galleria nazionale d'arte moderna

Ennio Tamburi

Semplice. Complesso

Continuum

a cura di
Maria Giuseppina Di Monte

Palombi Editori

Ennio Tamburi
Semplice. Complesso

12 giugno / 9 settembre 2012

Catalogo a cura di
Maria Giuseppina Di Monte

Coordinamento grafico
Alessandro Palombi

Foto
Rodolfo Fiorenza
Karmen Corak

Elaborazione digitale
Yuri Garrett

Comunicazione
e media relations
Euro Forum
Maria Luisa Migliardi
Giancarlo Di Nunzio

All rights reserved

ISBN 978-88-6060-441-5

© 2012
Maria Vittoria Marini Clarelli
Maria Giuseppina Di Monte
Tonino Griffero
Tiziana Migliore
Karmen Corak
Ennio Tamburi
Sofia Federici

Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

Soprintendenza
alla Galleria Nazionale
d'arte moderna e contemporanea

Realizzazione Editoriale
Palombi & Partner Srl
Via Gregorio VII, 224
00165 Roma
www.palombieditori.it

Progettazione, realizzazione grafica
e assistenza redazionale
a cura della Casa Editrice

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere memorizzata, fotografata o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni

In copertina
n.18, 2011
rouge vif, nero mica
tempera su carta Nepal
94 x 216 cm (6 fogli)

galleria nazionale d'arte moderna

Soprintendente
Maria Vittoria Marini Clarelli

Cura
Maria Giuseppina Di Monte

Coordinamento Registrar
Giovanna Coltelli
Keila Linguanti

Ufficio stampa
Maria Mercede Ligozzi,
Laura Campanelli,
Serena Marincolo,
Isotta Inzirillo, Aurora Scalera

Comunicazione culturale
Matilde Amaturo, Fabiana Verolini

Servizi educativi
Maria Giuseppina Di Monte
con Sofia Federici e Chiara Cottone

Coordinamento catalogo
Maria Giuseppina Di Monte
con Sofia Federici

Fotografie dell'allestimento
Silvio Scafoletti

Un ringraziamento particolare va ad
Angelo Bucarelli e a Federico Lardera

Si ringraziano
Luca Arnaudo
Claudio Bergamin
Lilly Brülisauer
Claudia Carbone
Silvia e Flavia Cecchini
Karmen Corak
Giancarlo Di Nunzio
Rodolfo Fiorenza
Maria Cristina Funghini
Yuri Garrett,
Giammetta e Giammetta Architects
Gianluigi e Marco
Susanne Kappeler
Memmo Mancini
Anton Meier
Irene Meier
Maria Luisa Migliardi
Patrizia Olivieri
Gianluca Rampolla del Tindaro
Alessandra Romoli Venturi
Alessandro Sardella
Matteo, Mirko, Omero e Vanessa Tamburi
Tazio
Maya Vonmoos

L'artista esprime la propria gratitudine a
Federica Mendaia, Roma
Marcel Zumstein, Zurigo

e inoltre a
Luca Arnaudo, Luca Massimo Barbero,
Giulia Bruno, Enrico Crispolti, Susanne Kappeler,
Bruno Mantura, Alessandro Sardella,
Duccio Trombadori, Emilio Villa

Sommario

Introduzione 7
Maria Vittoria Marini Clarelli

Ennio Tamburi: minimo, comune e multiplo. Immagini della ripetizione 15
Maria Giuseppina Di Monte

Un puntino è un puntino è un puntino… 43
Volumi predimensionali e risonanze corporee nella pittura di Ennio Tamburi
Tonino Griffero

Ennio Tamburi. Il braille della pittura 57
Tiziana Migliore

Carte lontane, inattese. Percorsi intrecciati 79
Karmen Corak

Il luogo/Il segno 119
Ennio Tamburi

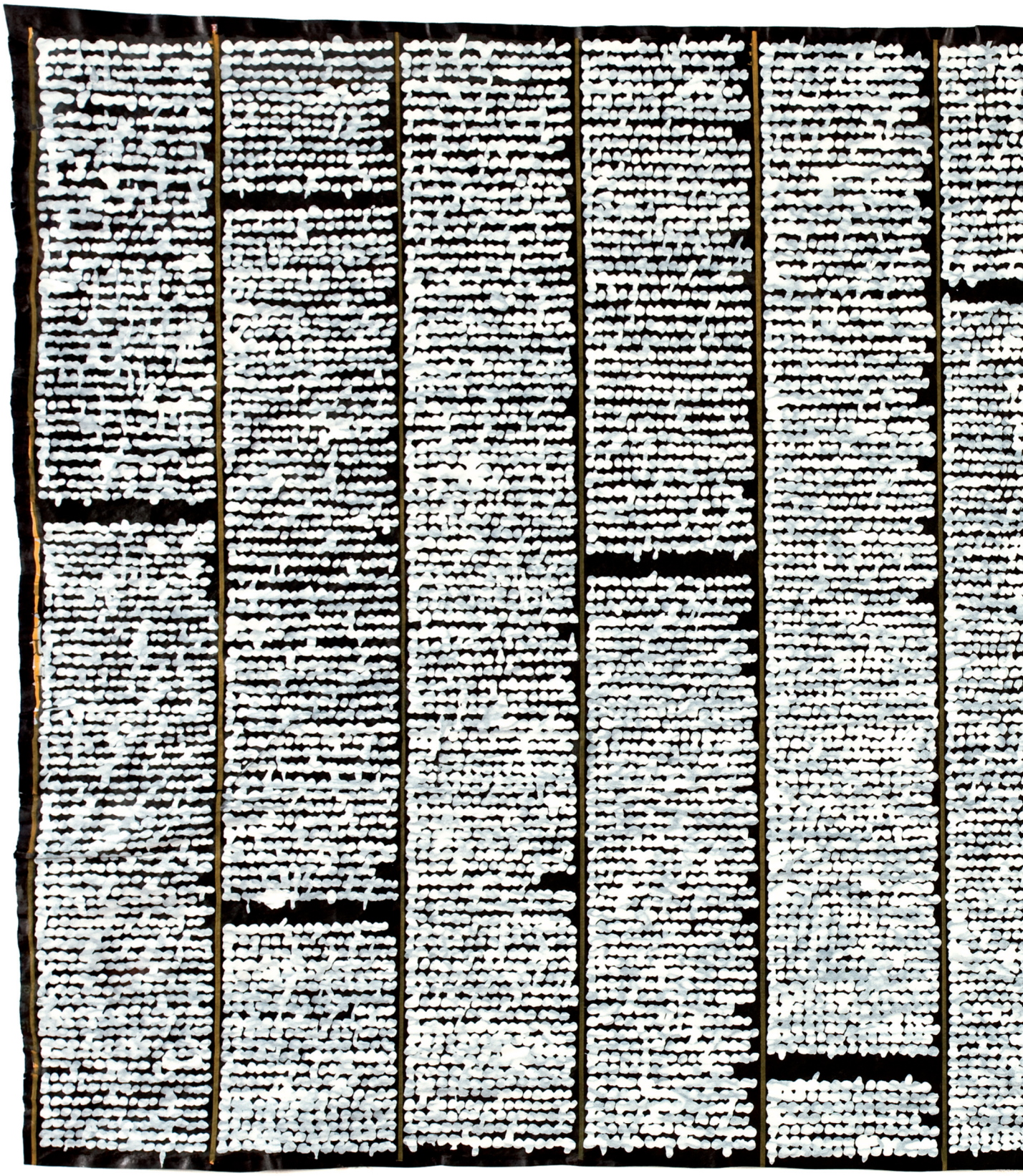
Biografia 127
Sofia Federici

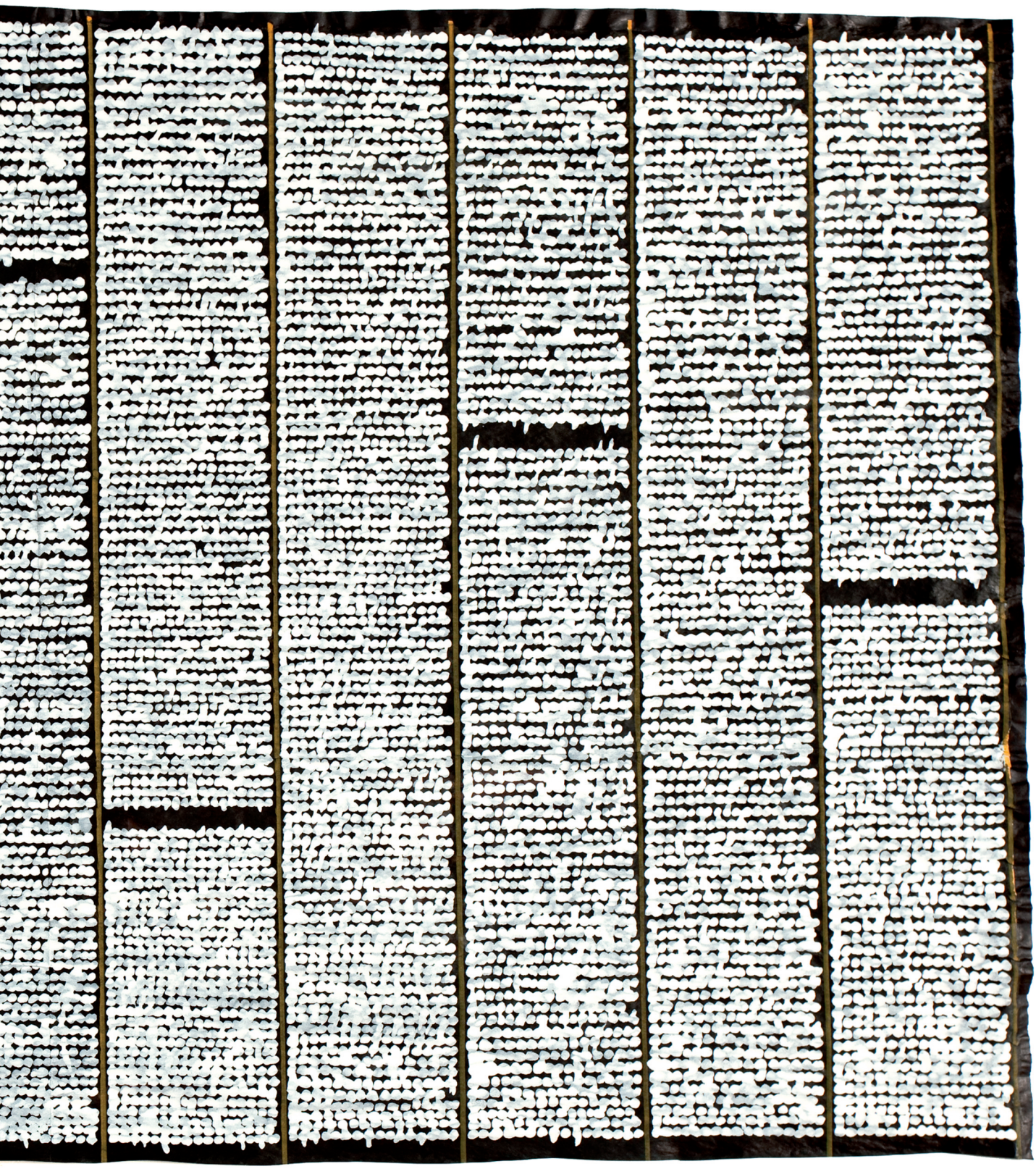
Opere in mostra 129

***n.22,* 2010**
grigio, nero
tempera su carta Nepal
88 x 64 cm

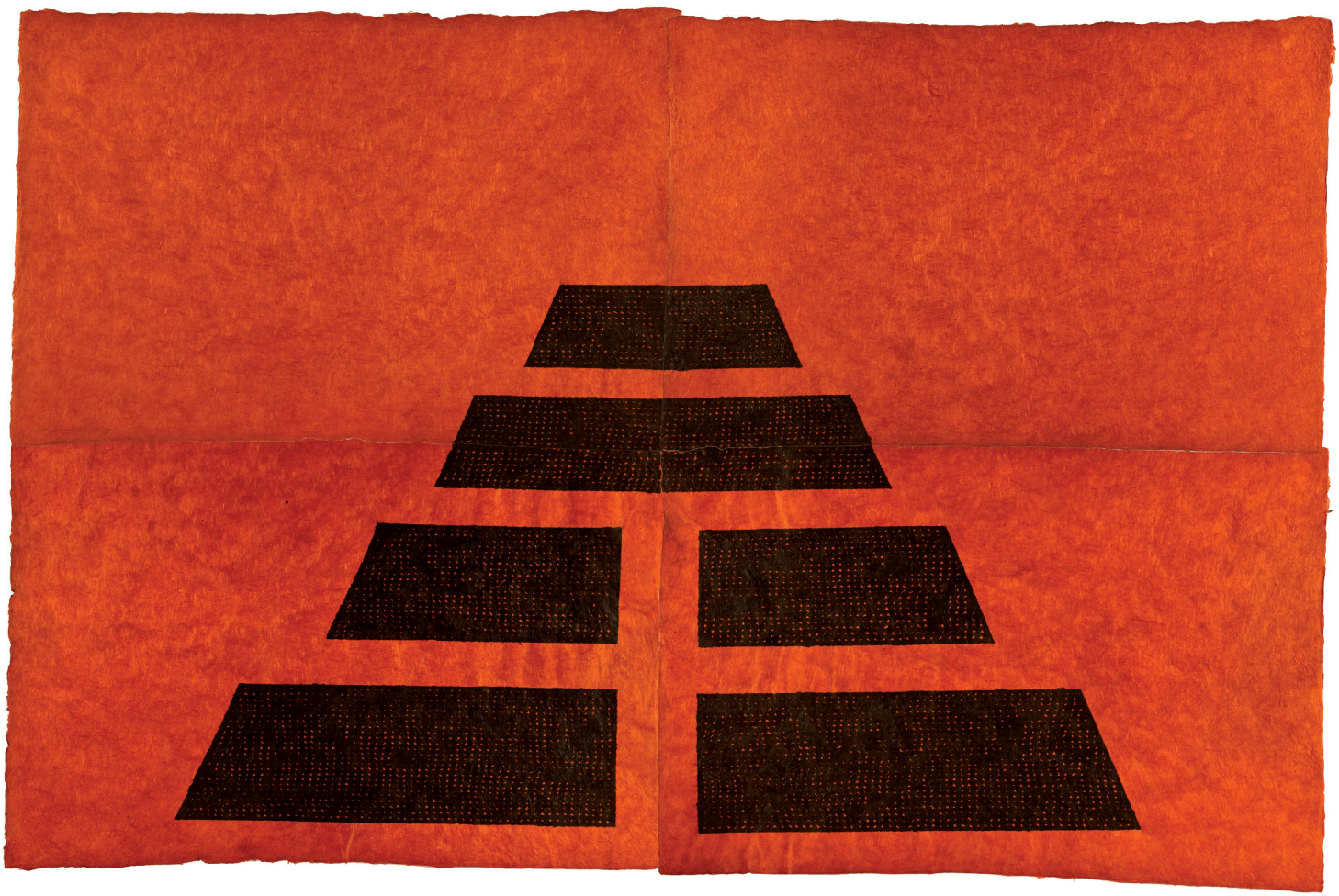
È fortunatamente trascorso il tempo in cui le opere su carta erano considerate "minori" dalla cultura artistica occidentale. Quella orientale non ha avuto la stessa diffidenza per la fragilità apparente di un materiale che, come la seta, teme la luce e l'acqua ma è capace di resistere al tempo. Anzi, ne ha prodotto una varietà tale da far impallidire il nostro campionario pur non irrilevante. La riscoperta della carta e delle sue tecniche (disegno, acquerello, guache, pastello) è stata una tendenza diffusa sul finire del millennio, anche se con molte diramazioni. Nelle opere di Ennio Tamburi che qui presentiamo s'incrociano almeno tre di queste linee di sviluppo: quella progettuale, ispirata ai disegni architettonici o ai modelli matematici, quella cartografica, che include ogni tipo di mappatura, e quella materica, che si concentra sulla qualità del supporto. L'ultima caratteristica è la prima che salta all'occhio guardando le straordinarie carte artigianali – soprattutto nepalesi – sulle quali Tamburi lavora, imperfette e preziose al tempo stesso. Subito dopo, però, colpiscono per contrasto i tracciati, i percorsi, i moduli, gli intervalli, che riportano quei fogli cangianti entro la cornice della razionalità occidentale. A volte paiono schede perforate, a volte vedute aeree di insediamenti urbani, ma il risultato è sempre l'incontro di una pagina e di una scrittura che non erano state originariamente concepite l'una per l'altra. Eppure la combinazione non è eclettica; al contrario, è tanto naturale da sembrare simbiotica. Sono opere di confine, o meglio opere-ponte, che ricorrono a una specie di lingua franca, ridotta ai termini essenziali, per collegare mondi lontani e diversi, senza che nessuno appaia "esotico" all'altro. E gli autori sono sempre due, perché Tamburi lascia emergere anche l'artigiano anonimo che ha prodotto una carta già dotata di autonomia espressiva.

Maria Vittoria Marini Clarelli
Soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea





***n.33*, 2011**
nero, ocra, bianco
tempera su carta Tibet dipinta
57 x 99 cm (1 foglio)

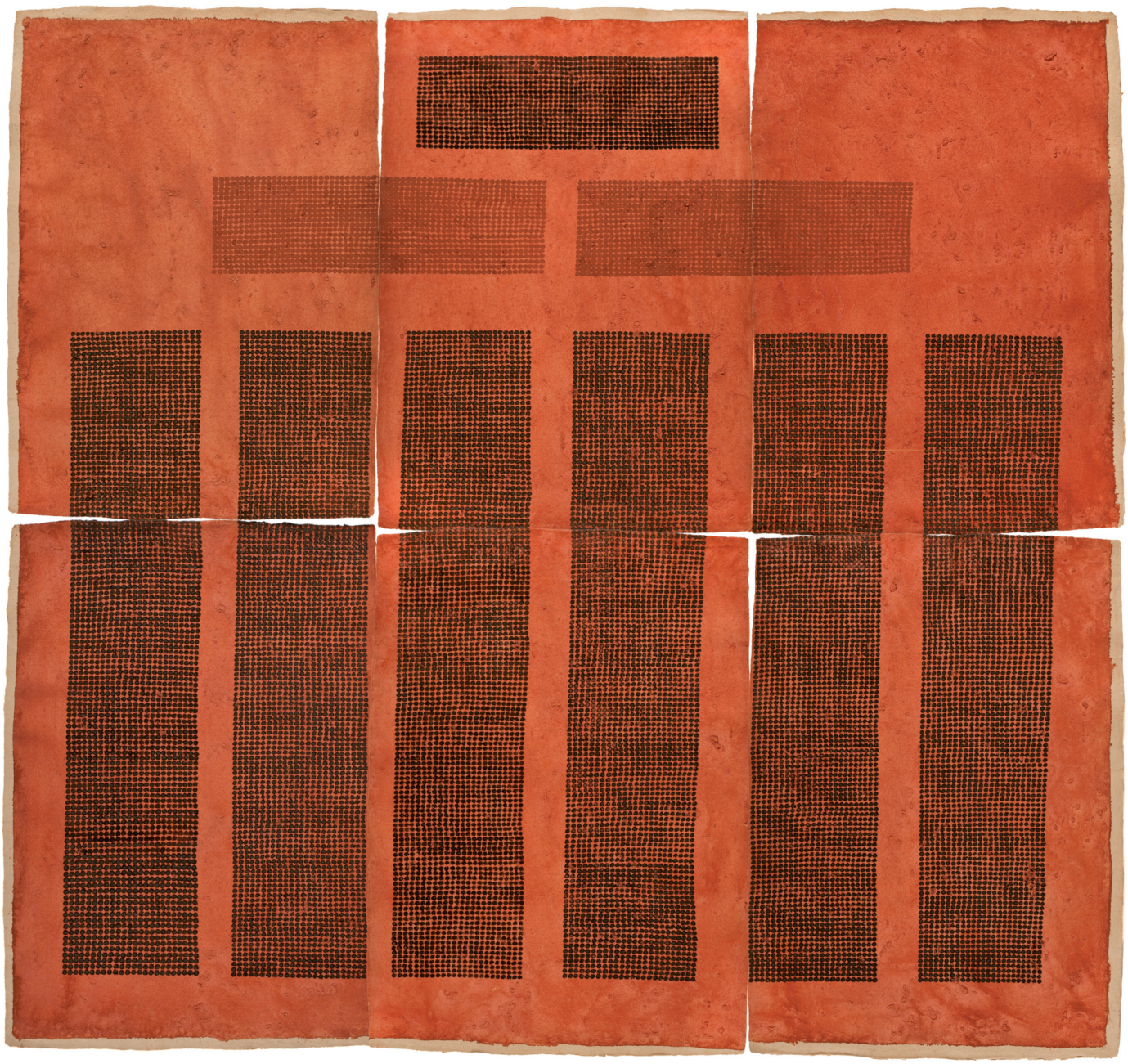


***n.41*, 2008**
nero mica
tempera su carta Nepal rossa
120 x 160 cm (4 fogli)

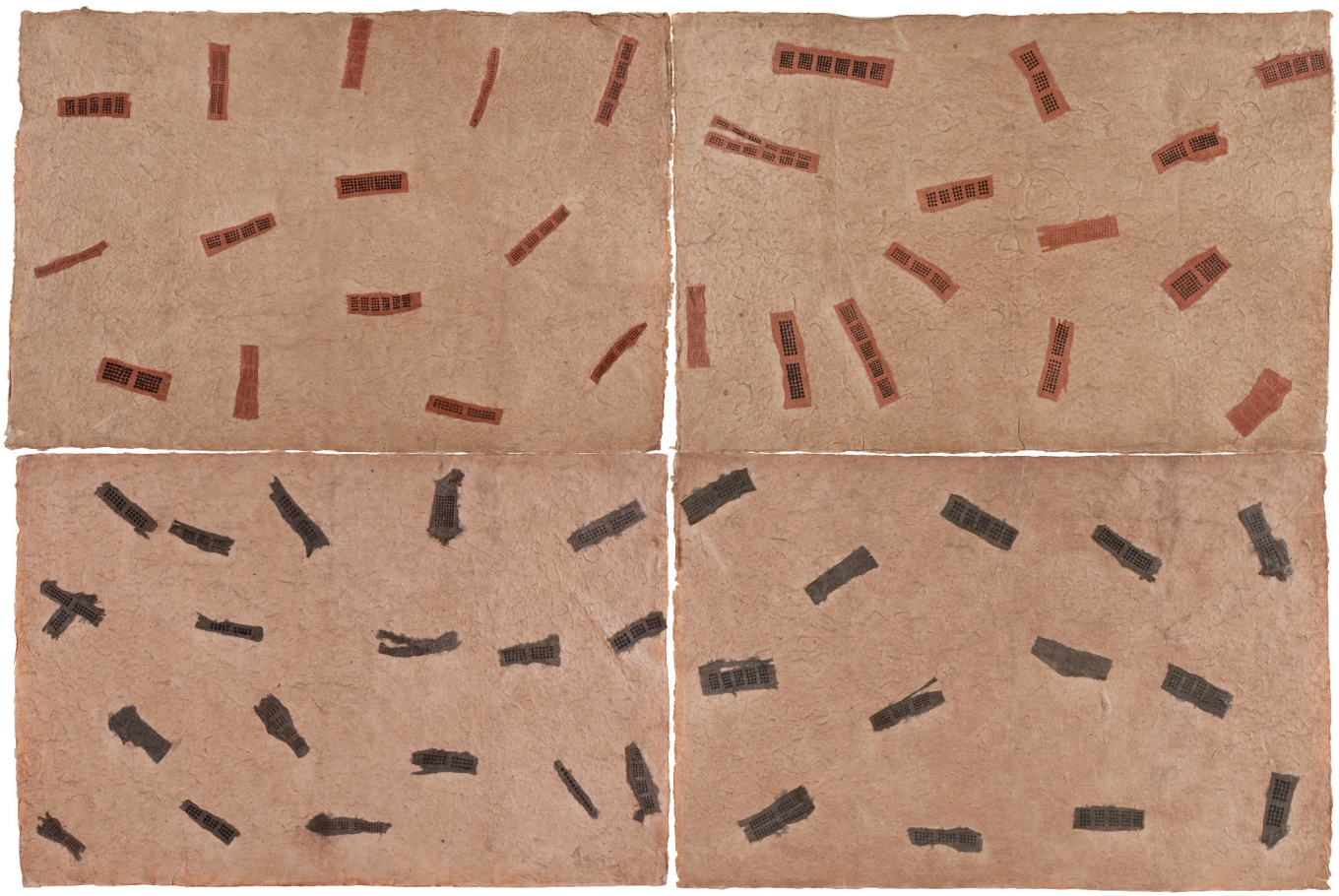
***n.36*, 2007**
rosso inglese, blu oltremare
tempera su carta Nepal
75 x 75 cm (1 foglio)

I miei disegni
non sono dei disegni
ma dei documenti,
bisogna guardarli
e capire
quello che c'è dentro

Antonin Artaud



***n.30,* 2010**
rosso vivo, nero, rosso inglese
tempera su carta India dipinta
160 x 180 cm (6 fogli)



***n.8,* 2005**
grigio, nero, rosso inglese
tempera su carta Tibet
104 x 156 cm (4 fogli)

Ennio Tamburi: minimo, comune e multiplo.
Immagini della ripetizione

Maria Giuseppina Di Monte

1. L'obiettività correlativa.

Kandinsky diceva che il punto geometrico è un'entità invisibile e di conseguenza immateriale. Pensato come realtà fisica esso equivale allo zero, eppure in questo zero sono nascoste proprietà umane. «Noi ci rappresentiamo questo zero – il punto geometrico – come associato con la massima concisione, cioè con un estremo riserbo, che però parla. In questo modo, nella nostra rappresentazione, il punto geometrico è il più alto e assolutamente l'unico legame fra silenzio e parola»[1]. Il silenzio nel discorso, così come la pausa nella musica, giocano un ruolo fondamentale, infatti non ci sarebbe linguaggio se il fiume delle parole non fosse contenuto e arginato dalla presenza degli intervalli che la punteggiatura impone al discorso scritto, così come le modulazioni della voce, nell'alternanza di parlato e silenzio, fanno con il linguaggio verbale; lo stesso si può dire della musica in cui la presenza della pausa consente la percezione del suono governandone l'armonia. Ciò che quindi sembrerebbe non avere alcun valore, proprio perché equivalente allo zero, può al contrario assumerne uno notevole in virtù della plasticità delle sue funzioni. Nelle arti figurative la pluralità di sensi che il punto può assumere è stata chiarita brillantemente da Kandinsky che dedica al punto, alla linea e alla superficie il suo più noto saggio, un contributo assolutamente determinante per la *Bildwissenschaft* che ha tenacemente lavorato per riscattare l'immagine dal giogo del linguaggio e fornire strumenti all'interpretazione di quest'ultima proprio a partire dall'analisi delle sue componenti fondamentali.

Ennio Tamburi, l'artista cui la Galleria nazionale d'arte moderna dedica questa mostra, ha elevato il minuscolo, talora invisibile grafema alla dignità che gli è propria in ragione delle sue caratteristiche peculiari: evidentemente fondamentali per la struttura dell'immagine. Il punto infatti può espandersi fino a coprire completamente la superficie e coincidere con essa, oppure ridursi infinitamente e comprimersi al punto tale da tornare alla dimensione del mero segno di interpunzione. Si può dire che proprio a partire dal punto, in quanto elemento costitutivo dell'immagine, Tamburi abbia impresso una svolta al corso della sua pittura che da figurativa si è trasformata in astratta, pur mantenendo, s'intende, un legame col reale tanto più profondo in quanto punto di partenza dell'intero processo creativo. Sul piano linguistico il punto rappresenta l'interruzione ed è dunque percepito come segno negativo, ma allo stesso tempo esso rappresenta un ponte poiché consente di collegare una frase con l'altra. Nelle opere di Tamburi questa ambivalenza è perfettamente percettibile, così il punto esercita una doppia funzione nella sua qualità di elemento di cesura ma anche di *liaison*, configurandosi come l'unità minima e indispensabile alla costruzione dell'immagine.

Il punto è l'unità di misura che permette la formazione di strutture organizzate, talora semplici talora complesse, statiche o dinamiche con effetti di giocosa inventiva o di profonda estatica contemplazione. Gli interventi sulle carte, di per sé dotate di una non comune forza espressiva dovuta alla trama interna, allo spessore e al colore naturale, sono sempre diversi, ma il minimo comune multiplo è e resta il punto, che può cambiare di dimensione e che può presentarsi isolato o inserito in una serie dando così vita a immagini evocative che veicolano una svariata gamma di emozioni e sensazioni, senza permetterci di decifrare appieno il messaggio dell'autore che resta volutamente criptico, quasi in penombra, ma forse anche per questo più affascinante nella pluralità dei possibili significati.

Archivio della memoria (fig. 34) è uno dei più interessanti fra i lavori presentati, essendo collocato su una pedana attorno alla quale il visitatore può girare, è di fatto leggibile secondo un diverso orientamento a seconda della posizione che l'osservatore assume rispetto ad esso.

Le trasparenze dell'acquerello e la presenza di macchie di colore disposte in tre zone diverse della superficie determinano un effetto di contrappunto "timbrico".

Bach Strasse (fig. 19) è un acquerello costituito dalla giustapposizione di quattro fogli uguali il cui colore di fondo è di un'indefinibile mescolanza di rosa antico e violetto, cosparso di punti bianchi di diverse dimensioni, disposti sul piano in modo irregolare, e di linee nere che orizzontalmente percorrono la superficie da destra a sinistra ora addensandosi e ora diradandosi.

[1] Kandinsky W., 1990, p. 17.

Qui il colore e il ritmico disporsi dei punti sul piano sono essenziali all'attivazione dell'immagine la cui vitalità è affidata all'intervallo fra punto e punto e all'armonica organizzazione dello spazio che metaforicamente allude, almeno così pare, alla strada e alla gente che la percorre in un incessante via vai.

Alla serie delle carte "giocose" in cui la posizione dei punti sembra rispecchiare quella del libero movimento delle particelle che si dispongono in virtù di una non meglio classificabile forza entropica, si contrappongono quelle che potremmo definire "severe", tanto nella scelta dei colori quanto nella rigorosa e schematica ripartizione degli elementi. In questo secondo gruppo potrebbe rientrare *Tower between Tower* (fig. 2) del 2006, costituita da otto fogli e alta circa due metri, organizzata simmetricamente con due bande verticali bianche e una centrale nera. Al centro in basso e in alto sui due lati, tre quadrati riprendono la struttura basilare dell'immagine alternando strisce bianche e nere. L'idea della proporzione e della scansione degli spazi si impone all'occhio che segue l'andamento dal basso verso l'alto attratto dalla sincronica alternanza di vuoto e pieno ovvero di bianco e nero. Un bianco "vuoto" però non pienamente affermato, ma quasi messo in scacco dalla presenza dei puntini neri: sebbene un po' sbiadite e "dimesse" queste presenze hanno un valore essenziale perché interrompono la rigorosa e severa ripartizione geometrica dovuta all'austera verticalità, inserendo quell'elemento giocoso rappresentato dal punto che dilatandosi e contraendosi attiva l'immagine.

Non diversamente da questa anche l'opera n. 1 (fig. 1) del 1997 propone una visione categorizzabile come severa, sia nell'uso del colore, bronzo metallico su un fondo verde scuro, sia nella sequenza delle forme geometriche che, giustapposte una all'altra, sempre secondo lo schema verticale, danno origine a una piramide allungata nella quale gli spazi interni, che separano le forme giustapposte, sostengono la ritmicità e il movimento sottolineandone la discontinuità.

In questo caso la pausa, altrimenti affidata al punto, è invece delegata allo spazio vuoto che emerge fra gli elementi sovrapposti sui cinque fogli che compongono l'immagine.

La piramide, come tutti gli altri oggetti che possiamo riconoscere nel repertorio dell'artista, ci pone subito di fronte al dilemma della rappresentazione, ossia sono gli oggetti reali ad essere rappresentati o si tratta piuttosto di metafore? Sono memorie di oggetti visti e trasfigurati dalla volontà dell'artista che vuole dar loro un significato preciso impiegandoli con quella modalità? Nel suo saggio *Eupalinos ou l'Architecte* Paul Valéry si è valso soprattutto di esempi tratti dalla musica e dall'architettura per mostrare la qualità a-mimetica dell'opera d'arte in quanto prodotto indirizzato a noi *sans intermédiaires* e a questo proposito scrive: «Giacché gli oggetti visibili di cui si servono le altre arti: i fiori, gli alberi, gli esseri viventi (e gli esseri immortali), quando sono assunti dall'artista, continuano ad essere quel che sono e a frammischiare la propria natura e il proprio specifico significato nel proposito di colui che li impiega al fine di esprimere la propria volontà. Così il pittore pone un albero in quel punto del quadro dove egli desidera che appaia un verde; e con ciò egli dice qualcosa di più rispetto a quanto voleva dire in origine, aggiunge alla propria opera tutte le idee che derivano dall'dea di un albero e non può limitarsi all'essenziale. Non si può insomma separare il colore da un qualche oggetto.»[2]

Ed è ciò che fa Ennio Tamburi realizzando lavori di grandi dimensioni in un'infinita gamma di colori su carte morbide come velluti o grezze e stropicciate come quelle da pacco, mescolando il pigmento, per lo più tempera, ma anche olio, con dosi massicce d'acqua. Questa consente l'affiorare in superficie di un amalgama disomogeneo di grumi dovuti all'eccesso di liquido che crea crateri e cumuli ordendo una trama composita e voluttuosamente tattile. Abbandonata con volontà decisa, scevra da nostalgici ripensamenti, ma non per questo meno sofferta, la linea della figuratività per abbracciare l'astrazione, il lavoro di Tamburi prende corpo a partire da un'idea di spazio rigorosa ma non matematica, frutto piuttosto del rapporto dinamico di forze che si contrappongono, rimettendo in gioco la tensione fra superficie e sfondo. Uno sfondo su cui agiscono disinvoltamente i punti, a loro volta formando figure. Linee, semicerchi, configurazioni geometriche

[2] Valéry P., 1947, p. 107.

irregolari o altre costellazioni che richiamano immagini surrogate della vita reale, come traccia, residuo, epifenomeno[3]. Così gli agglomerati di punti possono evocare addirittura gli eserciti in combattimento, schierati sui due fronti, alla conquista di un fantomatico "*Lebensraum*", lo spazio vitale, che prende corpo grazie all'articolarsi di questi elementi. Nell'opera n. 17 del 2008 sembra chiamato in causa il tema della guerra, esemplificato nell'organizzazione "gerarchica" delle parti che compongono il disegno, differenziate per colore e ovviamente per collocazione. Le fasce celesti, rettangoli di varie dimensioni allineati a due a due, sono capeggiate da quelle nere che a loro volta sottostanno all'ordine della prima fascia dorata che guida il gruppo massiccio. L'andamento obliquo genera l'effetto di movimento verso l'angolo superiore sinistro e in tal modo bilancia la fissità dell'immagine.

Le suggestioni sono tante e diverse, così mentre talvolta emerge il lato ludico e giocoso, tal altra si fa strada quello solenne o religioso, come nell'opera n. 33 (fig. 33) del 2011, sorta di Scrittura Sacra costruita attraverso la sequenza di undici fasce verticali, divise da sottilissime linee che rievocano la scrittura su colonne delle antiche e preziose pergamene.

Affascinante nell'enigmaticità dell'indecifrabile messaggio questa carta misteriosa, dal carattere fortemente simbolico, rende esplicito ciò che la pittura astratta può fare.

Qui i punti, che si congiungono addensandosi e disponendosi ordinatamente nelle righe una sottostante l'altra, costituiscono una scrittura non di parole ma di segni, il cui valore non dipende dal referente reale, ma dalla capacità evocativa dell'immagine: dovuta all'organizzazione interna e all'uso del linguaggio iconico fatto di punti, linee, macchie che si leggono per se stesse e non in quanto traducibili in altro da sé. «Le immagini – infatti – non si risolvono certo nella materia. Nelle superfici, nella sporcizia del colore, nella pietra, nel legno o nella tela, nei supporti fotosensibili o negli schermi digitali, vale a dire attraverso la *fatticità,* si mostra sempre qualcosa *d'altro*: una visione, una scena, un senso: un'immagine appunto. Il suo statuto è allo stesso tempo singolare ed enigmatico: l'immagine è una cosa *e contemporaneamente* una non-cosa, si trova a metà strada tra una pura realtà e l'immaterialità dei sogni: è il paradosso di una reale irrealtà»[4]. In altre parole, dalle macchie, dalle linee e dalle superfici colorate nasce sempre qualcosa che l'occhio percepisce in termini iconici grazie alla dinamica costruttiva della visione che *vede-come* secondo la nota espressione di Wittgenstein. L'astratto si presta particolarmente a illustrare la complessità del vedere, sebbene ogni visione implichi di per sé un'interpretazione. È ciò che Wittgenstein ha spiegato nel libro XI delle sue *Ricerche filosofiche*, mostrando come il vedere non sia riducibile a un'unica dimensione, ma come esso sia invece il risultato di molteplici "traduzioni" della stessa realtà visibile, per cui non è facile fornire una definizione chiara e univoca del concetto di visione. Wittgenstein sostiene che è possibile vedere uno stesso oggetto sotto rispetti diversi, ora come una cosa ora come un'altra a seconda di come noi l'interpretiamo[5]. «La tesi che ogni vedere è sempre *vedere come* si presenta in questa forma: quando noi vediamo qualcosa vediamo sempre un oggetto e un suo "aspetto". La condizione per poter parlare di "aspetti" e quella di poterli ascrivere a qualcosa che non sia esso stesso un "aspetto". Quindi davanti a noi si presenta sempre un "oggetto" di cui noi cogliamo un modo di darsi tra gli altri: quando Wittgenstein parla dei diversi aspetti del triangolo, parla sempre di un solo oggetto che si presenta a noi sotto diversi aspetti.»[6]

Per tornare al nostro caso, nella pittura di Tamburi ci confrontiamo ripetutamente con immagini che in quanto tali e ancor di più in quanto immagini astratte ci mettono di fronte alla questione dell'interpretazione, indipendentemente dall'idea o visione che l'artista aveva in mente al momento della genesi dell'opera. In *Dance Project* (fig. 32) del 2009 un rettangolo di un celeste intenso si oppone a un altro completamente nero, disposto accanto ad esso: quasi corrispettivo negativo del positivo dell'immagine, contrassegnata da linee nere formate da minuscoli puntini che intersecandosi danno vita alle più svariate figurazioni. Guardiamo quest'immagine e ci chiediamo cosa essa rappresenti e rispondendo alla domanda ci impegniamo a fornirne un'interpretazione dischiudendo un senso possibile, in

[3] Si confronti a tal proposto la posizione di uno fra i più noti artisti contemporanei, Ellsworth Kelly, la cui opera viene esaminata a partire dal dato visivo che innesca il processo dell'immaginazione. Nei suoi lavori lo spazio assume un valore imprescindibile per il senso e l'efficacia dell'opera. Kelly ha pertanto affermato con ogni plausibile chiarezza che l'arte "(…) non è nulla se non è su qualcosa che hai visto prima" in: *Kelly E.,* 2010, p. 117. Questo criterio vale anche per Tamburi le cui opere mantengono un sensibile contatto con il mondo della realtà.

[4] Boehm G. 2009, pp. 108-109 (ed. originale 2004, pp. 28-43).

[5] Wittgenstein L., 1967, p. 256 (ed. originale 1953).

[6] Ferliga P. in: "Trimestre", XVI, n. 1-2, 1983, pp. 93-94.

verità il nostro senso. Un senso che può mutare o arricchirsi di nuove suggestioni per cui l'immagine ci appare a un tempo come una lavagna sulla cui superficie colorata qualcuno abbia volutamente lasciato delle tracce o come un tappeto ornato da eleganti motivi stilizzati, o ancora come le antenne che alla sommità di un edificio si stagliano nel cielo azzurro.

Tamburi evita di attribuire un titolo ai suoi lavori, salvo che nei rari casi nei quali l'immagine originaria si sia imposta con maggiore autorevolezza rimarcando la sua forza propulsiva.

Abbiamo a che fare, in questi casi, con una visione precisa dotata di particolare potenza evocativa: Thomas Stearns Eliot ha fornito una descrizione puntuale del fenomeno spiegando come una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi possa trasformarsi nella formula di un'emozione particolare: «La maniera di esprimere emozione nella forma dell'arte sta nel trovare una 'obiettività correlativa': in altre parole una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che sarà formulata in quella emozione particolare cosicché quando siano dati i fatti esterni che devono concludersi in una esperienza sensibile, l'emozione sia direttamente richiamata.»[7]

2. L'attualizzazione del senso.

Tamburi, lo abbiamo già detto, evita di intitolare le proprie opere, il che rientra in una strategia consolidata nell'ambito della moderna pratica artistica e che contribuisce a complicare il rapporto fra opera, artista e spettatore: un rapporto non sempre facile, giacché l'osservatore è chiamato a cooperare alla costruzione del senso, senza poter contare su quelle coordinate che in passato rendevano, anche se solo apparentemente, il messaggio più trasparente e accessibile.

Cionondimeno questi lavori coinvolgono fortemente lo spettatore in virtù della loro struttura d'appello che richiede una partecipazione attiva del soggetto affinché il potenziale comunicativo venga attualizzato. Nell'opera n. 7 (fig. 7), una gouache su carta dipinta, i segni iconici, i punti che formano i trapezi e i rettangoli, sono assemblati così da dar luogo a un'immagine che però non denota alcunché: infatti essi sono né più né meno che la rappresentazione di ciò che denotano. Questa osservazione getta luce sul processo di comprensione di tali segni da parte dell'osservatore. Infatti «Se i segni iconici denotano veramente qualcosa non si tratta delle qualità di un oggetto dato, perché non vi è oggetto dato eccettuato il segno stesso. Ciò che è designato è la condizione di concezione e percezione che consente all'osservatore di costruire l'oggetto inteso mediante i segni.»[8] Anche nell'opera n. 27 del 2005 l'autore intesse una fitta trama negli otto fogli che compongono l'immagine: un'immagine che l'occhio fa fatica a decodificare per la presenza di innumerevoli punti sistemati su tutta la superficie secondo un ordine sparso, ma non senza organizzazione. Cosa significa? La pianta di una città? Un alveare? Un esercito di microorganismi suddivisi in gruppi disomogenei? Impossibile rispondere; ma al di là della risposta che ciascun osservatore può dare sta comunque la forza della pittura. È la pittura ad andare in scena per raccontarci una storia senza narrazione, una storia che ci dice qualcosa sull'insofferenza claustrofobica che spesso ci attanaglia, ci dice qualcosa sulla ricerca di uno spazio possibile nella endemica carenza di spazio, qualcosa sulla solitudine e lo smarrimento che spesso proviamo nelle metropoli di cemento che sembrano non appartenerci, sui neutri contenitori in cui la vita scorre anonima e il dramma si consuma nell'indifferenza collettiva.

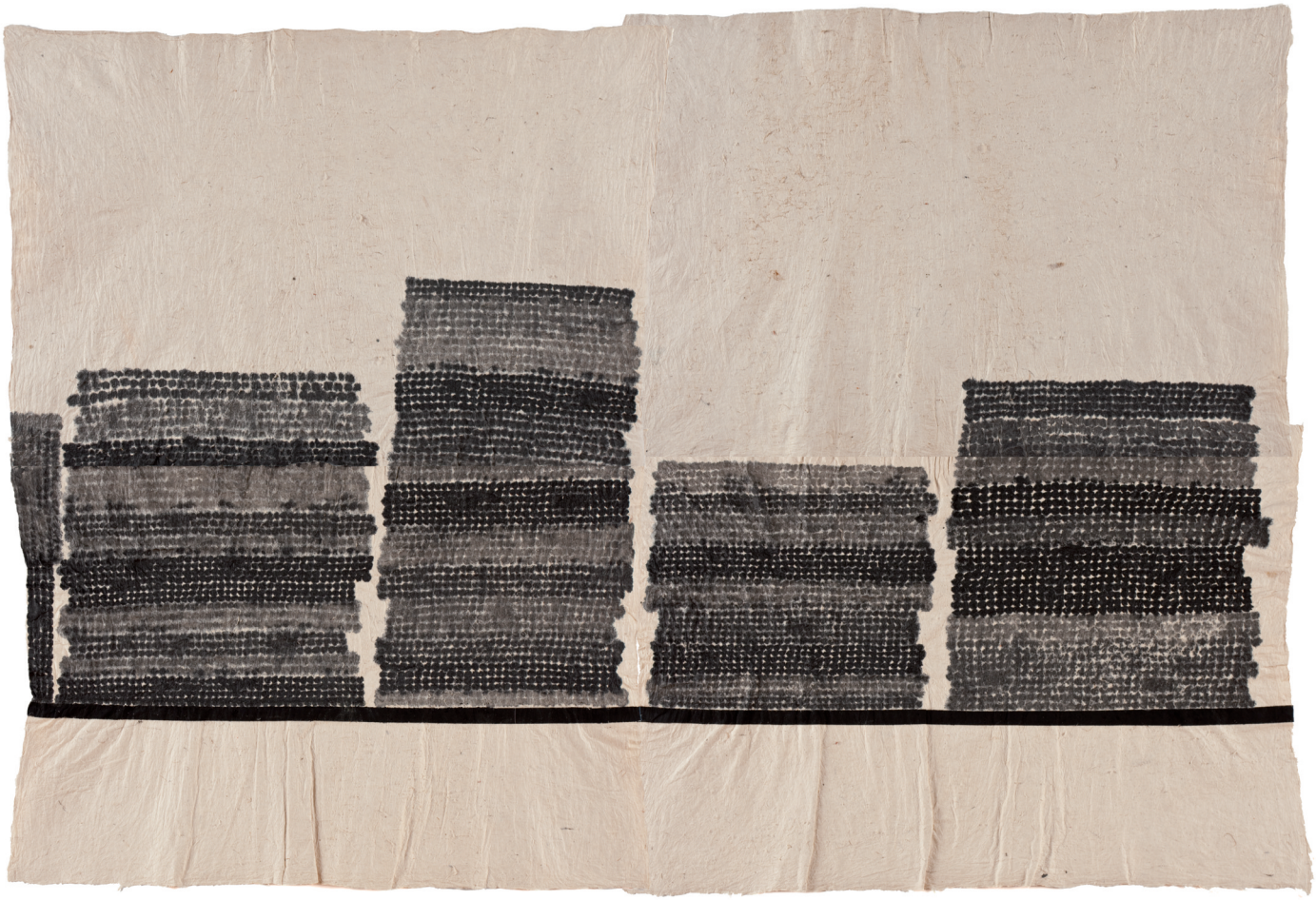
Queste cose di cui non possiamo parlare o di cui solo a tratti ci rendiamo conto ci vengono sussurrate nel linguaggio dell'arte, il cui compito precipuo è quello di rivelare: facendo affiorare ciò che resta generalmente sopito, ciò che la nostra coscienza ha messo a tacere e ciò che è troppo difficile da tematizzare.

