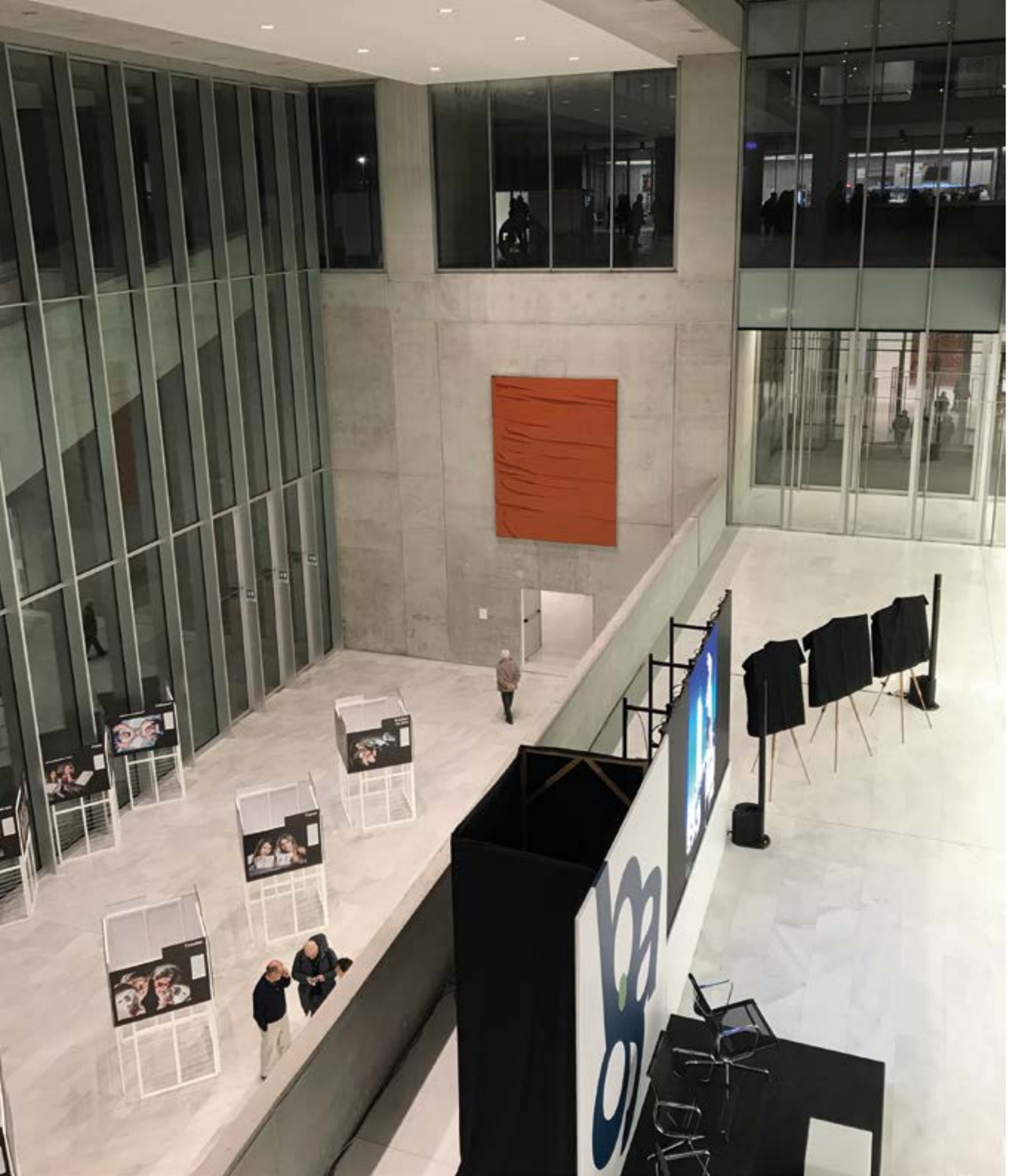


“La pittura dopo il Postmodernismo”,
Reggia di Caserta, 2018,
Senza titolo 2014,
cm 150x125, spilli su tela

Nelle pagine successive,
a sinistra, Senza titolo 2017,
cm 140x100, smalto acriluretanico
su lastra PVC,
a destra, Senza titolo 2017,
cm 140x100, smalto acriluretanico
su lastra PVC intelata.
Collezione privata

Alle pp. 214-215,
Galleria De Crescenzo e Viesti, Roma
Senza titolo 2014,
polittico cm 200x270, smalto
acriluretanico su lastra PVC intelata

Senza titolo 2017,
polittico cm 120x100, smalto
acriluretanico su lastra PVC



"BAG", Bocconi Art Gallery, Università Bocconi, Milano 2017,
Senza titolo 2013,
cm 400x300, smalto acriluretanico su lastra PVC

Senza titolo 2017,
cm 60x50, smalto acriluretanico su lastra PVC intelata.
Collezione privata