Ma cos'è che l'arte deve "rivelare"? Vogliamo spiegarlo con un esempio incredibilmente calzante fornitoci dalla letteratura e in particolare da un romanzo che alla fine dell'Ottocento ottenne un gran successo: *La cifra nel tappeto*. Il racconto fu pubblicato da Henry James nel 1896 e si riferisce al problema dell'interpretazione e precisamente a quel tipo di indagine volta a individuare, come primo e prevalente scopo della critica letteraria, il significato del testo. Nella *Cifra nel tappeto*[9] James narra la storia del rapporto fra lo scrittore Cor-

[7] Eliot T.S., 1971, p. 135.

[8] Iser W., 1978, p. 114.

[9] James H., (1896), 1971.



***n.11,* 2011**
nero, grigio
tempera su carta Tibet
100 x 150 cm (4 fogli)

vick e il critico Vereker, che si vanta di aver messo a nudo e quindi "rivelato" al pubblico il mistero che si cela nell'ultimo romanzo dello scrittore, ponendo così fine all'intrigante enigma. Se l'interpretazione consiste nel portare alla luce il significato nascosto è intuibile che una volta portatolo in superficie e resolo noto, il romanzo non avrà più valore. Infatti cosa si può fare con un significato reso palese e quindi con un testo che non riserva più alcuna sorpresa al lettore?

Il romanzo ci mostra come tutto ciò sia vano, in quanto la storia si conclude beffardamente con la morte dell'autore e la mancata rivelazione del presunto significato "nascosto". Morto l'autore e in assenza di una convalida da parte della moglie di quest'ultimo, il critico-filologo si trova nell'impossibilità di confermare la sua tesi. Con questo brillante finale a sorpresa James pone termine al dilemma interpretativo, facendo assumere al lettore una posizione non allineata a quella del narratore: mostrando come la ricerca del "significato" in quanto oggetto sia del tutto infruttuosa e insufficiente, venendo in ultima analisi a coincidere con uno spazio vuoto e dunque con un *nonsense*.

Una sana critica dovrebbe perciò esimersi dalla vanagloriosa e improduttiva ricerca del fantomatico "vero" e concentrarsi invece sulla descrizione di ciò che l'immagine realmente "offre alla sguardo" attraverso il linguaggio dei segni, avanzando ipotesi che siano effettivamente in grado di attivare e implementare i processi associativi e immaginativi che l'arte necessariamente innesca, senza la presunzione di pronunciare un verdetto definitivo.

Nell'opera n. 26 (fig. 26) del 2010 le associazioni possibili sono tante ed eventualmente contrastanti a causa del carattere della composizione; composizione costituita da quattro fogli non perfettamente adiacenti l'uno dall'altro a creare una zona di vuoto (bianca) che però non interrompe il continuum rappresentato da macchie gialle, rosa e indaco, abbastanza nettamente circoscritte e marcate da gruppi di puntini neri piccolissimi e allineati in file di tre, quattro, otto ecc. Appaiono come "cifre" che contrassegnano una a una le zone colorate di forme e grandezze diverse, ossessivamente richiamate in tutti e quattro i fogli. La simbologia così coattivamente reiterata fa pensare all'uso che Capogrossi ha fatto del famoso "pettine", diversamente indicato come "tridente" o "forchetta" e che costituisce il segno attorno al quale l'artista ha costruito tutte le sue immagini, così come Tamburi le ha connotate attraverso l'uso del punto.

L'ossessiva reiterazione di questo elemento farebbe pensare a un fenomeno di tipo "coattivo". «Il concetto di coazione rivestirà una grande importanza nella teoria freudiana delle pulsioni che compare qui (nell'opera *Nuovi consigli sulla psicanalisi*) per la prima volta in maniera chiara, essa sarà utilizzata da Freud in senso clinico nello scritto *Il Perturbante* del 1919, ma soprattutto costituirà il fondamento teorico del paragrafo 3 dell'opera *Al di là del principio del piacere* del 1920.»[10] Maria Antonia Ferrante nell'analizzare la casistica dei fenomeni di coazione indagati da Freud cita appunto *Il Perturbante*, pubblicato nel 1919 dal padre della psicanalisi. In questo saggio Freud passa in disamina alcuni importanti testi letterari e fra questi menziona il noto racconto di Hofmann *Gli Elisir del diavolo*, in cui il perturbamento del lettore è causato dalla complessità e oscurità dei tanti temi trattati riconducibili in un modo o nell'altro a quello del doppio. «Abbiamo dunque dei personaggi – scrive Freud – che devono essere considerati identici perché si rassomigliano. Questo rapporto è accentuato dai processi psichici che trapassano da un personaggio all'altro (…) Oppure è messo in rilievo dal fatto che il soggetto si identifica con qualcun altro tanto che si trova nel dubbio circa la propria identità o sostituisce al proprio Io quello dell'altro.»[11]

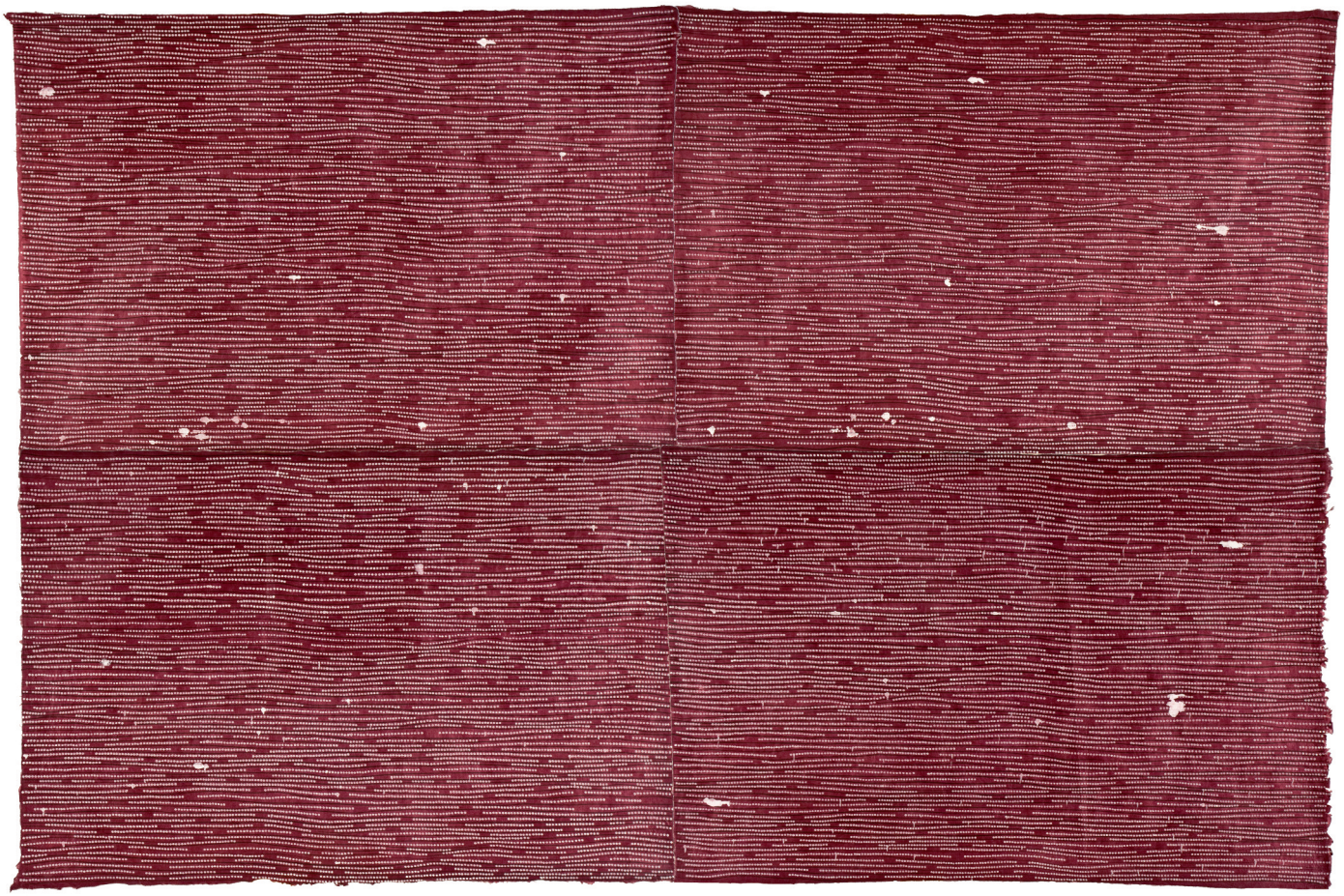
In termini diversi, continua Freud «le personalità si duplicano, si dividono e si scambiano. Infine vi è una continua ricorrenza della stessa cosa, la ripetizione delle stesse qualità, o tratti di carattere, o avvenimenti, la ripetizione degli stessi delitti, e persino degli stessi nomi per parecchie generazioni consecutive.»[12]

Di un certo interesse è che la natura perturbante del doppio, così come è descritta da Freud, presenti una palese ambivalenza, in quanto l'autore fa risalire l'origine del fenomeno a qualcosa che da familiare e "positivo" che era in origine (*heimlich*) si è trasformato successivamente in qualcosa di minaccioso e temibile, ossia *un-heimlich.*

[10] Ferrante M.A., *AMP, Seminari 1999-2000.*

[11] Freud S., 1992, p. 1058.

[12] Ibidem.



***n. 19,* 2011**
Bach Strasse
viola, nero, bianco
tempera su carta India
104 x 156 cm (4 fogli)

Un simile caso sta al centro dell'opera di Heine *Gli Dei in esilio* in cui lo scrittore narra come con l'avvento del Cristianesimo le divinità greco-romane si siano trasformate in demoni; esplorando le leggende e le favole medievali l'autore vi scorge i tratti "demonizzati" delle antiche divinità. Il saggio di Heine mostra la migrazione delle figure che da positive che erano si trasformano in negative, pur restando sostanzialmente identiche.

Abbiamo chiamato in causa il saggio in questione perché fornisce un chiaro esempio dell'ambivalenza in ambito artistico: quella che a nostro avviso è riscontrabile nei lavori di Tamburi come ben esemplificano un gruppo di opere, la n. 28 (Fig. 28), la n. 29 (Fig. 29), la n. 35 (Fig. 35) e la 13B (Fig. 13B) caratterizzate dallo stesso soggetto: il recinto. Sono figure geometriche irregolari: la 13 B (Fig. 13B) è più o meno una doppia ellissi mentre le opere 28 (Fig. 28) e 29 (Fig. 29) presentano delle figure simili a poligoni: ottagoni dotati di un lato aperto e discontinuo. Ciò che doveva essere un "recinto" luogo per antonomasia della chiusura e dell'incomunicabilità, si apre qui alla possibilità di interazione con lo spazio esterno e anche di inglobamento o intersezione. Con queste immagini si ritorna davvero al "punto" di partenza in senso reale e metaforico, in quanto come detto in apertura il punto è contemporaneamente elemento di cesura e di continuità, così come i recinti, essi stessi fatti di punti, svolgono la doppia e "ambivalente" funzione di apertura e chiusura ovvero di introiezione ed espulsione.

BIBLIOGRAFIA

BOEHM G., "Al di lá del linguaggio? Ossevazioni sulla logica delle immagini", in id., *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, Roma 2009.

ELIOT T.S., *Il bosco sacro*, Milano 1971.

DI MONTE M.G., *Ellsworth Kelly. La forma è il contenuto*, Roma 2010.

FREUD S., *Il Perturbante*, in *Opere 1905-1921*, Roma 1992.

FERLIGA P., "'Vedere' e 'vedere come' nelle Ricerche filosofiche di Ludwig Wittgenstein", in «Trimestre», XVI, n. 1-2, 1983.

FERRANTE M.A., "Sulla coazione a ripetere", in *AMP, Seminari 1999-2000*, Psychomedia, pubblicazione on-line.

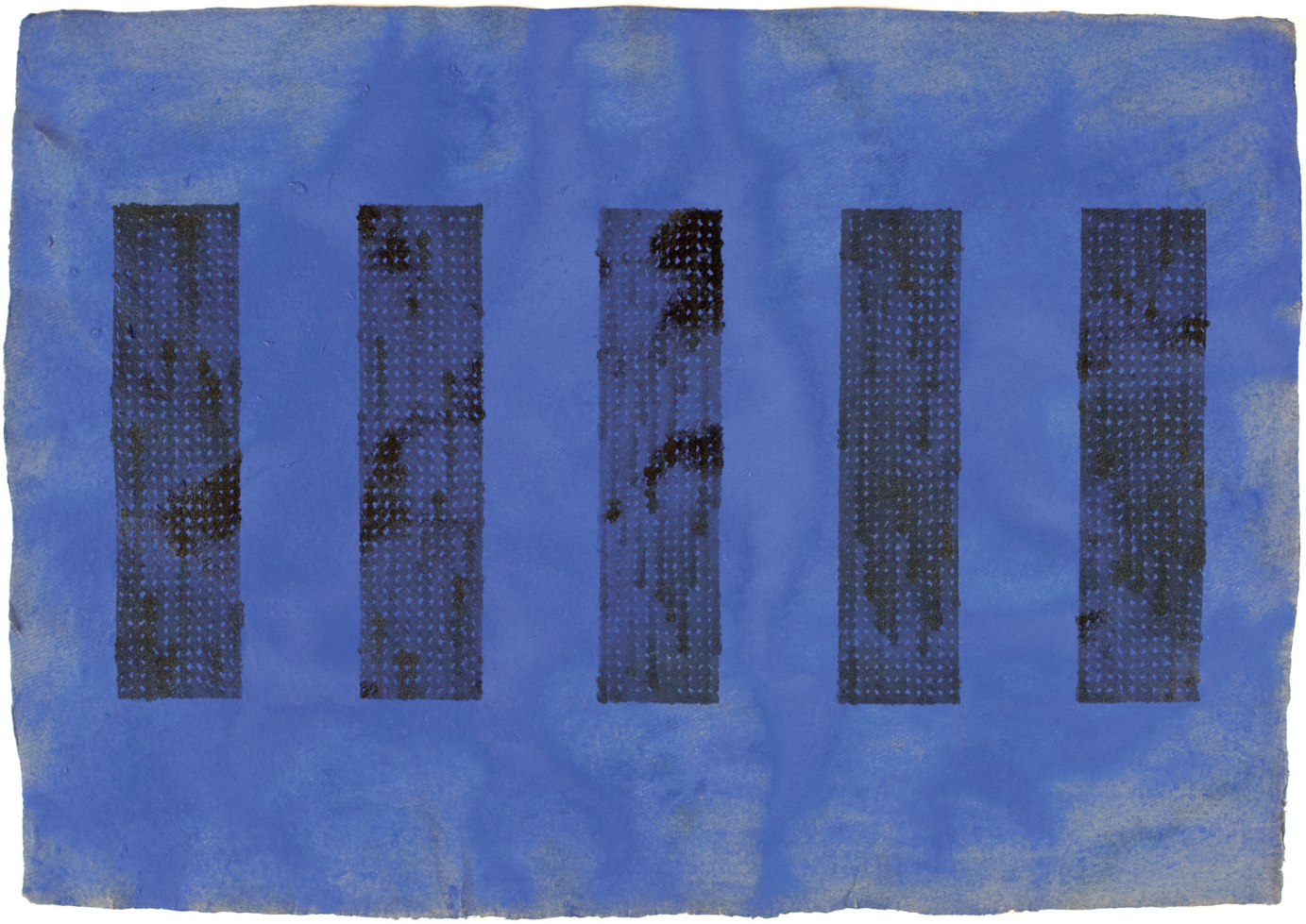
ISER W., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1978.

JAMES H., *La figura nel tappeto*, (1896), Milano 1971.

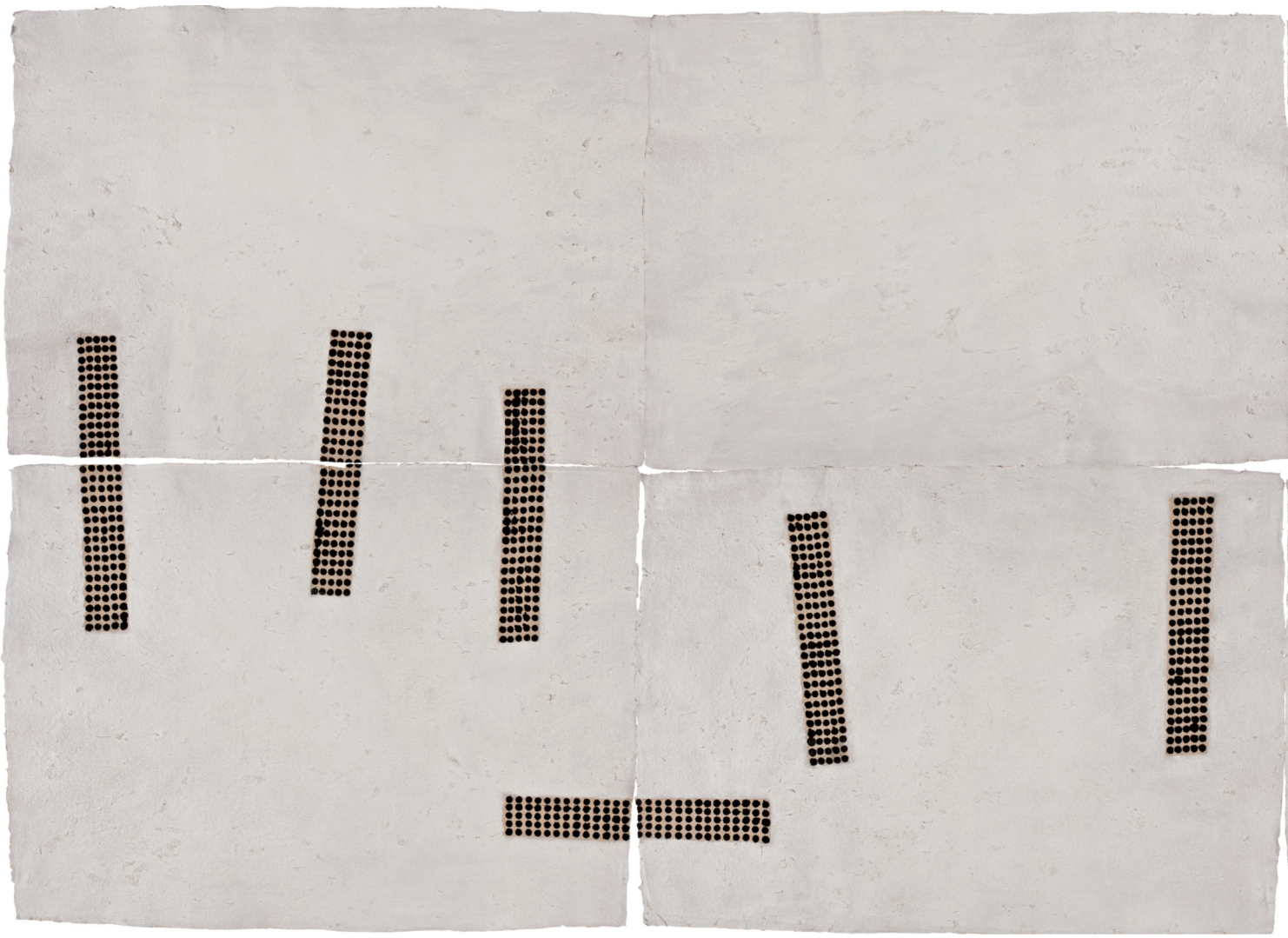
KANDINSKY W., *Punto, linea superficie*, Milano 1990.

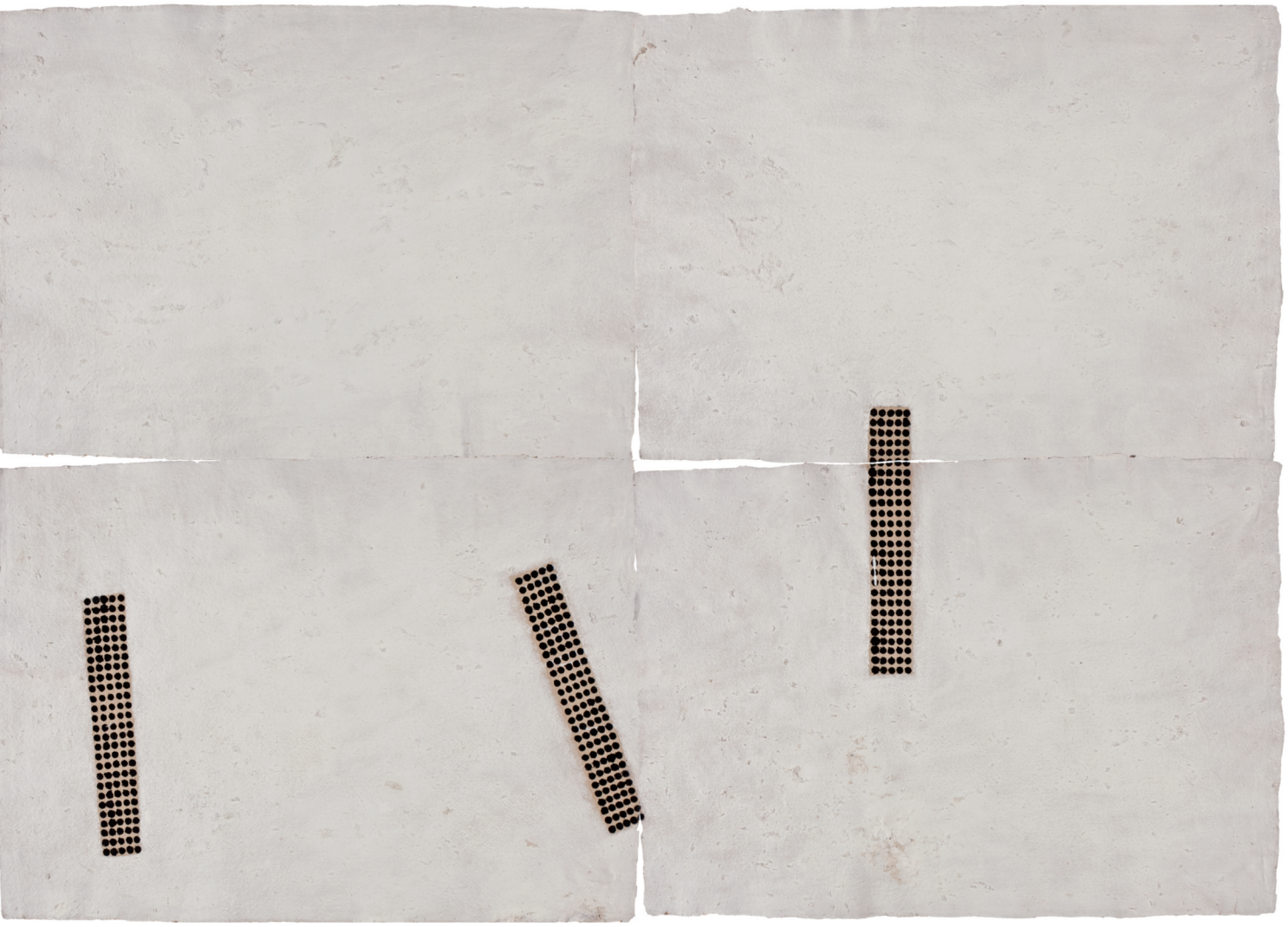
VALÉRY P., *Eupalinos*, Milano 1947.

WITTGENSTEIN L., *Ricerche filosofiche*, parte seconda, a cura di Mario Trinchero, Torino 1967.



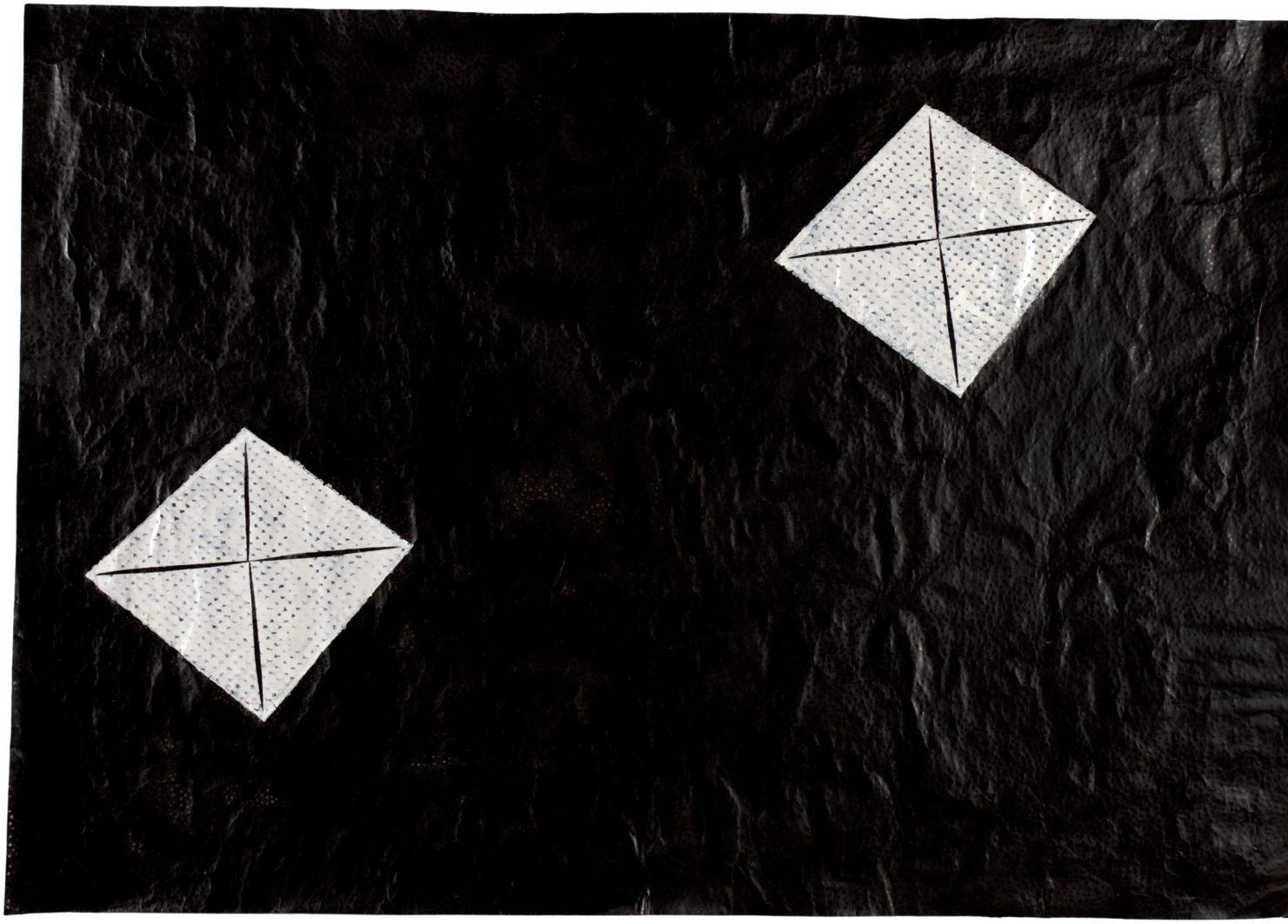
***n. 37,* 2006**
blu oltremre, nero mica
tempera su carta India
80 x 60 cm (1 foglio)

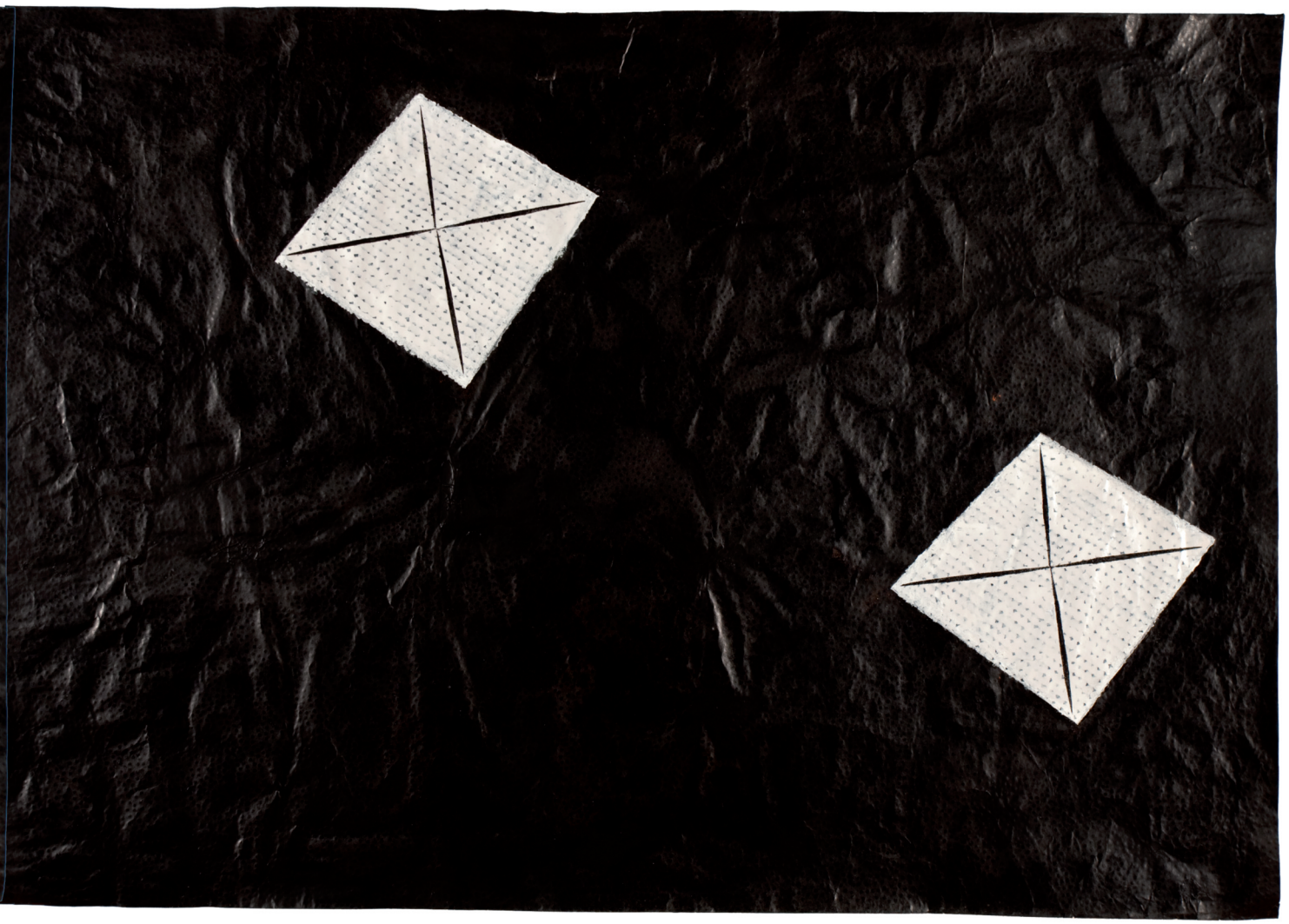




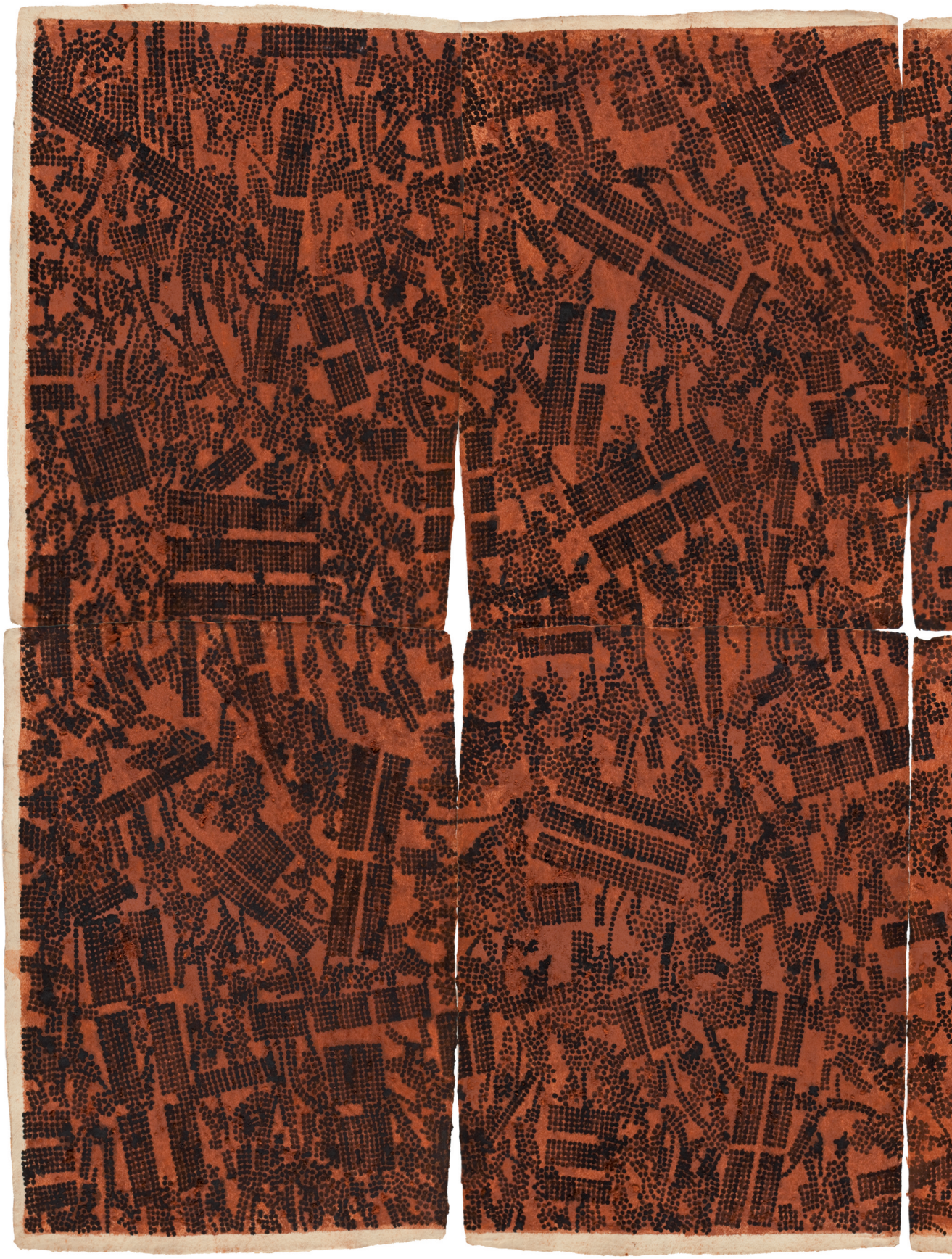
***n.14,* 2003**
Ponte Cestio
bianco, nero
tempera su carta India dipinta
120 x 320 cm (8 fogli)

collezione privata

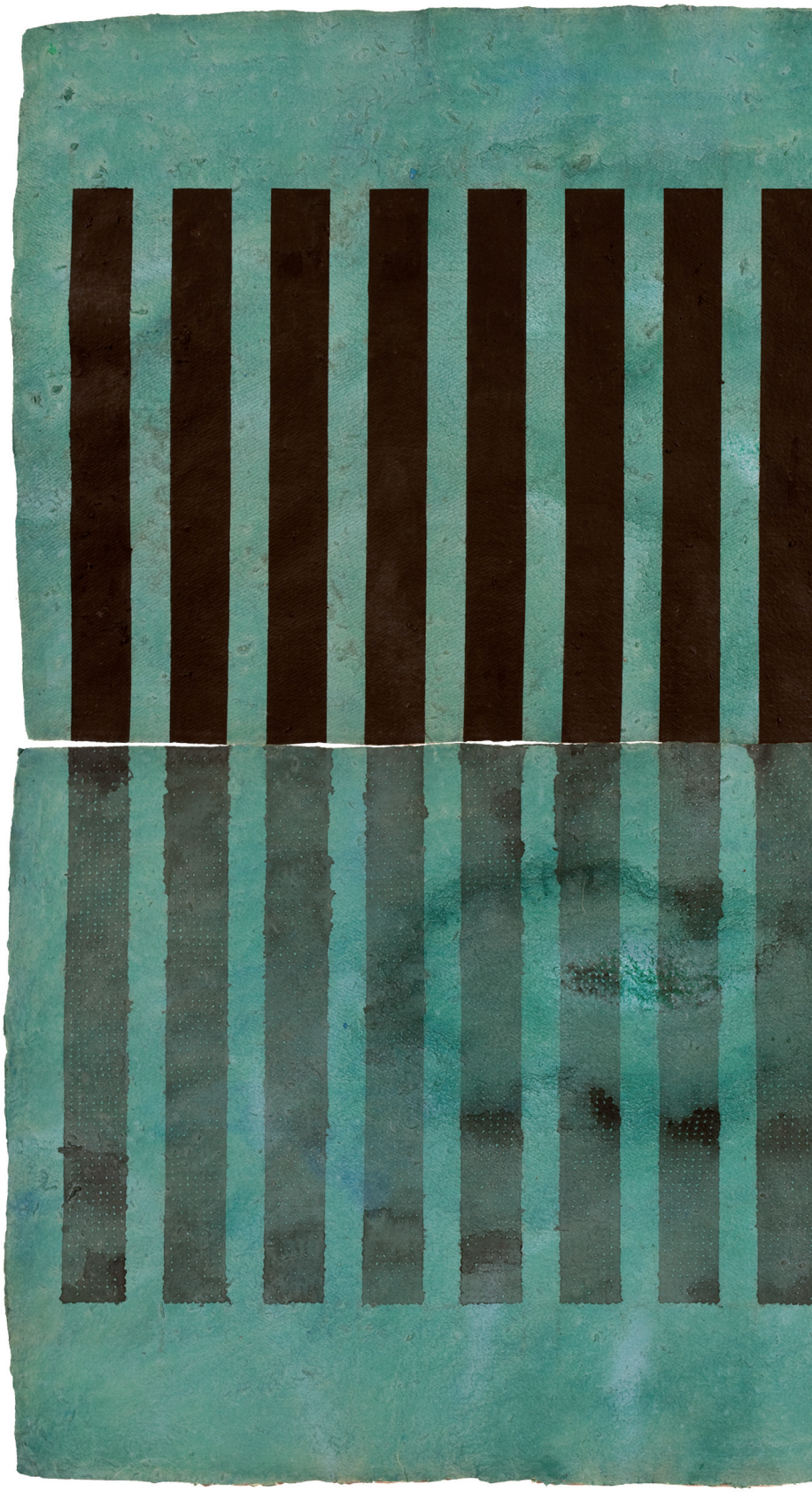




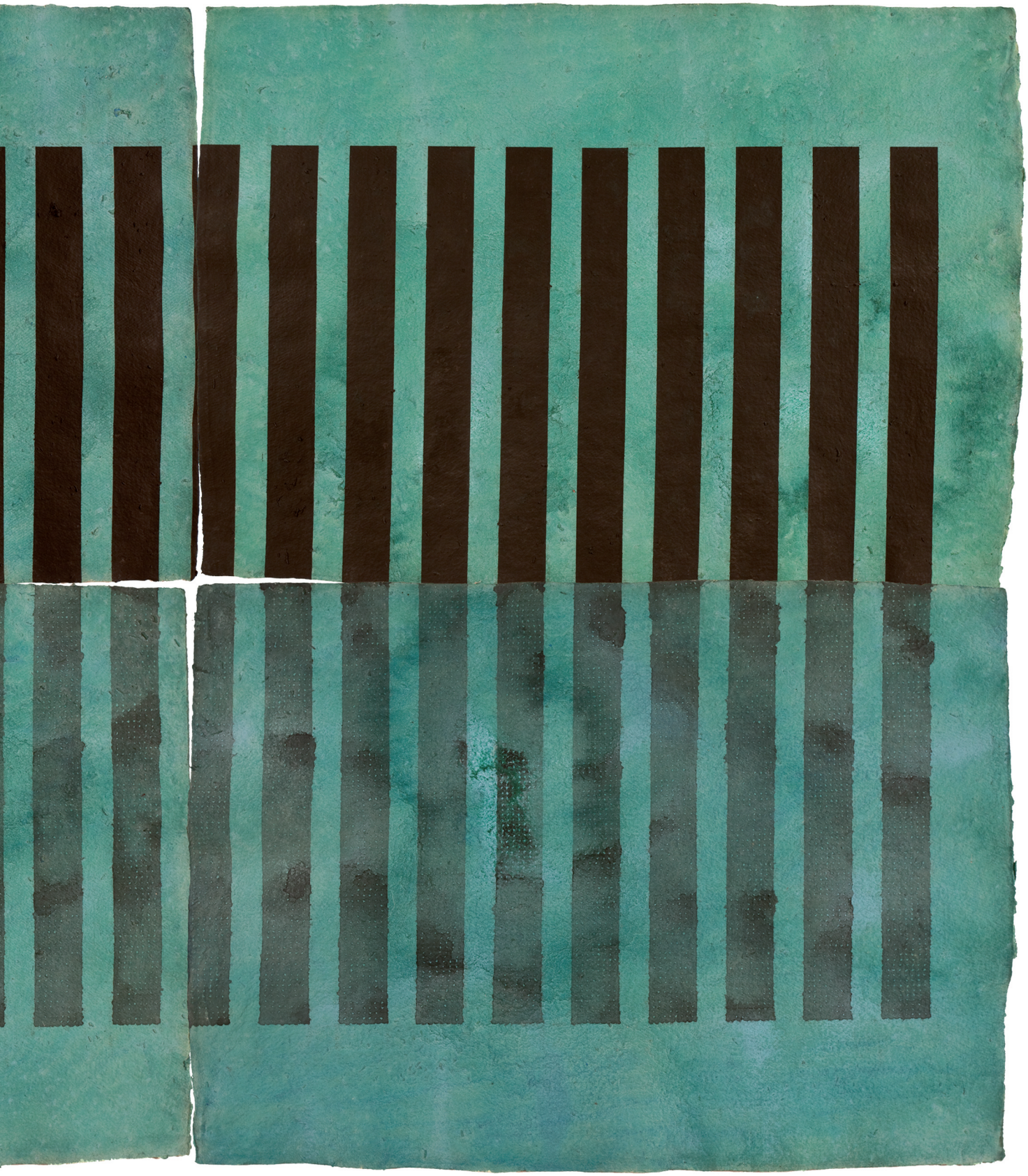
***n. 38,* 2011**
nero mica, bianco smalto
tempera su carta India
70 x 200 cm (2 fogli)



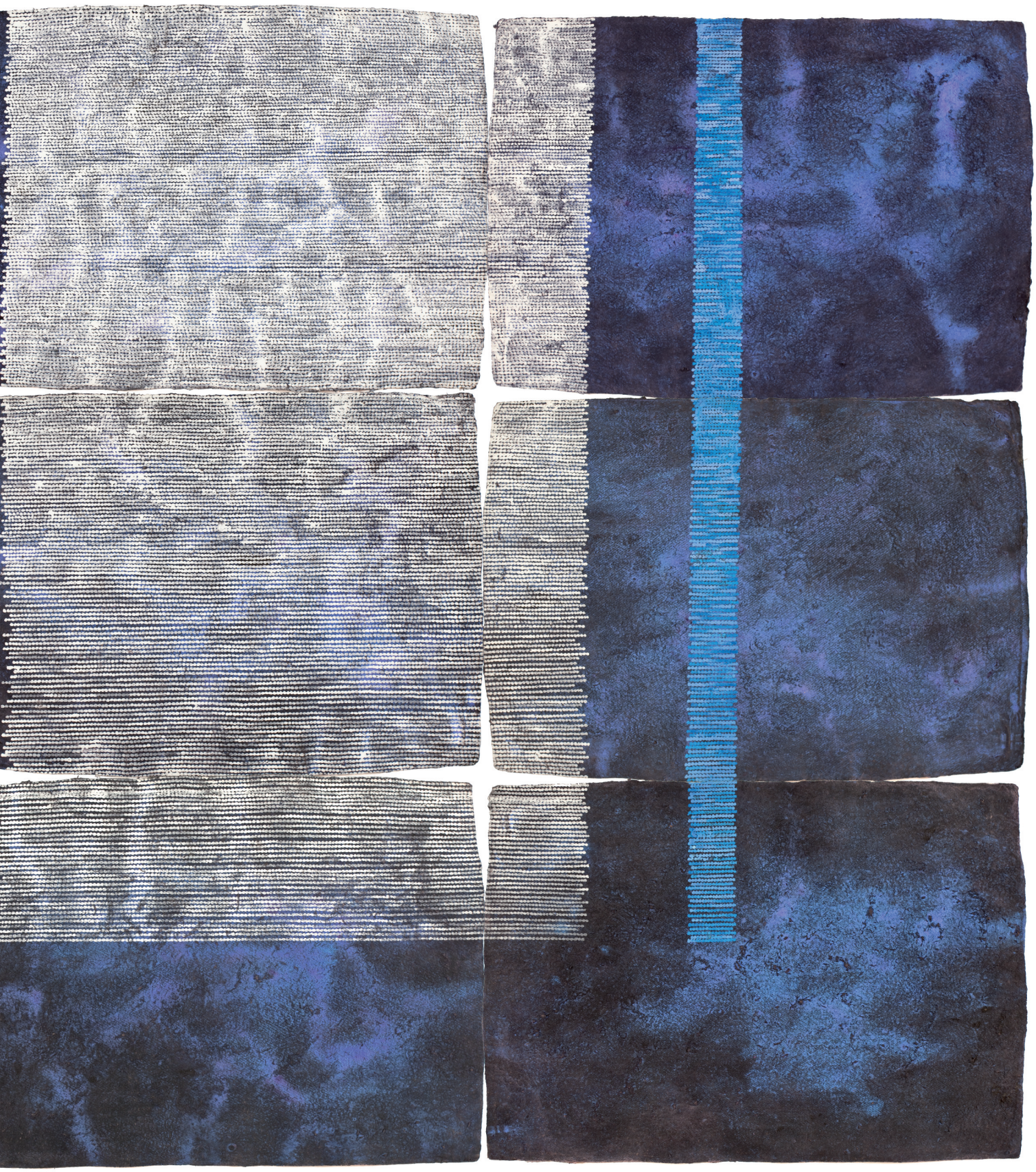
n.27, **2005**
rosso inglese, nero
tempera su carta India dipinta
120 x 240 cm (8 fogli)



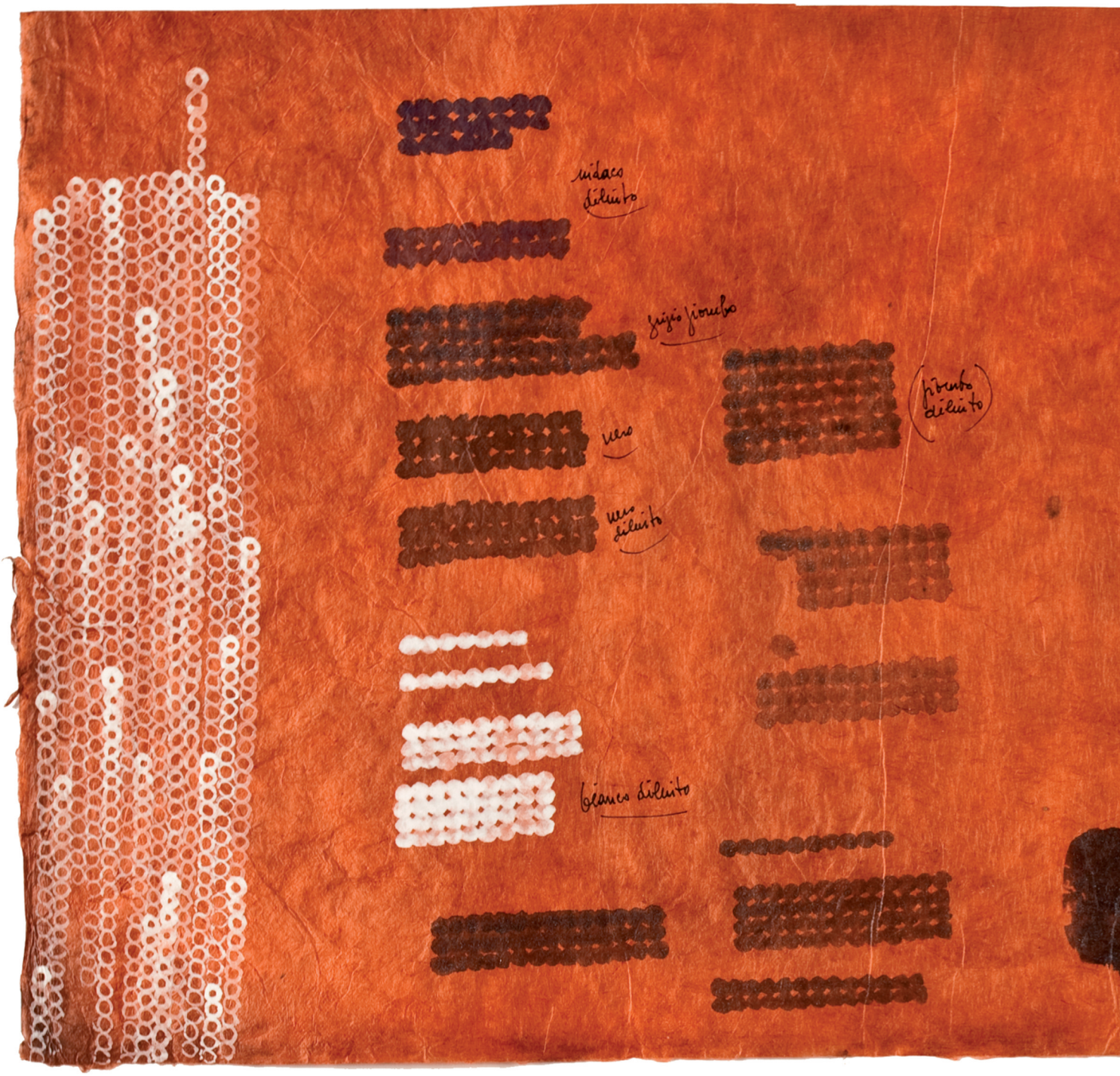
***n.6,* 2001**
verde acqua, nero, grigio
tempera su carta India dipinta
120 x 160 cm (4 fogli)

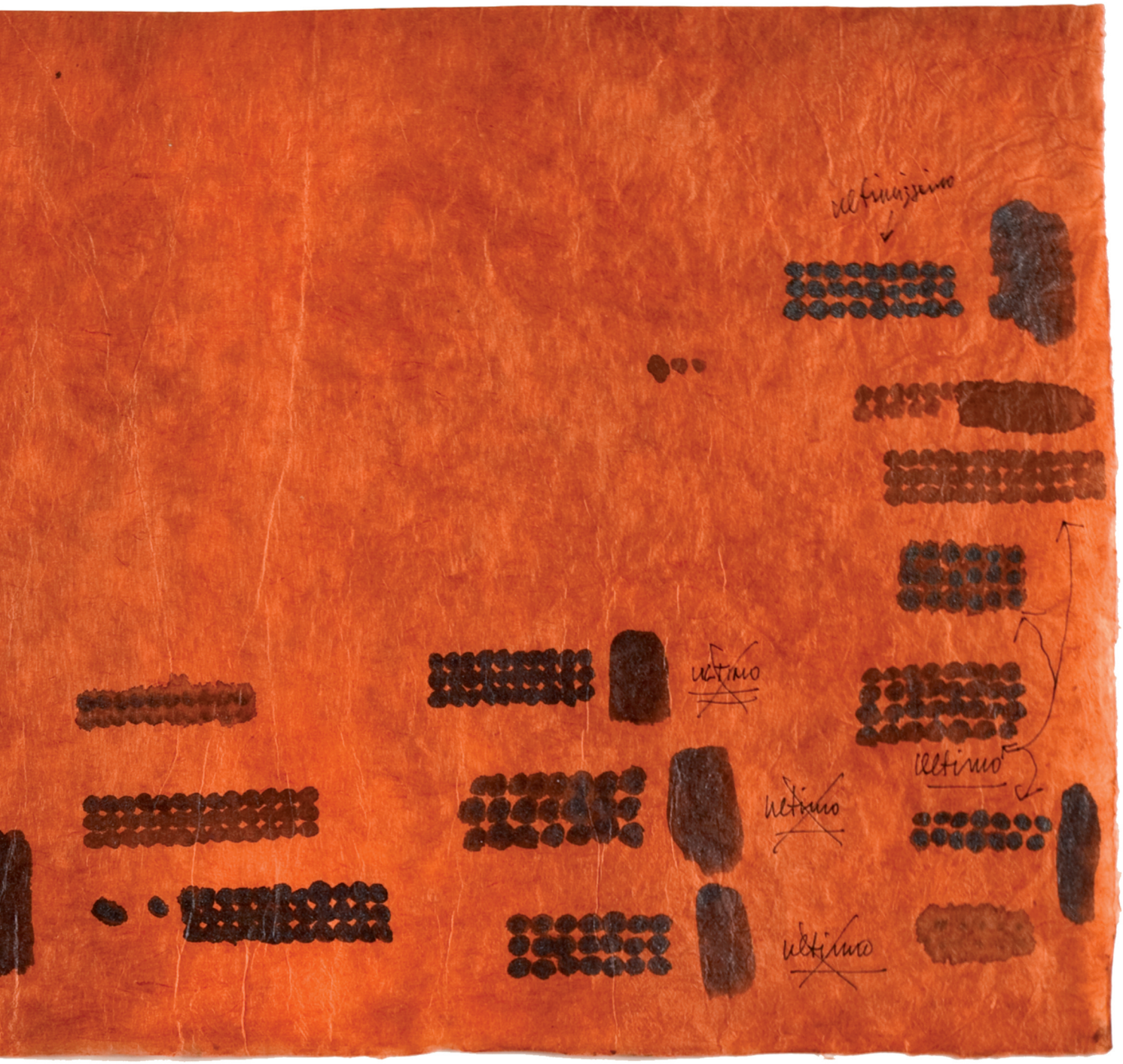


***n.23,* 2007**
blu oltremare, bianco, celeste
tempera su carta India dipinta
185 x 245 cm (9 fogli)

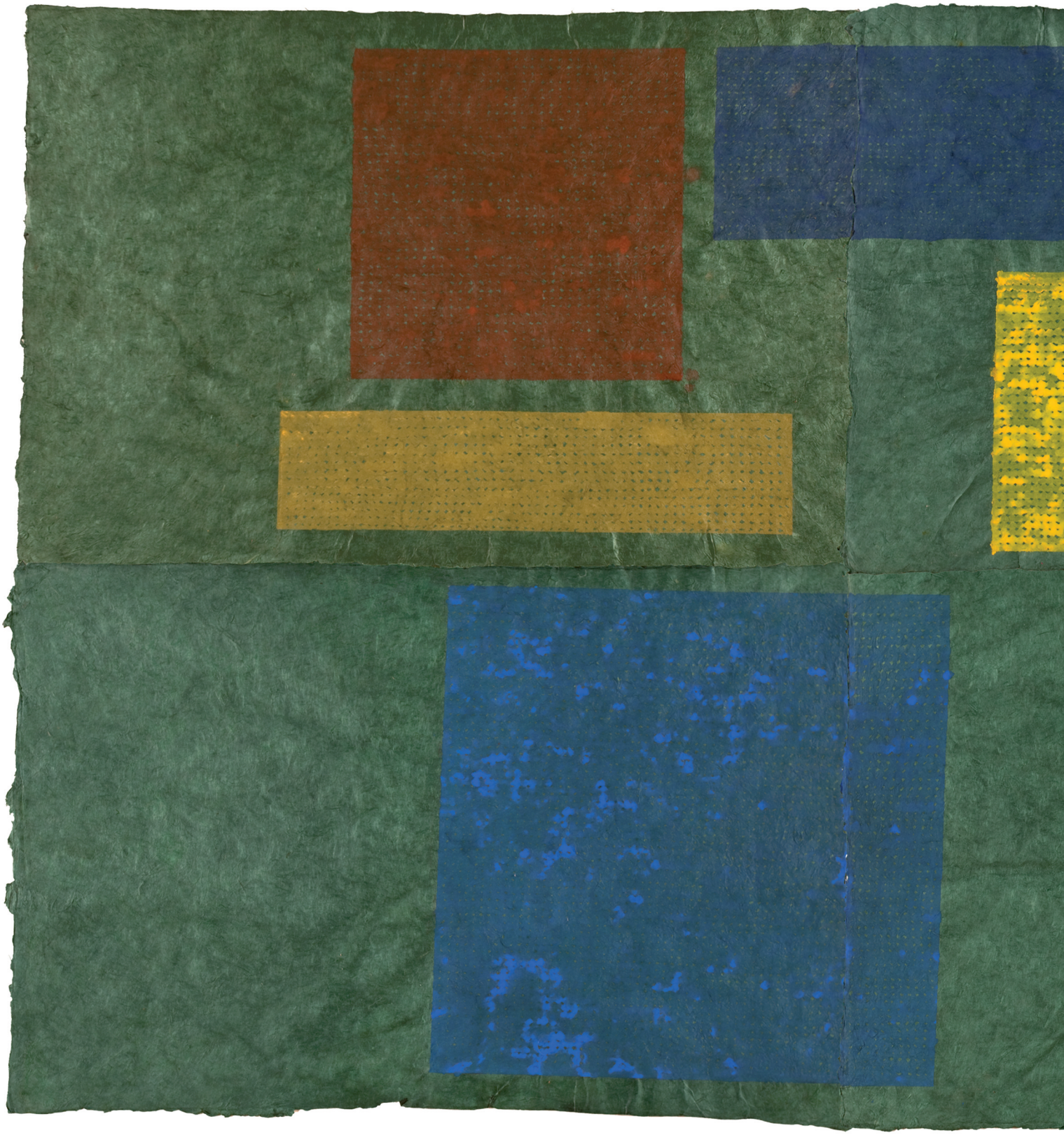


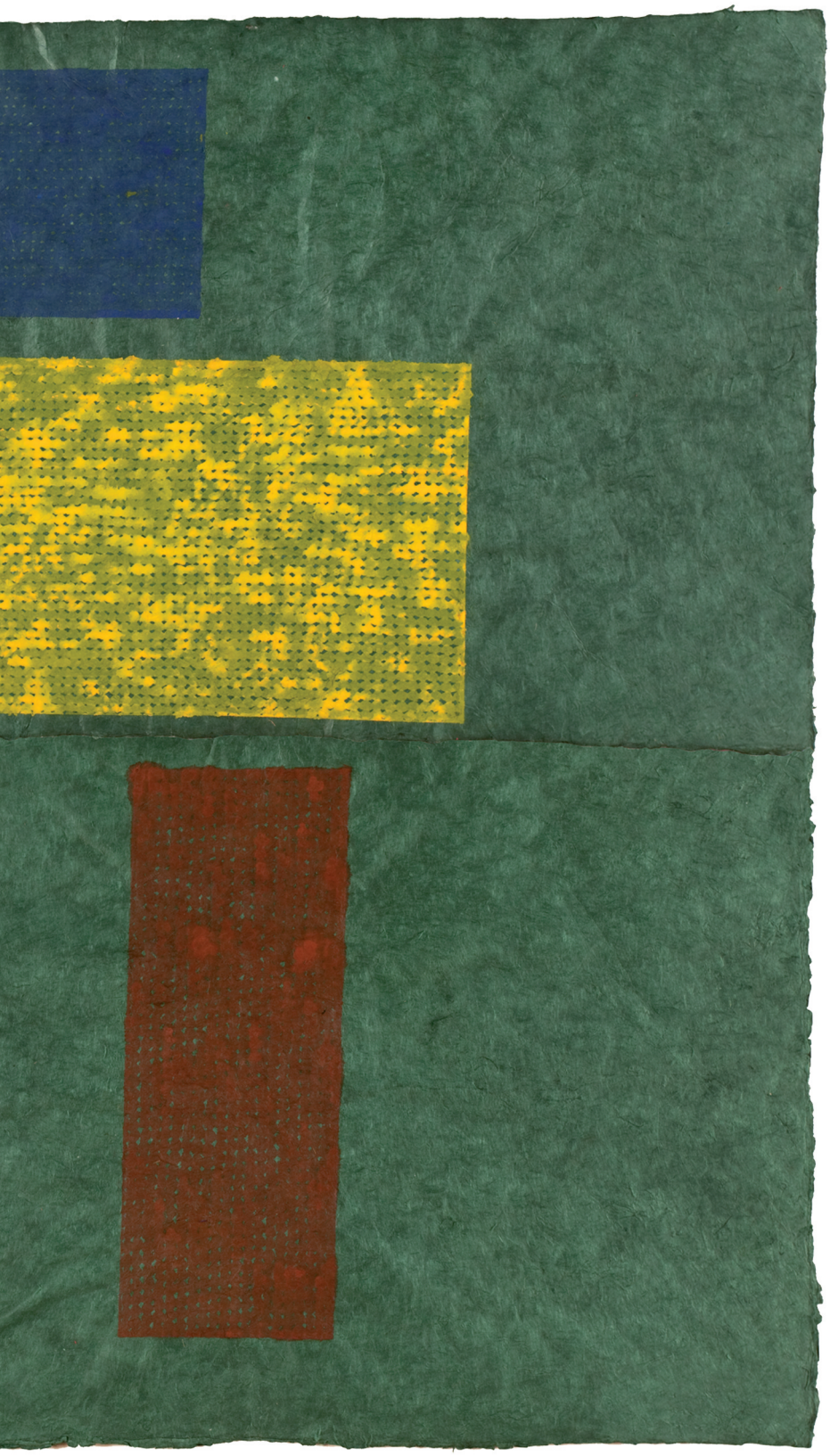
***n. 20,* 2009**
nero, grigio
tempera su carta India dipinta
60 x 160 cm (2 fogli)


vidaco
diluito
girio girocho
(girocho diluito)
vero
vero diluito
bianco diluito

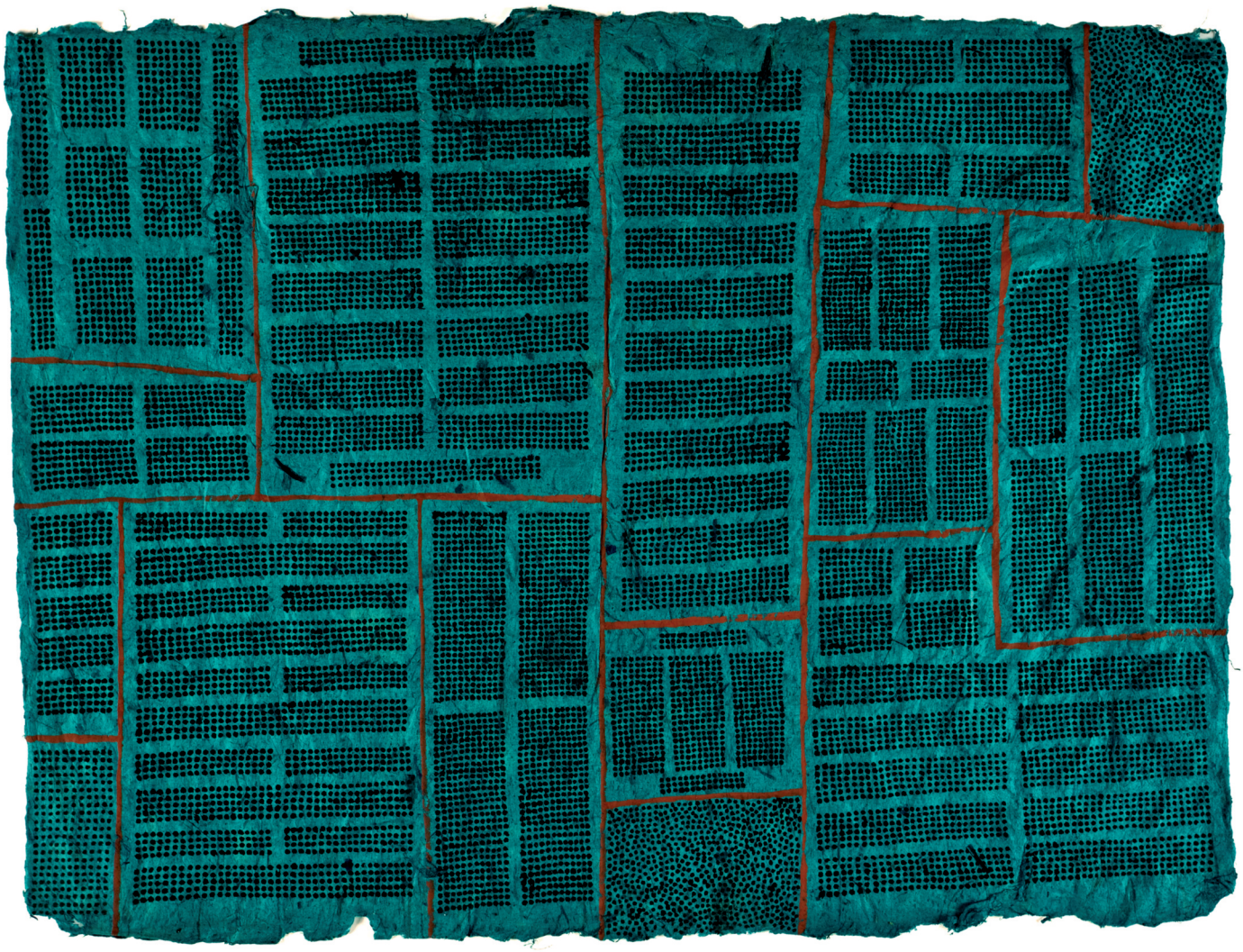


***n. 40,* 2005**
bianco, nero, grigio
acquerello su carta Tibet
60 x 25 cm (1 foglio)

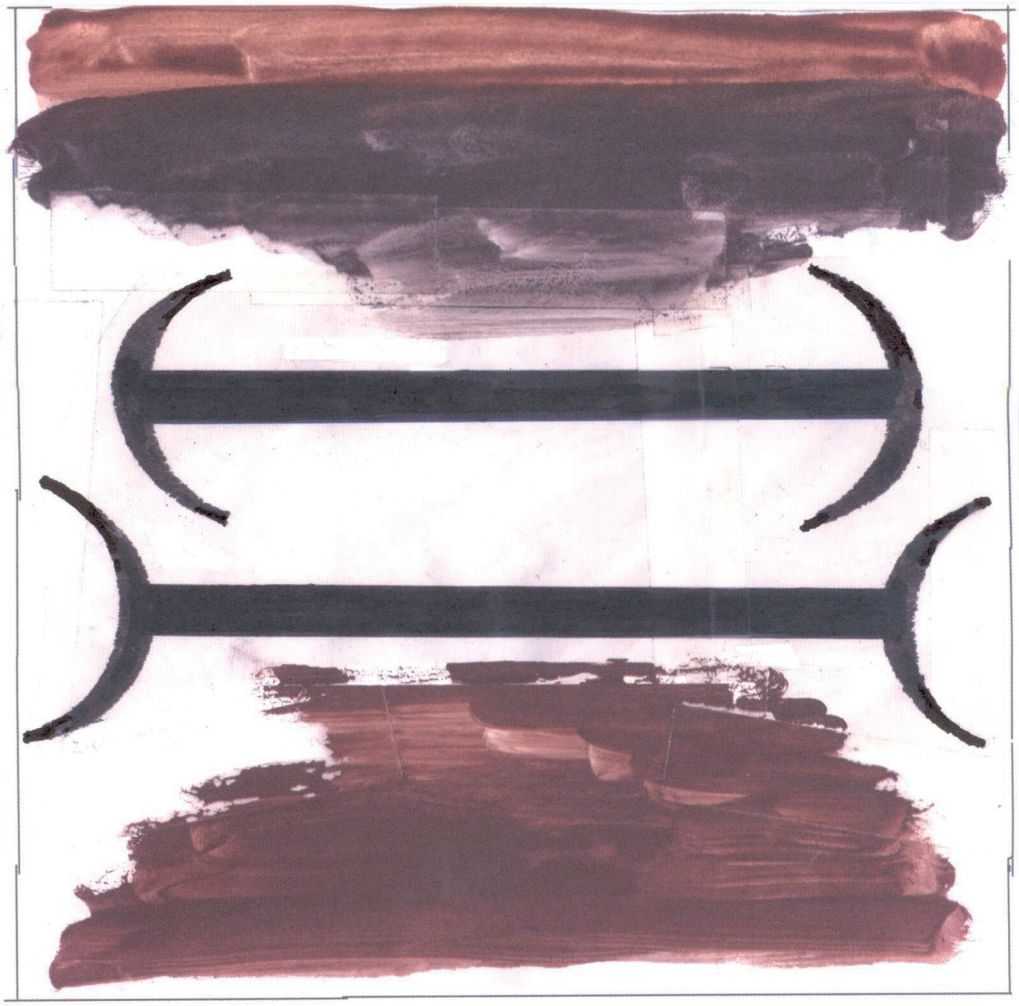




***n. 42,* 2007**
rosso inglese, ocra, giallo brillante, blu intenso, celeste
tempera su carta Nepal verde
105 x 160 cm (4 fogli)



***n. 35,* 2005**
rosso inglese, nero
tempera su carta Nepal verde smeraldo
80 x 60 cm (1 foglio)



***n. 43,* 2005**
marrone, nero mica
tempera su carta
20 x 20 cm (1 foglio)
(da Müller-Lyer)

Un puntino è un puntino è un puntino…
Volumi predimensionali e risonanze corporee nella pittura di Ennio Tamburi

Tonino Griffero

1. Fare il punto.

Non "entri" chi è alla ricerca di facili shock visivi, di gesti eclatanti e di installazioni la cui performatività garantisca scosse che sottraggono alla noia e all'inquinamento iconico del nostro tempo! Ma l'accesso è, se non interdetto quanto meno ostacolato, anche ovviamente a chi cerca, pieno di languori regressivi, figurazioni consolatorie, tanto ossificate da essere inquadrabili senza residui nelle nostre più scontate abitudini percettive. Le forme e quasi-figurazioni di Tamburi sollecitano, infatti, un altro sguardo ed esigono un percorso analitico indubbiamente più paziente di quello cui ci invita larga parte del "mostrificio" contemporaneo. Anzitutto, esse invalidano l'abituale spinta ermeneutica e/o semiotica alla decifrabilità se non addirittura alla riconoscibilità, quella coazione a ripetere che, ad esempio, suggerirebbe domande in questo caso assai primitive (sono raffigurazioni di insediamenti tattici di tipo militare? Oppure di divisioni cellulari?). E ci sottopongono invece un "paesaggio" piuttosto diverso, specialmente quando ci domandassimo, con intenzionale ingenuità, quali impressioni esso ci suggerisca. Ma per valorizzare come *prius* percettivo-esistenziale qualcosa come le impressioni, occorre necessariamente infrangere vari tabù intellettuali. Prima di tutto evitando il pudore che inspiegabilmente inibisce chiunque oggi volesse affermare, con espressioni invece piuttosto consuete un secolo fa perfino in ambito accademico, che una linea, ad esempio, striscia o scivola via, sale o scende, si tende o si libera, eccetera. E in secondo luogo riuscire a vedere dei movimenti vissuti, delle suggestioni cinetiche, nei particolarissimi punti di cui si serve la pittura di Tamburi. Questa pittura aerea infatti ci induce per così dire a reimparare a guardare, e a dare così risonanza a quanto essa comunica corporalmente: nel corpo vivo (*Leib*), s'intende, e non certo sul piano limitato di quello fisico-anatomico (*Körper*).

La prima sollecitazione di questa pittura consiste nel mettere tra parentesi la tendenza, in parte fatale, della nostra intera tradizione intellettuale a esteriorizzare integralmente lo spazio, a farne un contenitore vuoto e di conseguenza ad addomesticare il senso, finanche visuale, dello stesso, dopo averlo ridotto, mediante un sopravvalutato sistema di "rappresentazioni", a coordinate che "contengono" figure e superfici[1]. Usciamo invece, proprio grazie ai suggerimenti creativi di Tamburi, dalla nostra consueta "fame" di superfici, dal distacco tattico presupposto da una percezione pragmaticamente finalizzata all'oggettualizzazione, e che infatti neutralizza integralmente l'incontrato, oltre tutto estendendo, in virtù di uno spietato processo di idealizzazione geometrica, il ruolo delle superfici ben al di là del loro campo d'apparizione privilegiato (i corpi lisci). E proviamo di conseguenza a "sentire" quale spazialità vissuta sia tanto presupposta quanto generata da questi acquerelli sobri e meditati. Ebbene, lo spazio evocato da Tamburi è uno spazio predimensionale e proprio-corporeo, estraneo a misure e divisibilità; nella fattispecie abitato da linee e punti che, pur necessariamente deposti su superfici, in questo caso scabre e pregiate carte orientali, generano non tanto superfici quanto una voluminosità rarefatta assai originale, in tutto e per tutto corrispondente alla dinamica corporea con cui la si percepisce. Persuasi della natura solo parassitaria dello spazio locale e dimensionale, entriamo ora nella specifica voluminosità della pittura di Tamburi.

La voluminosità, suscitata qui da carte solcate da linee e figure formate da punti. Ora, è ben noto che tracciare linee è, antropologicamente, il primo passo per conquistare il mondo esterno, essendo proprio grazie al disegno che s'impara a proiettare su delle superfici le proprie fantasie e, di conseguenza, trasformati se stessi in cose tra le cose, a pianificare il proprio agire. Eppure le linee di Tamburi sembrano governate da una logica molto diversa: palesemente libere da

[1] Schmitz 1967, 1969; per una sintesi 2009.

ogni demone geometrico, esse seguono esigenze espressive, più paesaggistiche che geografiche (per usare il sorprendente lessico di Straus)[2], e comunque in aperto dissidio con l'ambito razionale cui normalmente afferiscono. Sfruttando inoltre i benefici dell'occasionalità, ma senza la presunzione metafisica e messianica tipica dell'occasionalismo romantico.

Prova ne sia che, qualora nello spazio predimensionale di Tamburi cercassimo ostinatamente di collegare punti e linee, trasformando così la loro localizzazione *ab-soluta* in una localizzazione relativa – un po' come quando nello spazio privo di superfici di un limpido cielo notturno tracciamo delle linee di raccordo per formare delle costellazioni –, finiremmo per isterilire un palinsesto molto più felicemente ambiguo. E la difficoltà con cui si trasformano le distanze predimensionali create dal magma puntiforme di Tamburi in più rassicuranti distanze reversibili segnala appunto schiettamente l'impossibilità dello sgravio combinatorio altrove garantito dalle superfici, non importa quanto parzialmente occluse da luccichii e ombreggiature.

Altrettanto arduo è però stabilire, analizzando la distribuzione gerarchica del risalto, quale figura assuma quella concretezza e preminenza che, *gestalticamente*, si chiamerebbe legittimamente "cosa". Le configurazioni puntinate di Tamburi mi pare infatti impediscano, per la declinazione eccentrica delle loro caratteristiche (grandezza relativa, orientamento, inclusione, ecc.), sia l'inversione figurale attiva invece nelle figure ambigue, sia l'ipotesi che siano la matrice di altre figure che possono essere scoperte al loro interno, ad esempio di triangoli formati dalla selezione attenzionale di alcuni dei punti. Il che non toglie che, come si è già ricordato, in quanto "incontrato" (Metzger) le quasi-figure di Tamburi sprigionino suggestioni cinetiche e sollecitino in ogni caso un completamento amodale eccedente lo stimolo, non da ultimo di tipo emozionale e sentimentale, atmosferico, intendendo con ciò sentimenti quasi-oggettivi effusi nello spazio predimensionale[3]. Qual è dunque l'effetto di questo rendimento percettivo che trascende i dati fisici?

2. Fino a che punto?

Abbiamo già richiamato la relazione tra arte e coinvolgimento proprio-corporeo su cui da sempre si fonda, o dovrebbe fondarsi, un'estetica fenomenologicamente orientata. Ebbene, di quali suggestioni motorie e sinestesiche sono responsabili i puntini di Tamburi, intesi – lo si è visto – come volumi privi di dimensioni e generatori a loro volta di volumi privi di dimensioni? Posto che, seguendo l'alfabeto della propriocorporeità lungamente studiato da Schmitz[4], angustia (contrazione) e vastità (espansione) siano le due componenti fondamentali, variamente intrecciabili nel loro antagonismo, della corporeità viva, si può notare come questi puntini in un certo senso sfuggano alla loro altrimenti abituale natura centripeta: librandosi in direzioni imprecisate e coinvolgendo in questi tracciati lo sguardo del percipiente, essi conducono infatti rigorosamente altrove, alla luce di una tendenza diffusiva e protopatica del tutto in contrasto con quella – epicritica, cioè puntuale, appunto, e "pungente" – che normalmente spetterebbe loro.

Non è facile dire se i puntini e i loro aggregati filamentosi siano nelle opere di Tamburi statici o impegnati in un impercettibile movimento erratico. Né, qualora fossero in movimento, se lo siano in forma relativa, nel senso cioè in cui è del tutto arbitrario considerare ad esempio il rettangolo puntinato, che vediamo a sinistra, in quiete o in movimento rispetto a quello che vediamo alla sua destra. D'altra parte, com'è ovvio, la quiete in quanto persistenza in un luogo presuppone già un concetto di luogo, il quale però presuppone, circolarmente, quello di quiete. Stando quindi su questo piano, sul piano cioè della spazialità (solo) locale, sarebbe dunque impossibile dire a rigore che cosa sia immobile e che cosa sia in movimento in questi acquerelli. Il fatto è che però la puntinatura, *questa* puntinatura, è indubbiamente pregna di suggestioni cinetiche perché chiama qui in causa uno spazio direzionale anisotropo, un movimento – detto altrimenti – che si dà pur senza cambiamento di luogo ed è perciò irriducibile al moto locale: una tensione direzionata delle forme (in senso semicircolare ad esempio; fig. 24) che eccede di gran lunga sia la bana-

[2] Straus 1930-35.

[3] Griffero 2010.

[4] Schmitz 1965; per una sintesi Griffero 2011.

le ipotesi associativa, secondo cui le forme ricorderebbero oggetti in passato visti in movimento, sia il dozzinale *escamotage* ermeneutico di cercare simmetria e specularità nelle figurazioni. È come se Tamburi volesse smascherare, con una messa in scena tanto volatile quanto fascinosamente estetica, la nostra incoercibile tentazione di concepire ogni corpo, perfino se in forma fluida o gassosa, come aggregato di granuli, di punti(ni), oltre che composto, come si è già ricordato, da superfici del tutto a nostra "disposizione". Come se, sovvertendo la loro ovvia utilità orientativa tanto nella percezione spaziale quanto nell'economia di pensiero, i punti fossero qui piuttosto gli approdi del tutto afinalistici di un irreversibile movimento proprio-corporeo espresso dalla mano dell'artista: in breve terminazioni spaziali, ma anche nervose, di un esercizio in fondo ludico (in senso alto).

E la cosa più sorprendente è che questa ricerca di una voluminosità predimensionale e vissuta si fonda qui appunto non tanto su qualcosa di agevolmente percepibile come le superfici, ma su linee e finanche su punti(ni), su elementi che sono cioè di solito l'esito estremo di un'astrazione operata sul percetto e, come tali, di primo acchito del tutto privi di rilievo fenomenologico. Ma, si potrebbe dire, c'è punto e punto. Anziché essere una figura spaziale di dimensione nulla e/o il margine di una superficie, il punt(in)o di Tamburi è infatti piuttosto qualcosa di analogo, anche per le benvenute alonature che conseguono alla raffinata occasionalità garantita da tempera diffusiva su carta grezza, al punt(in)o in cui si trasforma ogni oggetto quando sia visto all'orizzonte. Il punto, dunque, per certi versi tutt'altro che segregato monadicamente, è qui sentito cioè non tanto come l'avvio di un'idealizzazione geometrica e dimensionale o come il mero residuo di una scomposizione riduttiva, quanto come l'estenuazione di una forma comunque vissuta e che lascia dietro di sé delle tracce. Donde una sorta di conflitto – sempre più ludico che tragico nella pittura "sottile" di Tamburi – tra la spazialità dimensionale emblematicamente attesa nel punto e la spazialità predimensionale-vissuta suggerita invece dal puntino extrageometrico di Tamburi.

Una smentita del geometrico che pare attestata da una anche solo abbozzata fenomenologia degli acquerelli di Tamburi. Ovunque ci paiono rilevabili delle geometrie, (salutarmente) minacciate anzitutto da irregolarità e autonome suddivisioni del supporto cartaceo, il quale fornisce tra l'altro un autonomo paesaggio accidentato, singolarmente pregno di riflessi e sfumature, ma poi anche da inevitabili sbavature della tempera, garantite da e a loro volta responsabili dell'atmosfera aerea e alonata di quasi tutte le soluzioni figurali. Perfino quando la rettilinearità prevale, come nel caso delle rette che documentano (forse inconsapevolmente) l'illusione di Müller-Lyer (fig. 43), essa appare comunque circondata se non minacciata da (imminenti?) macchie scure[5]. La principale caratteristica geometrica delle rette, quella di essere la massima brevità tra due punti, viene inoltre sostanzialmente e creativamente smentita nei lavori di Tamburi, così come del resto appare smentita nella vita reale, non appena tra due punti ad esempio si presentino degli ostacoli. In questi lavori non abbiamo pertanto linee rette pure e isolate, come tali prive di risonanze proprio-corporee, insorgenti in effetti solo quando l'incontro di rette genera angoli, bensì linee divaganti e che proprio per questa loro diversità non costringono lo sguardo a rintracciare ogni volta figurazioni sovraordinate. Quando vediamo delle linee curve, potenzialmente protopatiche nel loro offrirsi e nel loro invitare a un'espansione proprio-corporea, si tratta però pur sempre di linee curve (protopatiche) fatte di puntini (di per sé epicritici), donde la specifica conflittualità della forza figurale che ne deriva, animata per così dire da due direzioni simultanee ma opposte quali tensione e dilatazione. Si veda inoltre quale vertiginoso esito Tamburi ottiene (fig. 25) non controllando decisionisticamente i diversi materiali utilizzati, ma dando spazio alla loro occasionalità (*collage* compreso, fig. 26), e, come si è già ricordato, senza inseguire facili criptomimetismi, ma puntando su qualità espressive cinetiche e sinestetiche piuttosto che mimetiche. Tutt'al più potremmo parlare in almeno un caso di effetto di arborescenza (fig. 27), dove una selva percorsa da drappelli punti-

[5] Lo si vede chiaramente in E. Tamburi, *Continuum*, Roma 2006.

nati in ordine sparso e forse anche in via di compattazione, quanto meno stando alla legge percettologica del "destino comune"[6] normalmente fungente in assenza di strutturazioni stabili. Potremmo forse parlare, decontestualizzando il termine, addirittura di un "mondo fluttuante", nel quale ad esempio (fig. 31) linee puntinate assolutamente identiche si vedono interrotte da campiture occludenti (e integrate a loro volta da un'ombra), le quali incrementano quel completamento amodale da cui discende un'illusoria continuità di direzione (qui verso destra), per la quale, detto in breve, le linee puntinate paiono "passare" da foglio a foglio.

Quanto poi ai filamenti (o tessere) quasi-rettangolari e d'impronta vagamente genetica (cariotipi?), ci si può chiedere anche in questo caso – con una domanda già ermeneuticamente connotata – se siano l'esito di una lacerazione o non piuttosto gli erratici componenti di un'imminente riorganizzazione figurale. Quel che è certo è che la composizione non sembra segregarne mai compiutamente l'esistenza, come si evince dal fatto (fig. 13) che alcuni di essi sembrano entrare nella composizione e altri sembrano fuoriuscirne, e ambiguamente da tutti e quattro i lati stante l'incerta direzionalità dell'insieme. Alcuni filamenti stanno a volte orgogliosamente eretti, altri invece divergono e chiamano in causa l'oppressione della gravità (fig. 14), altri ancora sconfinano, tragicamente fratturati in virtù della non precisa (e quindi in questo contesto assolutamente funzionale) rettilinearità della carta, da foglio a foglio, guadagnando una loro effimera continuità solo nell'approssimativo allineamento delle carte. Talvolta è poi come se la tendenza all'organizzazione puntinata, pur mai del tutto assente, venisse esplicitamente aggredita da forme puntinate allotrie (fig. 18), da punti più densi e disorganizzati, da veri e propri sciami di puntini vagamente elicoidali e addirittura da macchie incombenti, da punti che comunque alludono a superfici (con cromatismi che rammentano forse la *Rote Fabrik* di Zurigo) (fig. 19) senza appagarvisi.

I punti inseriti nelle matrici irregolarmente rettangolari (ad es. fig. 8) sono poi di regola organizzati in colonne così vicine da non suggerire né riorganizzazioni figurali complessive né un rinforzo della salienza dei punti, come invece accadrebbe se queste colonne fossero più irregolari o distanziate. L'irregolarità sembra affidata dunque interamente alle matrici, ora relativamente lunghe e larghe, ora assottigliate o addirittura lacerate e in procinto di frazionarsi, ora vagamente geometriche (rettangoli avviati a una leggera e incompleta piegatura) e ora decisamente erratiche, alonate, specie nella parte inferiore, fino alla casualità, con margini tanto sfumati da modificare il modo di apparire tanto delle tessere stesse quanto, ovviamente, dei loro sfondi. Posto che non sia addebitabile solo ai limiti del visivo, sembra che esclusivamente dove il contorno delle matrici è impreciso anche l'organizzazione delle colonne di punti interni ne condivida integralmente il destino d'irregolarità.

Qualche volta è poi come se l'intera figurazione (fig. 16) ne occludesse un'altra, emergente, in assenza tra l'altro di indici di profondità e ovviamente di ombre, solo dalle fratture o incompiutezze della prima, ed evocativa, complice la scelta dei colori, di un cielo che da grigio si fa via via celeste. Come se facessero capolino degli spiragli, generati in larga misura dall'irregolarità delle carte accostate, su una qualche mai stentorea alterità, oppure lo sfondo emergesse, a chiazze, ancora una volta a disturbare la fitta e apparentemente razionale trama puntinata (fig. 23). Spiragli, emergenze, sopravvenienze, a loro volta tutt'altro che anodini, bensì qualche volta figuralmente organizzati in puntini (ormai) diluiti in vaghe tracce mnestiche (fig. 34). Ma le figurazioni di Tamburi hanno però spesso, nella loro implicita (e dissacrata) geometria, un sapore architettonico: può capitare che alle colonne verticali in basso subentrino quelle orizzontali in alto, quasi a limitare in altezza lo slancio suggerito (figg. 9, 30); oppure che le figure puntinate s'innalzino quasi a gareggiare in altezza (e stabilità) (fig. 11), pur sconfinando, *via* alonatura, extrageometricamente; o ancora che esse si ergano massicce e simmetriche (fig. 15), differenziandosi peraltro internamente grazie all'involontario e diffuso effetto sbavatura e forse anche per dimensione, qua-

[6] Massironi 1998, p. 71.

lora le si immaginasse percepite a diversa distanza. In un certo qual senso architettonici sono poi anche i "recinti": composti da tessere continue ma i cui puntini, a dispetto di ogni attesa (e logica) figurale, non "piegano" mai, esemplificando semmai delle piegature "impossibili", i recinti, quasi fossero accampamenti che attendono truppe (altre tessere puntinate), hanno però confini prospetticamente improbabili se parametrati su geometrie fortificate viste dall'alto. Da questi recinti si fuoriesce grazie a una ristretta via d'accesso (figg. 28, 29), oppure si esce solo se ci si colloca nel cerchio più largo (fig. 13B), laddove rigorosamente ermetico risulta quello più interno.

Ma in Tamburi, come si è in parte già detto, conta molto anche la memoria della materia. Intendiamoci: l'emancipazione dei materiali dalla forma non è certo una novità nell'arte contemporanea. E tuttavia, laddove – per limitarci a due soli esempi – il *ready-made* denuncia la storicità della propria fabbricazione e il proprio valore d'uso, e la materia "senza qualità" di molta arte contemporanea (dell'arte povera ad esempio) si mostra invece – illusoriamente, avrebbe severamente commentato Adorno – destoricizzata, la tanto grezza quanto pregiata carta orientale utilizzata da Tamburi non si piega a questi *cliché*. E neppure alla "moda" di privilegiare materiali mutevoli, instabili se non addirittura amorfi. Servendosi invece di supporti sapientemente artigianali, quindi memori di una densa pratica culturale, di "corpi" il cui autonomo effetto materico non è occultato, ma francamente esibito in forma di segni, tracce, venature quasi lignee, egli confida infatti su una loro semantizzazione altamente espressiva. Le carte orientali, suggestive tanto quanto le rovine nel segnalare processi indipendenti dall'uomo, nel differenziarsi con la loro patina dall'omogeneità e regolarità dei prodotti artificiali, nell'irradiare sfumature cromatiche anziché i colori netti e brillanti – sono, ad esempio più verdastre che non precisamente verdi! – tipici degli oggetti tecnologici privi di modulazioni[7], danno vita, soprattutto se viste a una certa (giusta?) distanza, a dei paesaggi magmatici. Paesaggi fascinosamente lunari, accidentati sia per la natura stessa della carta sia per la provvidenziale alonatura della tempera (fig. 13A), e solo parzialmente compensati da linee (divisorie?) semigeometriche, che organizzano con razionalità "debole" l'insieme, o (fig. 16) dal parallelismo altrettanto "debole" dei comparti. Vedendo il paesaggio accidentato e corrugato, e proprio per questo fascinoso e formalmente evocativo, di questi fogli, il loro colore, in breve il deciso contrasto tra questo sfondo semi-irrazionale e le figurazioni (comunque) più razionali, è facile capire perché il supporto viva nell'arte di Tamburi una sorta di redenzione. Non più semplice *medium*, secondo i canoni di una storia dell'arte a lungo impegnata a marginalizzare i materiali rispetto alle forme, non più mero sfondo o residuo del profilarsi delle figure, ma schema di riferimento assolutamente costitutivo, la carta è qui l'occasione anzitutto di un acuto rovesciamento ermeneutico della dialettica figura/sfondo. E infatti è talvolta difficile dire ad esempio (fig. 30) se quelli che vediamo siano puntini neri su fondo rosso o puntini rossi su fondo nero. Il che significa che in questi acquerelli il punto generativo (chiamiamolo così) diventa spesso sfondo, per lasciar emergere piuttosto quello che potremmo chiamare il punto fenomenico: un punto che non è tanto reale (fisicamente) quanto effettuale (apparente), prodotto appunto per contrasto col fondo. Ed è proprio solo dell'effettualmente reale che l'arte mette a profitto le impressioni.

3. Punto e a capo: verso Oriente?

L'arte sarà pure, secondo la nobile tradizione che nella filosofia novecentesca da Gehlen giunge a Marquard tramite Ritter, una forma di sgravio ed esonero. Ma c'è esonero ed esonero: a quello che, tramite punti intesi come convergenza di superfici, garantisce un controllo pragmatico di stimoli esterni altrimenti ingestibili, Tamburi, come si è visto, oppone quello totalmente diverso che si ricava da un'iterazione puntiforme votata all'uscita da sé e quindi decisamente eretica rispetto alla spazialità "ufficiale". Mediante cioè la ripetizione di punti che, lungi dall'essere orli e confini e dal poterli identificare in virtù di posizioni e distanze, come tali sempre relative, paiono piuttosto

[7] Soentgen 1997, pp. 185-190.

valere come luoghi assoluti. Potremmo perciò parlare forse di una "puntinatura e-statica", di uno sgravio emozionale dell'angustia suggerita normalmente dal punto, il quale dell'intensità, del sentimento di sé come forza concentrata, è normalmente il simbolo esterno. Forse di una pratica insieme pittorica e meditativa in cerca di una dimensione più profonda della spazialità, alla quale, nella sua stringente irrappresentabilità, si può evidentemente solo alludere. Tamburi ci offre allora uno spazio voluminoso, fondamentalmente e-statico e che rappresenta qualcosa di assolutamente soggettivo. Non di relativamente soggettivo, come può essere la mera scelta di un punto di vista prospettico: una sorta di punto-zero (ancora punti!) che si "prova", ma a cui un'esteriorizzazione sobria può appunto soltanto alludere, nella fattispecie rielaborando poeticamente *ad libitum* punti, ossia dei segni – lo si noti – assai affini ai ghirigori e alle figurine geometriche che sempre affiancano, salutarmente e ludicamente relativizzandoli, gli appunti che prendiamo durante il più ufficiale e serioso degli incontri. Mettere a distanza questioni tanto gravi da essere intollerabili mediante sempre nuovi punti(ni): questa, da ultimo, sembra essere la cifra peculiare della poetica di Tamburi. Dove la scelta di superfici indurrebbe nel percipiente, grazie alla conseguente produzione d'invarianti spaziali, uno sviluppo di potenzialità pragmatiche e di combinazioni arbitrarie, quella dei puntini pre- o extra-dimensionali, e delle situazioni relativamente caotiche che ne derivano, induce invece una sorta di scorporizzazione paraestatica. Che salvaguarda, tra l'altro, la difficilmente sopravvalutabile potenzialità dell'effimero. Infatti, se rammenta la per lo più rimossa condizione effimera dell'esistenza, lo fa a ben vedere senza le pretese critico-utopiche prevalenti nella difesa dell'effimero (ad esempio della insuperabile *noblesse* dei fuochi artificiali) di marca francofortese. L'iterazione puntinata di Tamburi pare sottolineare, semmai, l'imprevista felicità dell'irrilevanza momentanea, di un'evidenza istantanea e che non sa che farsene di cauzioni escatologiche.

In questo sgravio forse risiede anche quella che potremmo definire l'*anima naturaliter orientalis* di Tamburi. Evocata sicuramente da composizioni che per orientamento e colori alludono, non importa quanto volontariamente, a un'armatura o quanto meno a una veste giapponese (fig. 17); forse, in forma estremamente stilizzata, anche a un edificio stratificato (figg. 21, 30) ed eventualmente minacciosamente pendente, a certi padiglioni giapponesi; o perfino, più genericamente, alla scrittura orientale (fig. 34). Nel quadro dell'effetto "colonne a stampa", che è ottenuto dall'accumulo verticale di puntini (fig. 33) e che forse dell'odierno diluvio "comunicativo" è una riuscita e ironica stigmatizzazione, il punto ci pare infatti qui qualcosa di analogo al provvisorio momento di stasi tra la dilatazione (invisibilità percepibile) e la contrazione (visibilità) del *qi*, e pertanto anche tra la corporeità viva, inoggettuale ma sentita, e la corporeità fisica e quindi anche oggettivabile. Un po' come l'arte calligrafica orientale[8], la pittura a puntini di Tamburi è una pratica del corpo vivo in duplice senso: sia come esteriorizzazione su carta di un'intonazione affettiva e proprio-corporea – esteriorizzazione in cui, tra l'altro, l'iterazione segnica con cui la mano corporizza lo spazio circostante (la carta) diviene presumibilmente così spontanea che la mano finisce auspicabilmente per non sapere nulla della coscienza e la coscienza nulla della mano –, sia come suggestione affettiva e propriocorporea che risuona su chi la contempla.