SPINARIUM

Massimo Morasso

L'ingegno di Pietrosanti, nutrito di amore per la materia, è un ingegno critico. In quest'ultimo Pietrosanti, uno dei luoghi dell'immaginario che più ha servito l'iconografia dell'arte cristiana diventa oggetto di uno scavo per vie d'essenza. Questo scavo non produce arte concettuale; lo sguardo del critico del visibile, che incontra e re-inventa cose e spazi alla luce radiante della propria visione interiore, è lo sguardo del pellegrino. È lo sguardo rivolto verso le verità profonde nascoste in superficie del lettore del Libro della natura che "nel mezzo del cammin" della sua vita, attraverso l'intuizione (in senso lato) "teologica" e l'interpretazione sottile dell'icona della corona di spine del Cristo, riesce a sollevare la materia a una latitudine speculativa all'altezza della quale la visione puramente estetica trova il suo scacco. Ciò, va da sé, prima e al di là di ogni possibile attualizzazione in senso psicologistico e/o autobiografico del pre-testo evangelico, e del travaglio *in limine mortis* del suo protagonista. Che in Pietrosanti, che non fa mai arte religiosa, non funziona tanto come un modello di dedizione o abbandono fideistico, quanto, piuttosto, come un compagno di strada, l'ombra riflessa dell'*homo viator* che è in ognuno di noi, colto sul confine ideale fra l'esistenza e la domanda di senso che la abita. Qui, in qualche strano, oscuro modo la materia violentata che ci restituiscono queste lastre giustapposte in modo del tutto casuale - queste affascinanti lastre-costato lapidate, martellate e tagliate con sapienza, e con pazienza, d'artigiano - ci racconta che le spine del Cristo feriscono Cristo tanto quanto chi le osserva, perché, evidentemente, non sono orientate solo

Spinarium 2018,
dettaglio, cm 60x50,
ottone patinato nero

Alle pp. 224, 225, 226, 227
Galleria La Nuova Pesa,
Roma 2018, Spinarium

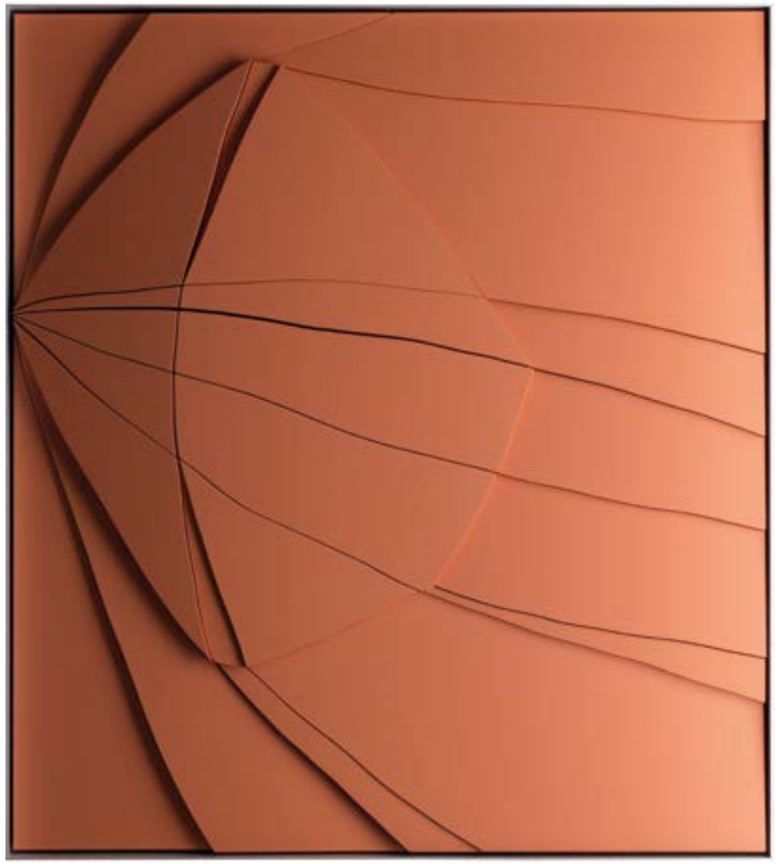
Alle pp. 228 e 229,
Convento dei Domenicani
Muro Leccese 2018,
Spinarium

su Cristo, ma anche su di noi. Specimen scorticato ed esemplare di una forma feconda di Pathosformel post-novecentesca, la *Via Crucis* di Pietrosanti chiede di essere guardata in un modo partecipato e intensivo, così da spezzare il triangolo chiuso dell'immanentismo estetico: l'artista, la sua opera, gli spettatori. In chi, come Pietrosanti, ha sensi sufficientemente affilati da saperne ascoltare le risonanze intellettuali, lo spazio-tempo terrestre ha passaggi segreti, fila di continuità e moti oscillatori che connettono il prima e il dopo - l'originario e il di-là-da-venire - in una logica di relazione e interscambio genetico fra la fisicità della materia e il soffio spirituale che la anima, in forza della quale l'opera d'arte non si dà (più, come in questo caso) come il prodotto di una risoluzione estetica, ma come il "resto" testimoniabile, e condivisibile, di un processo in corso. Come un *resto dinamico*, cioè, carico insieme di antico e di futuro. Pietrosanti vive, soffre, osserva e sente il gemito del vivo fuori e dentro di sé, e si mette a scavare. E l'arte apparentemente rozza che è il frutto del suo gesto oscillante fra contemplazione intellettuale e rifondazione plastica non ha bisogno di oggettivarsi in "figura", non già in ossequio a un qualsivoglia mentalismo di taglio astrattitivista, ma perché parla con naturalezza il lessico della trasfigurazione. In questo senso, i graffi e gli arabeschi su carta che compongono lo spiazzante polittico che chiunque si occupasse di leggere nella coerenza di un ordine narrativo penserebbe valga, da solo, come la "quindicesima stazione" di un viaggio intrapsichico, rafforzano l'impressione di trovarsi di fronte a un deliberato corto circuito visivo, agito da un artista che è capace di dar corpo visibile a delle opere-non-opere scarnificate, ormai, da qualsiasi fascinazione retinica. La specificità dell'arte di Pietrosanti è di essere fatta di materia trasfigurata, una materia-valvola che vale come grimaldello ispirativo per delle immagini di pensiero poste fra il *labile dolente* umano e l'apparentemente impassibile *quasi-eterno* naturale. Perché è la materia, per chi patisca la vita nel suo intreccio celeste e sotterraneo di radici, che irrompe sull'asse inclinato della realtà come una sorta di energizzatore rivelante di ciò che, di solito, resta coperto all'occhio dei più.