Altrettanto orientale ci pare anche il fatto che le forme di Tamburi, pur potendo destare dei fantasmi oggettuali (donde la tacita domanda: "che cosa mi ricorda?"), di certo non addiviene a oggetti veri e propri: il riconoscimento viene così avviato, ma subito frustrato, perché a presentarsi è una forma spaziale che non diventa il teatro di qualche evento, essendo piuttosto essa stessa l'evento, dato appunto dall'impregnarsi cromatico della carta e dalla scontornalizzazione di ogni momentanea fissità. E, soprattutto, orientale ci pare qui il ruolo del vuoto. In gioco non è ovviamente il vuoto che, come giusta distanza contemplativa, ogni contemplazione estetica presuppone, bensì quello che si comprende sempre solo indirettamente, ossia a partire dalle cose o figure. Meglio: che delle figure, del loro farsi luoghi, è però la condizione (di possibi-

[8] Linck 2005, pp. 122-123.

lità), in quanto è ciò che fa loro spazio, donando così liberamente dei luoghi[9]. Non dunque lo spazio inteso soltanto come il non-più o non-ancora-riempito, ma lo spazio come un "tra" autonomamente percepito e il cui riempimento anzi non ne faciliterebbe affatto la comprensione, giacché solo l'intervallo di spazio tra le figure, una certa "pausa", conferisce loro una peculiare sospensione[10]. Il vuoto esibito funzionalmente dalle carte dipinte da Tamburi non è un nulla, sia perché si sottrae alla monocromia con le sue struggenti sfumature e alla piattezza indifferenziata con le sue accidentate configurazioni (quasi montuose e lunari, si è detto), sia perché contribuisce testuralmente alle figure labili che pure vi si profilano. Funzionalmente vuoto e tuttavia parte integrante del testo per la sua disomogenea densità, per quel carattere non "lineare" ma "pittorico" (*à la* Wölfflin) che lo fa somigliare all'increspatura ondosa della superficie dell'acqua, il fondo cartaceo suggerisce qui, in modo peraltro non supponente, un'interessante riflessione sui rapporti tra densità della testura e leggerezza del testo e, più in generale, sulle condizioni dell'apparire figurale. Ma suggerisce altresì, nella forma di un'auto-messa-in-scena, un gusto appunto tipicamente orientale per il fosco anziché per il lucido, come osserva Tanizaki:

«Io posso dire soltanto che la carta occidentale altro non mi trasmette che l'impulso a usarla; se, invece, mi chino a osservare una carta cinese, o giapponese, a poco a poco mi sento invaso dalla quiete e dal tepore. La bianchezza stessa è diversa. Se la carta occidentale sembra respingere la luce, quella cinese, o giapponese, la beve lentamente, e la sua morbida superficie è simile al manto della prima neve. È una carta cedevole al tatto, e che si lascia piegare senza rumore. È placida, delicata, leggermente umida. Somiglia alle foglie degli alberi.»[11]

Questa specialissima, modulatissima (orientalissima!) carta è qui, dunque, nel contempo ciò che dà e ciò che è dato[12]. Pur non attirando aggressivamente l'attenzione su di sé, il vuoto (cartaceo) è qui un inesibito però universalmente diffuso, pena il non apparire e quindi anche il non percepire. Ma c'è, infine, un altro vuoto cui converrà in conclusione almeno alludere: ed è il vuoto come svuotarsi dell'artista. Solo svuotando se stesso, l'artista pare qui impregnare il (relativamente) vuoto della carta con un'autentica atmosfera-*qi*. Donde suggestioni formali che della non sottovalutabile, e non sappiamo quanto stabile pace interiore che le origina, sono in qualche modo il riflesso. Un dono di eleganza e movimento, a ben vedere, per chi si ferma a guardare e vi si abbandona, emancipato dalla coazione a trarre da tutto e tutti una qualche (utile) "informazione".

Così, guardando e riguardando gli acquerelli di Tamburi siamo quasi certi degli errori dell'estetica idealistica (in senso lato), erroneamente convinta di dover trascendere i materiali ed evitare per quanto possibile la tendenza alla frattalizzazione di solito connaturata alla materia (nella fattispecie tanto alla tempera quanto alla carta artigianale). Ma siamo altresì certi che Rilke abbia torto: non è vero infatti che ogni espressione artistica ci impone di "cambiare la nostra vita". Talvolta – ed è già molto – con la sua bellezza, materica ma anche suscitata, come nel caso delle "carte" di Tamburi, dall'effimero e dall'imprevedibile, ci aiuta piuttosto a tollerare la nostra vita, educandoci a una forma di "passività" che, senza aver nulla di masochistico (o, peggio ancora, di doloristico), segnala probabilmente una – forse l'unica –forma di sovranità personale su cui possiamo ancora contare e che appaia relativamente estranea alla dialettica dell'illuminismo.

[9] Heidegger 1969, pp. 19, 25.
[10] Figal 2010, pp. 250-265.
[11] Tanizaki 1935, p. 23.
[12] Figal 2010, p. 263.

BIBLIOGRAFIA

FIGAL G., *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*, Tübingen 2010.

GRIFFERO T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari 2010.

HEIDEGGER M., *L'arte e lo spazio*, trad. di C. Angelino, Genova-S. Salvatore Monferrato 1979.

LINCK G., "Qigong mit dem Pinsel. Zur Körper- und Leibverbundenheit der chinesischen Kalligraphie", in Anna Blume (Hg.), *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*, Freiburg/München 2005, pp. 121-142.

MASSIRONI M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Bologna 1998.

SCHMITZ H., *Nuova Fenomenologia. Una introduzione*, a cura di T. Griffero, Milano 2011.

SCHMITZ H., *System der Philosophie*, Bd. II.1, Der Leib, Bonn 1965.

SCHMITZ H., *System der Philosophie*, Bd. III.1, Der leibliche Raum, Bonn 1967.

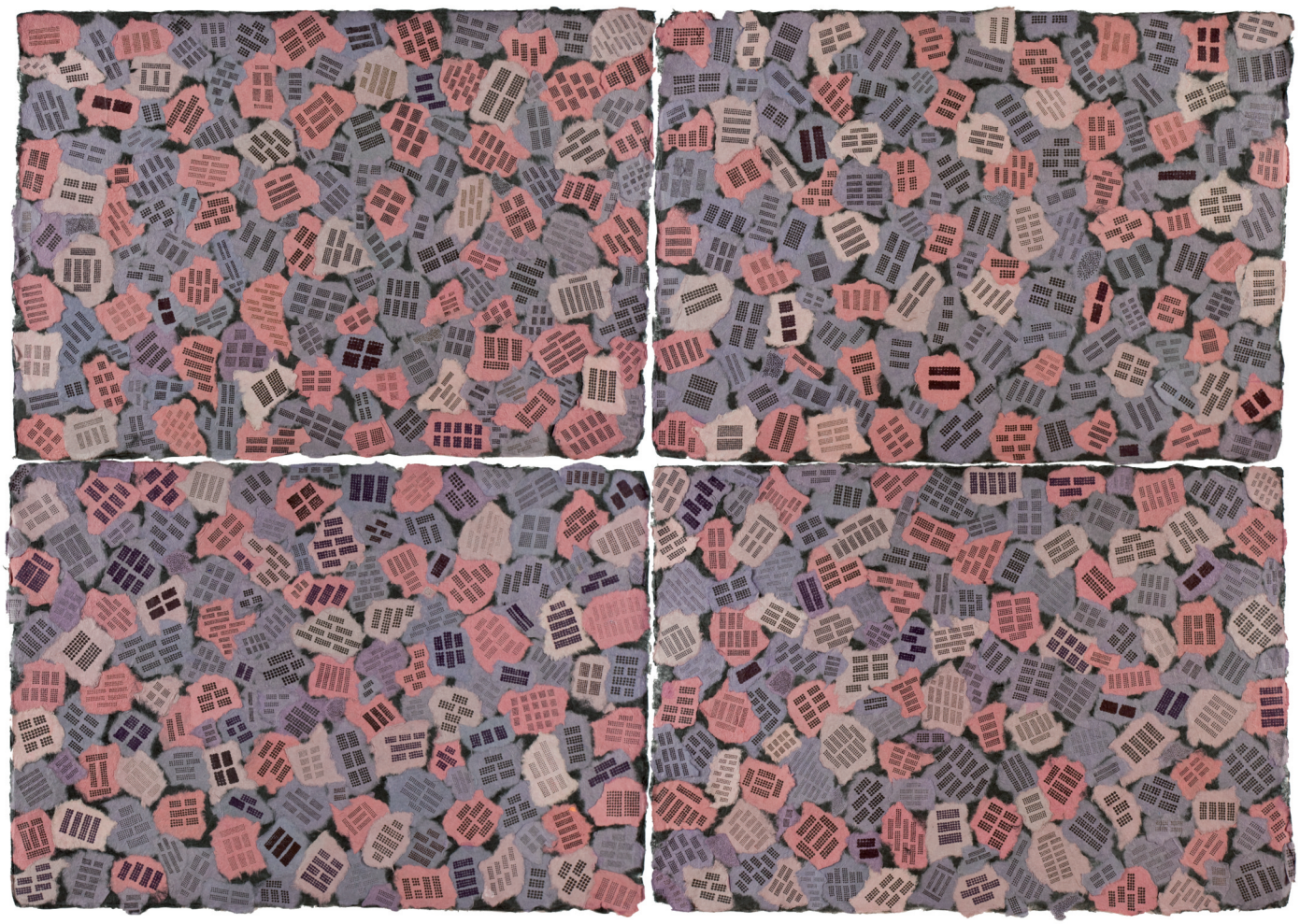
SCHMITZ H., *System der Philosophie*, Bd. III.2, Der Gefühlsraum, Bonn 1969.

SCHMITZ H., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin/Boston 2011.

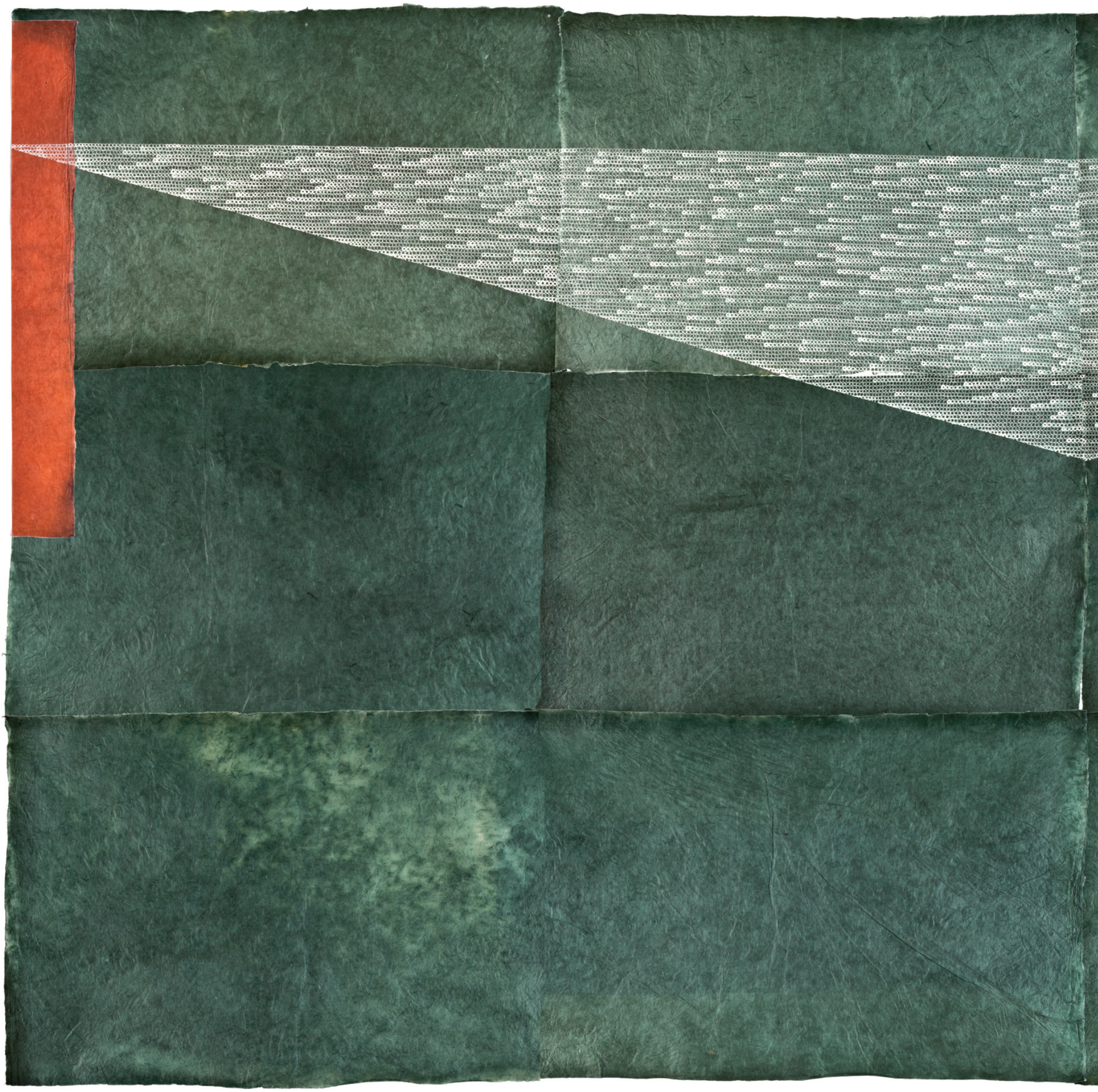
SOENTGEN J., *Das Unscheinbare. Phänomenologische Beschreibungen von Stoffen, Dingen und fraktalen Gebilden*, Berlin 1997.

STRAUS E., *Le forme della spazialità - Paesaggio e geografia*, in Straus E., Maldiney H., *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, tr. di P. Quadrelli e altri, Milano 2005, pp. 35-79.

TANIZAKI J., *Libro d'ombra* a cura di G. Moretti, trad. it. di A. Ricca Suga, notizia bio-bibliografica di A. Boscaro, Milano 2007.



***n.26,* 2010**
Collage
indaco, rosso, giallo, nero, rosa
tempera su carta Nepal
112 x 160 cm (4 fogli)



***n.12,* 2006**
bianco, rosso inglese
tempera su carta Nepal verde
150 x 300 cm (12 fogli)

***n. 3,* 2012**
nero mica
tempera su carta Nepal argento
82 x 195 cm (3 fogli)

***n. 45,* 2005**
rosso inglese, nero
tempera su carta India
50 x 50 cm (1 foglio)

Ennio Tamburi. Il braille della pittura

Tiziana Migliore

Un'epoca come la nostra, dominata da pratiche di rimediazione, ha occhio per un artista che, con tecniche tradizionali e nel plesso mano-utensile-materie, mette a fuoco il campo spaziale più diffuso nei sistemi di rappresentazione: la carta. Dal 2006 Ennio Tamburi presta la sua pittura ad attenzionare la sostanza del supporto, rendendo figura quel che prima giaceva sullo sfondo, variabile asemantica. Così il dispositivo di inscrizione, anziché ospitare un'immagine e trasmetterla, emerge per esibire se stesso, non in quanto cosa, ma come costrutto, oggetto traslucido intessuto e a volte colorato da altre mani.

Qui, per intenderci, l'interfaccia della carta non è neutralizzata, anestetizzata a favore di uno spazio mimetico, ma risale sottoforma di fibre, frange, increspature, rigonfiamenti. Ha una diatesi riflessiva e transitiva: espone la propria fisionomia e un portato culturale, attraverso una maieutica della cellulosa; si frappone alla luce filtrando porzioni del mondo visibile, in "fotografie" da fissare e riempire. Il fare di Tamburi resta lontano dall'arte classica, che levigava, copriva e incorniciava il piano, e affine alle prassi preistoriche, «competitive con gli accidenti e le irregolarità di un fondo non meno articolato del segno e capace di interferirvi»[1]. All'intrigante contrattazione tra le pregnanze della materia e lo scrupolo del gesto la mostra della Galleria Nazionale d'Arte Moderna dà respiro.

1. Testure sensibili. Un'analisi

La personale di Tamburi alla GNAM si compone di trentacinque pitture a tempera, smalto o gouache, di dimensioni enormi, in altezza o in larghezza, fino a due metri. Mancano le cornici e i bordi sono sfrangiati, ma in alcuni casi si nota un margine disegnato a matita che può interrompere la figurazione. Ogni lavoro risulta dall'assemblaggio di fogli dello stesso tipo e formato: carte artigianali nepalesi, indiane, tibetane o giapponesi. Sono manufatti anonimi che Tamburi prende in carico e rielabora, con un procedimento inverso a quello di artisti ugualmente interessati al "meticciato" culturale, Alighiero Boetti, per esempio, il quale affidava le sue personali notazioni su carta all'esecuzione di tessitori e ricamatori afghani. Importazione e traduzione di un'alterità nel proprio mondo, in Tamburi; *détournement* nelle tradizioni altrui di un'identità già sdoppiata, in Boetti. Li accomuna la magnificazione delle trame, dei ritmi, in un corso di azione semiotica che va dall'idea guida al prodotto o dal prodotto citato all'idea.

Osservando gli acquerelli di Tamburi, si ha l'impressione che le "stoffe" straniere siano state trasposte in una specie di linguaggio braille, come se Tamburi le avesse lette in filigrana e poi interpretate con una codifica tattile, pensate mediante un ordine sensoriale diverso dalla vista. Non si tratta di un'esperienza idiosincratica. Spicca anzi un alto livello di sistematicità nelle operazioni, che, associato al fuori misura e a una focale grandangolare dei rilievi cartacei, crea un *mapping* offerto alla decrittazione e alla partecipazione pubblica. Studiamone i processi.

1.1. Sulla carta/della carta. La doppia prospettiva

Non sempre l'intervento dell'artista è a tutto campo; può lasciare intatti il colore o le screziature delle carte usate, quando esse sono già dipinte. Dopo le fasi di selezione e di assemblaggio, Tamburi si cimenta nella discretizzazione della superficie, con righe e punti che lo conducono a un divisionismo dell'astratto, molto matematico e in termini stilistici poco macchiato. I lavori sembrano trattenere in memoria le tracce del contatto tra la grammatura dei *papiers collés* e le energie del corpo che li ha esperiti. La conversione eidetica che caratterizza gli esiti di tale accoppiamento è in senso letterale una *digitalizzazione*, registra le risposte percettive e cognitive della visione aptica di Tamburi.

Nell'atto performante si distinguono due vie, debitrici del principio gestaltico del contrasto. La prima è in positivo: l'artista procede aggiungendo tocchi di pittura, per insiemi di pixel più o meno saturi, a sciami (fig. 25, *Rosso, nero*, 2010, 116 x 58 cm) e/o a campioni identificativi delle differenti relazioni tattili instaurate (fig. 18, *Rouge vif, nero*, 2011, 94 x 216 cm). Quanto più fitto è il numero di punti, e acuto lo scarto fra le tonalità, tanto più intensa sarà stata la

[1] Cfr. Schapiro 1966, trad. it., p. 93.

relazione di contatto (fig. 33, *Nero, ocra, bianco*, 2011, 57 x 99 cm). Riconosciamo approcci panoramici, come si parla di vedute panoramiche, a distanza (fig. 8, *Grigio, nero, rosso inglese*, 2005, 1,04 x 1,56 m), ma anche test più intimi (fig. 11, *Nero, grigio*, 2011, 1 x 1,50 m). Il colore funziona come categoria che attiva un dispositivo semisimbolico legato alla valenza della testura[2]. Il grado di sensibilizzazione della carta si evince dalle proporzioni cromatiche.

La seconda via opera invece in negativo: ricava la qualità materica delle superfici come per calco da una carta in sovrimpressione (fig. 5, *Grigio, rosso*, 2011, 171 x 78 cm). Qui si avverte il conflitto tra vista e tatto. Ciò che l'occhio, per i suoi limiti, non riesce a vedere, lo restituisce la mano tramite esemplificazioni pittoriche, statiche, schematizzate (fig. 15, *Oro, nero mica [Corano 1]*, 2009, 82 x 124 m) oppure motorie, indicative dei percorsi del gesto (fig. 16, *Rosso, grigio, celeste [Zanzibar]*, 2009, 1,40 x 2,94 m). Di questo chiasma tra toccante e toccato *Nero, bianco* (fig. 7, 2008, 1,80 x 2,40 m) è forse l'acquerello più emblematico: documenta le zone marcate e non marcate nello scambio, ma tenendo conto dei passaggi intermedi, delle continuità estesiche fra gli estremi. Configura inoltre l'avventura percettiva in un diagramma[3] che ha l'icona di una fortezza. Sui luoghi di Tamburi torneremo più avanti.

Se si confrontano i due *modus operandi*, in positivo e in negativo, ci si accorge che il primo assume la prospettiva dell'enunciatore, cioè dell'artista e delle sue adesioni alla materia – osserviamo anche *Rosso inglese, nero* (fig. 27, 2005, 1,20 x 2,40 m), dove sciami in movimento e matrici fisse coesistono – mentre il secondo storna il processo verso la prospettiva della carta, i cui microelementi hanno forze di reazione e resistenze (un altro esempio è fig. 21, *Argento, nero, grigio*, 2009, 70 x 170 cm). Uno scontro di poteri e voleri. Più spesso la scelta di un "punto di presa" esclude e disattiva il divenire dell'altra. Ma non mancano casi di concomitanza, declinati nella figura della mischia, come "fusione di orizzonti" (fig. 22, *Grigio, nero*, 2010, 88 x 64 cm), o distinti e giustapposti. Tamburi cura attentamente la dimensione sintattica dei propri lavori. Quando opta per la *praesentia congiunta* delle due prospettive, le schiera binaristicamente, sfruttando nello spazio il contrasto tra alto e basso (fig. 6, *Verde acqua, nero, grigio*, 2001, 1,20 x 1,60 m) o tra sinistra e destra (fig. 31, *Nero, grigio, ocra*, 2010, 77 x 255 cm).

A livello aspettuale può essere focalizzato il viaggio nelle sue tappe puntuali, come in *Bianco, nero (Ponte Cestio)* (fig. 14, 2003, 1,20 x 3,20 m), che attraverso l'affezione alla carta esprime la rimembranza di una specifica località, o la durata dell'esperienza, con maniere di sfioramento (fig. 5, *Grigio, rosso*, 2011, 171 x 78 cm), di tastazione (fig. 24, *Nero, bianco*, 2006, 1,45 x 1,02 m) o di palpeggio. In *Indaco, rosso, giallo, nero* fig. 26 (2010, 1,12 x 1,60 m) un gremito collage di plurimi, che deborda identico da quattro carte a loro volta assemblate, restituisce la prensione somatica diffusa e a lunga permanenza di quest'ultima maniera.

1.2. Facoltà dell'acqua

Entrambe le tattiche, enunciazionale o dall'esterno (dell'artista) ed enunciativa o dall'interno (del materiale carta), fanno leva sul ruolo dell'acqua. A riguardo le migliori riproduzioni restano inattendibili, bisogna vedere le opere dal vivo. Allora si noterà che l'acqua, *in primis* buon conduttore del colore, può anche svolgere altre funzioni e contrastare anziché favorire l'impermeabilità della pittura[4]. Nei programmi di Tamburi è un aiutante dell'enunciatore quando gonfia e deforma i tessuti, rivelando incursioni che turbano lo stato di quiete; se però incombe sul colore, ne altera la consistenza e crea piccole pozzanghere che permettono alla carta di manifestarsi. Funge insomma da agente doppio, che in generale modula il transito o l'indugio in questi territori. Due esempi sono paradigmatici: *Riflessi* (fig. 23, *Bluoltremare, bianco, celeste [Riflessi]*, 2007, 1,85 x 2,45 m) in cui si sente la sollecitazione dell'acqua sulla "membrana" cartacea e la carezza premurosa che vi sosta; e *Blu, viola, argento* fig. 13A (2009, 60 x 160 cm), dove all'opposto emerge il diluito nell'esercizio assorbente della carta. Ai loro effetti di senso contribuisce la segmentazione

[2] Si intende per semisimbolico la relazione tra espressione e contenuto che funziona non secondo la corrispondenza 1:1, tipica del simbolo ("colomba" simbolo di /pace/, "bilancia" simbolo di /giustizia/), ma correlando categorie dei due piani. In questo caso, ad esempio, si dirà che la coppia del piano dell'espressione bianco *versus* nero è omologabile alla coppia del piano del contenuto intensità *versus* distensione. Formalizzando, bianco:nero = intensità:distensione.

[3] "Diagramma" nell'accezione di Gilles Deleuze (1981), come macchina per descrivere i diversi ordini di sensazione delle forze che abitano le rappresentazioni.

[4] Su queste dinamiche cfr. Elkins 2012.

interna del patchwork. Nel primo caso l'incastro non perfetto tra i fogli crea un pattern bistabile di vuoti e pieni, percepibile alternativamente: una dinamica che fa sentire l'ondulazione indotta dal gesto; nel secondo, la struttura a puzzle, che comporta coesione fra le parti e un'unità omeomera riconquistata, perora invece la causa della materia. Le fenditure al centro, dall'alto e dal basso, segnalano il fondamento intercorporeo di questo status, umano (dell'artista) e non umano (di materiali, elementi ed utensili). Tamburi non perde l'occasione di fargli il verso, ironizzando sulla prospettiva della carta mentre rievoca *Bach Strasse* (fig. 19, 2011, 1,04 x 1,56 m).

In mostra c'è un *Archivio della memoria* (fig. 34, 2011, 2,40 x 2,40 m) che sintetizza le diverse soluzioni connettive. È un acquerello gigantesco, composto di ben dodici fogli, montato su una pedana appena sollevata da terra. L'insolito trattamento della superficie, non geometrica ma a macchie e con aloni e sbavature, è sintomatico del regime del flashback: confonde nell'immaginario del presente, e in divenire, il passato a cui appartengono queste storie. L'acquerello ha un ritmo e una cinetica che non rispondono alla vulgata di "archivio", come sede dove conservare, seppellendoli, i resti del presente. Il titolo risulterebbe un ossimoro, se l'opera non affacciasse un concetto diverso: la memoria è un'attività mobile che richiede un archivio in quanto tutela per il suo futuro. «L'arte di domani esisterà soltanto se sarà un tesoro collettivo» (Victor Vasarely).

1.3. Mediazioni della luce

C'è da chiedersi ora: che cosa spinge Tamburi ad avere disposizioni tattili nei confronti della carta? Non è solo un problema di fascinazione per culture orientali. La loro trasparenza non può essere trascurata. Involucri che assorbono e riflettono la luce, questi oggetti sono anche e soprattutto schermi in movimento del mondo retrostante. Costituiscono il luogo della «memoria potenzializzata del discorso»[5]: trattengono e filtrano, insieme alla luce, le proprietà di bersagli che invogliano a ricostruire. Esse stesse sono l'"archivio della memoria"(!), con il compito di preservare, delle identità che carpiscono, il potenziale di attante "vivente". Questo carattere fantasmatico è l'attrattore della curiosità di Tamburi, il quale tocca e saggia attraverso membrane, non contento di tendere la mano[6]. Poi ripassa e riempie col colore le sagome, sulla base della cernita compiuta dalla forma mediale.

Nelle carte "artigianali" dipinte si sarà notata una particolarità: il timbro, i colori saturi e pregnanti. L'artista sembra preferire schermi-ostacolo, parzialmente opachi, restii a una facile cattura del traguardo. L'ellissi o l'allusione operate dalle carte gli consentono infatti di intervenire e colmare le mancanze, ma lasciando zone estese di apparente vuoto, per accentuare la natura fenomenica di questa poetica (fig. 32, *Dance Project*, 2009). Tamburi, in generale, sfata il mito dell'autore demiurgo la cui creazione nasce dal nulla e al nulla di una pagina bianca ritorna. La sua attività è espressamente cooperativa, stratificata di eventi e intercessioni.

2. Luoghi del tatto

Numerosi disegni preparatori attestano il progetto di costruzione tattile delle sostanze. Li ha ospitati nel 2006 il Salone Monumentale della Biblioteca Casanatense di Roma, circostanza per la quale i bozzetti sono stati raccolti in un poderoso volume, insieme a studi e ad appunti. Qui si vede bene la meticolosa storia di produzione sottesa a ciascun dispositivo finale. Note e istruzioni accompagnano griglie dettagliate, per non lasciare troppa libertà al caso, ma regolarlo. È un esercizio destinato a un pubblico. «I miei disegni non sono dei disegni, ma dei documenti, bisogna guardarli e capire quello che c'è dentro»[7]. Luca Massimo Barbero[8] parla giustamente di «insediamenti tattici […], preziose mappe di cui si sono volutamente smarrite le chiavi e le "legenda"». Nei nuovi lavori in mostra alla GNAM, però, lo sguardo non è più dall'alto, come ispezione di tipo geografico; è aereo. Esplora fisicamente, attraverso l'acqua e la luce, scenari che sono in asse con lo schema corporeo. A osservarli da vicino e descriverli, si supera la sindrome romantica della loro ineffabilità.

Mutuiamo da Barbero l'idea che si tratti di «piani bel-

[5] «Il "contenente" dei contenuti è la membrana che avviluppa le materie in cui è stivata la memoria a lungo termine». Cfr. Fontanille 2004, p. 353.

[6] «Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto! / Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto». Dante, *La Divina Commedia - Purgatorio*, II 79-81.

[7] Antonin Artaud, cit. in Tamburi 2006, s.n. È la frase che Tamburi sceglie come incipit di questa sua raccolta di disegni.

[8] Luca Massimo Barbero, 1991, p. 19.

lici»[9]. La ricerca di una traduzione figurale della tattilità esige premeditazione. A livello plastico bastioni e recinti o *enclos*, come li definisce Tamburi[10], sono istanze posizionali e trasformazionali della relazione tra sorgente e bersaglio. Modulano i rapporti di potere in una fase preliminare, di contrattazione e affinamento delle competenze. Parallelamente a queste griglie, "nomadi", si trovano iconizzazioni di fortilizi, luoghi della prova topica, del riparo o dell'assedio.

2.1. Torri e fortezze

Del 1997 è l'alta torre (fig. 1, *Bronze metallic*, 250 x 75 cm) che il visitatore incontra all'inizio del percorso espositivo: un muro delegato ad attrarre i processi della sostanza e a rinviarli all'enunciatore-spettatore. Intriso dei toni caldi e sfumati del bronzo, fa trapelare le rugosità della carta, per contrasto con lo sfondo verde scuro passibile di appiattirle. La versione del 2006 (fig. 2, *Tower between Towers*, 211 x 96 cm) ne consolida il ruolo di soggetto opacizzante, tramite il gioco di rivelazione delle torri laterali, bianche, e di occultamento della torre centrale, quasi tutta rivestita di nero. Predomina il gesto pittorico di copertura, più che l'eccedenza materica.

Se la torre è un baluardo di difesa e resistenza, la fortezza, viceversa, si manifesta come spazio di attrito e di espugnazione, spesso inquadrato dalla prospettiva della carta (fig. 7, *Nero, bianco*, 2008, 1,80 x 2,40 m). Torri e fortezze manifestano le giunzioni tra toccante e toccato, polemiche e non pacifiche, sempre *in fieri*. Non approdano a un punto di arresto.

2.2. Barricate e recinti

La ricorrenza di fenomeni tensivi più che di stati rende stimolante l'indagine di quella classe di formanti plastici che preparano l'urto con la carta, istruendo criteri di manipolazione. È così che intendiamo barricate e recinti. Le prime, i bastioni (fig. 9, *Rosso inglese, nero*, 2007, 1,37 x 1,95 m; fig. 3, *Nero mica*, 2012, 82 x 195 cm), sembrano ritardare o impedire la presa aptica, in quanto ostacoli di ostacoli, se si considera il ruolo di interfaccia della membrana cartacea. Solitamente neri, costituiti da bande verticali in successione, bloccano l'accesso diretto al bersaglio, intimando il non-dover-fare. Si noterà che li innalza lo stesso enunciatore, dalla sua prospettiva.

I secondi, le cinte, non sviluppano avversioni, ma si librano per incorniciare zone di mondo (fig. 29, *Nero, rosso, blu, bianco, oro*, 2010, 1,60 x 1,20 m). Poligoni misteriosi che contornerebbero il vuoto, senza la tesi dell'impiego della carta come filtro traslucido. Sulla base delle precedenti analisi, è possibile ritenere gli *enclos* iniziative di selezione condotte dal "punto di presa" della sostanza. Emergono dal fondo, innescano un "poter-fare" e compensano la revoca delle barricate. Appaiono dischiusi. Non sono Gestalten immutabili né perimetri costrittivi, si limitano a suggerire assetti.

3. Passioni fattitive

Un sistema di desideri permea questo braille per figure e ne scandisce il racconto. L'ultima riflessione sull'opera di Tamburi alla GNAM riguarda la dimensione passionale, da articolare esaminando modi e aspetti del gesto. Spazi a prima vista geometrici, omogenei e isotropi, celano esperienze *compromettenti* per l'enunciatore e cariche di investimenti di valore. Torri e fortezze, barricate e recinti, che accolgono il contatto (aggregazione) o lo predispongono (liminarità), si comprendono appieno solo se integrati delle loro marche passionali. Totem frontali e giganti, impegnano alla testura della carta anche lo spettatore.

Nel tempo dell'attesa, dell'adeguamento allo scontro, l'esitazione prevale sull'audacia. La barricata è figura della renitenza, singolare moto d'animo che nella struttura narrativa antepone la sanzione alla prova – esprime il "mettere le mani avanti", un tempestivo "no" che non vuol sentire ragioni (o altre passioni). Nella renitenza la paura si esercita in forma attiva, come arbitrio del sottrarsi al corso degli eventi e trincerarsi. Il recinto, rispetto alla barriera, che, precludendo ogni possibilità, ha una connotazione disforica, si offre come virtuoso dispositivo di metamorfosi: abbozza posizioni e orientamenti volti a compiere il programma di congiunzione. Ripetendosi ogni volta differente, per sagoma e colore, evidenzia, in tono euforico, l'affiorare di più

[9] *Ibidem*.

[10] Cfr. Tamburi 2008.

opzioni. Esorta tuttavia a un atteggiamento prudente, a un fare guardingo: neanche il recinto media la relazione con la carta all'insegna dello slancio. Entrambe le figure contemplano anzi la rottura d'equilibrio.
Solo all'atto pragmatico, nella disputa, si manifesta l'ardire. Se il recinto ha un ascendente positivo sull'azione, a incarnarla ci pensano però la torre e la fortezza. Quando tattiche e ponderazioni cessano di essere e si entra nell'evento, lì si gioca la partita dei poteri, dell'enunciatore sulla carta o della carta sull'enunciatore.

«L'audacia gode perfino di taluni privilegi, in guerra. Al risultato che è offerto dal calcolo dello spazio, del tempo e delle forze, si deve aggiungere una certa percentuale che l'audacia, ogni qualvolta si senta preponderante, trae dalla debolezza della parte opposta. Si tratta dunque di una forza veramente *creatrice*: e ciò non è neppure difficile a dimostrare razionalmente»[11]

Nel caso della torre l'enunciatore ha il sopravvento. Con l'acqua snatura e raggrinza la sostanza cartacea; conduce lui il viaggio dei riflessi sulla materia, grazie alla luce. La fortezza sprigiona invece l'audacia della carta, mostrando una compagine variegata secondo i gradi di salienza, ma organica. Tre piccole feritoie in basso simbolizzano il possesso dell'edificio e l'allerta di pericolo per l'ostante. Sono scongiurati colori e invasioni del gesto.
La conoscenza della pittura è un processo che implica reversibilità. L'opera vede infatti la partecipazione di attanti umani e non umani e in questo senso incoraggia gli scambi, i prospettivismi ad esempio: spostamenti dalla posizione originaria verso altri tipi di fisicalità[12]. Così Tamburi immagina la coincidenza con la carta: ne indossa e ce ne fa indossare i panni, praticando produzione e fruizione tramite i suoi rilevamenti.

[11] Clausewitz 1832, Libro terzo, capitolo VI. Corsivo nostro.

[12] Sul prospettivismo, che è in fondo un'eterotopia del punto di vista, cfr. Descola 2005.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Ennio Tamburi. Continuum*, Catalogo della mostra di San Casciano dei Bagni (Siena), Perugia 1991.

Barbero L.M., "Le mappe possibili", in AA.VV. *Ennio Tamburi. Continuum*, Catalogo della mostra di San Casciano dei Bagni (Siena), Perugia 1991.

Clausewitz K. von, (1832) *Della guerra*, Milano 1970.

Crispolti E., "Presentazione", in AA.VV. *Ennio Tamburi. Continuum*, Catalogo della mostra di San Casciano dei Bagni (Siena), Perugia 1991.

Deleuze G., *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Macerata 1995

Descola P., *Par-delà nature et culture*, Paris 2005.

Elkins J., *La pittura cos'è*, a cura di Tiziana Migliore, Milano 2012

Fabbri P. e Montanari F., *Per una semiotica della comunicazione strategica*, «EC, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», 30 luglio 2004, pp. 1-27.

Fontanille J., *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma 2004.

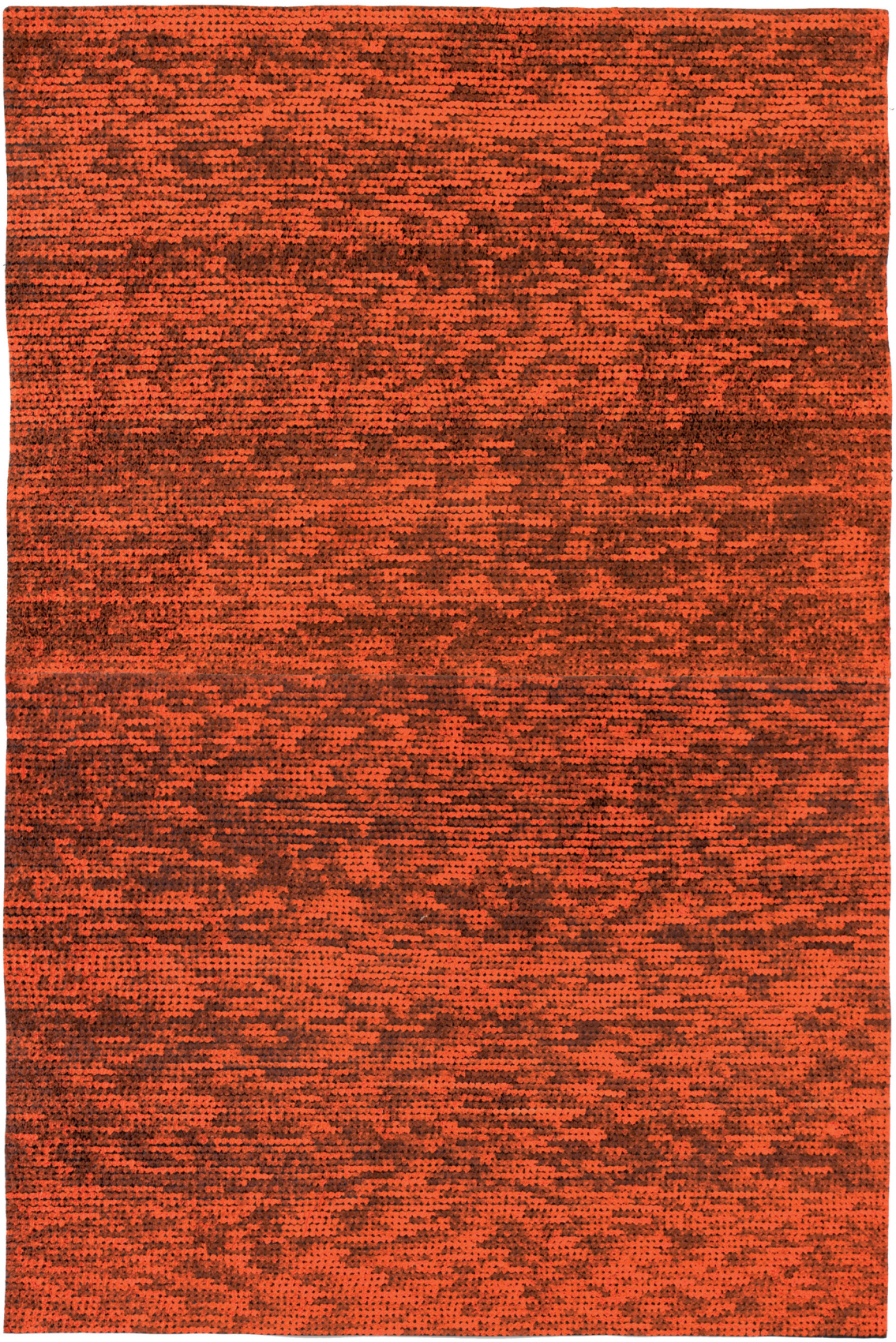
Schapiro, M., "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", *Semiotica*, 1969, pp. 223-242. Poi in *Meyer Schapiro. Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, Meltemi, Roma 2002, pp. 92-119.

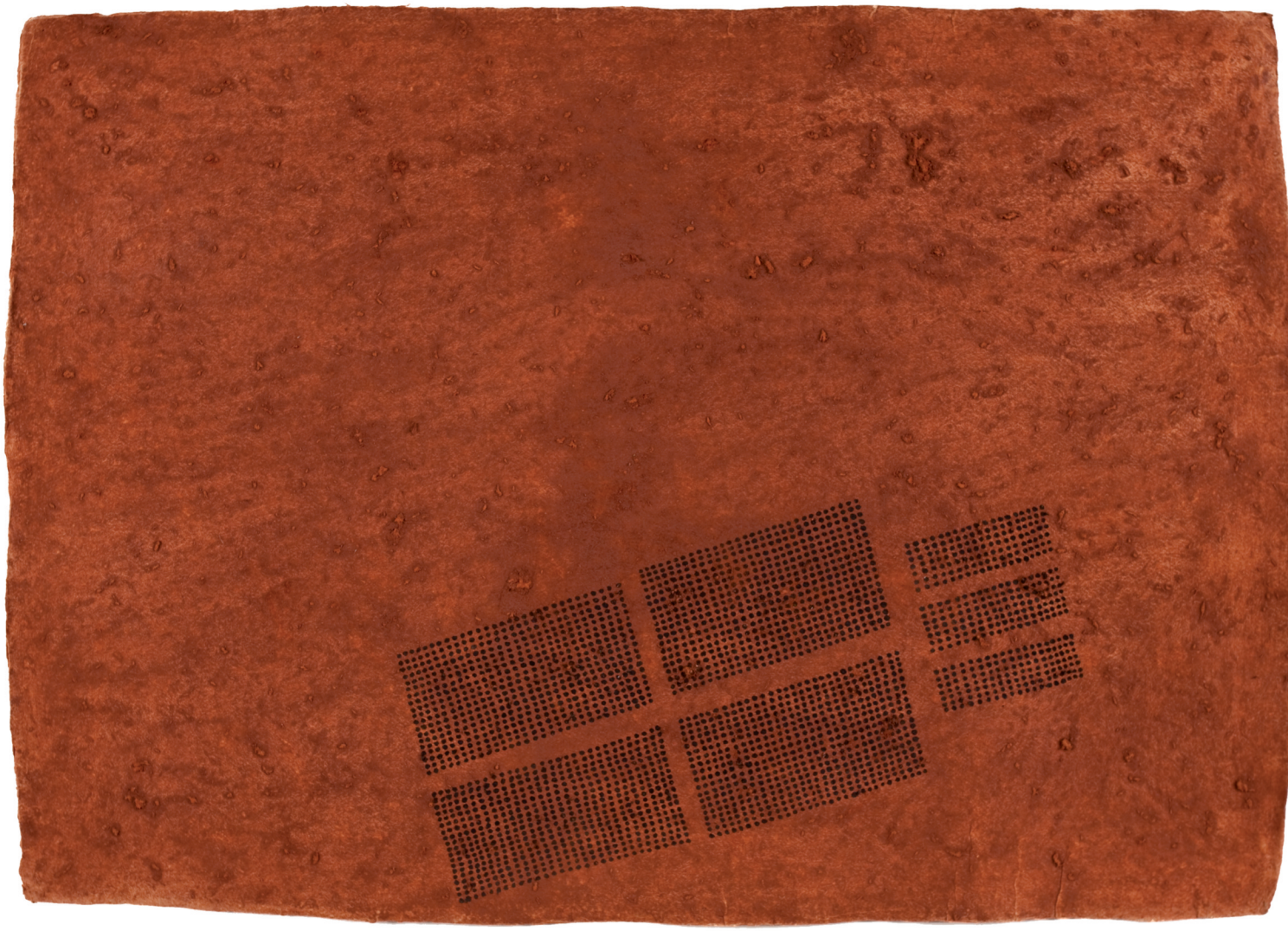
Tamburi, E., *Continuum*, Roma 2006.

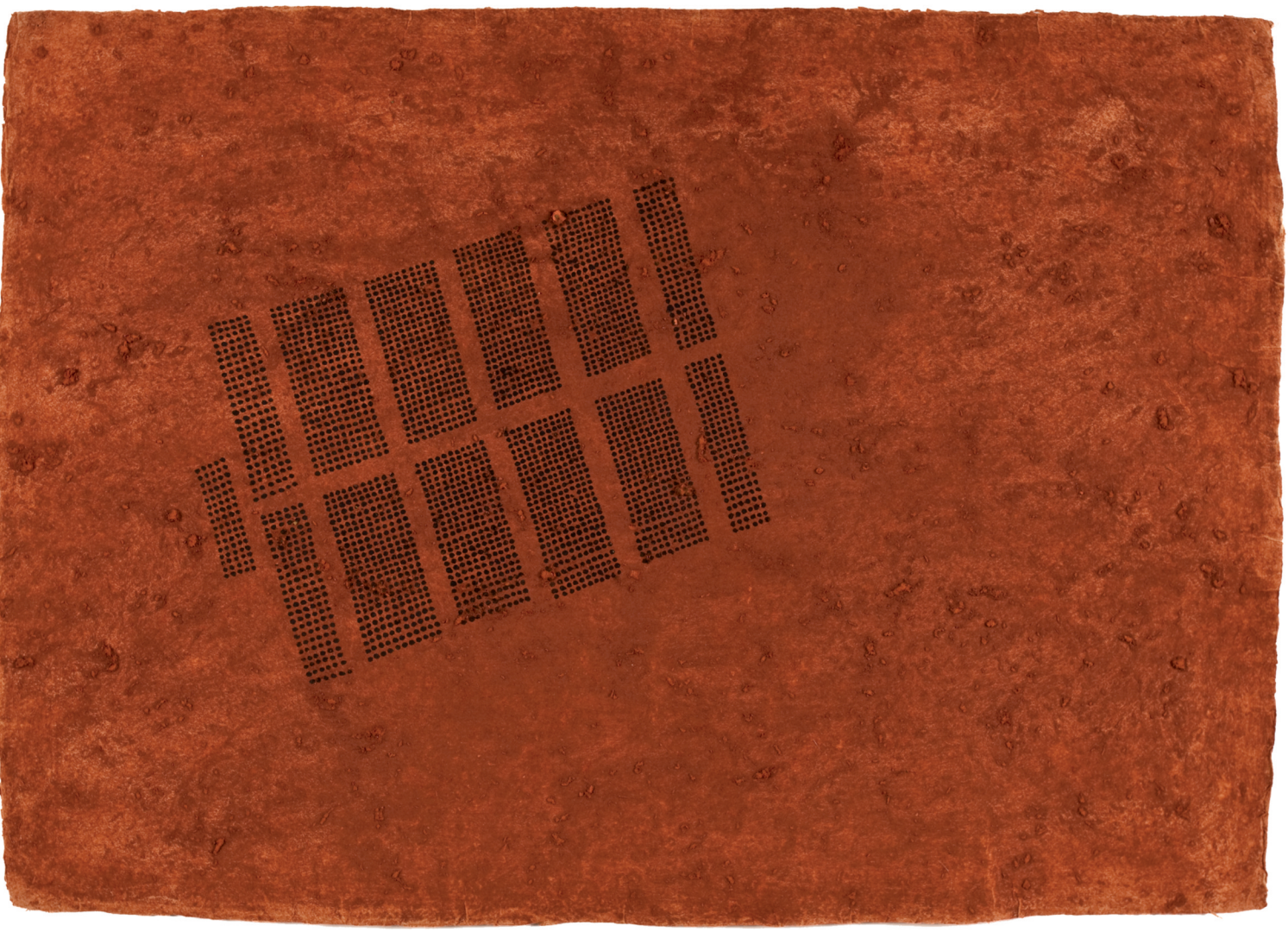
Dolce M. "Ennio Tamburi: la vera arte è fuggire dalla banalità", «Panorama», 6 Febbraio 2008.

***n. 25*, 2010**
rosso, nero
tempera su carta giapponese
116 x 77 cm (2 fogli)

collezione privata

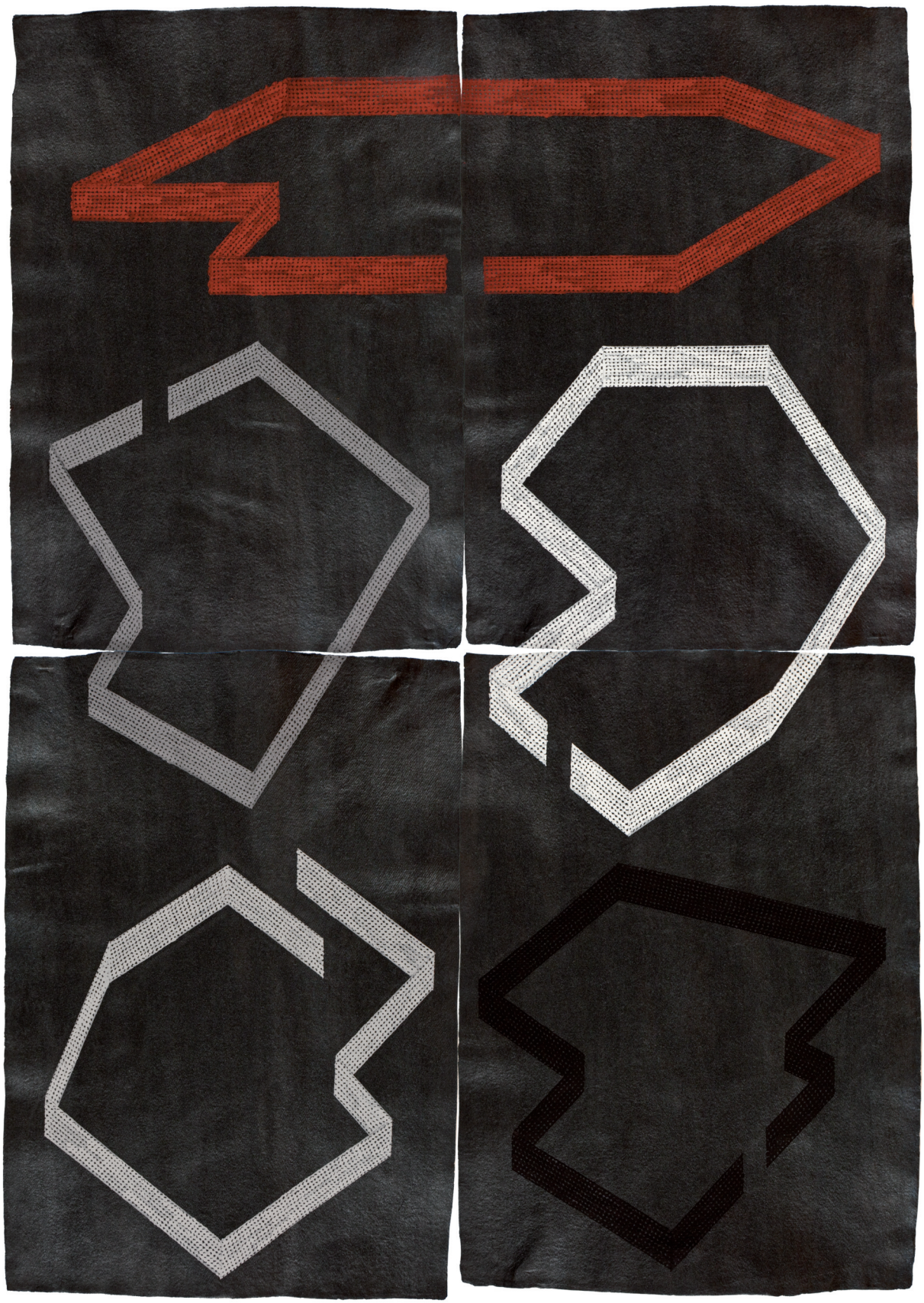




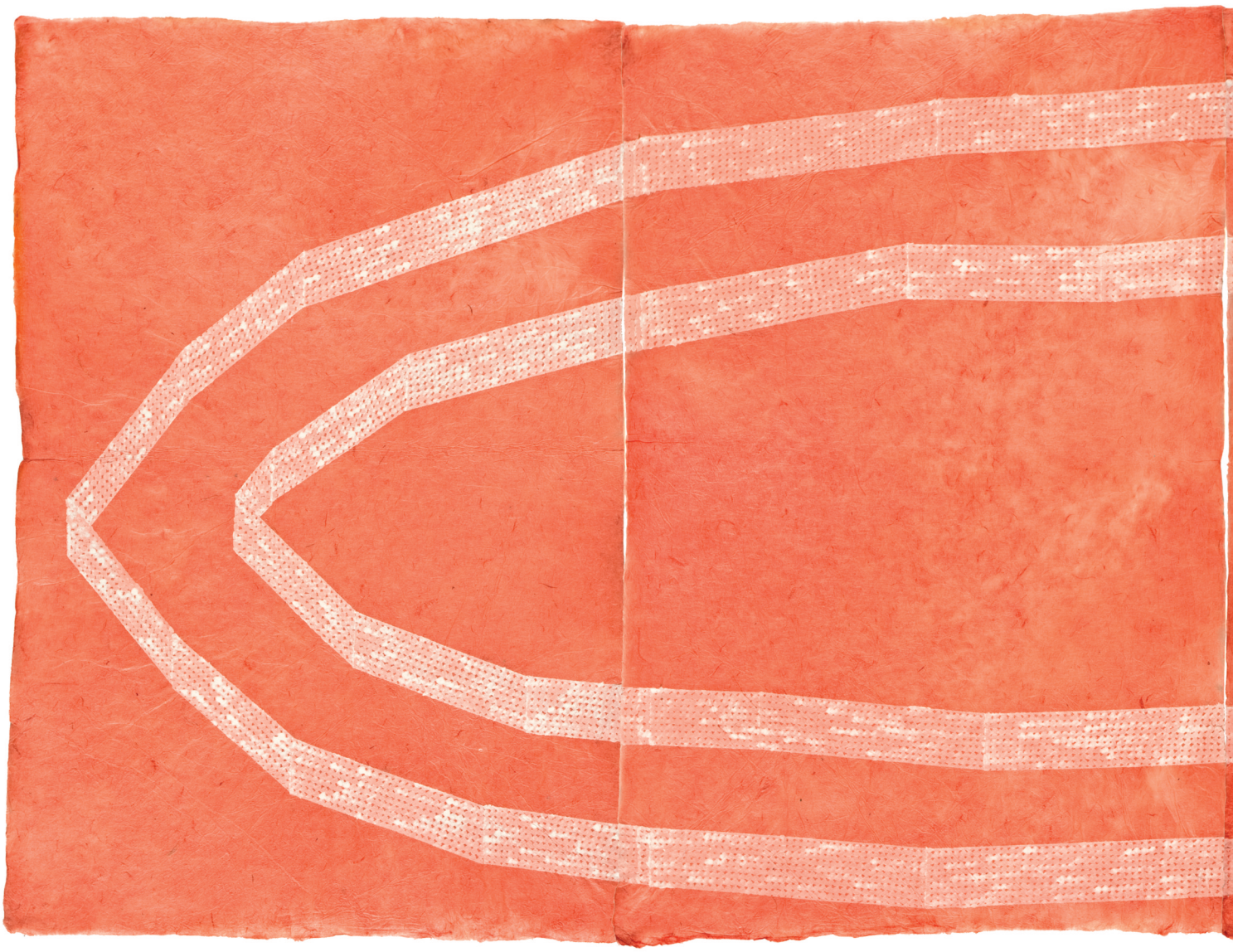


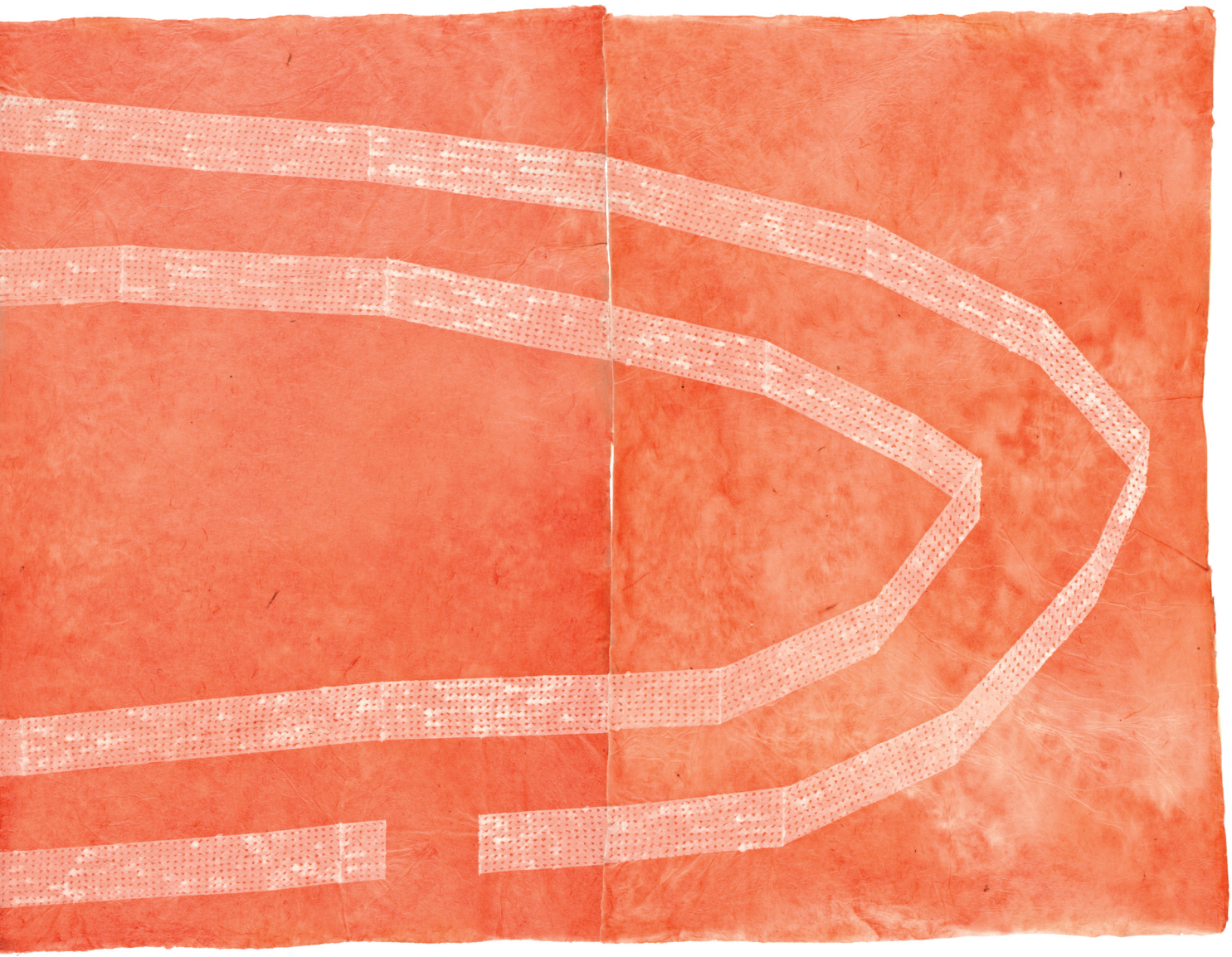
***n. 46*, 2002**
terra rossa, nero
tempera su carta India
60 x 160 cm (2 fogli)

***n. 28,* 2010**
nero, rosso, bianco, grigio
tempera su carta India dipinta mica
160 x 120 cm (4 fogli)

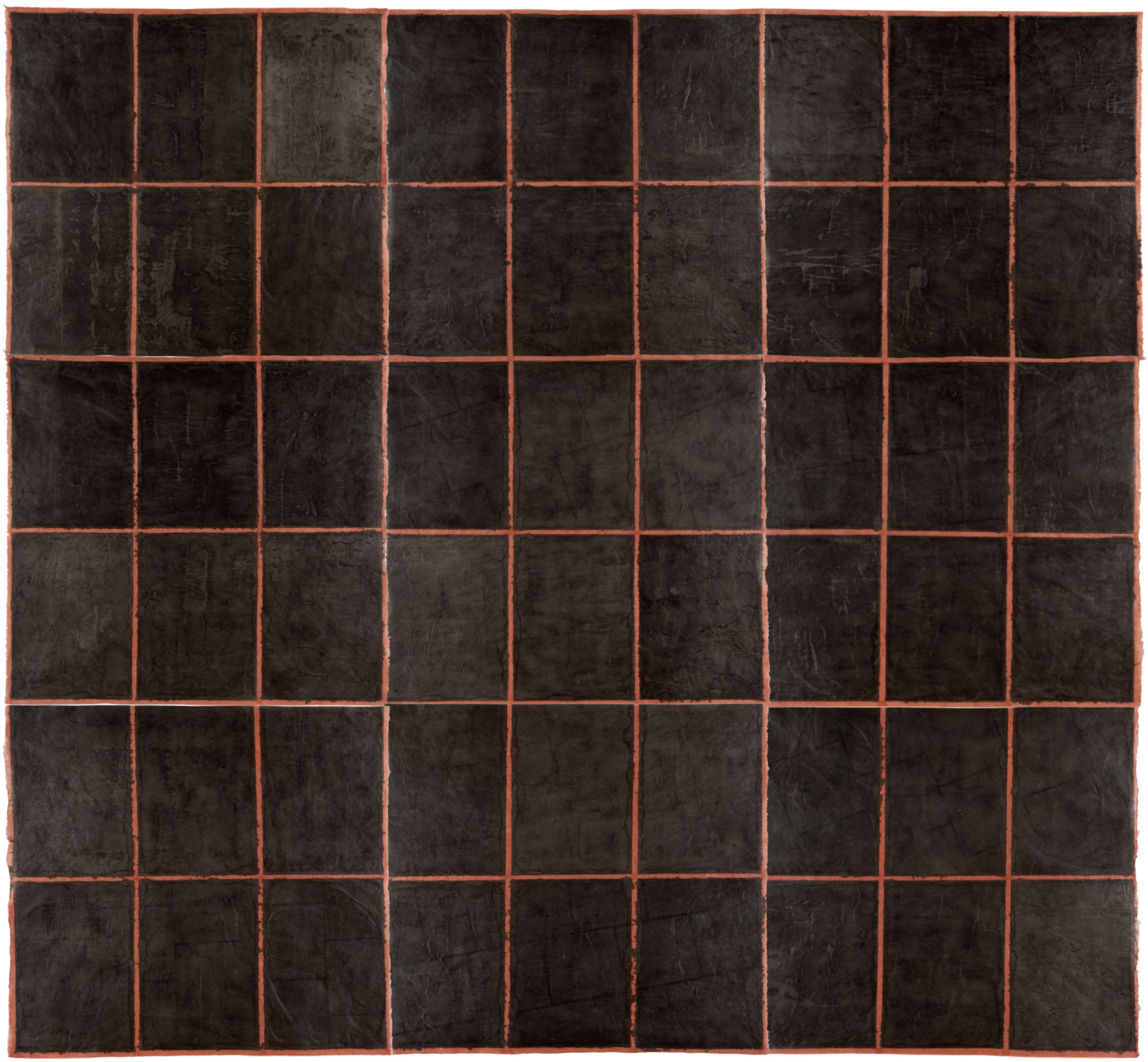


***n. 29,* 2010**
nero, rosso, blu, bianco, oro
tempera su carta dipinta mica
160 x 120 cm (4 fogli)

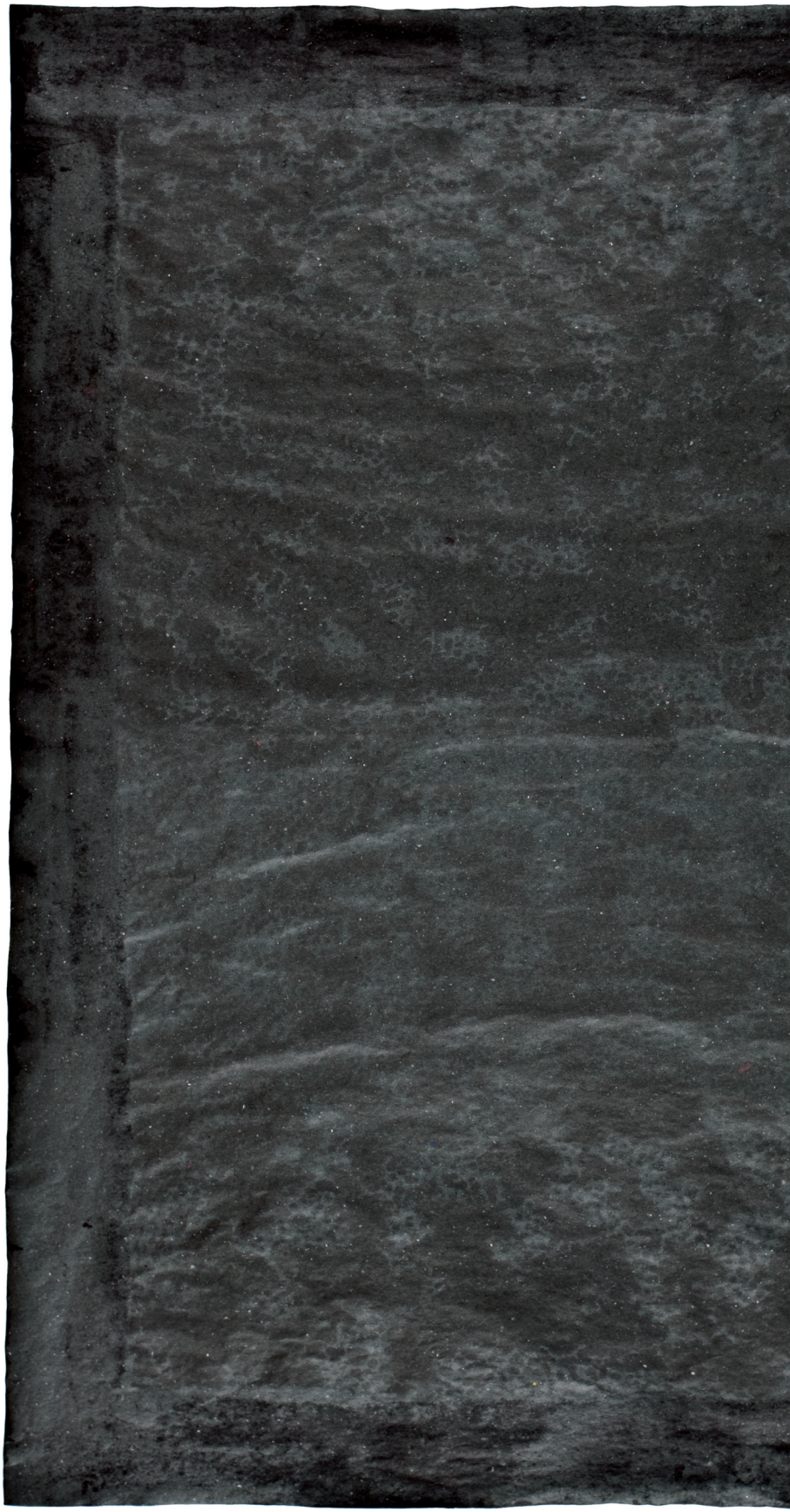




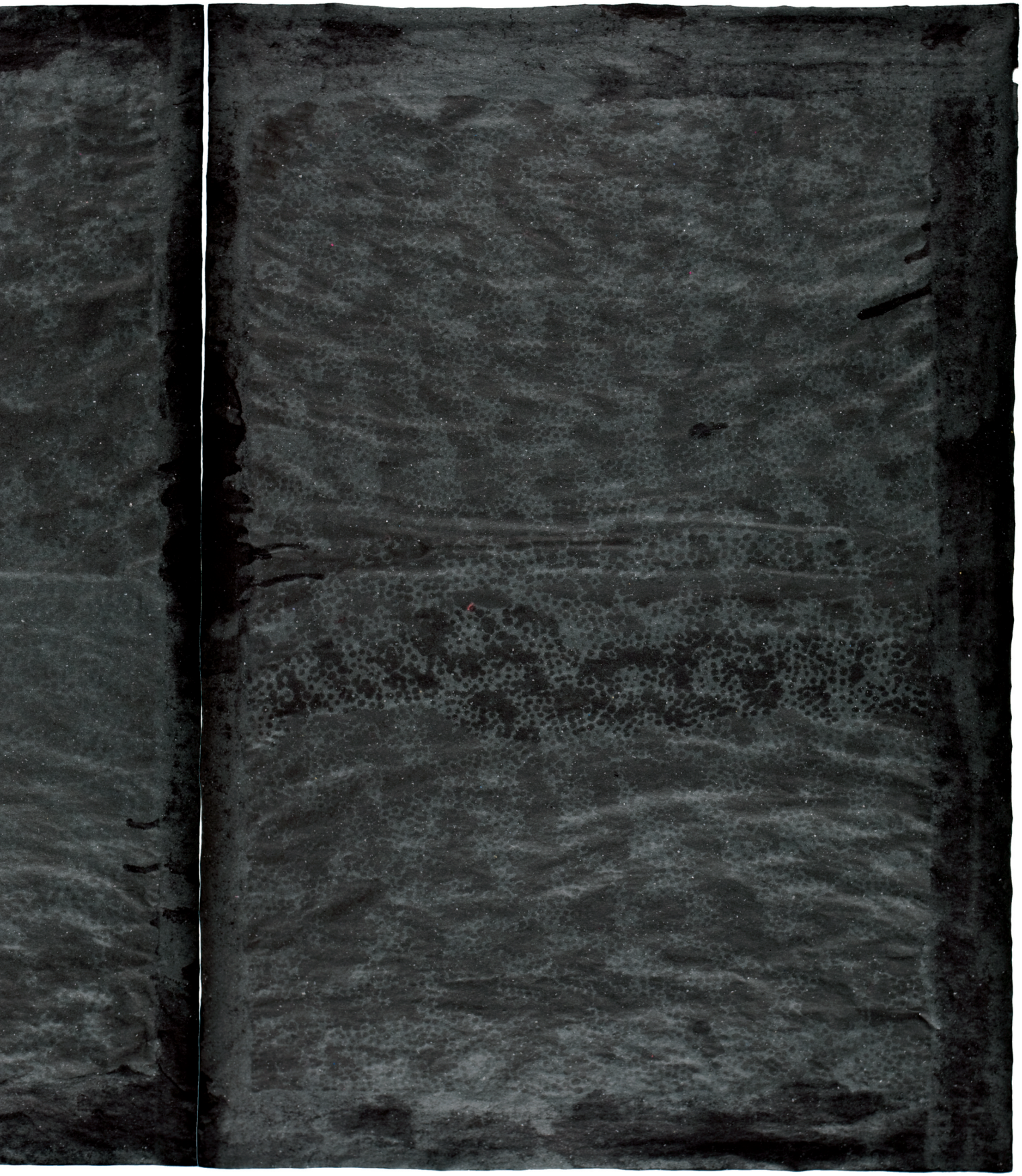
***n. 13 B*, 2007**
Recinto
bianco
tempera su carta Nepal arancio
75 x 200 cm (8 fogli)



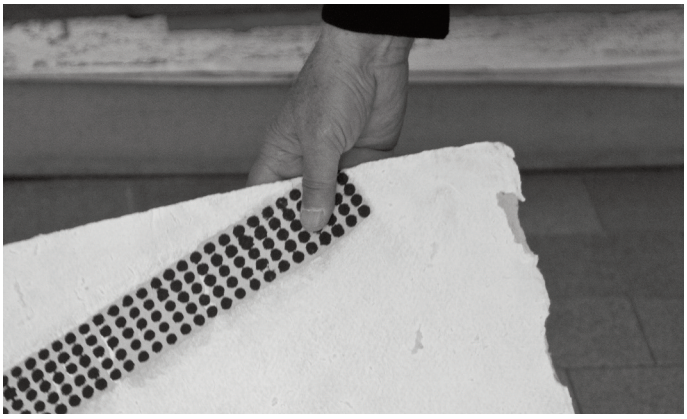
***n. 47,* 2008**
rosso inglese, nero
acquerello su carta Tibet
160 x 180 cm (4 fogli)



***n. 10,* 2011**
bianco, nero mica
gouache su carta Nepal nera
100 x 140 cm (2 fogli)



***n. 15,* 2009**
Corano 1
oro, nero
tempera su carta Nepal oro
82 x 124 cm (2 fogli)



Carte lontane, inattese
Percorsi intrecciati

Karmen Corak

Le carte di Ennio Tamburi seguono la via che inizia nell'Estremo Oriente. Appartengono a civiltà nelle quali la manifattura della carta rappresenta un elemento essenziale della loro tradizione. La via della carta è una pratica spirituale, attraverso la vita ordinaria, attraverso il vissuto quotidiano degli artigiani, un'attitudine quasi rituale, dove ogni gesto, ogni movimento è misurato, equilibrato. È un esercizio che coltiva attenzione, che è applicabile a ogni mestiere, un'"arte" inalienabile della persona.

«… ogni azione umana, infatti, può essere eseguita come momento di una 'via di realizzazione' (*do*), per cui la sua bellezza non si esaurisce nella perfezione formale, ma la sua perfezione formale si accompagna alla perfezione etica.»[1]

Le carte orientali, fatte a mano, interpretano al meglio la qualità estetica giapponese definita *sabi*, che si può comprendere dalle componenti del suo ideogramma: semplicità, senso del vissuto, spontaneità e natura propria. Ogni carta ha una sua individualità, una propria qualità estetica e funzionale, che va esplicata e valorizzata. Alcune carte leggere che volano come piume a un soffio d'aria, apparentemente inafferrabili, lasciano comunque intuire un possibile incontro con la pittura. Ed è questa interazione tra il segno, la pittura e il supporto che ci permette di rilevare l'essenza individuale delle carte.

«La carta, dicono, è invenzione cinese. Io posso dire soltanto che la carta occidentale altro non mi trasmette che l'impulso a usarla; se invece, mi chino a osservare una carta cinese, o giapponese, a poco a poco mi sento invaso dalla quiete e dal tepore. La bianchezza stessa è diversa. Se la carta occidentale sembra respingere la luce, quella cinese, o giapponese, la beve lentamente, e la sua morbida superficie è simile al manto della prima neve. È una carta cedevole al tatto, delicata, leggermente umida. Somiglia alle foglie degli alberi»[2]

La lavorazione della carta fatta a mano si espande dalla Cina verso altri paesi asiatici alla fine del secondo secolo d.C., poi verso il Vietnam, in seguito verso il Tibet, e quindi in India, Corea e Giappone. Per esempio nella parte orientale del Nepal venne introdotta nell'undicesimo secolo. Sotto le vette dell'Himalaya, ad altitudini molto elevate tra 1800 e i 3500 m, cresce in abbondanza una pianta, un arbusto chiamato in lingua nepalese *lokta.* La pianta viene tagliata senza mai essere sradicata poichè si riproduce generalmente in 2 o 3 anni, preservando in questo modo l'equilibrio della flora ed assicurando una produzione di carta sostenibile ed ecologica. Le fibre ottenute dalla corteccia interna della pianta ricavata, sono quindi utilizzate come materia prima per la realizzazione della carta attraverso un procedimento rimasto invariato nei secoli e ancora oggi praticato.
Per novecento anni, *lokta kagaz* (la carta di daphne) è stata utilizzata per la diffusione delle scritture sacre (mantra, sutra), per la poesia epica buddista, per gli editti reali e per i documenti legali e ufficiali del governo nepalese. L'uso odierno di questa carta resistente, versatile e durevole si estende all'arte contemporanea, all'artigianato (maschere, ombrelli, scatole) e all'arredamento (lanterne, carte da parati).
La via che percorre l'artista contemporaneo Ennio Tamburi ha avuto inizio in un negozio di Zurigo con la scelta di carte fatte a mano indiane, cinesi, nepalesi, coreane e giapponesi. Di queste carte, legate alla tradizione, sa cogliere la bellezza intrinseca, riconoscere le loro qualità materiche, sentire le qualità espressive; la sua è una scelta sensoriale e non razionale. La carta per lui è qualcosa di più di una superficie, è qualcosa di più evocativo, quasi un medium indipendente.
Le carte che predilige sono colorate, spesso tinte con coloranti organici di origine vegetale, ottenuti dalle radici, succhi, estratti dalle piante o dalla corteccia, dalla polpa di legno o dalle foglie.
Le carte tinte di giallo furono usate in Cina per i documenti importanti dal VII secolo in poi. È possibile che la ragione primaria dell'utilizzo di un colorante

[1] G. Pasqualotto, *Yuhaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova 2001.
[2] J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Milano 1982

di origine vegetale, estratto dalla corteccia di albero di sughero, fossero le sue proprietà insetticide e idrorepellenti. Il governo cinese con un decreto del 671 d.C. ordina di sostituire la carta bianca, facilmente attaccabile dagli insetti con la carta gialla. Questo fatto conferma che il colore giallo non fu utilizzato prevalentemente per ragioni religiose, solenni, come nel rotolo buddista, il più antico testo a stampa del 868 d.C. (*Dunhuang Diamond Sutra*). Altre carte, tinte di rosso, blu scuro e indaco, furono prescelte in Corea e Giappone per la trascrizione a inchiostro d'oro dei testi sacri buddisti. Le caratteristiche comuni delle carte orientali sono una naturale irregolarità dei margini, una forte presenza di texture, un'eterogenea dispersione della polpa, morbidezza, flessibilità e permanenza oltre a una grande resistenza meccanica conferita dalle fibre molto lunghe.

«*The variations of hand and mind permit endless permutations of quality because of the pliable nature of (paper's) simple ingredients and methods*»[3]

Il cartaio può cambiare le modalità di varie fasi produttive della carta per modificare le caratteristiche del foglio, qualificando la superficie, la ricettività della carta, la trasparenza, ottenendo carte più o meno opache, porose, leggere.
Con queste caratteristiche apprezzabili (colore, tessitura, consistenza), la carta diventa lo sfondo ideale sul quale Ennio Tamburi, con la sua pratica artistica, gli ridà visibilità. L'artista enfatizza il rapporto tra i segni e il supporto cartaceo, che diventa parte integrante dell'opera, ne è un fattore costitutivo, formante.
Si potrebbero tracciare alcuni paralleli tra le pratiche artistiche orientali e quella di Ennio Tamburi: l'apprezzamento, la valorizzazione dei materiali, cioè della carta, l'attenzione per i suoi aspetti qualitativi, l'uso del pigmento minerale, *mica*, presente nell'arte tradizionale giapponese *ukiyo-e*, la tecnica come pittura a inchiostro di china, acquarello e tempera, la rappresentazione visuale dell'ideogramma, sostituito dal linguaggio delle linee, dei punti e dei rapporti spaziali in una struttura geometrica più ampia… la pratica quotidiana, costante.

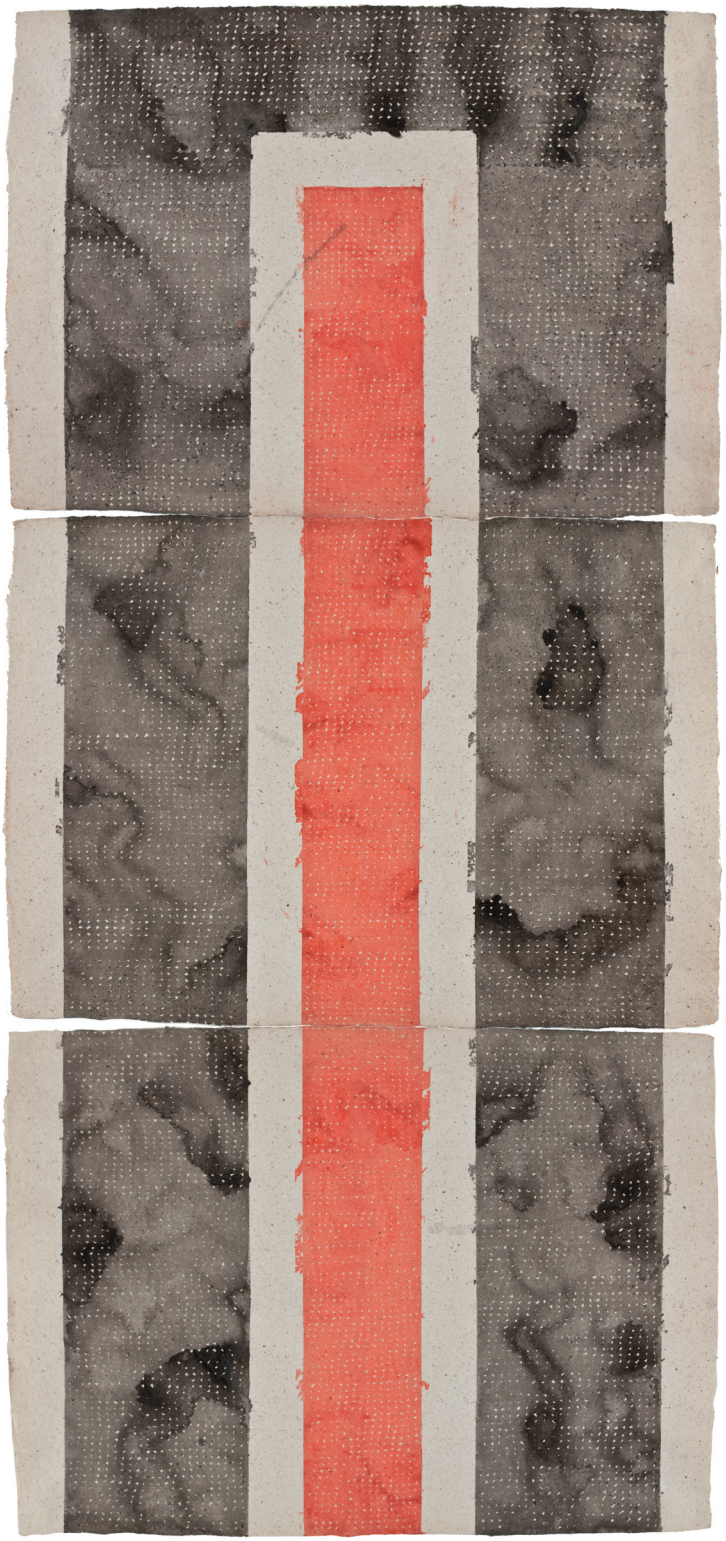
«In calligrafia i punti e le linee sono completi in se stessi, come punti e linee… In pittura punti e linee sono parte di una relazione con lo spazio e si sforzano di esprimersi entro l'energia dello spazio.»
«Un puntino su un foglio di carta da disegno cinese, e tutto ciò che è attorno al foglio comincia ad ondeggiare. L'aria pregna di vigore ed energia fluttua al di sopra della carta. È stata l'esperienza di questa illusione a fare di me un pittore.»[4]

Il supporto, la carta diventa un luogo, un campo di relazioni in cui essa svela la propria esistenza. La dinamica visiva, resa dall'interazione tra il supporto e la superficie, tra le forme chiuse e aperte, tra pieno e vuoto, disegna un racconto, l'esperienza di vita di Ennio Tamburi.

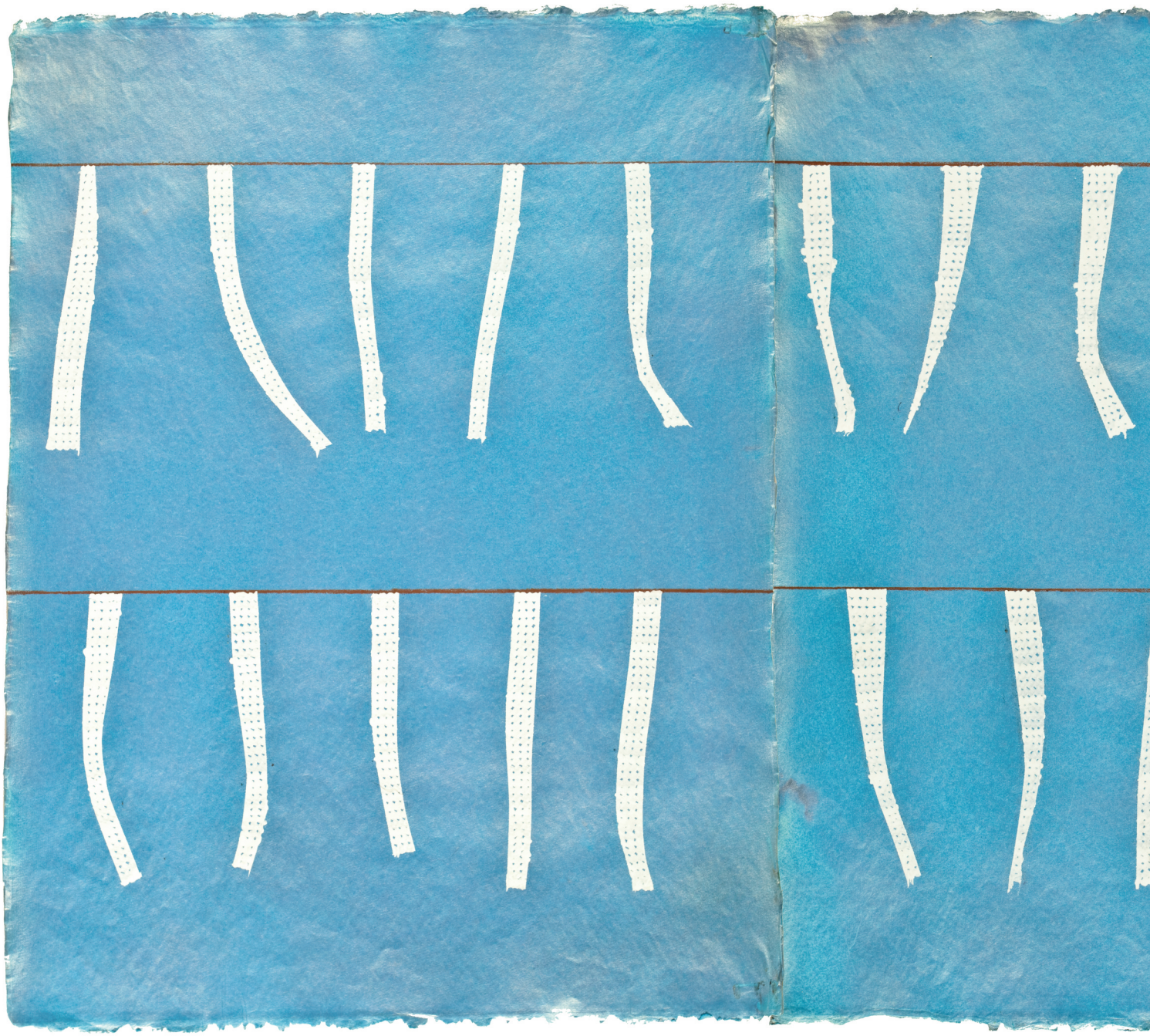
«Qualsiasi linea che venga disegnata sopra un foglio di carta…, è come un sasso gettato in uno stagno. Rompe lo stato di riposo, mobilizza lo spazio. L'atto del vedere è la percezione d'un'azione.»[5]

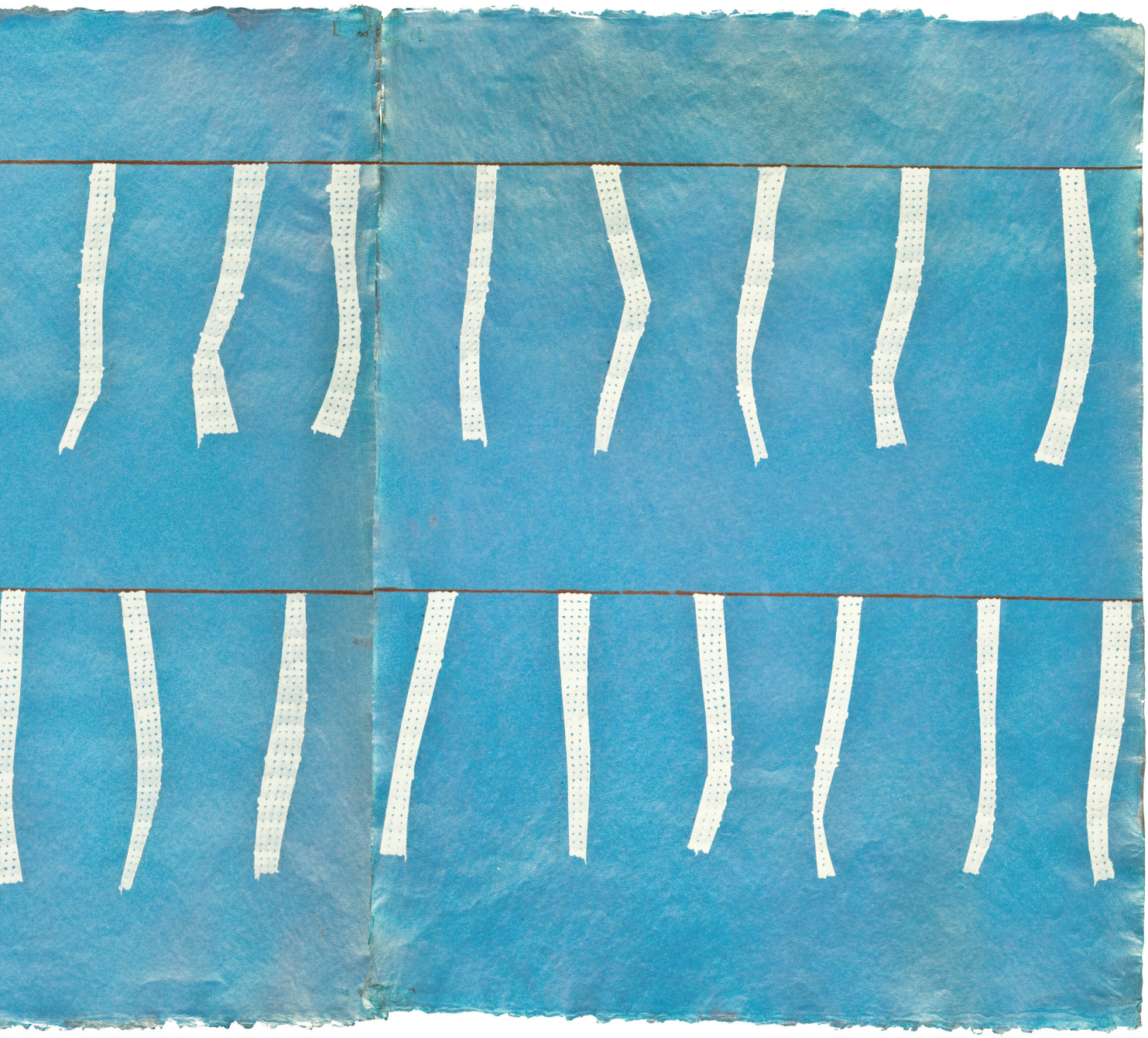
«Ah! L'antico stagno
si tuffa una rana
rumore d'acqua»[6]

[3] G.A. Beale, *A Survey of Hand-made Papers*, London 1977.
[4] Lee U Fan, *Scritti*, Tokyo 1986.
[5] R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 1984.
[6] M. Basho, *Centoundici haiku*, Milano 2011.