Genova 2018

Senza titolo 2006,
cm 168x228, tecnica mista su carta

Non per conoscere i tuoi giorni dell'attesa di Dio, non per sapere, non per avere idee, o per essere salvate.



Senza titolo 2017,
dittico cm 100x180, smalto
acriluretanico su lastra PVC.
Collezione privata

Nella pagina successiva,
Senza titolo 2006,
cm 25x35 ciascuna, tecnica mista
su carta

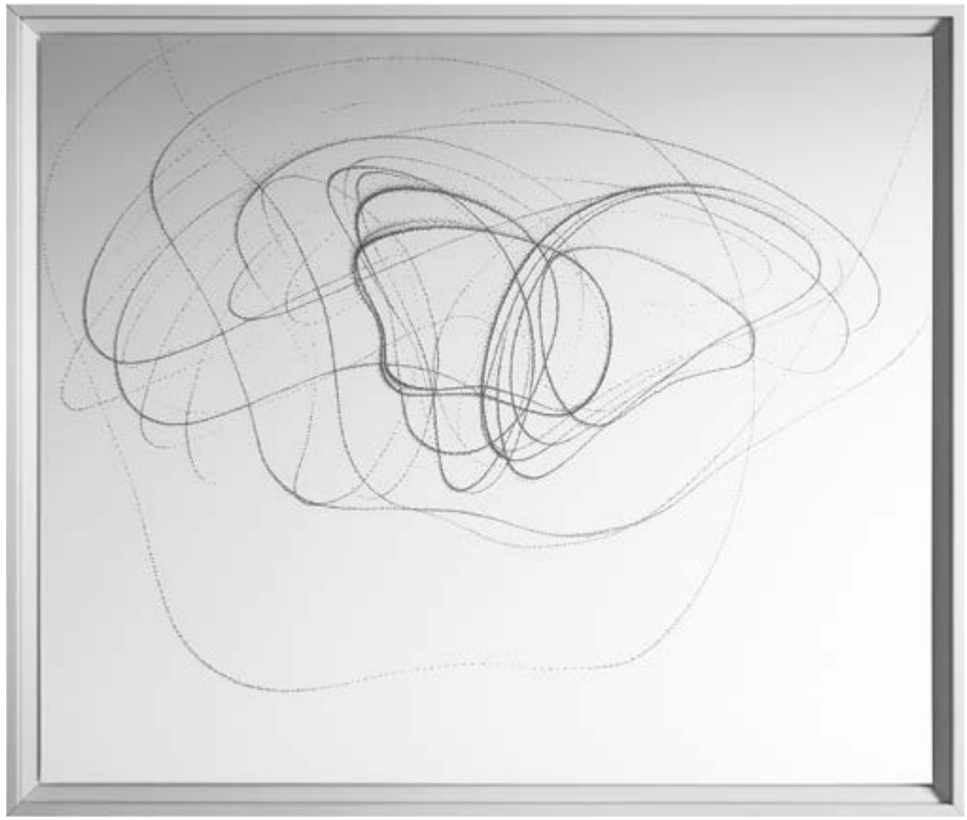
A p. 230,
Castello di Rivara 2016, Non avere
timore, *Campana* 2016,
cm 60x60, bronzo patinato nero

NON AVERE TIMORE

Progetto in collaborazione con Giovanni Lindo Ferretti
con le immagini di Leonardo Aquilino