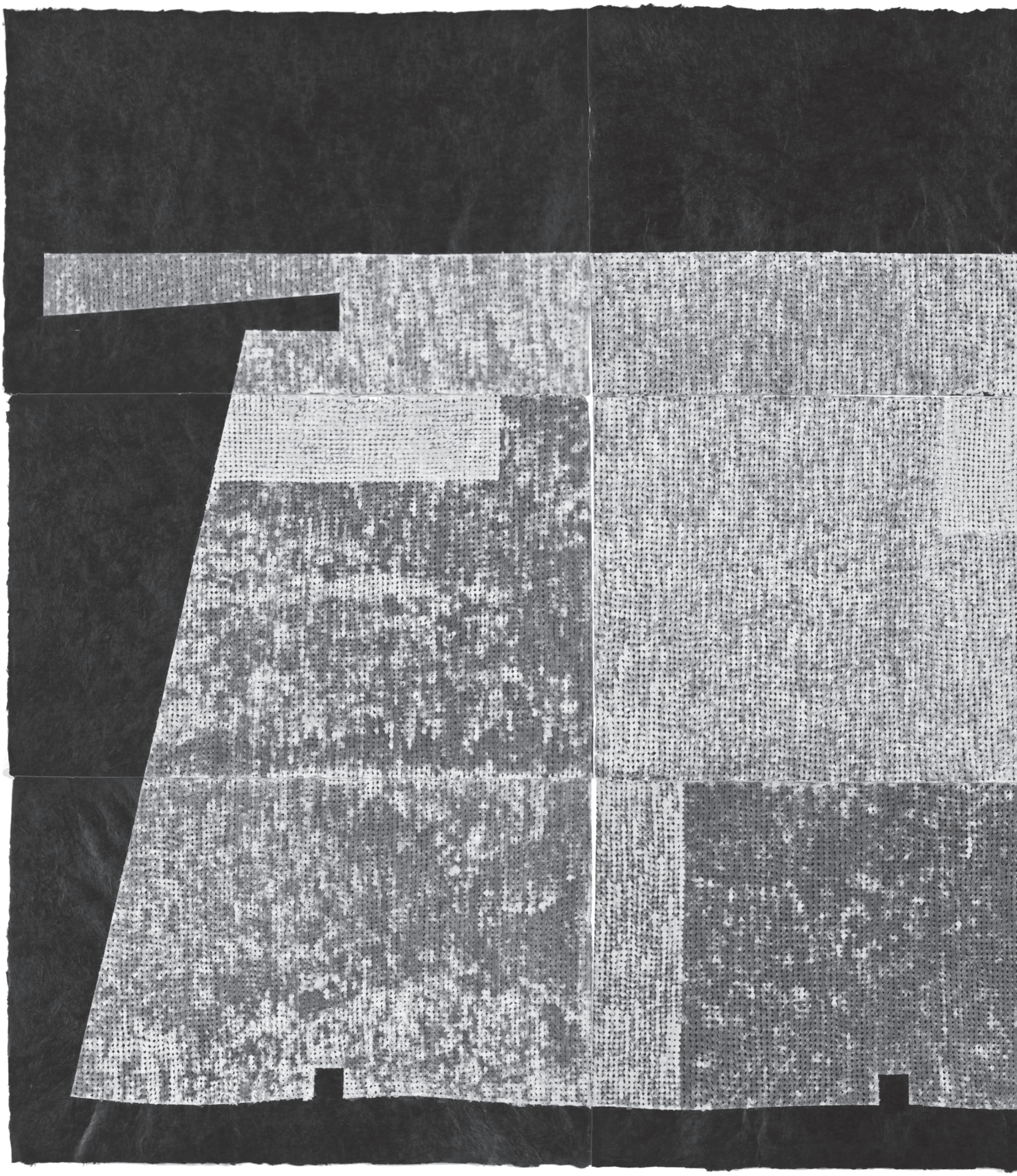
***n.5,* 2011**
grigio, rosso
tempera su carta India
171 x 78 cm (3 fogli)

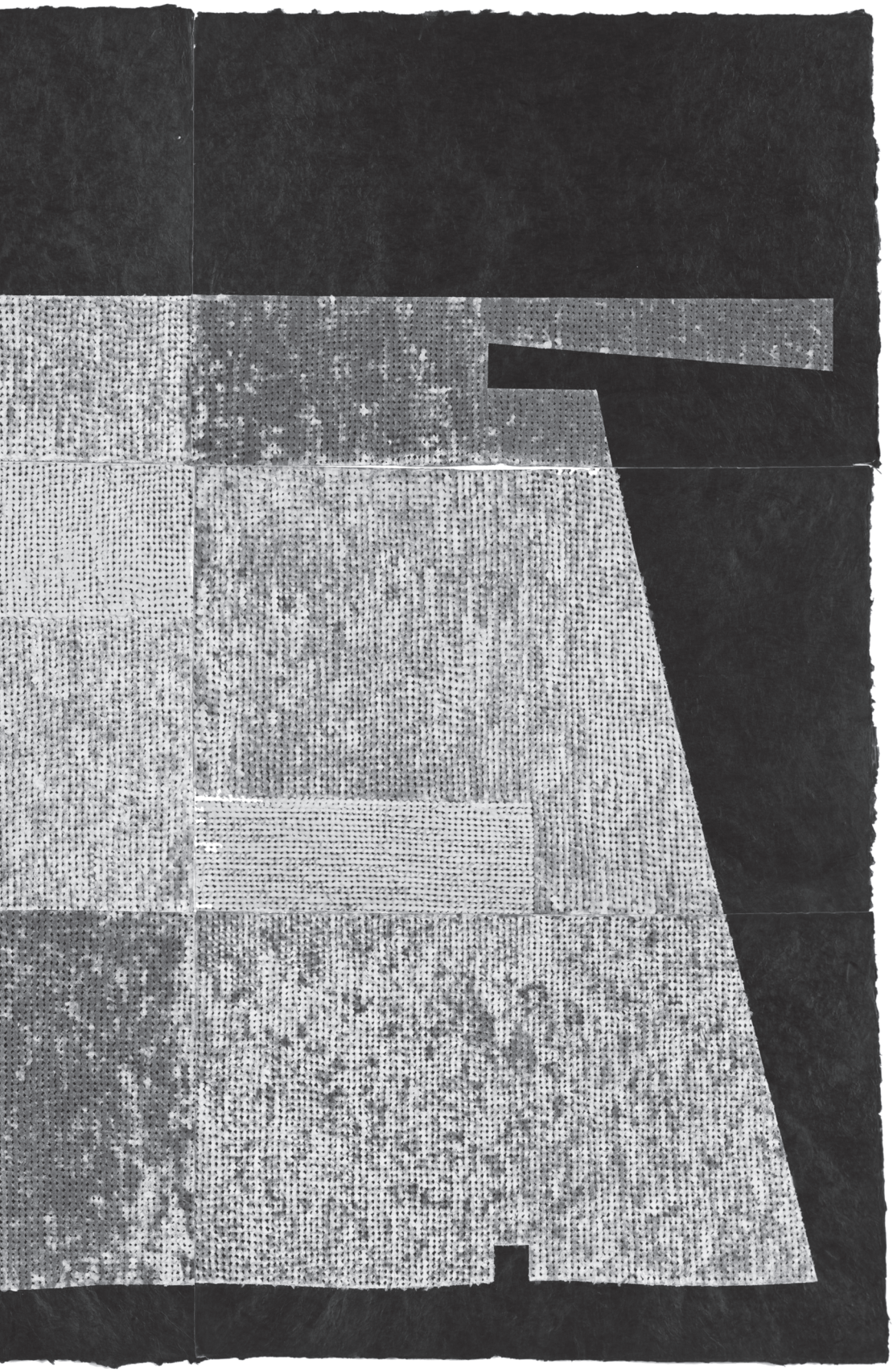




***n. 22y*, 2012**
blu metallic, brun, bianco lucido
tempera su carta Nepal
85 x 195 cm (3 fogli)

***n. 17,* 2008**
oro, nero, bianco
tempera su carta Nepal dipinta
150 x 228 cm (9 fogli)

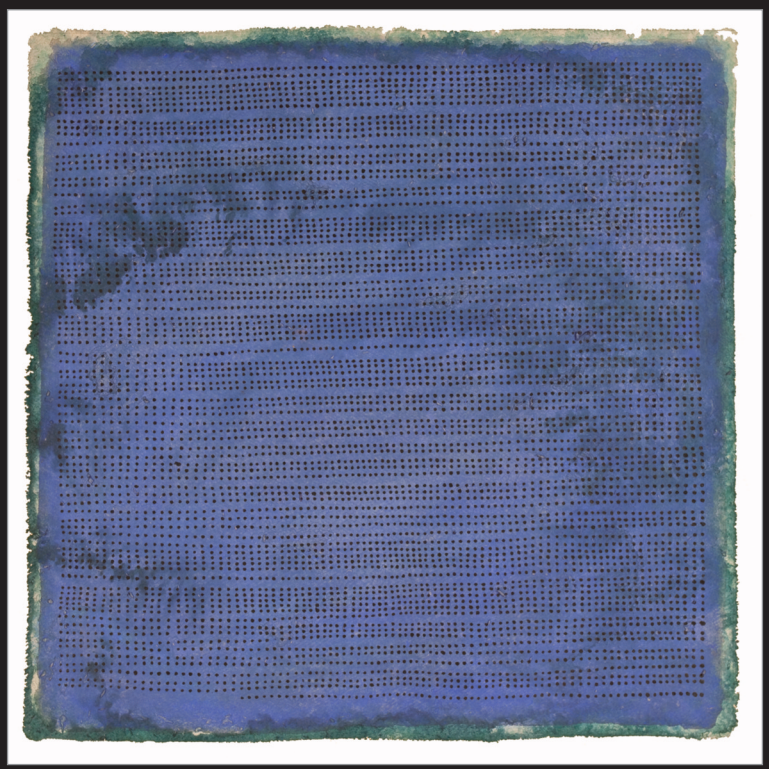




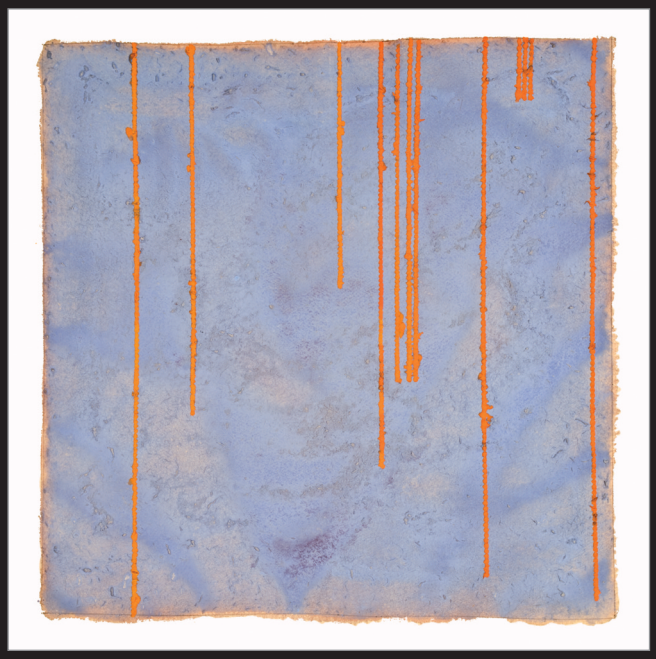
***n. 7,* 2008**
nero, bianco
gouache su carta Nepal dipinta
180 x 240 cm (9 fogli)

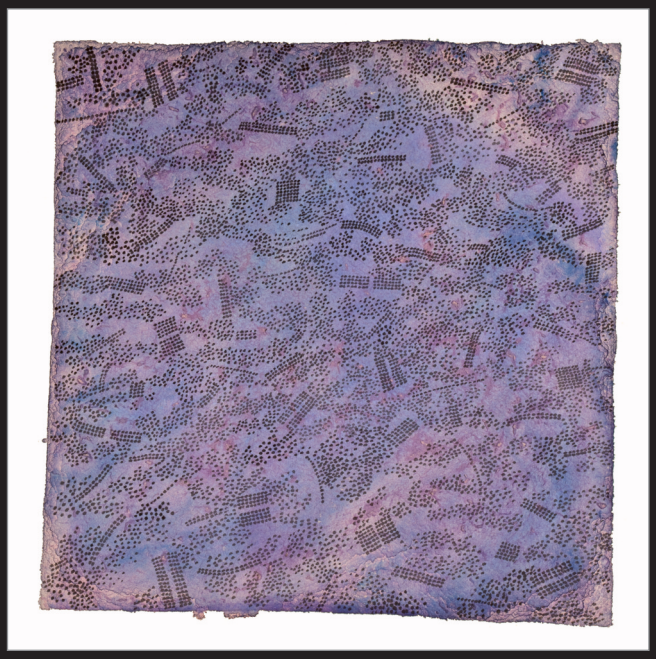
***n.1*, 1997**
bronzo metallico
tempera su carta Nepal
verde
250 x 75 cm (5 fogli)

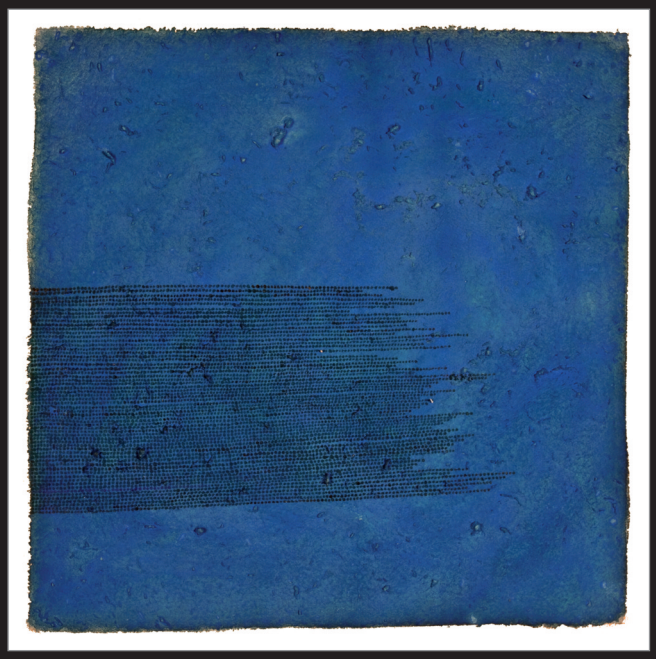
collezione privata

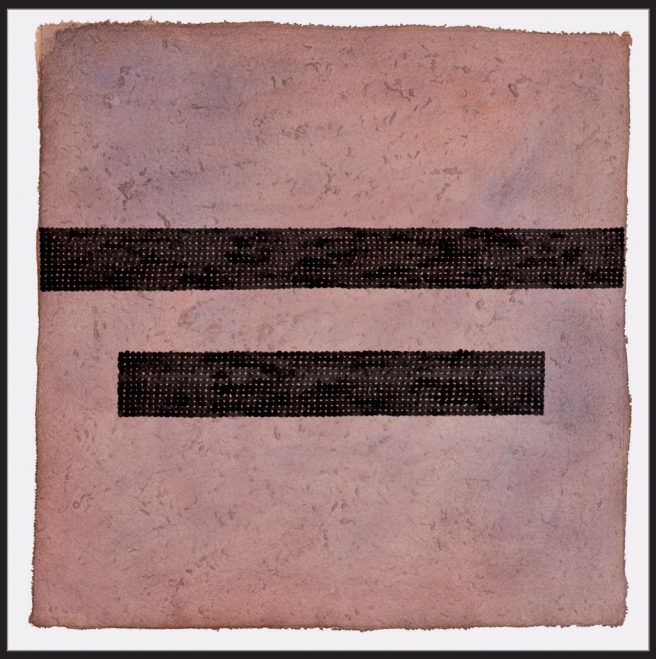


***Z*- 2001**
ultramar, verde smeraldo, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm







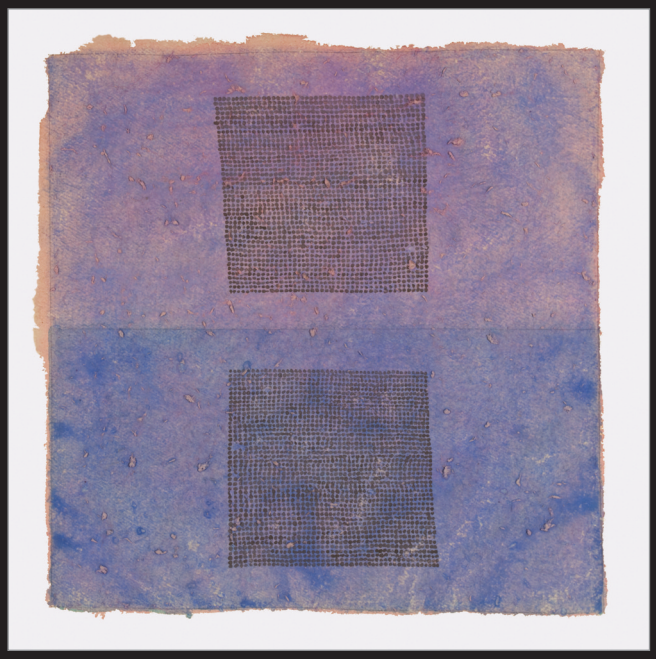


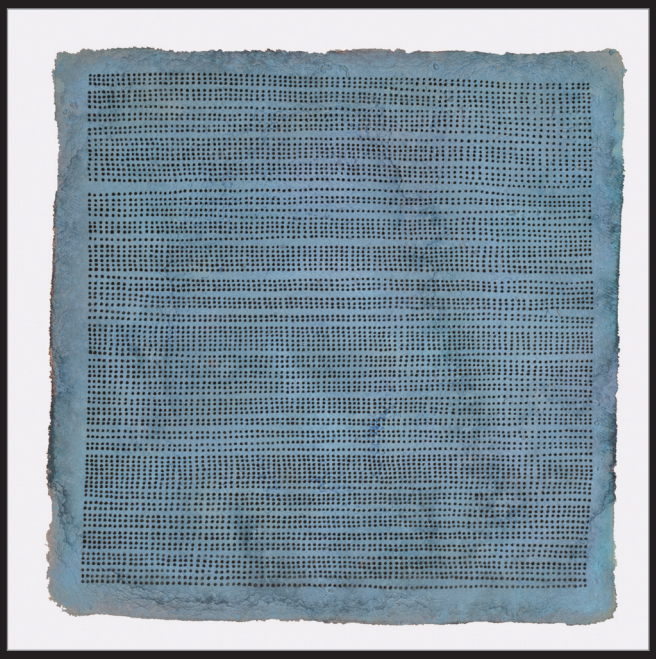
***Z* – 2000**
kobalt blau, orange
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

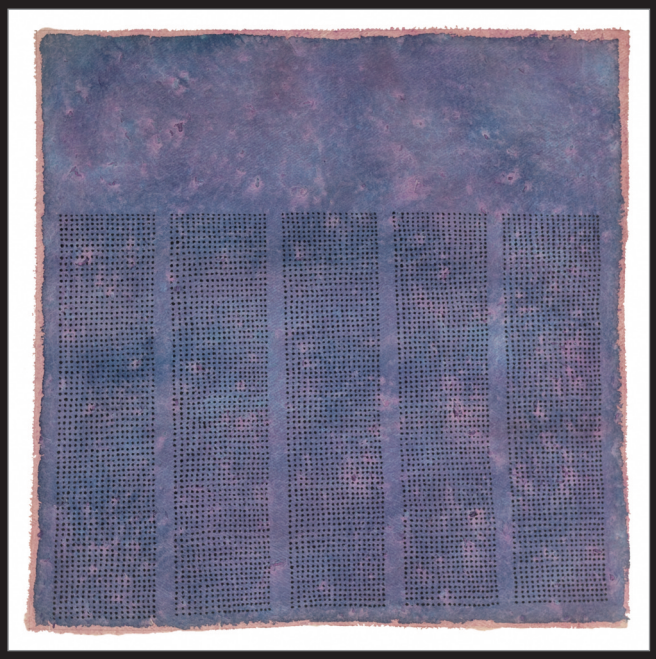
***Z* – 2002**
ultramarin blau, nero
tempera su carta India
50 x 50 cm

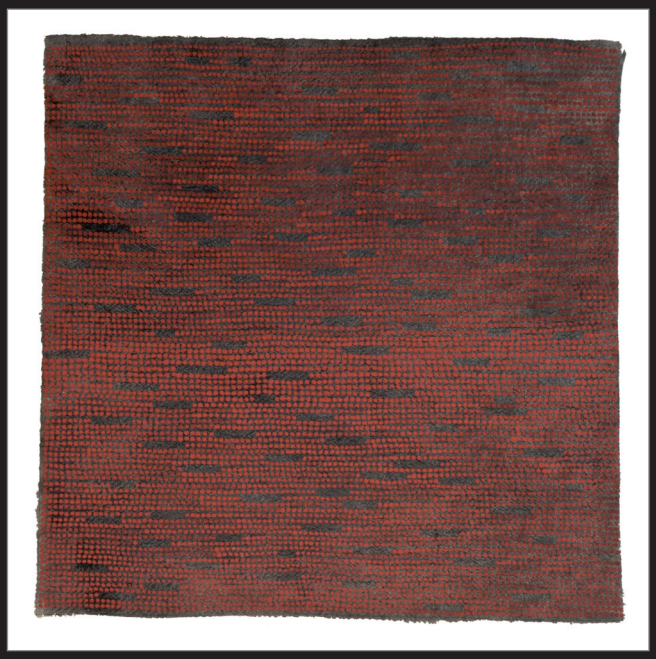
***R* – 2006**
blu ceruleo, rosa, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2001**
rosso inglese, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm







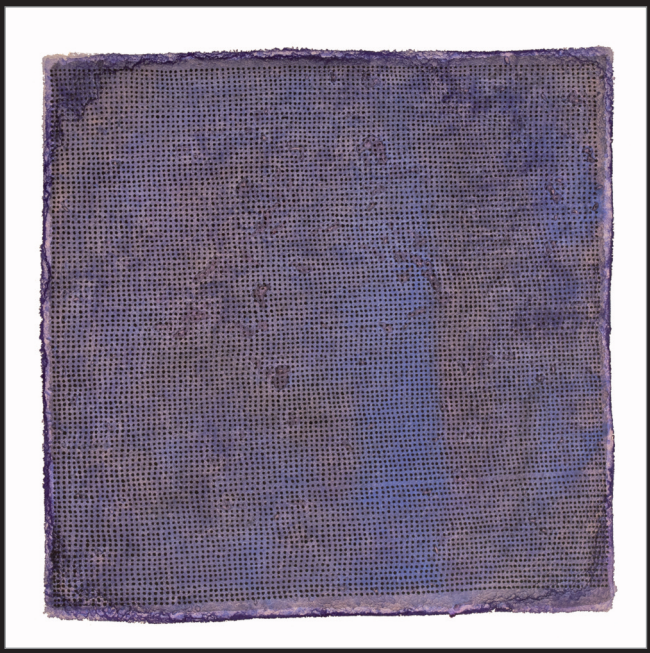


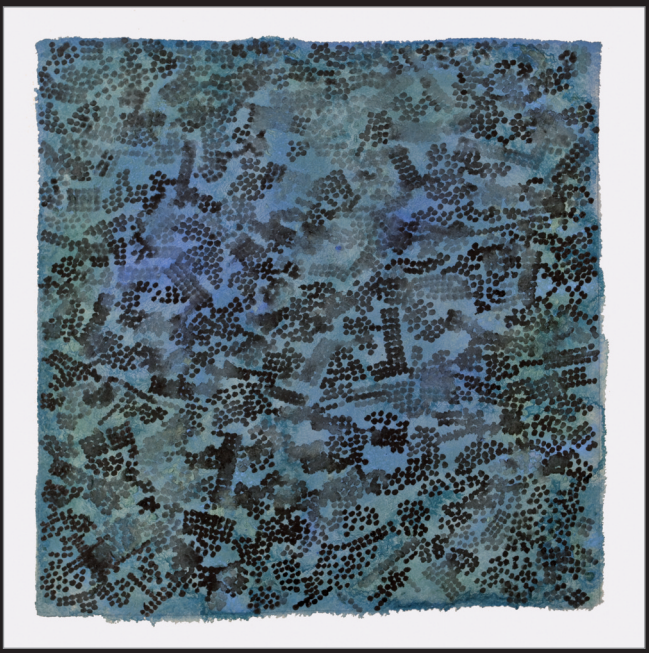
***Z* – 1996**
rouge anglais, blu, grigio
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

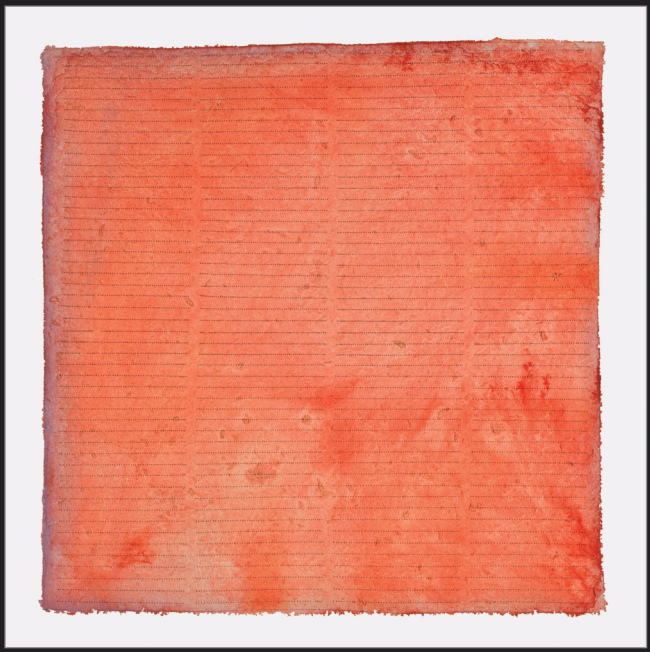
***Z* – 1993**
blu chiaro, violet, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

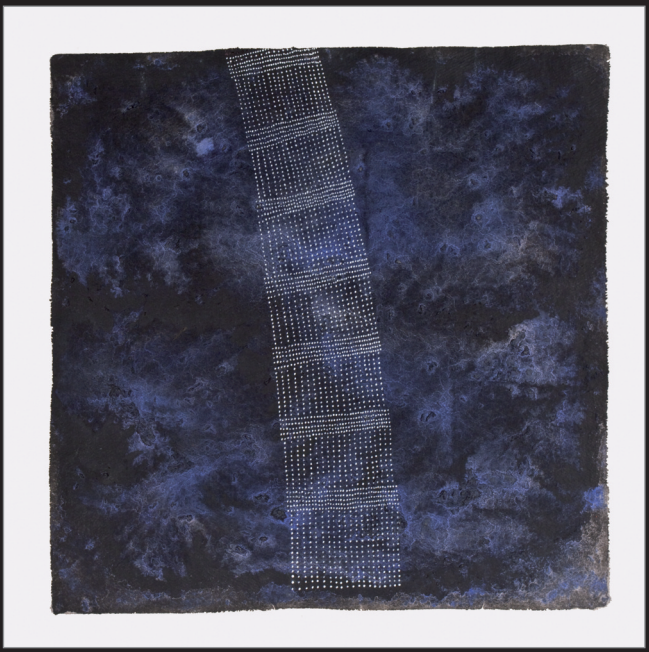
***Z* – 2001**
blu ceruleo, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2003**
nero mica, rosso inglese
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm







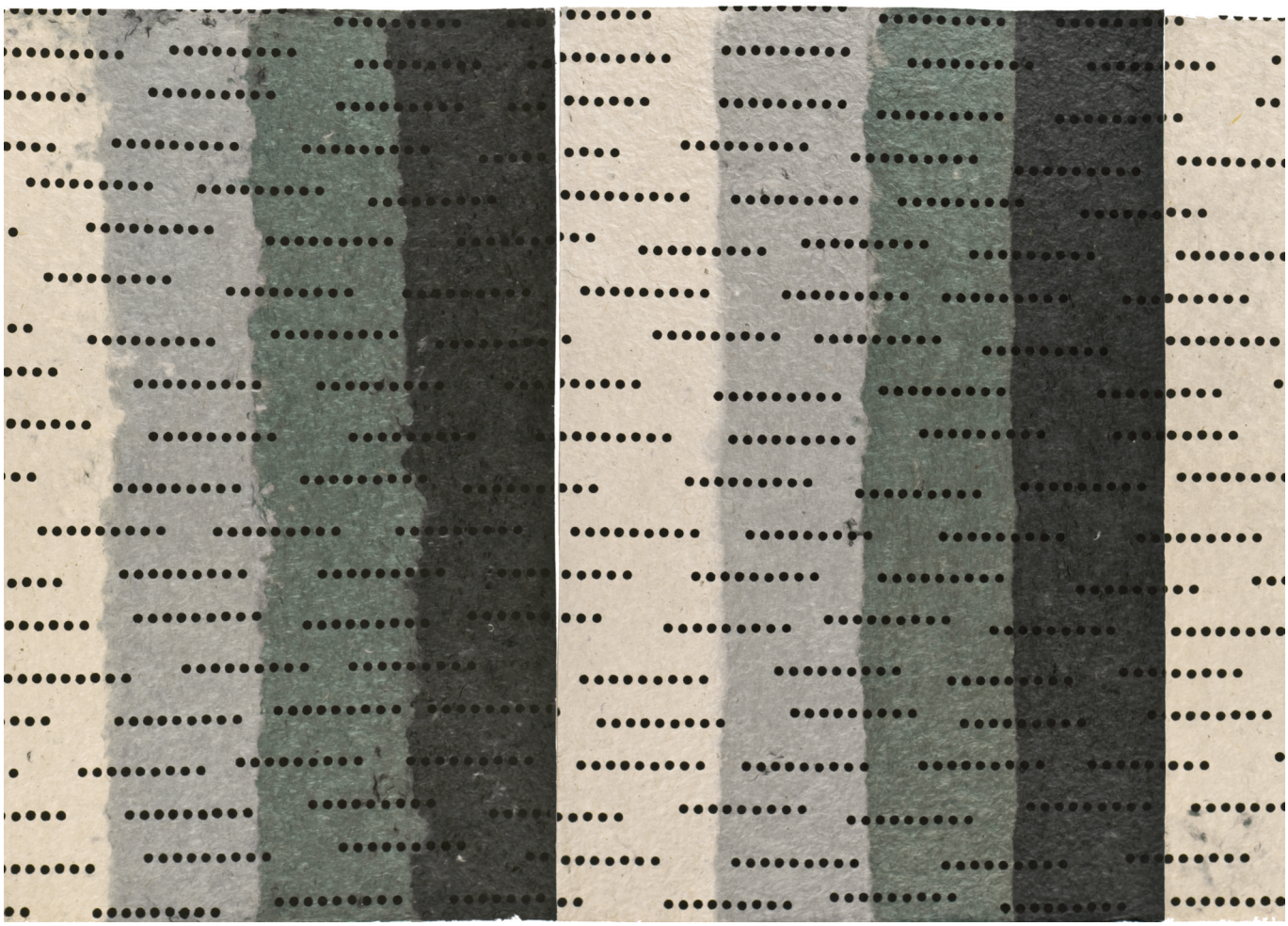


***R* – 1999**
blu cobalto, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

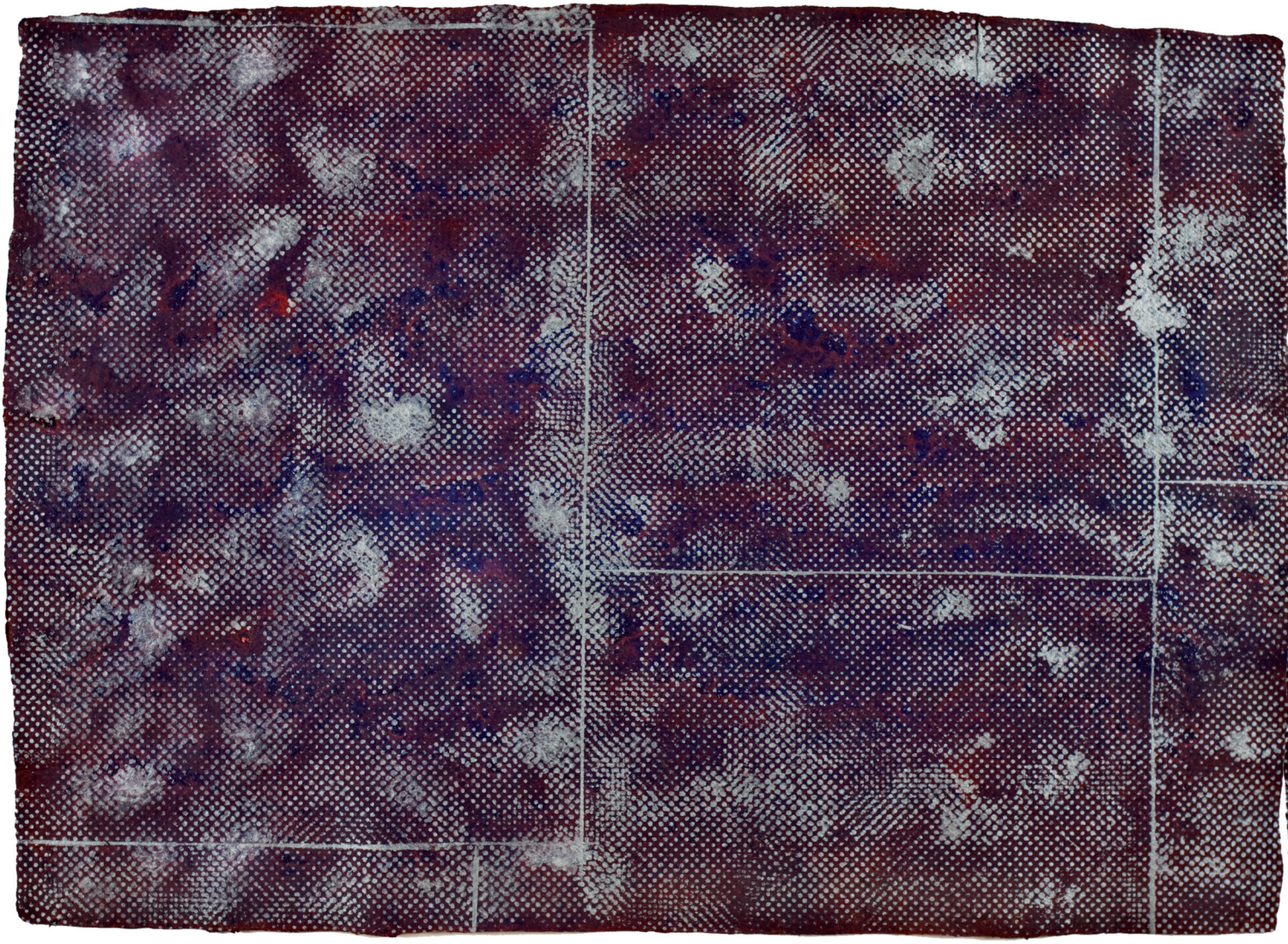
***R* – 1996**
blu oltremare chiaro, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

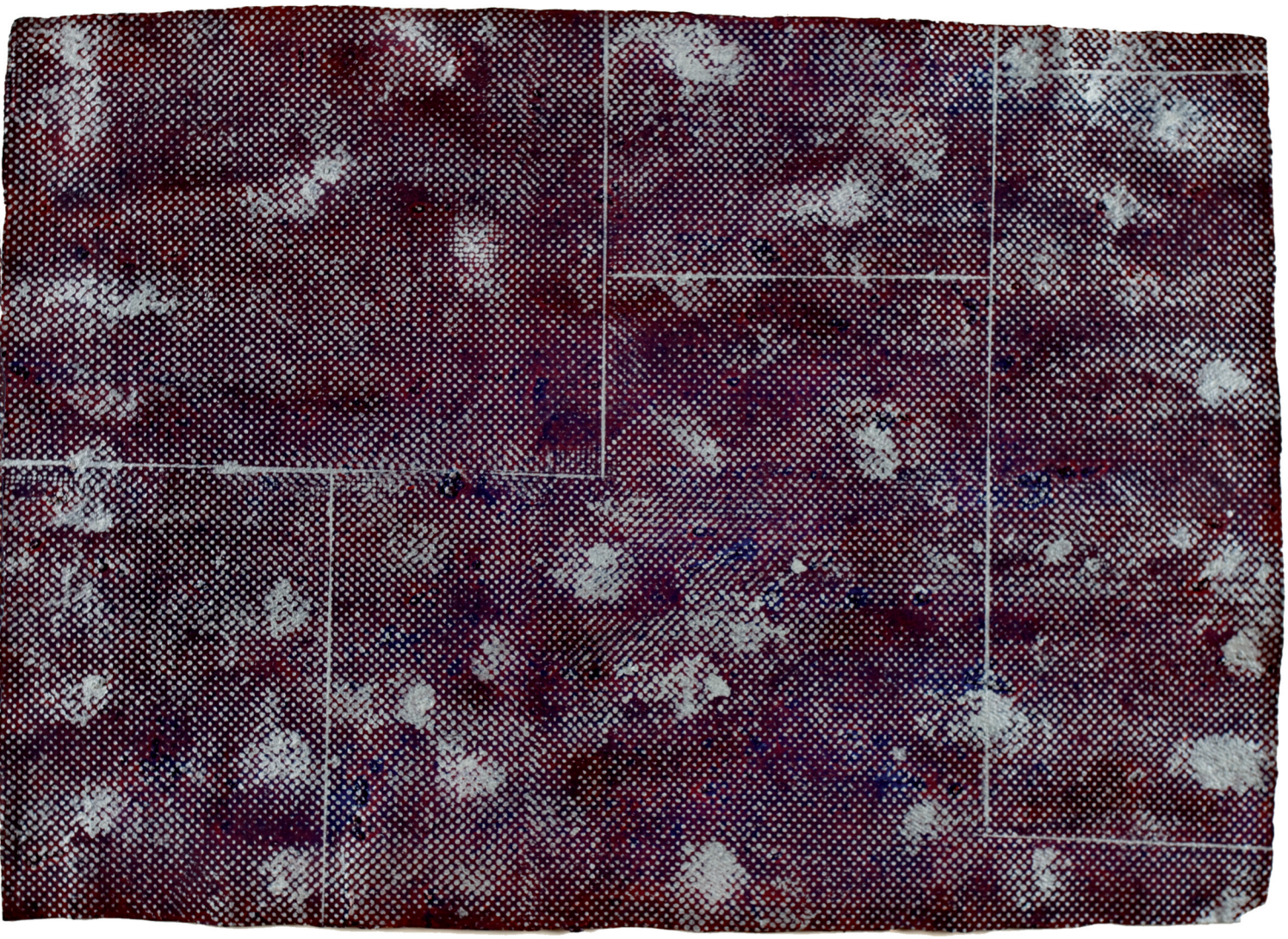
***Z* – 2000**
rosso inglese, orange, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 1993**
ultramarine, bianco, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

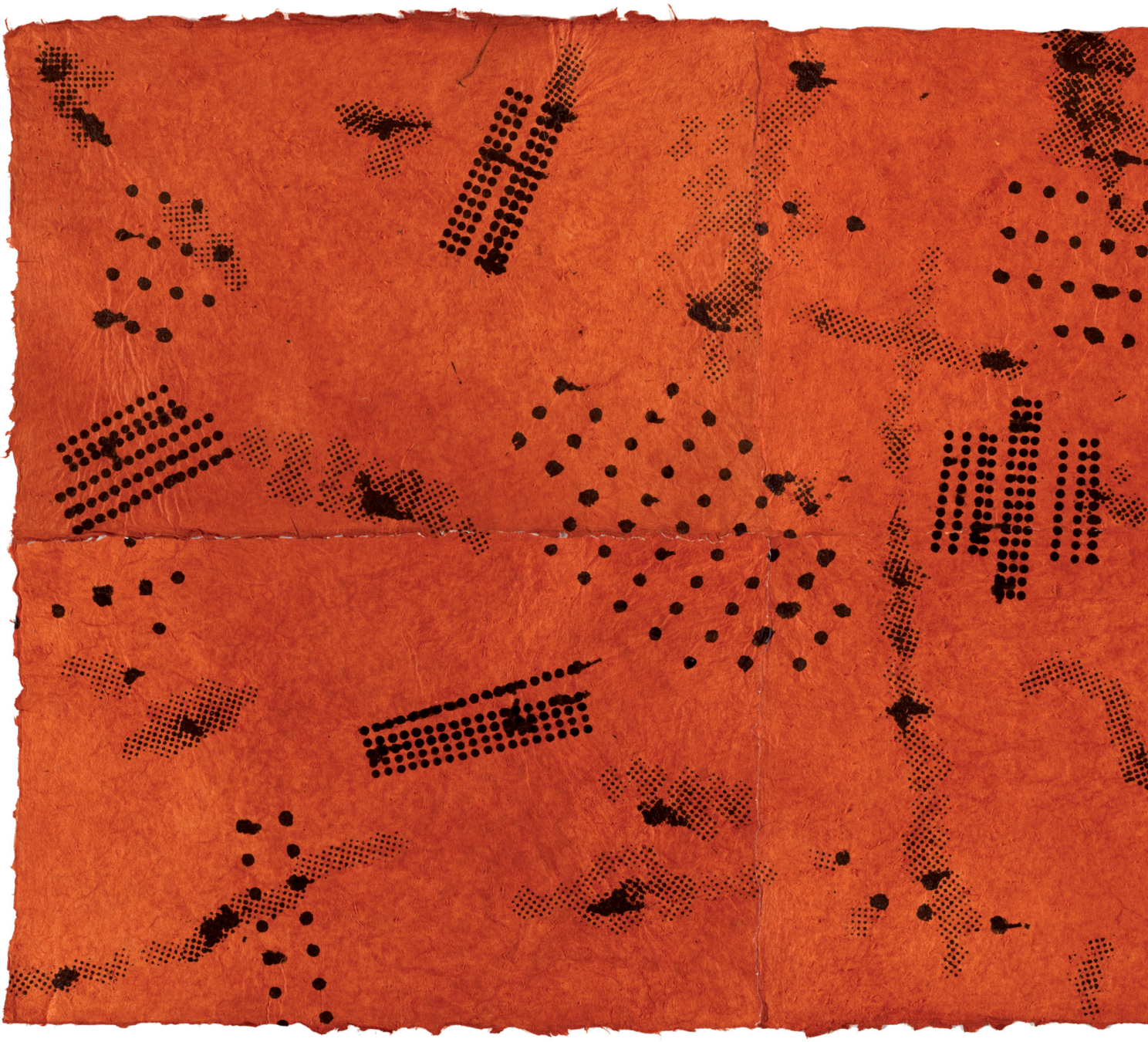


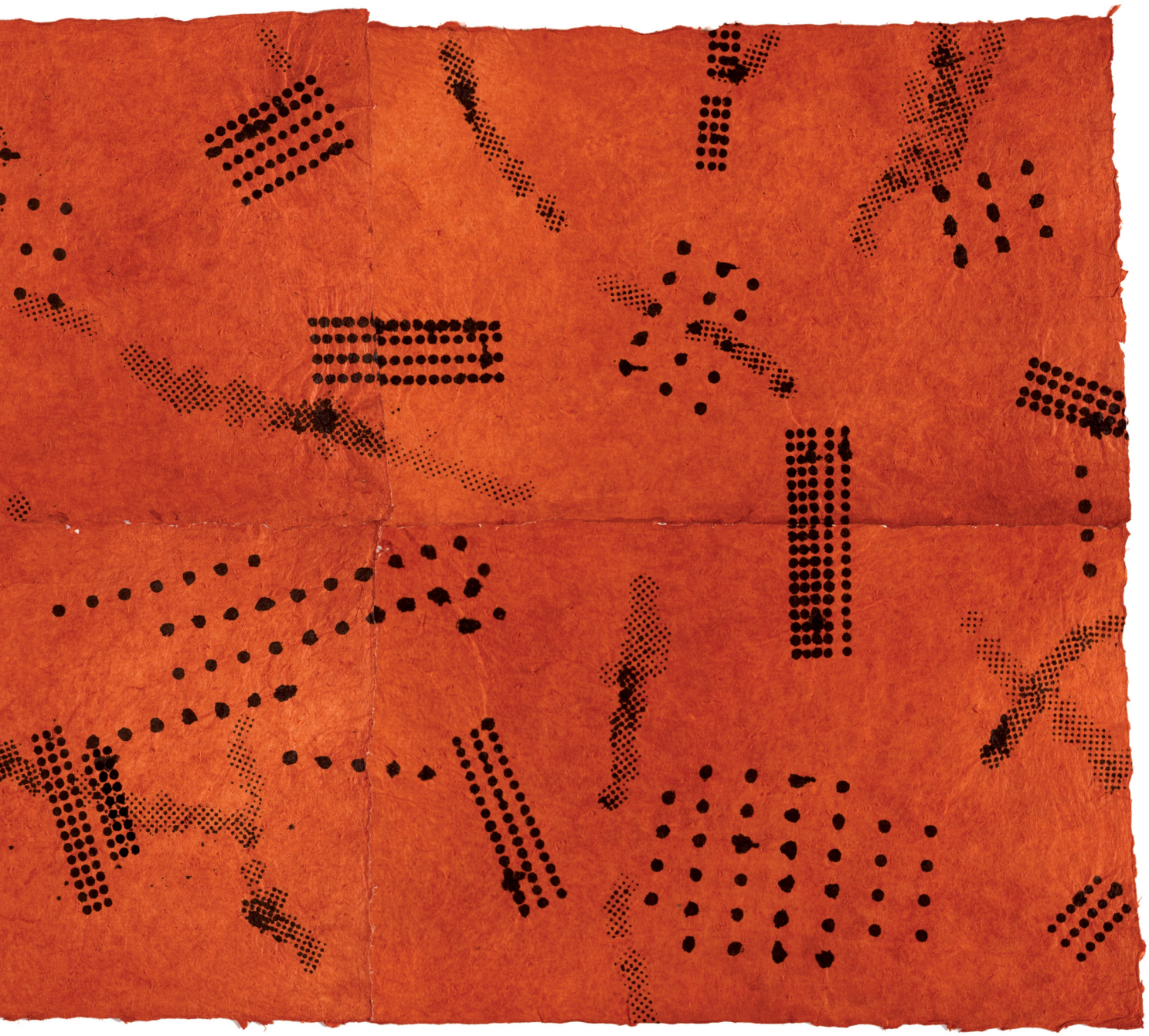
***n.31,* 2010**
nero, grigio, ocra
tempera su carta Nepal dipinta
44 x 255 cm (5 fogli)