Non avere timore è un'opera nata da un'idea di Roberto Pietrosanti e cresciuta in un conversare con Giovanni Lindo Ferretti sul tema dell'Annunciazione.
A corredo dei nove mesi di lavoro, le immagini di Leonardo Aquilino a cogliere il palpitare della natura, il colloquio muto di uomini e animali: ritratti, azioni, relazioni, paesaggi.
È possibile una rappresentazione estranea all'immaginario che ha nutrito la cristianità negli ultimi due millenni? Siamo all'origine del mistero della Incarnazione; un attimo eterno, appena prima che l'Angelo pronunci: non avere timore.
Cosa è il timore? Come figurarlo ai nostri occhi? Ecco comporsi l'idea di una iconostasi materica a separare gli spazi dell'esposizione.
Ci vorranno nove mesi di lavoro per definirla e farne un'opera in cui bellezza e paura si fondono: arabeschi di armi che traforano lastre di acciaio inox sagomate come trittici trecenteschi.
Pietrosanti e Ferretti si sono interrogati su quell'attimo eterno in cui una voce cambia il destino dell'umanità: una sospensione, una brezza leggera. Niente sarà più come prima. Tra i due è un viavai di "pizzini" – pubblicati nel libro d'arte in edizione limitata che accompagna la mostra –, foglietti scritti a mano, passati con sospetto e pudore, a dare senso al fare o a interpretare ciò che è in potenza e chiede di essere atto.
Nel cuore dell'appennino tosco-emiliano, a Cerreto d'Alpi, in una stanzetta di legno odorosa di resine e avvolta in spirali di incenso come muta orazione – cella di un operoso monastero diffuso e senza Abate a governarlo – decine di migliaia di capocchie di spilli vanno a comporre un segno vorticoso. Lucenti tracce di oreficerie granulari nate e morte con le mitologie dei popoli in cammino, nelle steppe d'Asia, al seguito del sole, verso occidente. Opache mappe criptate per navigatori astrali di là da venire ma già allertati.
Nel retro delle tele, nascosti allo sguardo ma incombenti, interminabili sequenze acuminate, legioni di spilli, in attesa del soffio che, facendoli vibrare, li metta in risonanza. Un suono latente che possiede capacità di distruzione, per implosione. Un suono soave che si fa parola rassicurante: - non avere timore.
Poi *ciò che deve accadere, accade.*

Roma/Cerreto Alpi 2016



Non avere timore 1, 2014,
Non avere timore 2, 2014,
Non avere timore 3 2014,
cm 125x150 ciascuno, spilli su tela

NON AVERE TIMORE

Camilla Balbi

Storia di quella volta che un artista astratto andò dal padre del punk italiano per chiedergli cosa ne pensasse di uno dei grandi misteri della fede cattolica.

È una rigida mattina di marzo, il cielo limpido e terso. Sono a Carbognano, un paesino di duemila abitanti, una macchia di casette in tufo nel verde violentemente fitto, liricamente pagano, della campagna romana. Un luogo in cui il tempo sembra essersi bloccato, miracolosamente. Un paradosso temporale, ma anche spaziale. Mentre osservo i trattori che passano a fatica tra i viottoli medioevali, rifletto su come sia incredibile che mi trovi a solo mezz'ora da Roma, la papale, la ricca, la confusa *urbe*, e su quanto radicale sia la scelta di Roberto Pietrosanti di stabilire qui il suo studio, in quello che era il granaio degli antichi signori del paese, un alto edificio in pietra con le finestre di rame, che assorbono e fanno brillare questo titubante sole invernale. Chiudo gli occhi per visualizzare la velocità bloccata – divenuta potenza pulsante – delle sue opere, e la ritrovo qui, in questo frammento di terra che sembra partecipe di ritmi cosmici lontanissimi, imperscrutabili.
Carbognano mi ha insegnato che, parafrasando Nanni Moretti, *i luoghi sono importanti.* Che vedere un'opera nel tempo (anch'esso) sospeso del bianco della galleria, sovrana assoluta del reame artificiale dell'*art world,* è vederla a metà.
Senza questo piccolo pellegrinaggio laico, non credo che avrei mai impiegato il tempo di questa intervista per parlare *di quelle cose di cui non si parla mai*: del silenzio, di Dio, di una confusa ma salda fede nell'arte, di

Atelier Pietrosanti,
Carbognano

Nelle pagine precedenti,
Non avere timore,
Iconostasi, 2015,
cm 200x150, acciaio inox

quella paura, quell'insicurezza radicale che il nostro tempo, le sue voci, i suoi rituali sociali, ci gettano addosso, fin dentro l'anima. Di quel bisogno istintivo di cercare una verità, una e una sola Voce primordiale, in tutto questo rumore. Probabilmente, non avrei davvero capito le ragioni profonde di *Non avere timore*, perché è di questo che stiamo parlando. Un progetto artistico che assomiglia a questo paesino del Lazio, in cui tempi e storie diverse si intrecciano producendo trame complesse, venendo a comporre uno scenario onirico, intensamente spirituale, bloccato in un tempo astratto e poco definito, eppure dotato della necessità dell'evento.
La prima di queste storie, quella da cui il progetto prende nome, la conoscete tutti: un giorno come tanti, duemila diciannove anni fa, una ragazzina di Nazareth scopre di essere incinta. Quel giorno, con il terrore negli occhi della giovane Maria – fissato per sempre nell'immaginario europeo dai colori acidi e veloci di Lorenzo Lotto – nasceva la civiltà occidentale. Nasceva con la promessa metafisica di un angelo, che dovette suonarle insieme come una rassicurazione e una sfida: *non avere timore.*
Un punto di partenza importante, ambizioso, sacrilego, quasi *folle*, in un contemporaneo in cui gli interrogativi metafisici, la solitudine austera della ricerca religiosa – forse poco rassicurante agli occhi del mercato dell'arte – sembrano essere considerati un assoluto *tabù.*
Ma Pietrosanti non è un mistico, è piuttosto uno degli ultimi grandi *artisti classici* e, come tale, sceglie di confrontarsi sul soggetto amato dai *più grandi* (tra tutti, Beato Angelico o Simone Martini), di cercare risposta a una domanda che lo ossessiona, prima ancora che dal punto di vista filosofico, da quello *materiale, strutturale,* propriamente artistico:

> *Com'è fatta* quella voce che porta a credere a una verità fino al suo assurdo, davanti alla quale il timore si affievolisce, si spengono le voci del mondo, cresce dentro di noi quello che siamo davvero, che – solo – può (forse) salvarci?

Pietrosanti parte da qui, interrogando *quella voce* come fosse una delle sue materie, ma questa volta invisibile.
È, da questo punto di vista, un lavoro pienamente in linea con l'estetica che gli è propria: un complesso equilibrismo tra materia e forma, un'indagine appassionata ma lucidissima al servizio della prima, che mira alla restituzione della seconda. Una ricerca, quasi platonica, di un *eidos* che si scopre essere l'unica possibile per quella materia, per quel luogo, per *generare* quello spazio. Un'arte che è mente *al servizio* del corpo delle cose, che è in sé rivelazione (se vogliamo il tema dell'annunciazione, in questo senso, è sempre stato presente, nascosto tra le righe delle superfici pietrosantiane) e narrazione, esercizio rigoroso ed istintivo, artigianale ed ermeneutico.

La differenza è che qui la portata epistemologica del gesto – che porta la materia a *scoprirs*i forma – è dichiarata: la ricerca della Voce si pone, ancora una volta, come *ricerca della verità nell'oggetto*, ma dovrà qui abdicare alla sua immanenza "laica", alla neutralità dell'immaginario che l'accompagna; confrontarsi, piuttosto, con l'intero corso del pensiero occidentale, e con le domande più complesse della sua tradizione, restituendo un'immagine che sarà allora assoluta e contingente, personalissima e universale, finita e *in fieri,* ferma e in tensione.
Il fascino di questo progetto risiede, credo, nell'incredibile fiducia nel potere dell'arte di fare il punto (un punto provvisorio, un punto puramente emotivo, scarsamente tangibile, un punto magari interrogativo, ma un punto) sulle cose, sulle *cose grandi* dell'esistenza. Una fiducia cieca, volontariamente accecata, nella pratica artistica e nell'istinto dell'artista che la incalza, ben oltre i confini del razionale e del dicibile, insomma del socialmente accettato, *non avendo timore* di abbandonare i porti sicuri (è, mi spiega Pietrosanti, in fondo questa la "sua" grande lezione di Maria) e perdersi nella complessità di intuizioni profonde, cui si cerca di restituire un'esistenza nel visibile.
È così che Pietrosanti decide (o forse scopre, seguendo se stesso) che