***n. 13 A,* 2009**
blu, viola, argento
tempera su carta India dipinta
60 x 160 cm (2 fogli)

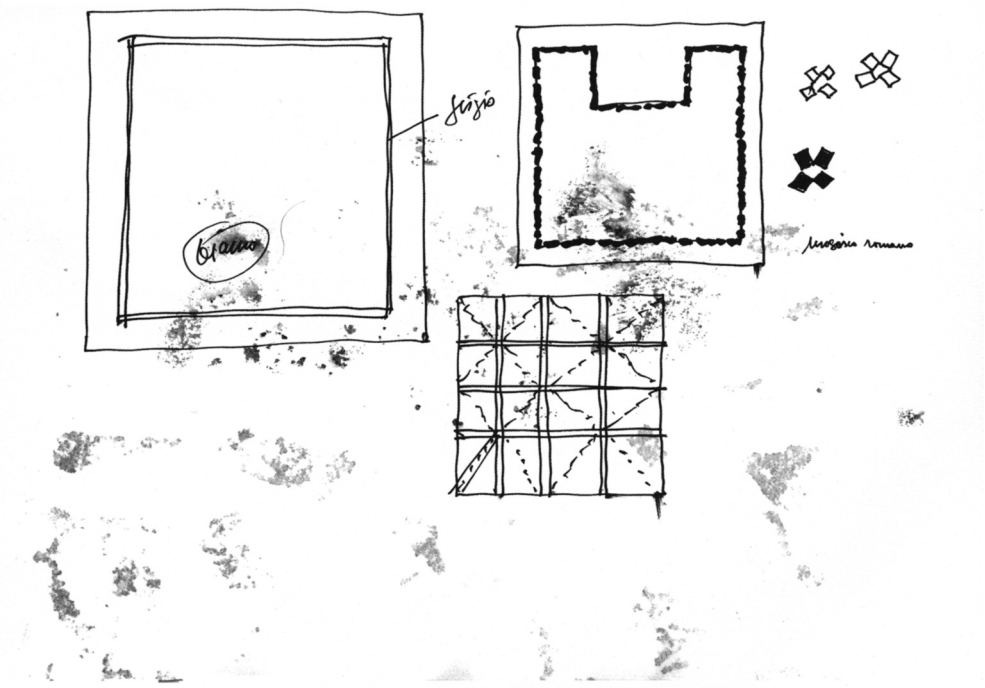


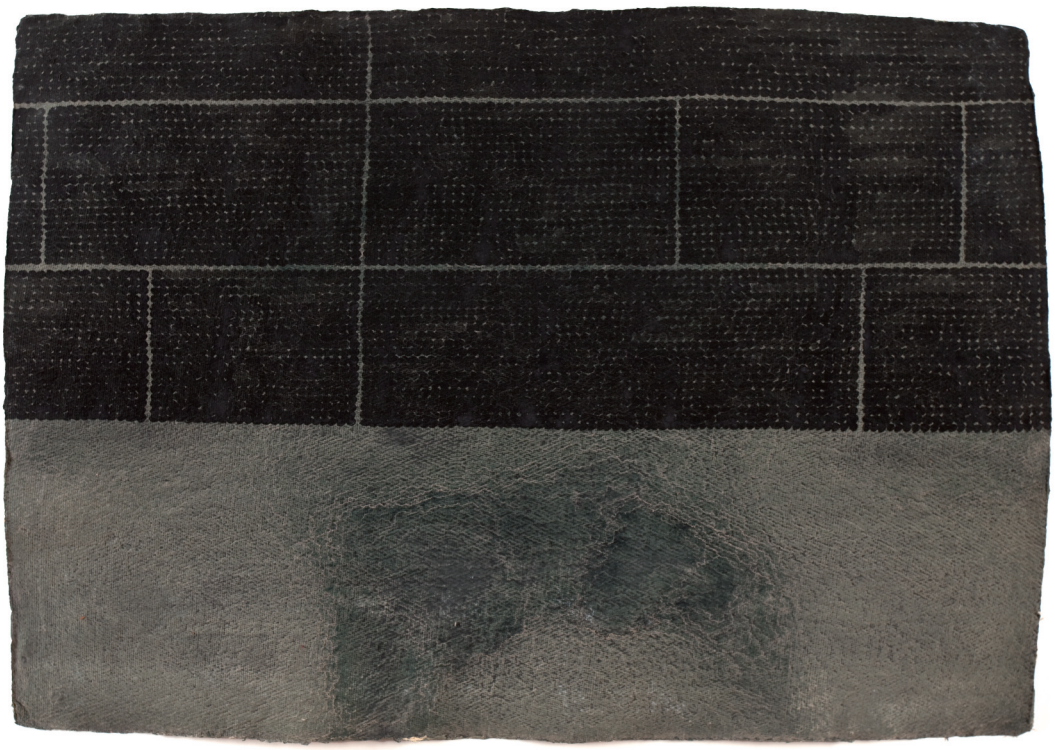


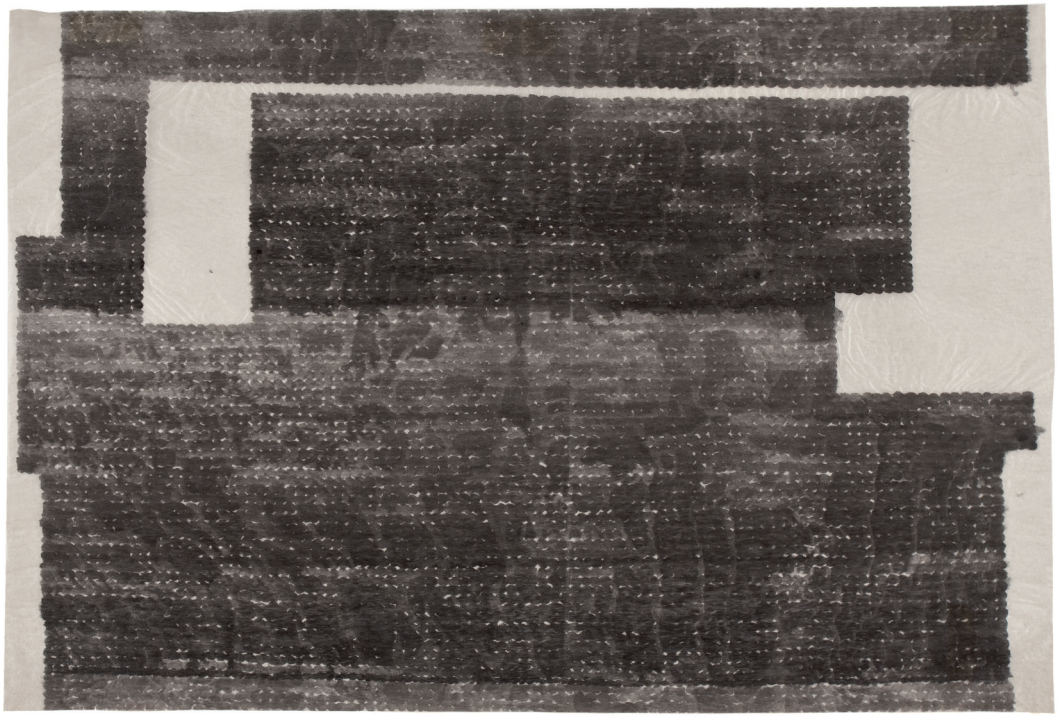
***n. 18,* 2011**
rouge vif, nero mica
tempera su carta – stoffa Nepal
94 x 216 cm (6 fogli)

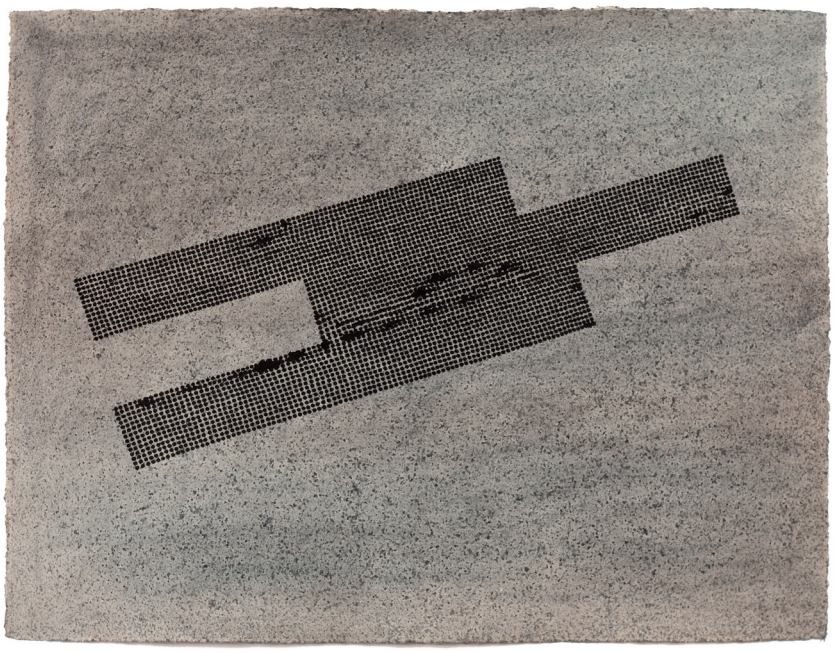
Studi, progetti, appunti

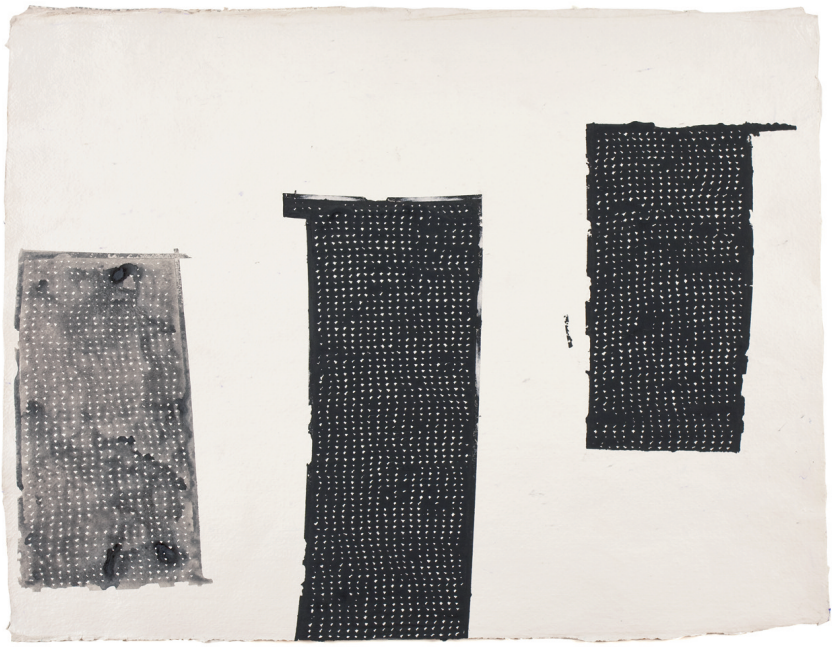
nero
bianco
grigio
Pagani
7/98

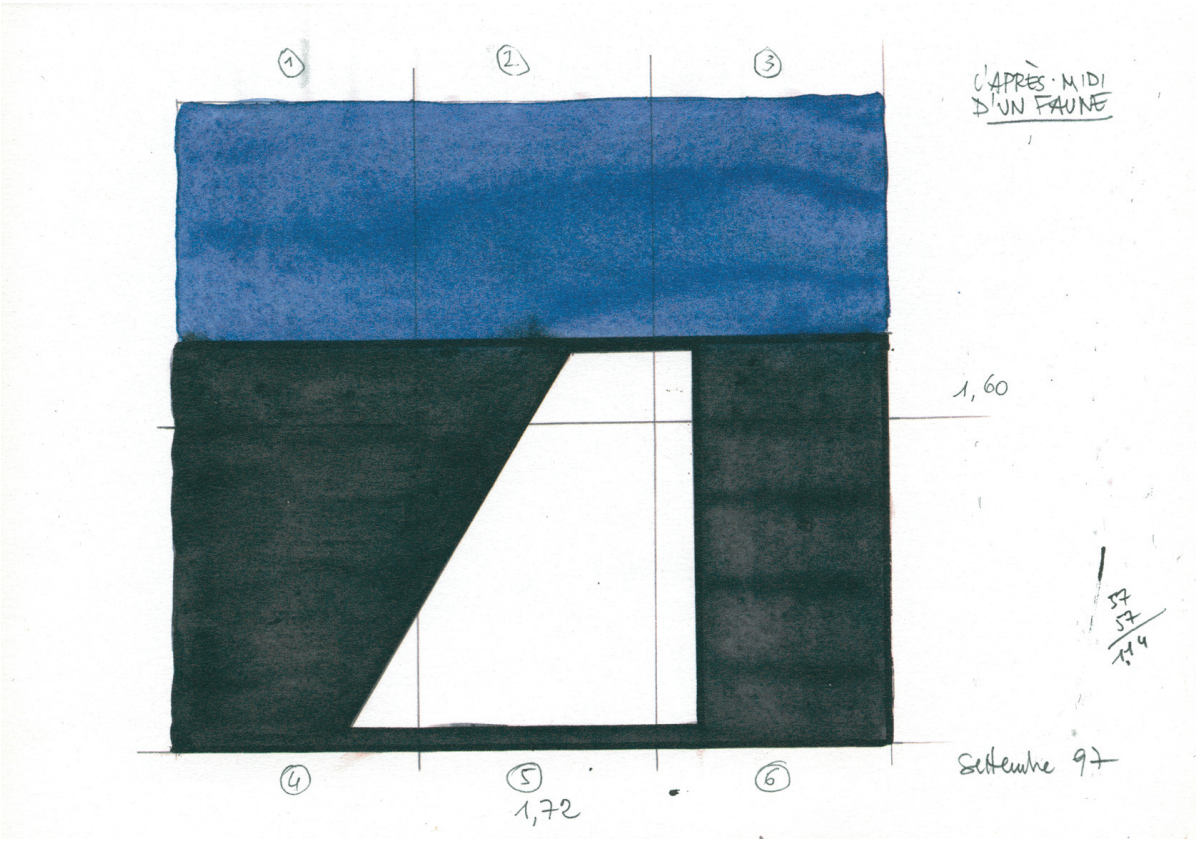

grigio
bianco
mosaico romano

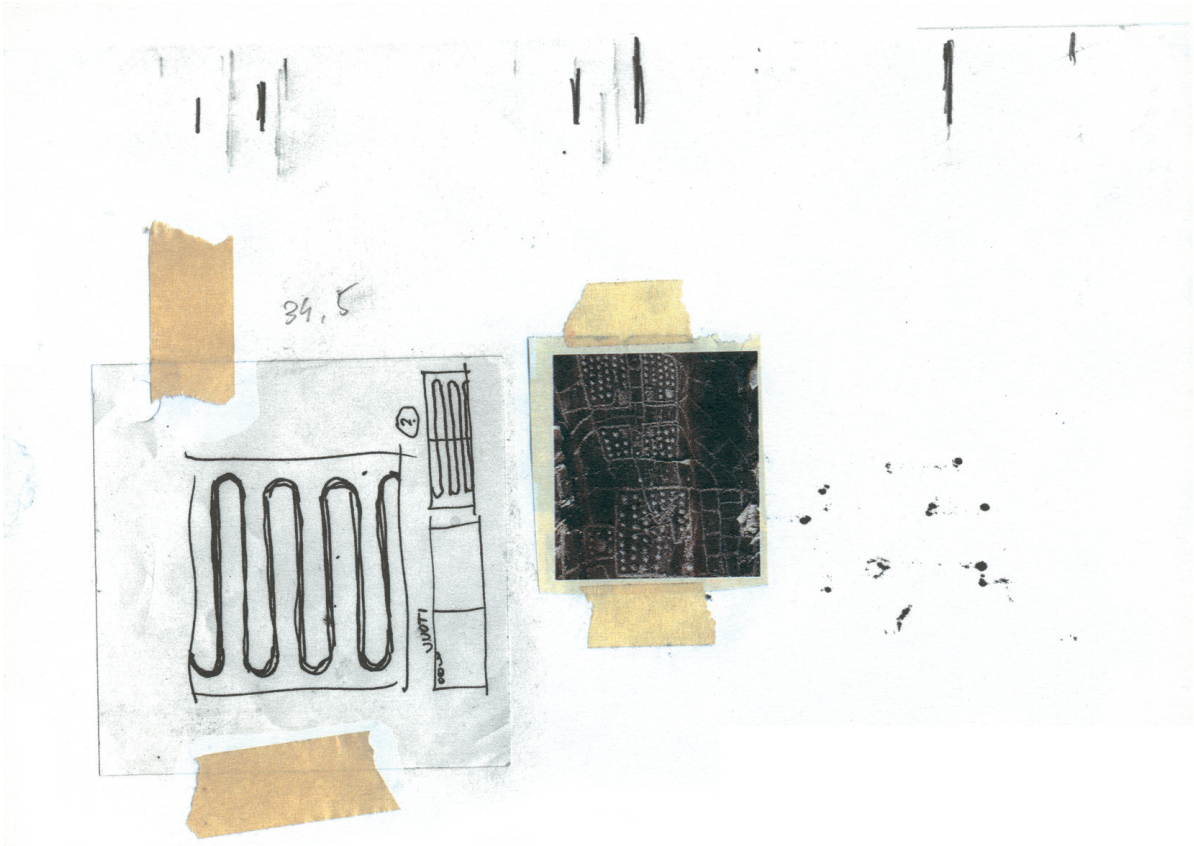


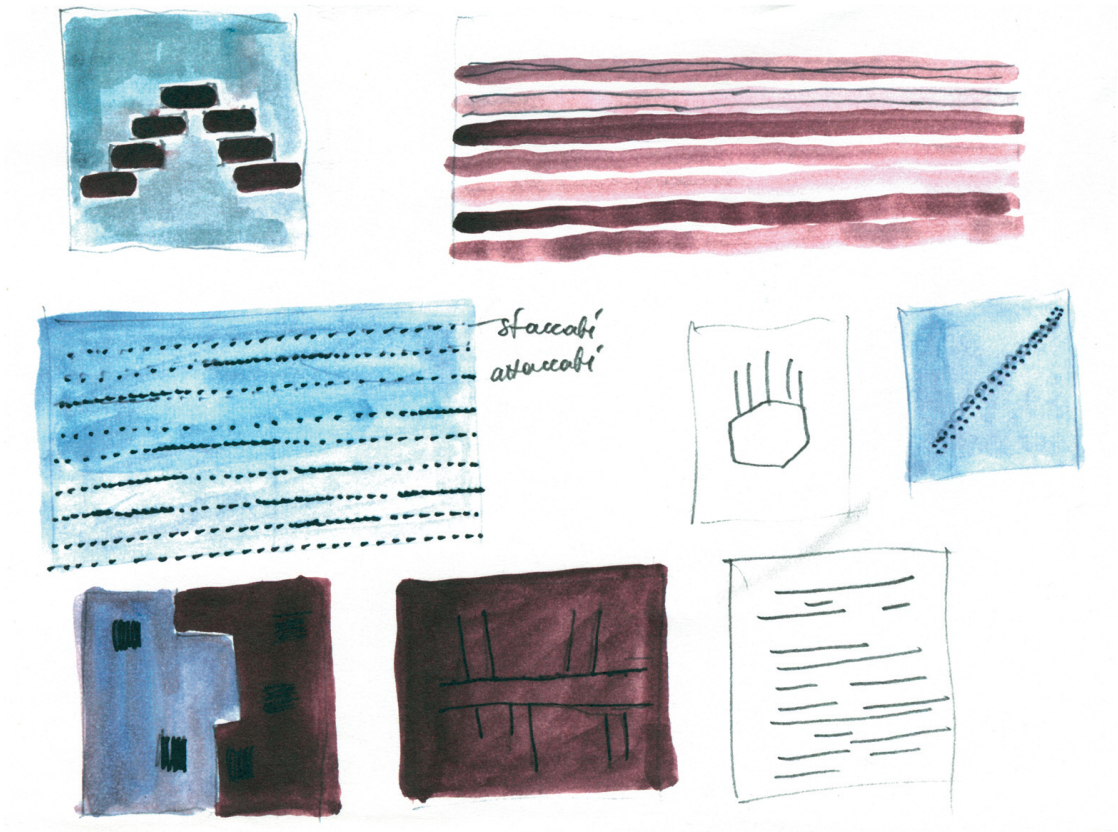




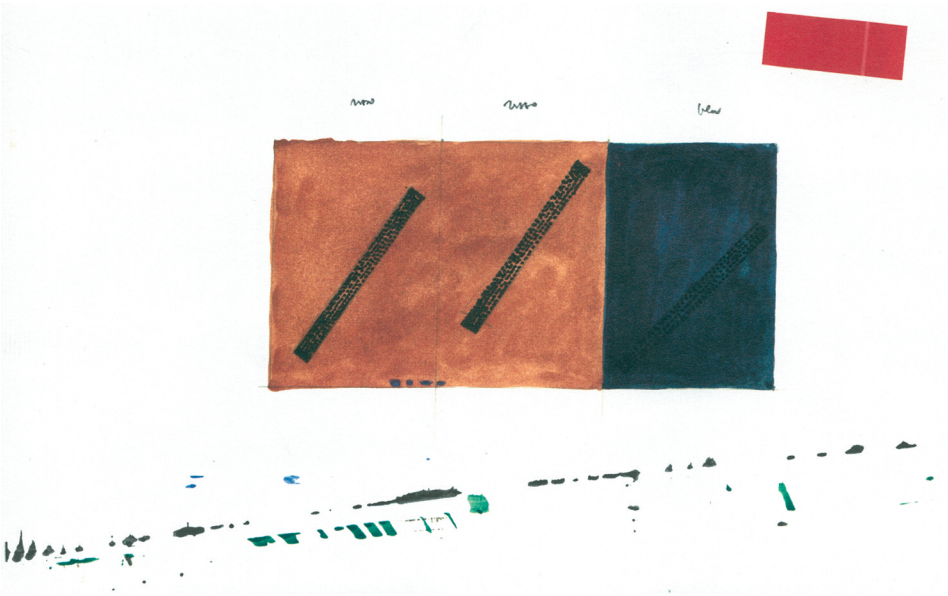


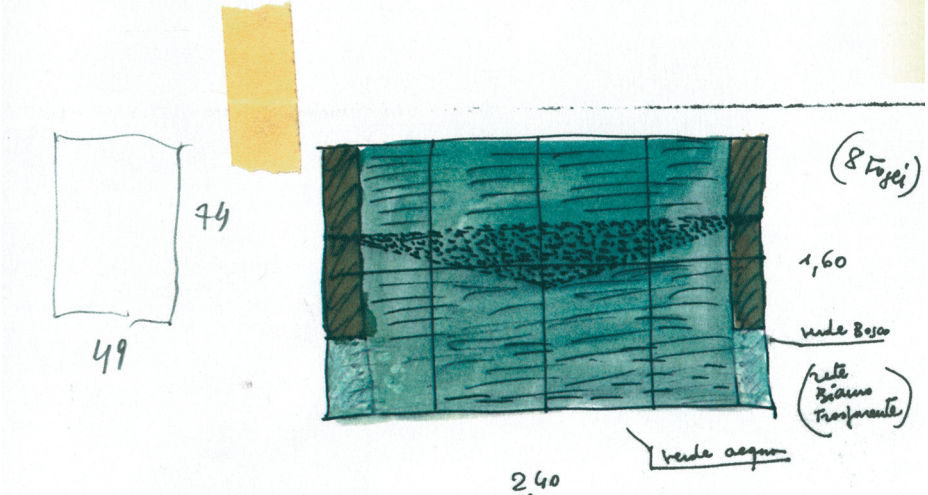

1
2
3
L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
1,60
4
5
6
1,72
Settembre 97