Roberto Petrosanti e
Giovanni Lindo Ferretti
Triennale, Milano 2018

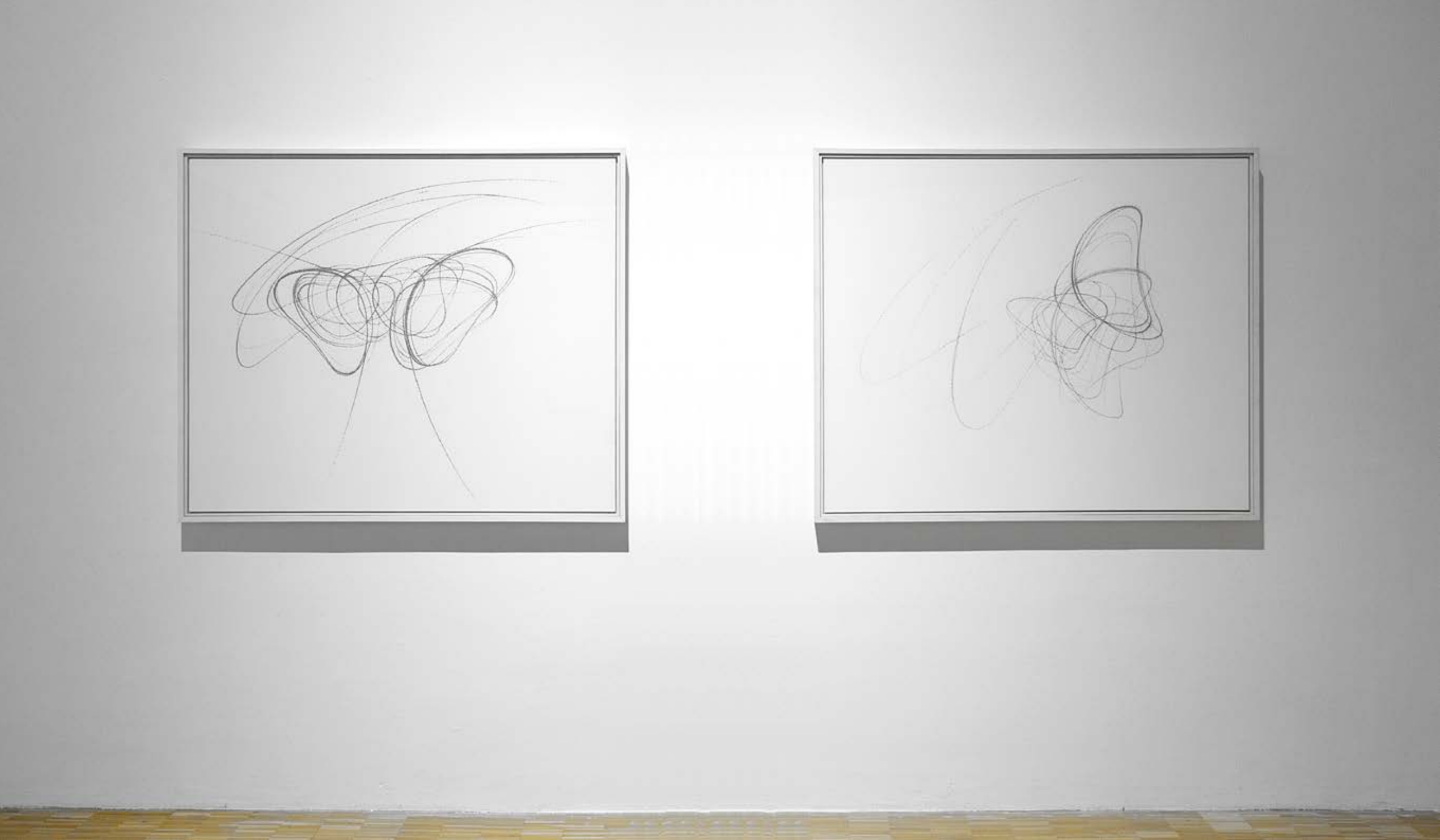
Non avere timore
Triennale, Milano 2018

questo lavoro non lo avrebbe fatto da solo, ma con uno dei padri del punk italiano, ex leader dei CCCP, dei CSI e molto altro ancora, Giovanni Lindo Ferretti. Non mi fermerò a raccontare di una collaborazione che è anche – soprattutto – la nascita di un'amicizia. Che ha condotto a decisioni radicali, assurde, come la scelta di Pietrosanti di trasferirsi con un fotografo, Leonardo Aquilino, a Cerreto Alpi, minuscolo paesino dell'Appennino tosco-emiliano, e dei due anni trascorsi lì, in un ambiente monacale, a kilometri da Roma, dallo studio, dalla famiglia, nell'incomprensione di amici e galleristi, nella solitudine quasi completa, con l'eremitica, ermetica compagnia di Ferretti. Non ne parlo perché non voglio cadere nel voyerismo, perché credo che, a volte, i narratori – anche i meglio intenzionati – facciano meglio a fare un passo indietro. Perché posso solo immaginare due anni di conversazioni serali, di parole scritte e fissate sulle pareti di una stanza spoglia, la quotidianità lenta del paese, la quotidianità dura della neve e del lavoro. Se eccedo nel lirismo, quel giorno in cui Ferretti lasciò sulla porta della stanzetta affittata da Pietrosanti un biglietto con su scrit-

to *non avere timore,* lo immagino con la stessa densità e bellezza emotiva del primo incontro tra Dante e Virgilio, nella selva, in equilibrio sul confine che separa la grande arte dalla mistica, la paura dalla ricerca della verità.
Non avere timore è in parte questo, in parte molto altro. Come in molte opere di Pietrosanti, come in molti testi di Ferretti, c'è *quasi tutto,* come avvinto in una miracolosa sineddoche. C'è dentro lo scontro secolare tra oriente e occidente, tra immagine e motivo, ci sono i viaggi astrali e i movimenti polverosi dell'universo, che incontrano i rumori sordi delle campane. Ci sono armi di ogni tipo, e una complessa interrogazione sul senso della bellezza nel nostro secolo sciagurato. C'è il Duomo dell'Aquila e ci sono le iconostasi delle chiese ortodosse. La coralità degli elementi e la loro solitudine trascendente, la loro trascendenza e la pesantezza della materia che li compone. Una profondità simbolica, un silenzio abissale che sfuma in un canto indistinto, che confonde i simboli in un'atmosfera, questa, precisissima, necessaria, ineluttabile.
Un'avventura umana e intellettuale, in qualche modo anche una riflessione meta-artistica su quali siano le estreme conseguenze di un'arte che sceglie programmaticamente di farsi ricerca, e (che poi è lo stesso) su quali siano le estreme conseguenze di una piena interiorizzazione del senso laico dell'Annunciazione: fidarsi, anche dell'assurdo, di quella Voce che ci parla dentro e che tacitiamo, ma che sola riesce ad aiutarci davvero, se accettiamo di ascoltarla, a *non avere* timore.

Milano 2018

Qui e nelle pagine successive,
Non avere timore
Triennale, Milano 2018,



UN GUERRIERO COPERTO DI FERRO SU UN POSSENTE CAVALLO A SEGNARE IL TRAPASSO DALL'ETÀ CLASSICA ALL'ETÀ DI MEZZO. TEMPO SCADUTO PER LE ARMATE IMPERIALI GRANITICI QUAD

veglie doglie
Famiglie
Furchi partirenze
il sangue la Terra
la storia la Fede
le usanze.
mai cui'n Fairon
mai mort ci fammo
nouun

un tizon stuk un man e torne

la pena Kas Tormenta

non avere Timore

Inviato nel Tempio a Jerusalem stavo ritto alla dx dell'altare dell'incenso quando ZACCARIA officiante davanti al SIGNORE nel turno della sua classe, secondo l'usanza del servizio sacerdotale mi vide e fu preso da TIMORE. gli dissi – non temere Zaccaria sono qui xché la tua preghiera è stata esaudita – VRG

tond e tond

sempiterni
animi et mortura
corpora dies in dies
persecuta et
saecula
saeculorum

tent'a sú verso l'ALPE tra castagni e cerri. Pieve San Paolo. SAXOALBO Segmenti del tempo Il Rapinaleì, il Gendarme baluardi dello spazio Tent'a sú tent'a sú

ANGUTI MONIMENTO. PACE ALLA FINE X SIERRANO INTORNO. PACE TREMANTE TESA. TREGUA SOSPESA. LONGOBARDA FRANCHIGIA PROTOACHEMICA DECADDE AVVICINANDO NELLO SPAZIO TEMPO L'AREA DELLA SALVEZZA

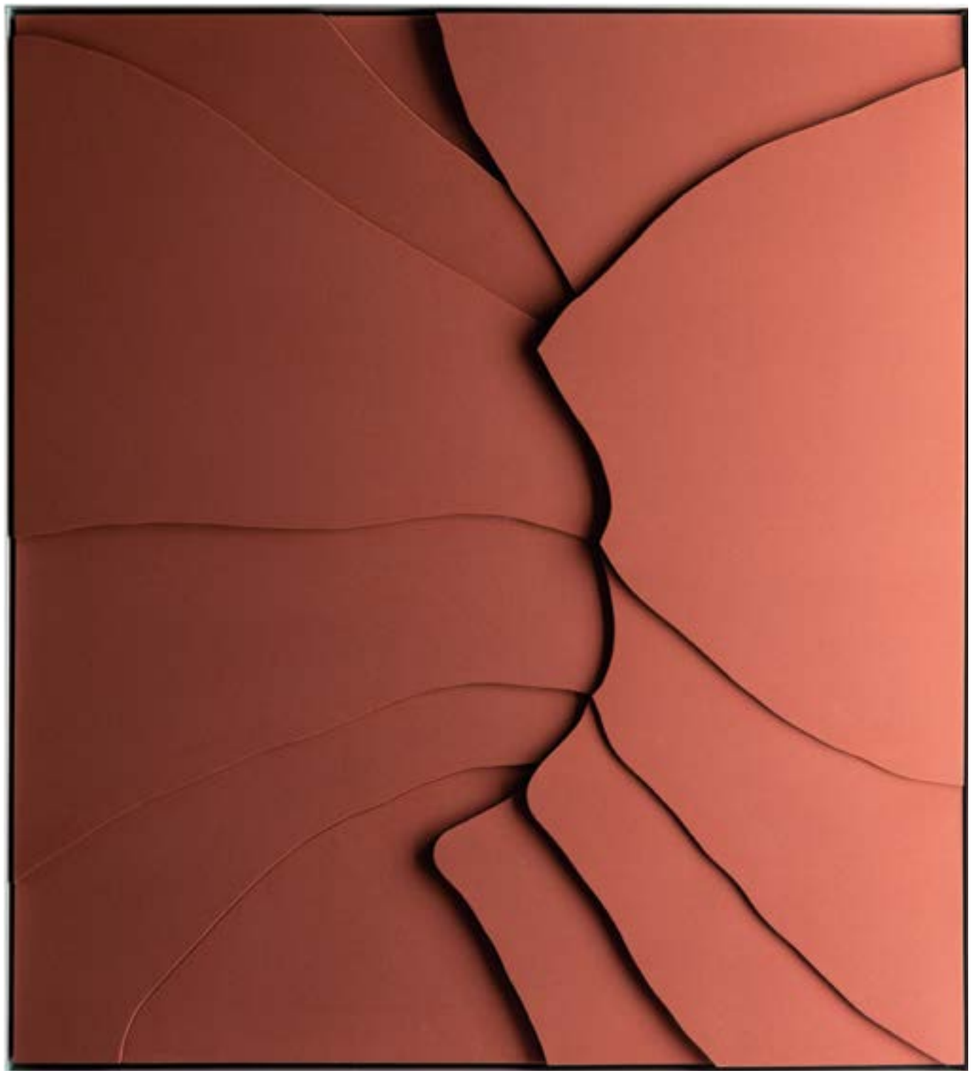
Senza titolo 2018,
cm 90x100, smalto acriluretanico su
lastra PVC intelata

Senza titolo 2016,
cm 140x100, smalto acriluretanico su
lastra PVC intelata.
Collezione privata