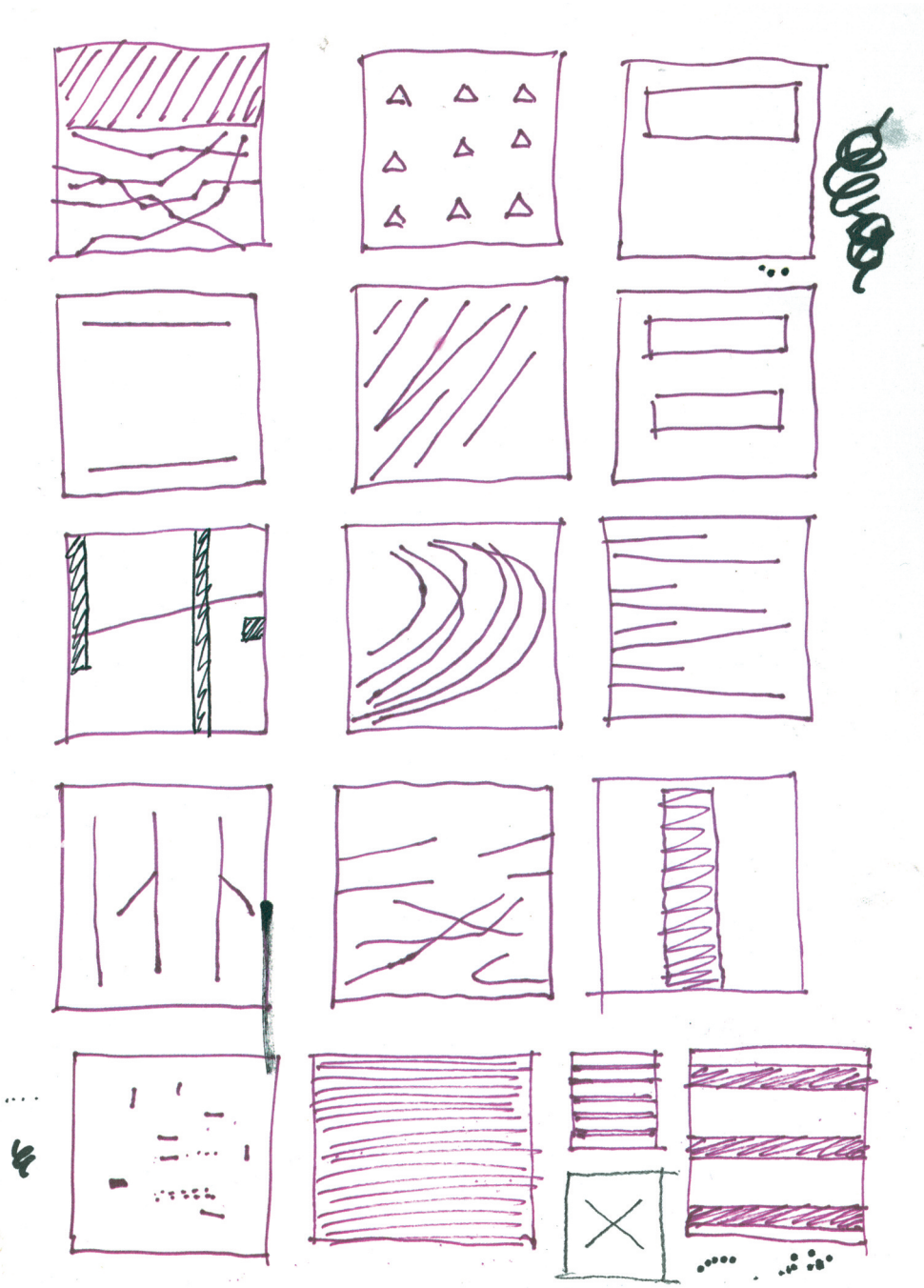

34,5
2

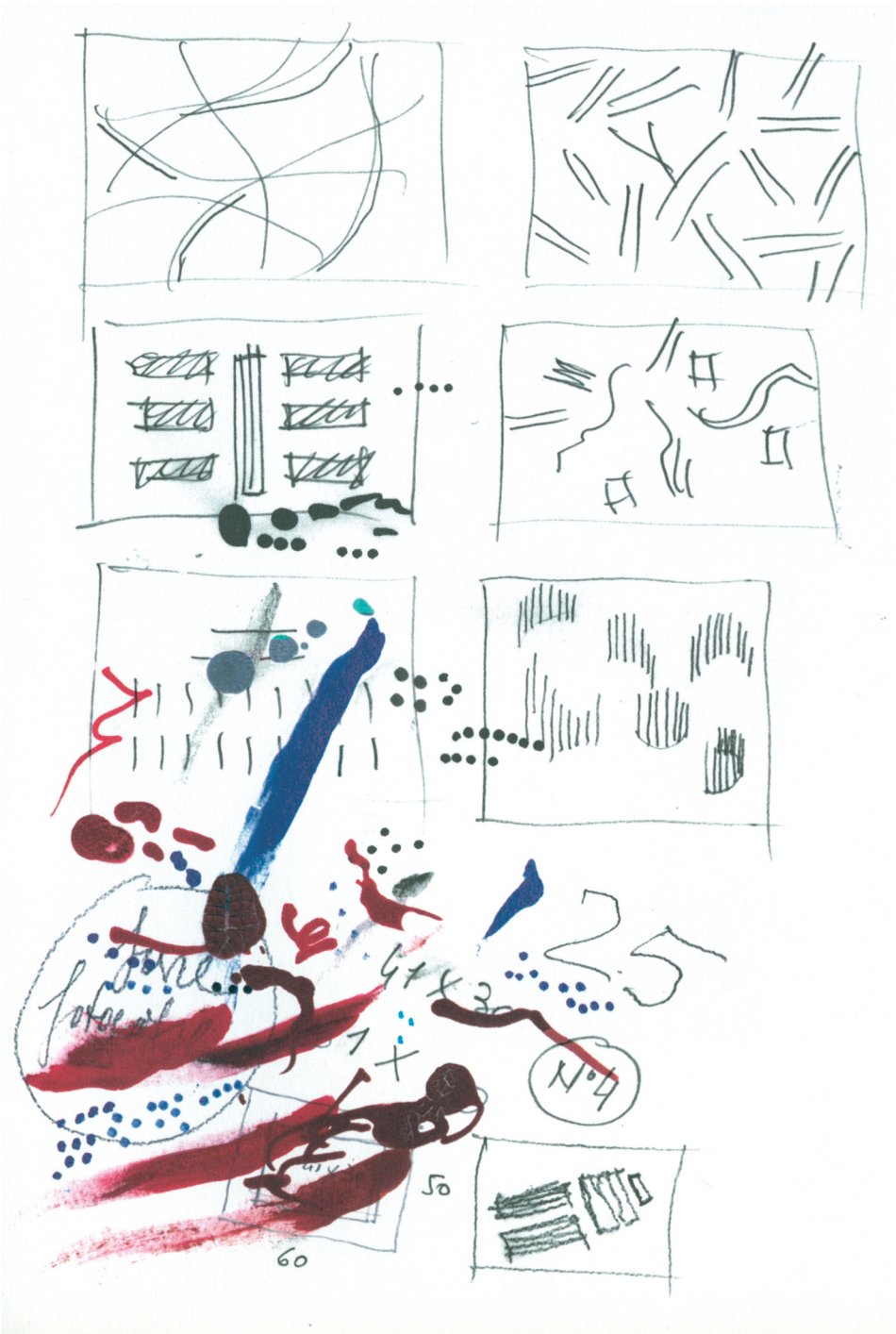

sfaccabí
attaccabí

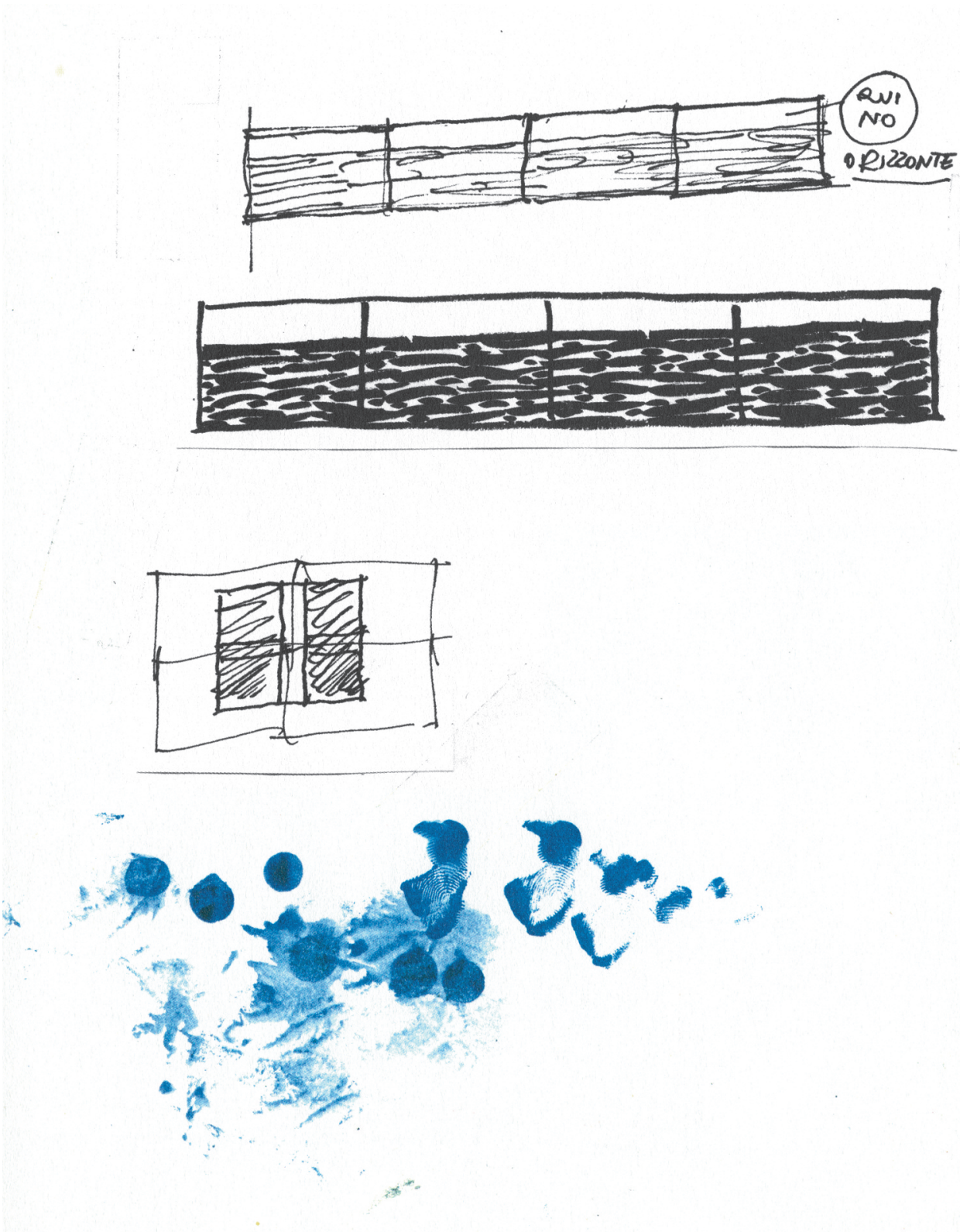
16 Foglí
m. 2.20
m. 2,40

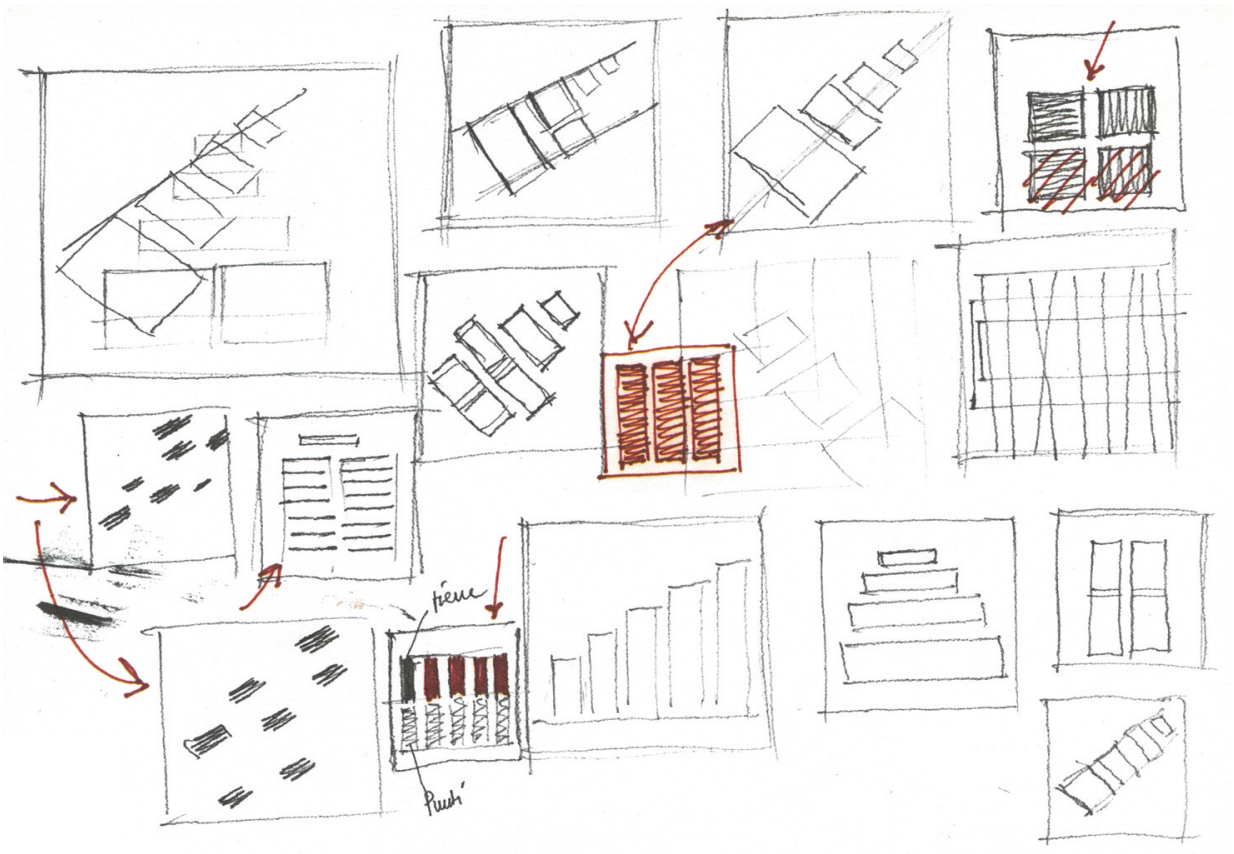


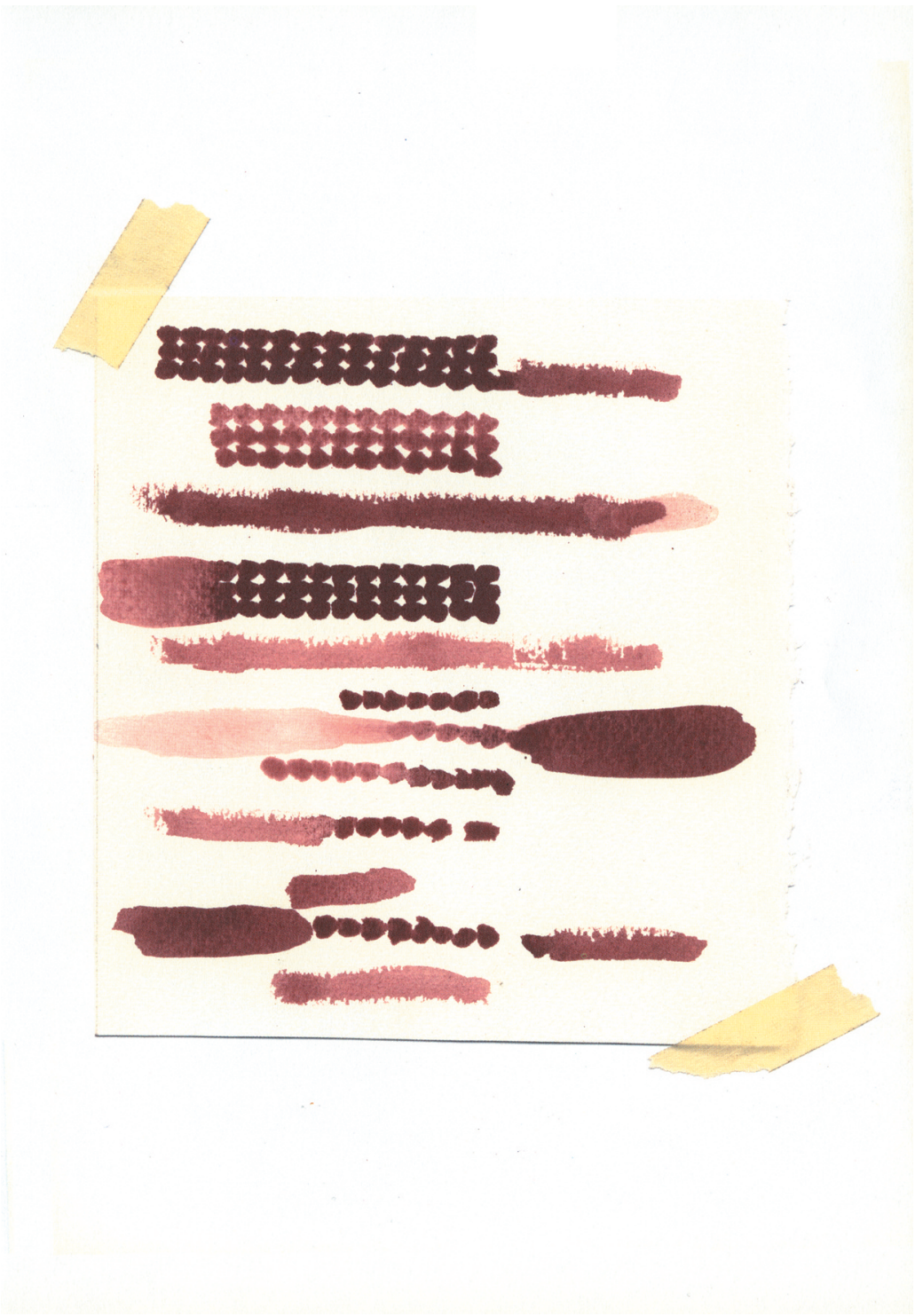

44
49
(8 fogli)
1,60
rete Bosco
rete Bianco Trasparente
rete ombra
2.40

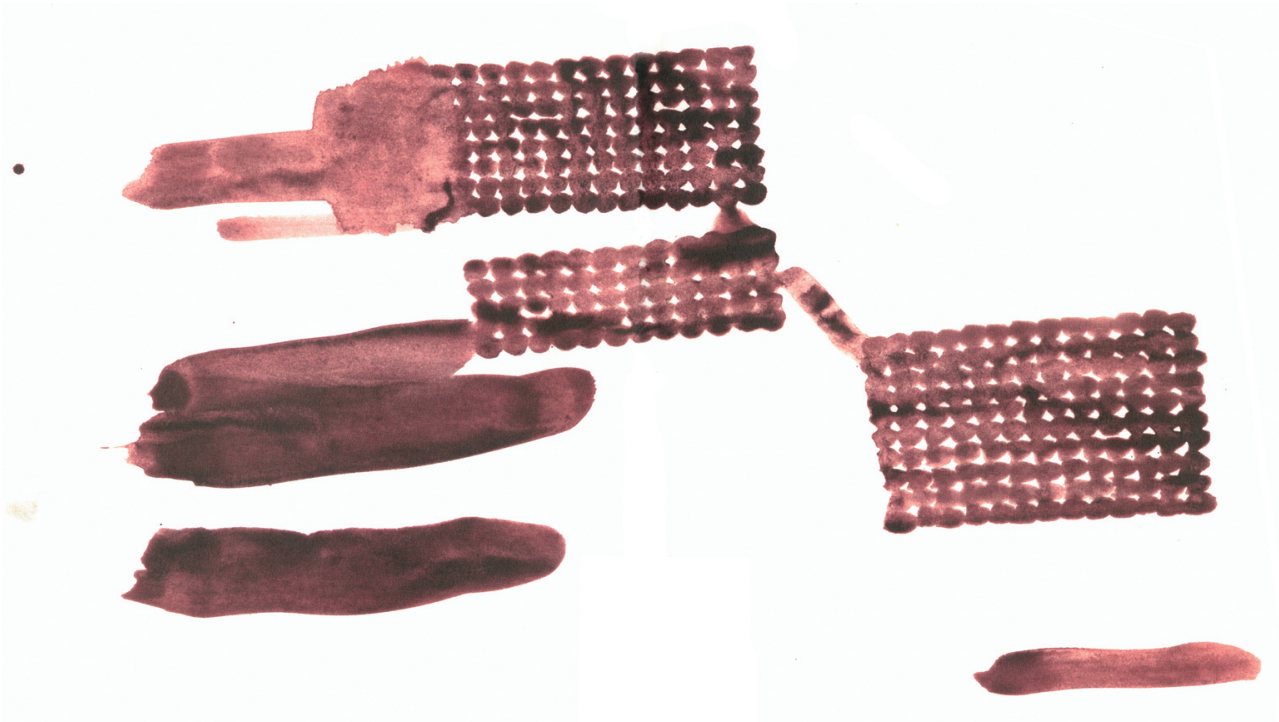


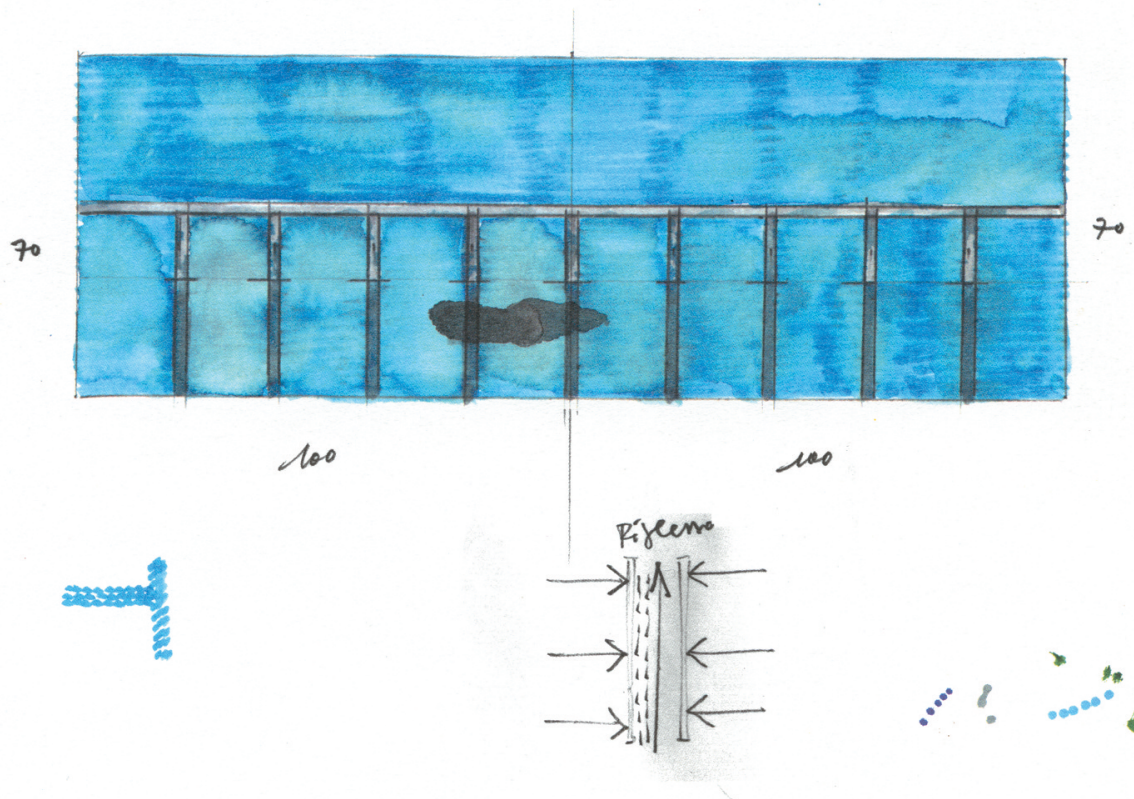

25
N.4
50
60

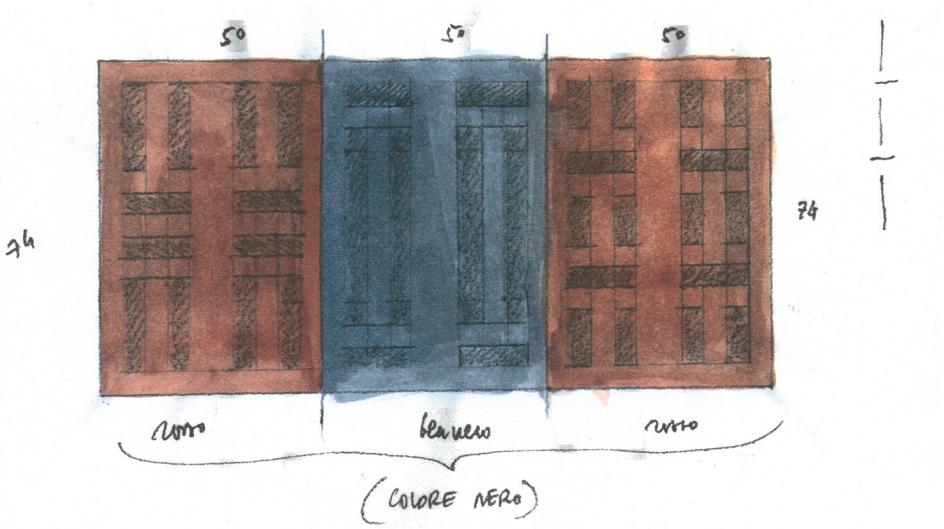

RUI
NO
O RIZZONTE


tierra
Piedra

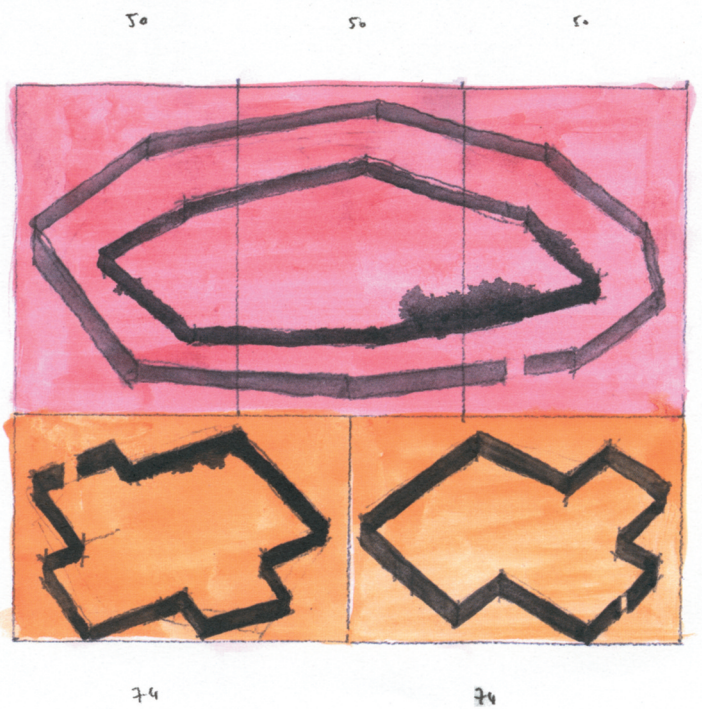




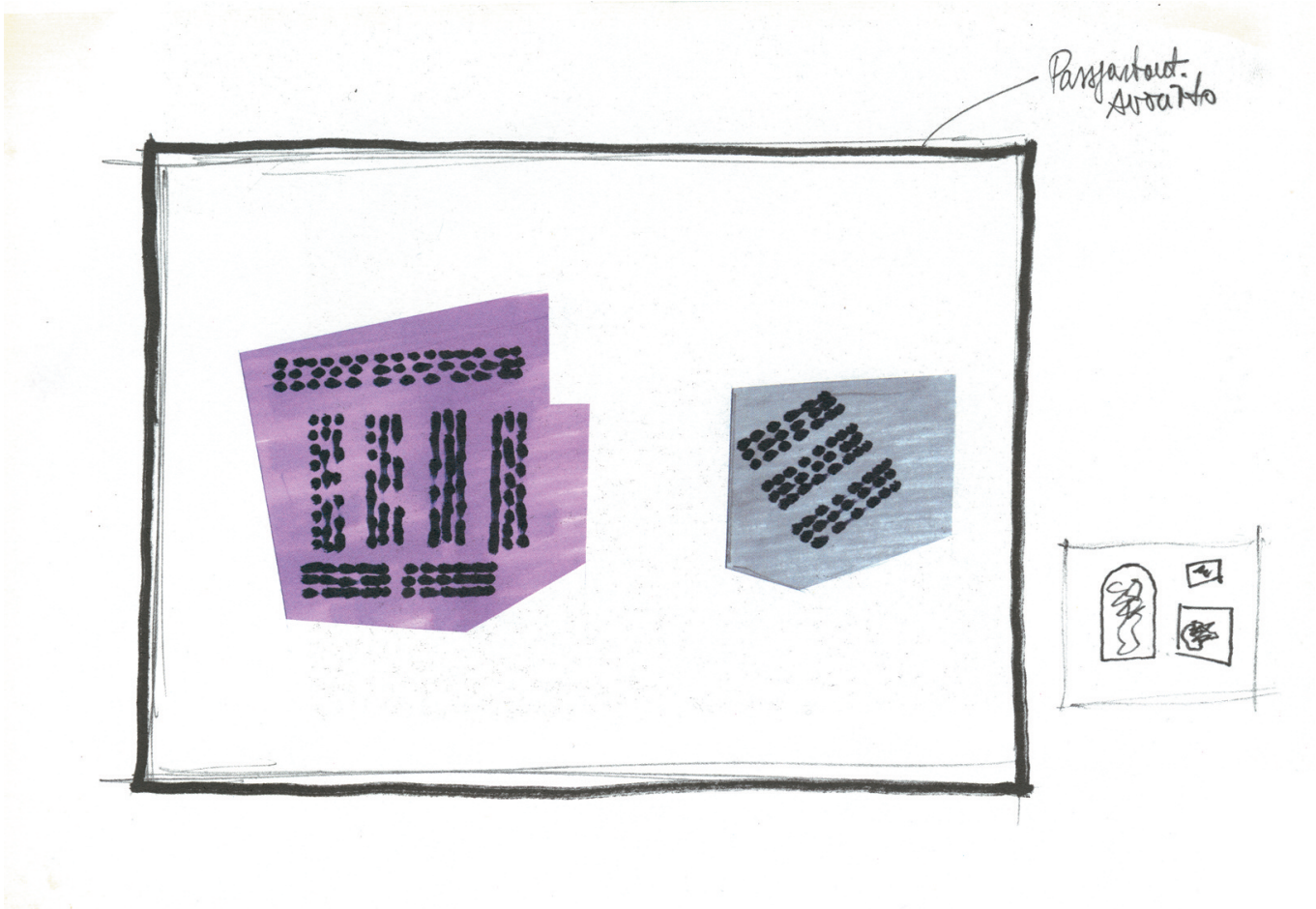

70
70
100
100
Pilastro

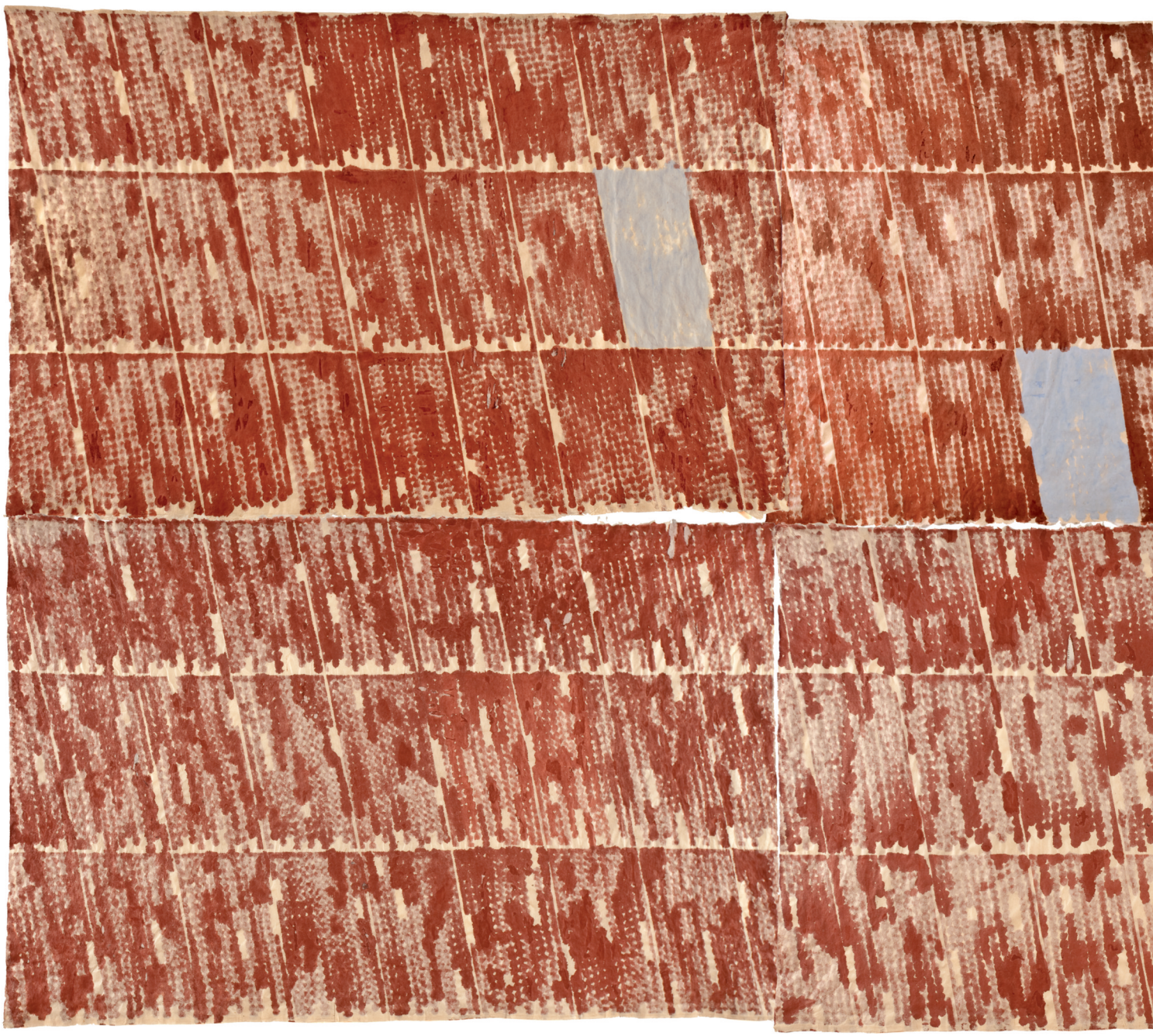


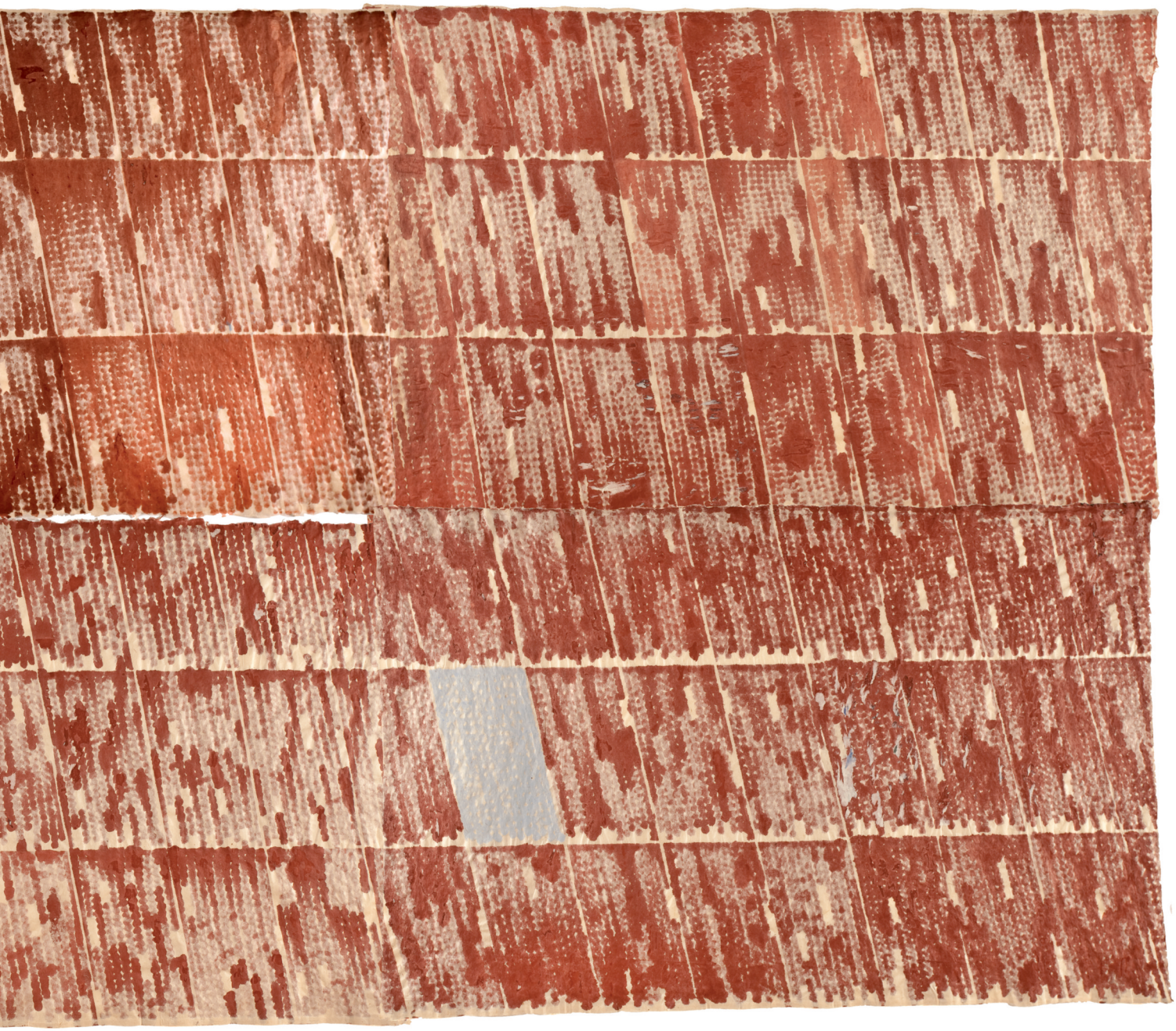
2/14-11-00



2/24/7/03


Parzanbout.
Avvanto

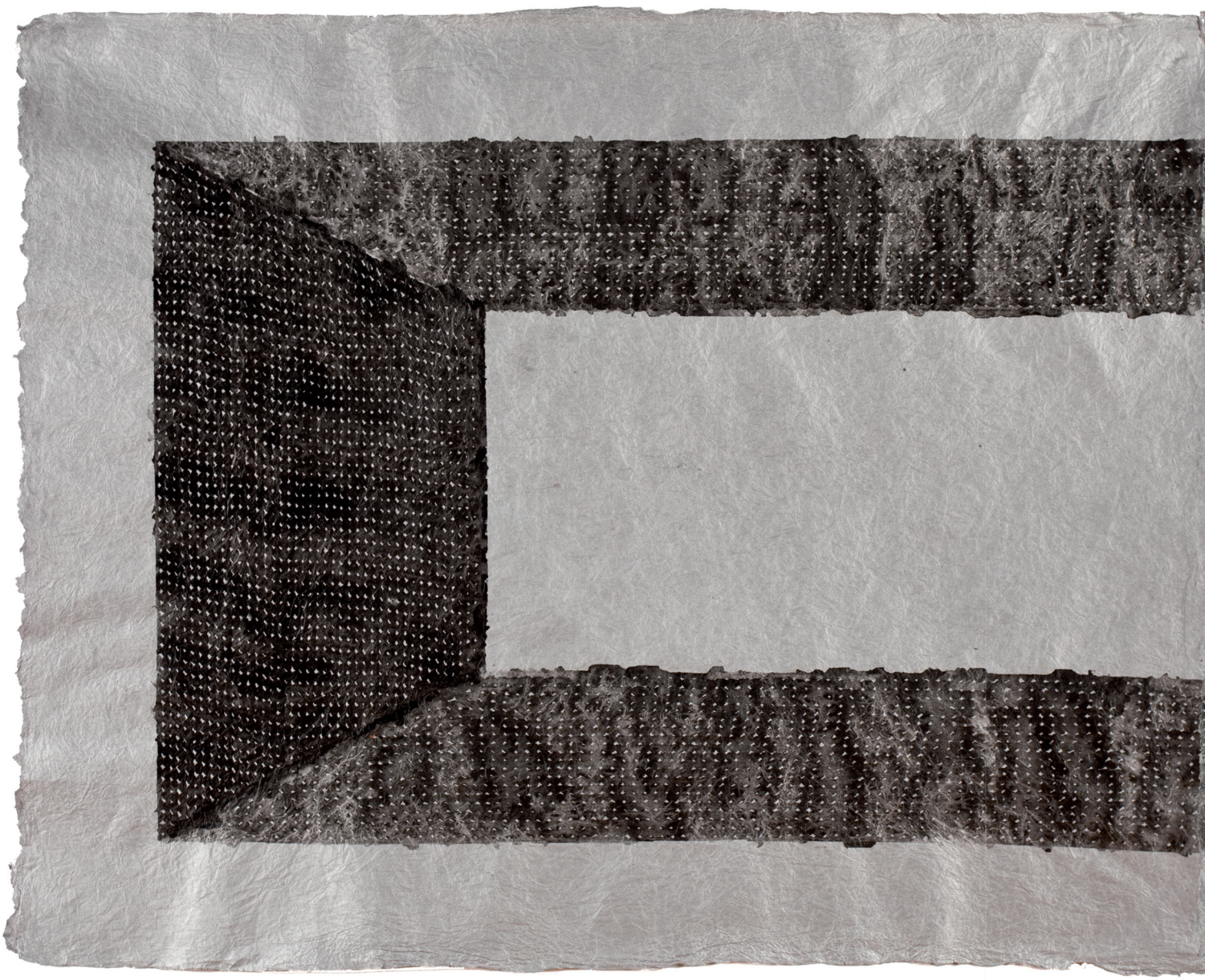


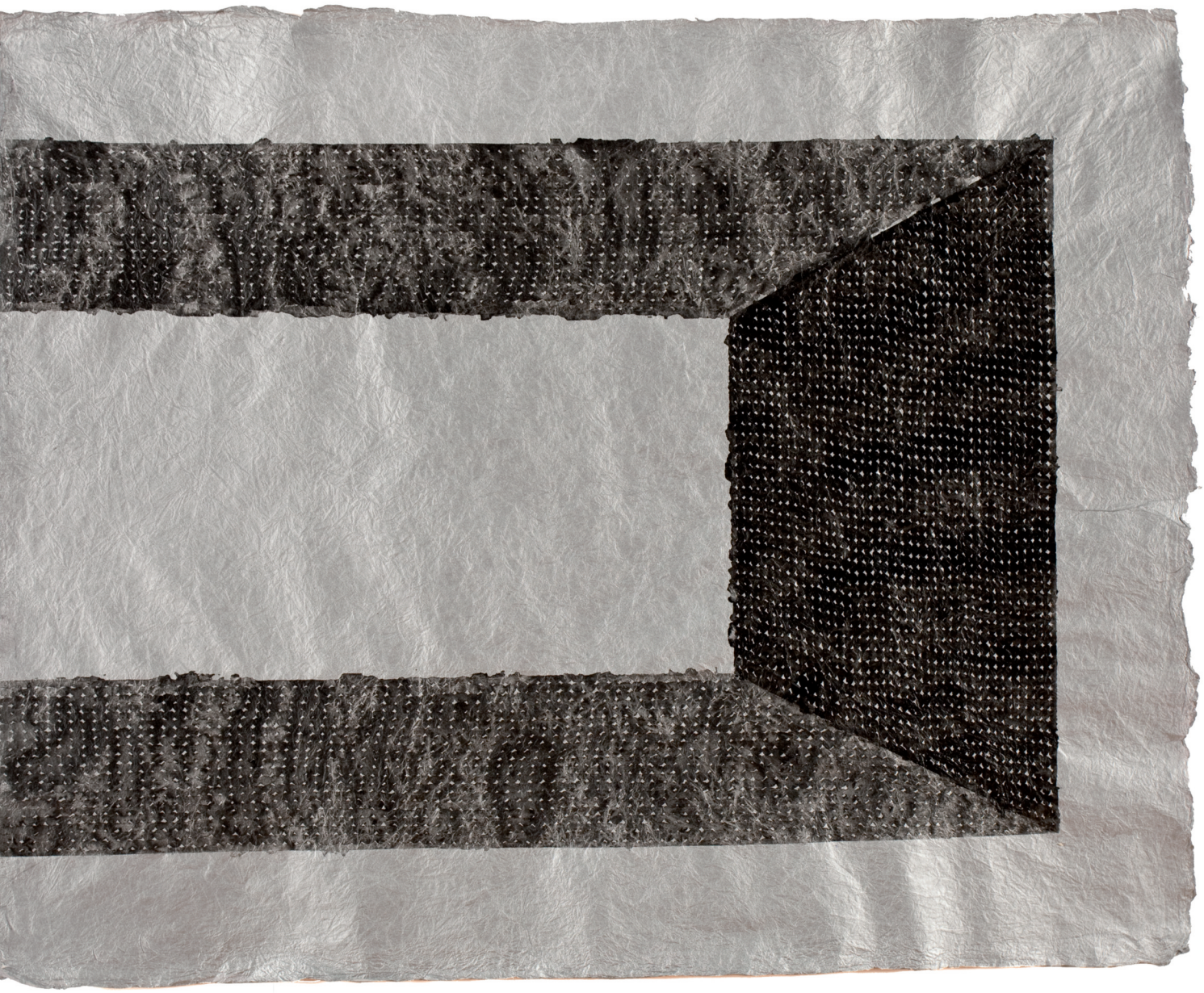


***n. 16,* 2009**
Zanzibar
rosso, grigio, celeste
tempera su carta giapponese
140 x 294 cm (6 fogli)

Ennio Tamburi
Il luogo

Immersione profonda / giù - giù /
giù - su / l'acqua dilaga / profumo spende
e spande / ride e colora / d'infinito l'ombra /
lo spazio oscilla come gocce insistenti /
fluida zampilla / la luce /
La favola inizia da qui a lì /
come polvere d'indaco / sospesa / si posa /
appare / svanisce / lucida – opaca /
si rincorre nell'acqua / saltella si calma
si adagia si quieta / polvere nota
sembra / non è – sembrava / chi è /
Nuova e sorpresa / esce / esce dal fluido
torpore / nell'attesa / diversa / com'era /
Sorpresa / l'acqua cammina / cammina
continua / continua / nascosti segreti in
abissi profondi / colori / colori / ciò che
non è quello che è / cos'è /
Sopra / l'onda si china e risponde /
si rincorre / frastuono l'orizzonte pulito
per bollicine colorate / riprende fiato /
portate dal vento / parole /
L'acqua ristagna / nell'attesa si asciuga /
visione stupore / delusione / impossibile certezza /
Goccia su goccia un mare / uno stagno /
il suono del gong increspa superfici perlate /
come turchesi nel vento / smeraldi /
Guizzi di luce e segrete / antiche paure /
risalire / risalire / nascosto pudore di corpo
bagnato / gli occhi aperti sott'acqua /
di fermate improvvise / di cose finite /
poi il Bianco / tenero avanza piegato di lato /
piano piano forte forte / ammanta / nasconde /
ogni cosa vorrebbe / immobile ansia / il tempo
che avanza / la danza / inutilmente
sommerge / trasborda - scolora - riaffiora /
si tende / invitante armonia / misteri
velati / segreti svelati - la formula
magica /
la fiaba è finita / l'acqua che s'alza
che s'alza - che s'alza - che s'alza /
l'onda che avanza /
L'immersione continua… /
Quanti sono… faccia a faccia /
puntini neri / si guardano intorno /
osservano / si osservano / occupano zone
nell'acqua colorata / tanti…
il senso è nell'aria / si fermano /
riprende il percorso / segnato o sognato /
occupano "luoghi" differenti / i limiti /
della forma e del senso… / maschile -
femminile / il gioco continua / si contano /
uno - due - tre - trecentomila - e uno /
rettangoli - cerchi - quadrati / colori d'acqua
sul fondo / fondo / fondo / non si vede
il fondo / vanno in gruppo /
si toccano - a volte / punti / parole /
avere la chiave per entrare / lasciare la
porta aperta / per uscire…
Il segno / l'archetipo / fluttua
nello spazio / simboli "madre"/ punti neri
allineati / profondo smarrimento / su letti
morbidi - liquidi / il vuoto intorno/
negare lo smarrimento / la logica
la geometria / come poesia…

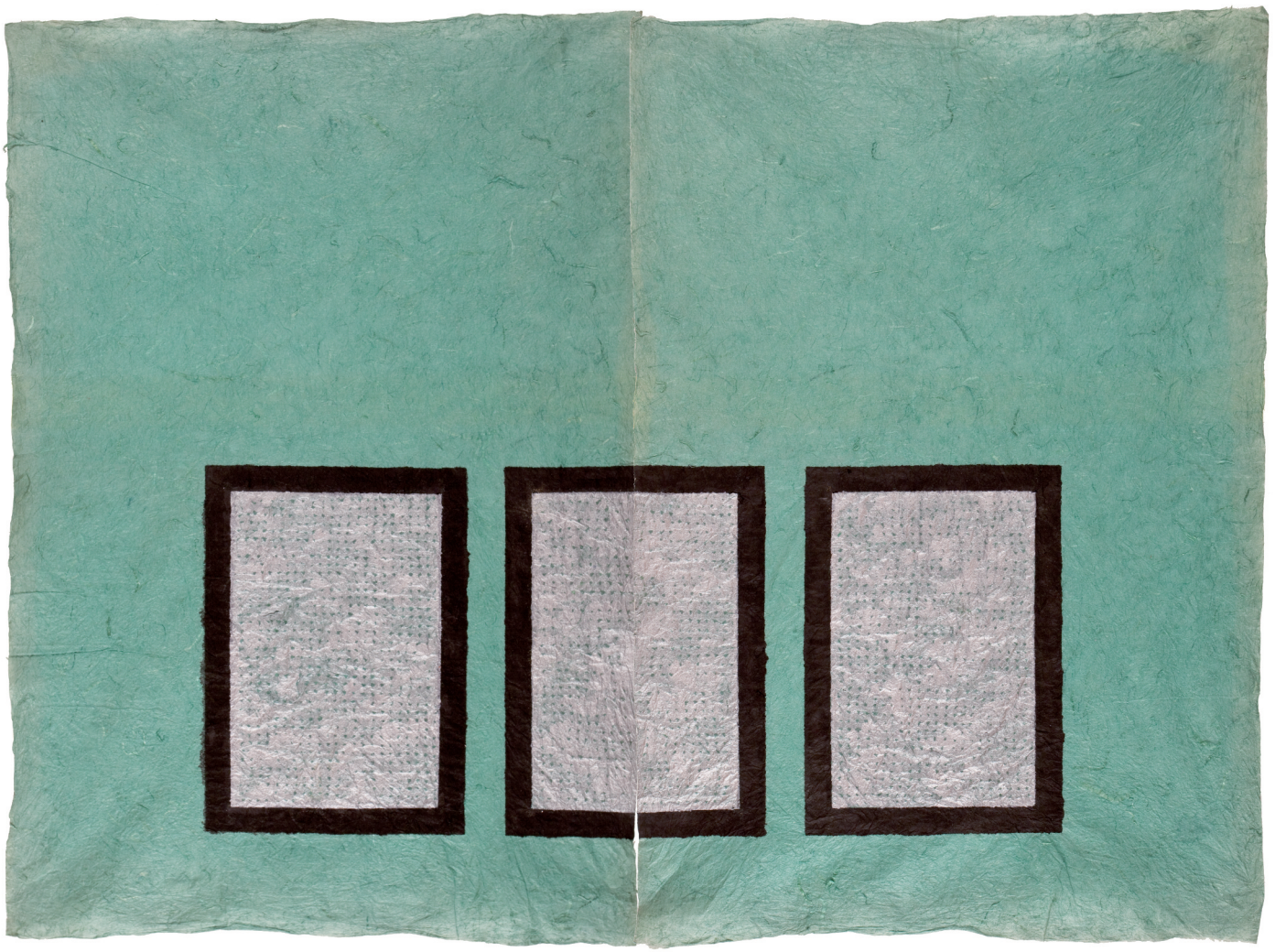




***n. 21,* 2009**
argento, nero, grigio
tempera su carta Tibet argento
70 x 170 cm (2 fogli)

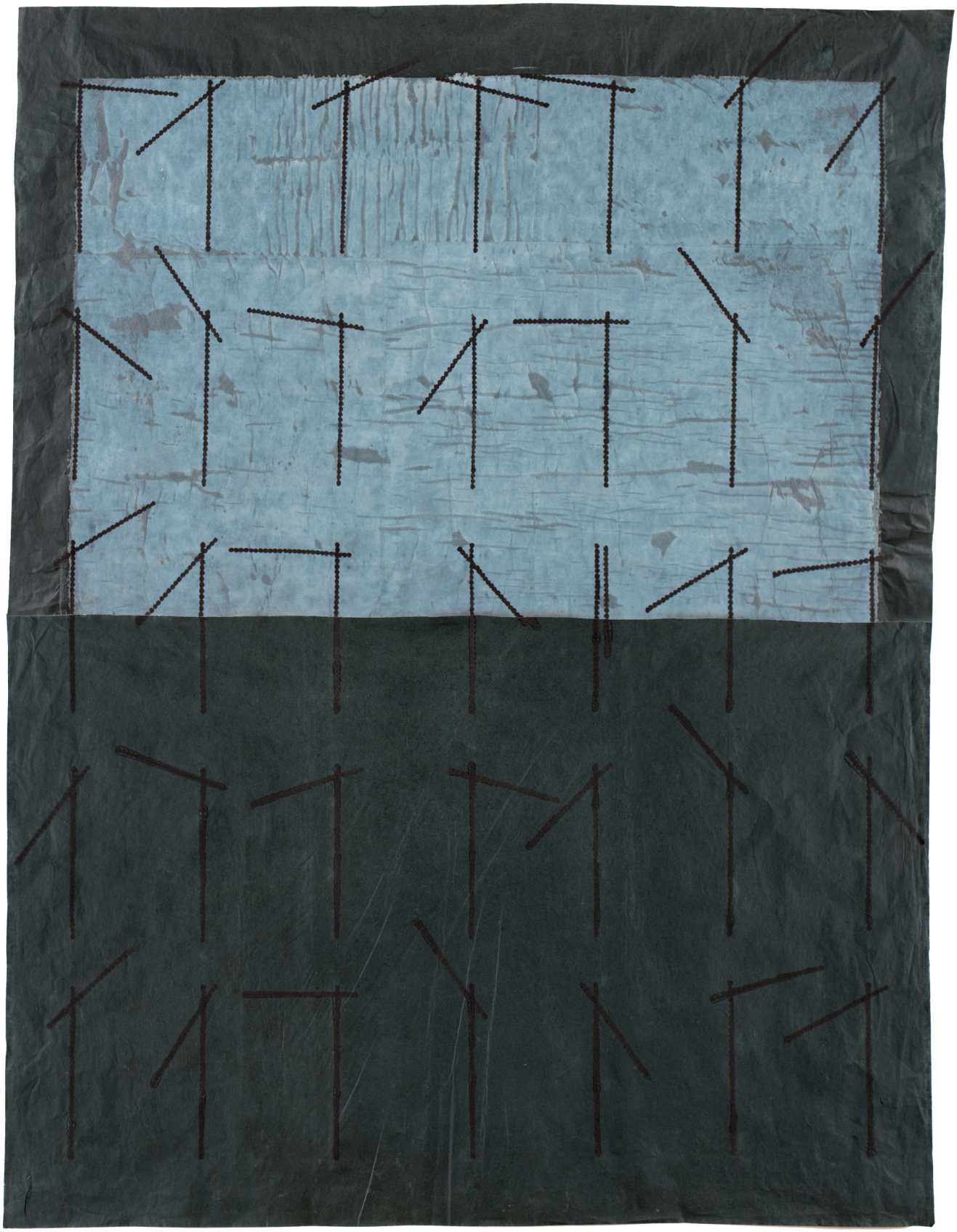
Il segno

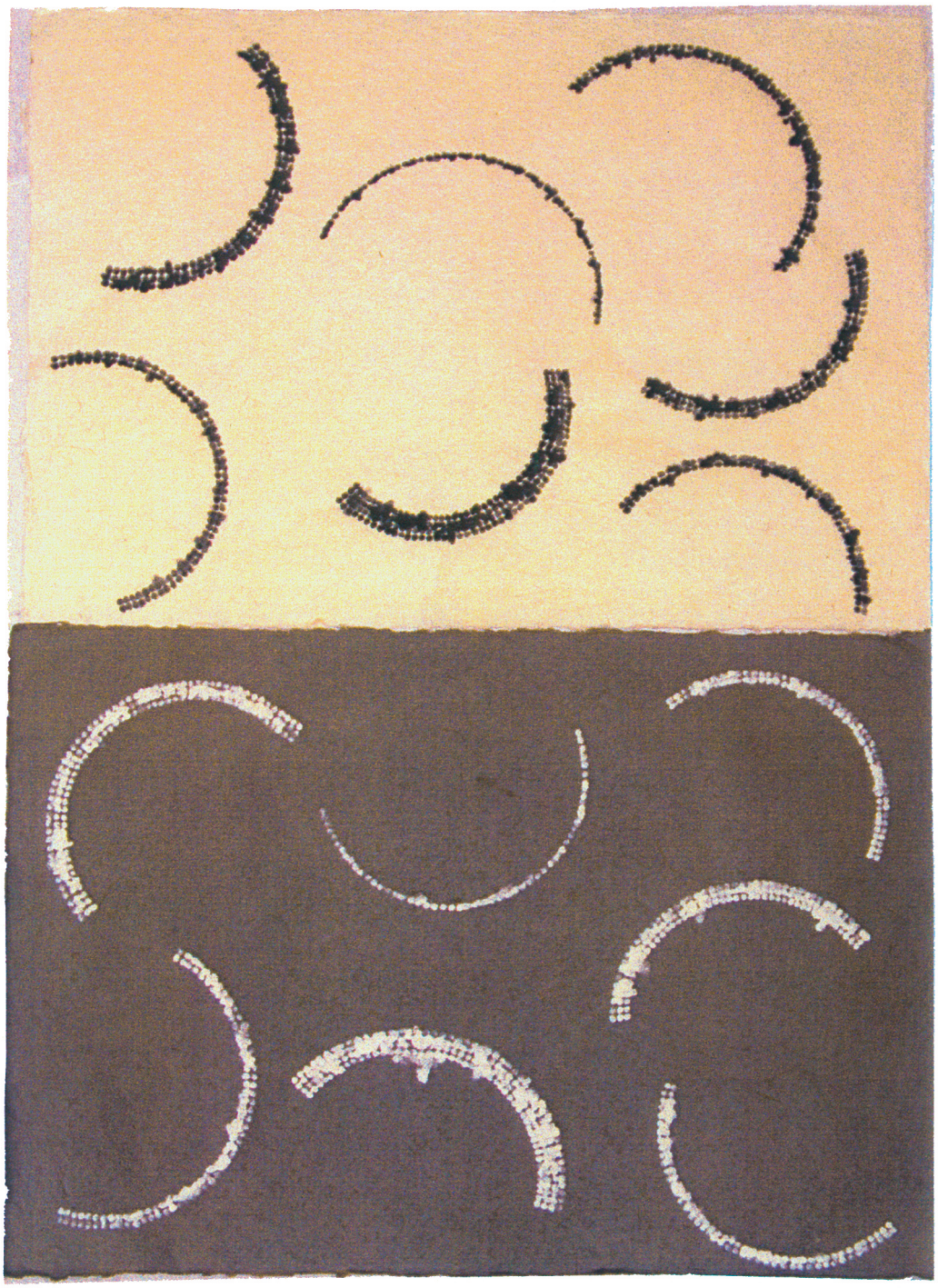
Il linguaggio dei segni / contrapposti /
Segni composti / schierati per forme
e analisi / simulazioni di efficenze
"sospette" / segni geometrici l'un contro
l'altro / gioco di forme / difese -
offese - intese / luogo immaginario da
difendere / logica e strategia /
offensiva / la sicurezza del "posto" / lì dove
lo spazio è aperto a se stesso /
Geometrie pensate per vere / immaginate per
essere quello che è o sembrare quello
che non è / finzione / gioco / movimento /
direzioni o luoghi immaginati o immaginari /
Tanti segni che contano e si contano /
nel tempo / tanti "punti fermi" / tanti in
ordine compatto / come parole che abbiano
il senso / un senso / in ordine sparso /
una casualità non tanto casuale / sulla carta /
mappe di luoghi impossibili /
Segni d'acqua sull'acqua / scansione del tempo /
uno per uno / geometrie dell'inganno /
reali ed impossibili forme / per dar "segno" /
nel quadrato / prevedere la mossa… /
Identità come "puntini" / come puntini secondi /
Partita simulata sul quadrante del tempo /
la folla dei segni riconosce se stessa /
algebra ricorrenza dei numeri / memoria
del contare / uno per uno / ossessiva ritmica
forma / scandita dal tempo /
Contare per contare / tutti uguali / allineati per
riempire le file / contare per contarsi -
conto ogni volta daccapo - riconto - conto /
geometrie dell'assurdo / giocare sulla
sorpresa / simulare sorpresa / messaggi
cifrati / come la falsa mappa del tesoro /
mai trovato / l'identità è solo estetica /
puntini su puntini / fino ad un punto solo /
uno dinanzi all'altro / a voi la prima
mossa / tanto è lo stesso /
File sottili di puntini / seguono un capo /
che non c'è / all'infinito… / l'acqua profonda
inonda lo spazio / puntini allineati /
o sparsi forme / geometrie che
sembrano vere / o forse lo sono



***n. 4,* 2011**
nero, bianco, argento
tempera su carta Tibet acqua marina
90 x 120 cm (2 fogli)

***n. 32*, 2009**
Dance Project
nero, celeste
tempera su carta giapponese
dipinta
128 x 97 cm (2 fogli)





***n. 24*, 2006**
nero, bianco
tempera su carta Nepal dipinta
145 x 102 cm (2 fogli)

Biografia

Sofia Federici

Ennio Tamburi nasce a Jesi il 9 settembre 1936 e attualmente vive e lavora fra Zurigo e Roma.
A Roma inizia la sua attività negli anni '50, soggiornando però frequentemente a Parigi, avvicinandosi all'Informale perché sente l'urgenza di rispondere al disagio esistenziale caratteristico di quegli anni.
La pittura diventa per Tamburi il mezzo più idoneo per esprimere il male di vivere causato dalle distruzioni e lacerazioni del periodo post-bellico.
In quegli anni riceverà numerosi riconoscimenti come il Premio Arezzo, il Maggio di Bari, il Premio Prato, il Premio Incontri d'Arte di Bologna e quello della Quadriennale di Roma.
Intorno agli anni '60 comincia a rivolgere la propria attenzione all'arte concettuale incentrando la sua ricerca sull'oggetto e sulla scultura, utilizzando principalmente lamiera solfatata e neon per esprimere, attraverso le sagome, la condizione fisica e psichica dell'uomo moderno dominata dal senso di incomunicabilità: di questo periodo sono opere quali gli *Alberi defoliati*, *Coppia*, *Uomo puzzle* e *La A e il 2*.
Di questo gruppo di opere, tutte realizzate negli anni '60, fanno parte anche le *Cesure*: fotografie scattate a Roma, i cui soggetti principali sono una sorta di "grappette architettoniche" come le definisce l'artista, che servono a sorreggere strutture pericolanti e comunque non particolarmente stabili. Attraverso di esse Tamburi sembra voler affermare il principio dell' unione, di qualcosa di "solido" che gli permetta di combattere il senso di precarietà e solitudine tipici della *condition humaine*.
Molte di queste opere sono state esposte in mostre collettive e personali quali: Contemporanea, Roma 1972; Galleria il Punto, Torino 1973; Festival Dei Due Mondi, Spoleto 1974; Volterra – Interventi nella Città 1974; Biennale di Venezia, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1975; Galleria Due Mondi, Roma 1976; Galleria d'Arte Moderna, Arezzo 1976; Galleria La Tartaruga, Roma 1977; Kunsthalle, Köln e Düsseldorf 1977, Galleria 2000 - Bologna 1978.
Per un breve periodo alterna lo studio e la ricerca artistica con l'attività di grafico presso note riviste, dove il suo talento di disegnatore trova un'ulteriore possibilità espressiva.
Gli anni '80 determinano una svolta definitiva per Tamburi sia per quanto riguarda la sua poetica che per le tecniche utilizzate.
Dopo una profonda riflessione sul senso e valore della propria ricerca si trasferisce in Svizzera scoprendo l'arte concreta, abbandonando così progressivamente la linea fino ad allora seguita per guardare alla realtà in modo più neutro e oggettivo.
Durante un viaggio in Asia scopre le carte lavorate a mano: si tratta di carte molto pregiate provenienti dal Tibet, dal Nepal, dalla Cina, dall' India e dal Giappone, ognuna caratterizzata da un trama e consistenza particolare. Questa scoperta lo porterà ad intraprendere numerosi viaggi in Europa, negli Stati Uniti, in Africa e in Asia. Fondamentale sarà il suo viaggio in Giappone e in Birmania, luoghi in cui approfondirà ulteriormente lo studio delle tecniche di produzione della carta.
La carta si rivela quindi "antidoto" rispetto ai materiali tradizionalmente usati in pittura, diventando il nuovo medium attraverso cui, con acquerelli e tempera, Tamburi realizza i suoi lavori; le carte già dotate di una vita propria ospitano ora segni e simboli dell'immaginario dell'artista: visioni, idee, esperienze sono tradotte in un linguaggio astratto ma straordinariamente comunicativo. Elementi essenziali sono i puntini che descrivono, attraverso geometrie empiriche, ciò che Tamburi ha visto o immaginato, dando luogo a rappresentazioni cariche di energia e vitalità.
Servendosi di volta in volta di pennelli di varie dimensioni Tamburi alterna la realizzazione di opere di grande e piccolo formato.
Negli ultimi anni Tamburi ha esposto in molte città italiane ed europee: Galleria Salomon, Parigi 1980; Gallerie Mark, Parigi 1982; Studio Velabro, Roma 1985; Fortezza Trecentesca, Montalcino 1987; Temple University Roma e Philadelphia 1990; Galleria del '500, Siena 1992; Art Gallery,

New South Wales, Sidney 1993; Kunsthaus Richterswil 1998; Centro di Studi Italiani, Zurigo 1999; Die Halle, Zurigo 2000; Gallerie; Anton Meier, Ginevra 2003; La Nef, Ancienne Eglise, Le Noir Mont, Svizzera 2004; LIART, Roma 2005; Biblioteca Casanatense, Roma 2006; Lazertis Galerie, Zurigo 2007; Museo del Convento di San Giovanni, Müstair 2009; Fabriano Space, Milano 2009.
All'attività di pittore ha spesso affiancato quella di scenografo collaborando alla scenografia di film come *Senso* e *Morte a Venezia* di Luchino Visconti e *Che?* di Roman Polanski, disegnando manifesti per gli spettacoli teatrali di Giorgio Strehler e Luca Ronconi e infine realizzando le scenografie per *Lamento* e *Reflects,* per i balletti di Monte Carlo nel 1994 e per il balletto *L'après-midi d'un faune*, Introdans, ad Arnhem in Olanda nel 1997.
Negli ultimi anni ha cominciato a realizzare le cosiddette *Sculturine*, piccole opere su carta lavorata e dipinta: "sculture da viaggio" per usare la terminologia di Munari. Altra novità sono i *Libri*, veri e propri diari ovvero testi illustrati in cui l'artista registra pensieri, impressioni e sensazioni: progetti, note e appunti quotidiani, come se si trattasse di un diario intimo e segreto.
Le sue opere sono presenti in collezioni pubbliche e private.

Opere in mostra

***n. 1*, 1997**
bronzo metallico
tempera su carta Nepal verde
250 x 75 cm (5 fogli)
collezione privata

***n. 2,* 2006**
Tower between Tower
smalto bianco
tempera su carta Nepal nera
211 x 96 cm (8 fogli)

***n. 3,* 2012**
nero mica
tempera su carta Nepal argento
82 x 195 cm (3 fogli)

***n. 4,* 2011**
nero, bianco, argento
tempera su carta Tibet acqua marina
90 x 120 cm (2 fogli)

***n. 5,* 2011**
grigio, rosso
tempera su carta India
171 x 78 cm (3 fogli)

***n. 6,* 2001**
verde acqua, nero, grigio
tempera su carta India dipinta
120 x 160 cm (4 fogli)

***n. 7,* 2008**
nero, bianco
gouache su carta Nepal dipinta
180 x 240 cm (9 fogli)

***n. 8,* 2005**
grigio, nero, rosso inglese
tempera su carta Tibet
104 x 156 cm (4 fogli)

***n. 9,* 2007**
rosso inglese, nero
tempera su carta
137 x 195 cm (1 foglio)

***n. 10,* 2011**
bianco, nero mica
gouache su carta Nepal nera
100 x 140 cm (2 fogli)

***n. 11,* 2011**
nero, grigio
tempera su carta Tibet
100 x 150 cm (4 fogli)

***n. 12,* 2006**
bianco, rosso inglese
tempera su carta Nepal verde
150 x 300 cm (12 fogli)

***n. 13,* 2005**
nero mica
carta Nepal rossa
104 x 204 cm (6 fogli)

***n. 13 A,* 2009**
blu, viola, argento
tempera su carta India dipinta
60 x 160 cm (2 fogli)

***n. 13 B,* 2007**
Recinto
bianco
tempera su carta Nepal arancio
75 x 200 cm (8 fogli)

***n. 14,* 2003**
Ponte Cestio
bianco, nero
tempera su carta India dipinta
120 x 320 cm (8 fogli)
collezione privata

***n. 15,* 2009**
Corano 1
oro, nero
tempera su carta Nepal oro
82 x 124 cm (2 fogli)

***n. 16,* 2009**
Zanzibar
rosso, grigio, celeste
tempera su carta giapponese
140 x 294 cm (6 fogli)

***n. 17,* 2008**
oro, nero, bianco
tempera su carta Nepal dipinta
150 x 228 cm (9 fogli)

***n. 18,* 2011**
rouge vif, nero mica
tempera su carta – stoffa Nepal
94 x 216 cm (6 fogli)

***n. 19,* 2011**
Bach Strasse
viola, nero, bianco
tempera su carta India
104 x 156 cm (4 fogli)

***n. 20,* 2009**
nero, grigio
tempera su carta India dipinta
60 x 160 cm (2 fogli)

***n. 21,* 2009**
argento, nero, grigio
tempera su carta Tibet argento
70 x 170 cm (2 fogli)

***n. 22,* 2010**
grigio, nero
tempera su carta Nepal
88 x 64 cm

***n. 22y*, 2012**
blu metallic, brun, bianco lucido
tempera su carta Nepal
85 x 195 cm (3 fogli)

***n. 23,* 2007**
blu oltremare, bianco, celeste
tempera su carta India dipinta
185 x 245 cm (9 fogli)

***n. 24,* 2006**
nero, bianco
tempera su carta Nepal dipinta
145 x 102 cm

***n. 25*, 2010**
rosso, nero
tempera su carta giapponese
116 x 77 cm (2 fogli)
collezione privata

***n. 26,* 2010**
Collage
indaco, rosso, giallo, nero, rosa
tempera su carta Nepal
112 x 160 cm (4 fogli)

***n. 27,* 2005**
rosso inglese, nero
tempera su carta India dipinta
120 x 240 cm (8 fogli)

***n. 28,* 2010**
nero, rosso, bianco, grigio
tempera su carta India dipinta mica
160 x 120 cm (4 fogli)

***n. 29,* 2010**
nero, rosso, blu, bianco, oro
tempera su carta dipinta mica
160 x 120 cm (4 fogli)

***n. 30,* 2010**
rosso vivo, nero, rosso inglese
tempera su carta India dipinta
160 x 180 cm (6 fogli)

***n. 31,* 2010**
nero, grigio, ocra
tempera su carta Nepal dipinta
44 x 255 cm (5 fogli)

***n. 32*, 2009**
Dance Project
nero, celeste
tempera su carta giapponese dipinta
128 x 97 cm (2 fogli)

***n. 33*, 2011**
nero, ocra, bianco
tempera su carta Tibet dipinta
57 x 99 cm (1 foglio)

***n. 34*, 2011**
Archivio della memoria
tempera su carta India dipinta
240 x 240 cm (12 fogli)

***n. 40*, 2005**
bianco, nero, grigio
acquerello su carta Tibet
60 x 25 cm (1 foglio)

***n. 43*, 2005**
marrone, nero mica
tempera su carta
20 x 20 cm (1 foglio)

***Z*- 2001**
ultramar, verde smeraldo, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2000**
kobalt blau, orange
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2002**
ultramarin blau, nero
tempera su carta India
50 x 50 cm

***R* – 2006**
blu ceruleo, rosa, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2001**
rosso inglese, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 1996**
rouge anglais, blu, grigio
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 1993**
blu chiaro, violet, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2001**
blu ceruleo, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2003**
nero mica, rosso inglese
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***R* – 1999**
blu cobalto, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2000**
rosso inglese, orange, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***R* – 1996**
blu oltremare chiaro, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 1993**
ultramarine, bianco, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2003**
nero, blu, bianco
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2001**
celeste, bianco, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 1993**
rosso inglese, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***R* – 1999**
rosa, celeste, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2000**
rosso, blu, verde, giallo, viola
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 2000**
blu, bianco, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 1996**
celeste, nero
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

***Z* – 1996**
Schneeregen
grigio, bianco
tempera su carta India dipinta
50 x 50 cm

Finito di stampare
nel mese di maggio 2012

Palombi & Partner Srl
Roma