A p. 261,
Aurelio Amendola 2016,
ritratto di Roberto Pietrosanti

BIOGRAFIA

Nato a L'Aquila nel 1967, alla fine degli anni Ottanta Roberto Pietrosanti si trasferisce a Roma, intraprendendo da subito una fitta attività espositiva in Italia e all'estero. Lo studio della musica, precedente agli esordi in campo artistico, lascia una traccia nel rigore compositivo e nell'utilizzo di "un alfabeto di poche forme ricorrenti, quasi fossero le sette note" (Ada Masoero) che diviene requisito della sua produzione negli anni a venire.
In principio rivolge la propria attenzione agli elementi costitutivi della spazialità. Classiche, limpide e insieme radicali proposizioni di un'estetica dell'"aria architettata". Fili sospesi che indagano lo spazio in senso tridimensionale, superfici segnate da solchi o linee autosufficienti che tastano il fondo quasi a rintracciarvi lo schema di perduti tracciati, in un serrato dialogo tra superfici e volumi (XII Quadriennale, Roma 1996).
Il percorso di Pietrosanti si svolge all'interno di una rigorosa monocromia, allargandosi al confronto con l'architettura. Gli spazi ridisegnati nelle sue opere si trasformano spesso in microambienti che dal punto di vista costruttivo posseggono la stessa fiera baldanza di ampie, vaste aule romane. Nascono da tale ricerca i vari interventi in importanti progetti architettonici, a cominciare dal 1999. Nel 2000 vince il concorso di idee per la risistemazione di P.zza Augusto Imperatore a Roma. In parallelo l'artista affronta anche una serie di progetti per il teatro e la danza contemporanea.
"L'architettura per Roberto Pietrosanti è più di un interesse, è un'attitudine, una vocazione. Perché esporre per l'artista non significa mostrare qualcosa, ma interpretare uno spazio". Tra le collaborazioni con studi di architettura si segnala la realizzazione di un'opera monumentale a Ravenna, occasione nella quale Pietrosanti ha lavorato per la Compagnia del Progetto a fianco degli architetti Franco Purini e Carlo Maria Sadich, con la direzione artistica a cura del Prof. Arch. Francesco Moschini, A.A.M. Architettura Arte Moderna. E' in corso di realizzazione a Roma il progetto vincitore del Concorso *Menoèpiù*, con l'architetto Efisio Pitzalis.
Negli anni più recenti si evidenziano la partecipazione con un'installazione architettonica all'importante rassegna internazionale *Monocromos. Da Malevic al presente* (Centro de Arte Contemporanea Reina Sofia, Madrid 2004), in cui Pietrosanti realizza una piccola architettura in pietra, e l'invito alla X edizione della Biennale di Architettura di Venezia.
Presso la galleria A.A.M di Roma si è tenuta nel 2006 la personale *Nel bianco*, a cura di Ada Masoero, Francesco Moschini, Vincenzo Trione.
Svariate sono le incursioni nel settore del design industriale, tra cui si segnala in particolare il progetto in esclusiva per Alda Fendi di una lampada scultura in metacrilato opalino.
Nel 2009 partecipa alla mostra *Confines* negli spazi del Museo IVAM di Valencia, realizzando un'opera scultorea di grandi dimensioni, ora entrata nella collezione permanente del museo.
Nel settembre 2012 ha compiuto un'importante installazione sulla scalinata esterna del Museo Ara Pacis a Roma: un antro scavato all'interno di un monolite dai profili netti e geometrici. Invitato nel 2013 a partecipare alla mostra "Post Classici", curata da Vincenzo Trione all'interno dell'area archeologica del Palatino/Foro Romano, l'artista ha costruito un lavoro *site specific* composto da otto colonne metalliche nella Vigna Barberini, quasi fossero i resti di una civiltà futura.
Incline alle contaminazioni e alle interpolazioni tra le arti, Pietrosanti ha avviato nel 2014 una collaborazione con Giovanni Lindo Ferretti, confluita nel progetto *Non avere timore*, frutto di un intenso e appassionato confronto sul tema dell'Annunciazione. La tournée espositiva attraverso l'Italia - Roma, Rivara, Pistoia – si è conclusa nel 2018 con una grande mostra/performance alla Triennale di Milano.
Nel 2016 progetta e realizza un'opera-ambiente a carattere permanente per la società SIDIEF, che ridefinisce plasticamente l'atrio della sede centrale a Roma. Luogo di suggestione metafisica, viene scelto dallo scrittore Marco Lodoli all'interno del progetto *Trame d'autore* come ambientazione per il corto "Punto e a capo", con Luca Zingaretti, Emanuele Propizio e Gigi Proietti, presentato nel 2017 alla Festa del Cinema di Roma.
Nel 2017 gli vengono commissionate da SORGENIA due sculture di grandi dimensioni: una colonna in acciaio zincato di 12 metri d'altezza da collocare all'esterno della nuova sede di Milano, e una colonna di rame patinato nero per la sala consiglio della medesima sede.
Presso la galleria La Nuova Pesa Pietrosanti ha presentato, nel corso della personale *Spinarium* (2018), una nuova serie di lastre di ottone brunito, martellate, orlate da punte aguzze e disposte a formare un'intensa Via crucis sui versi del poeta Massimo Morasso.



Senza titolo 2018,
cm 100x90, smalto acriluretanico
su lastra PVC intelata

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
da Baroni e Gori, Prato, per conto de Gli Ori, Pistoia