



il colore delle parole

Natale Galli

galleria
FEDERICA GHIZZONI

testi di

Carlo Oliva

Un funambolo di confine..... pag. 4

Giorgio Mascitelli

Ceci n'est pas (seulement) un mot pag. 14

Felice Accame

Salubrità dell'aura e patogenesi del feticciatoio..... pag. 26

Natale Galli

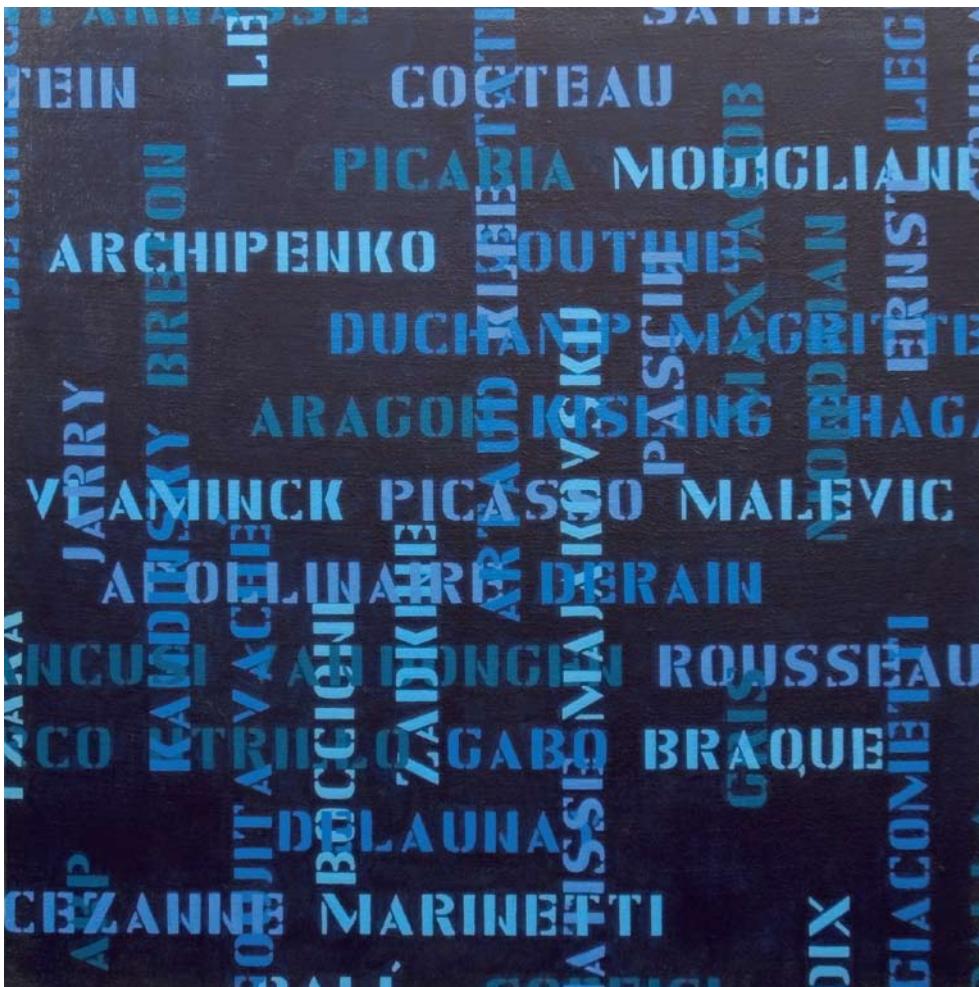
note biografiche e mostre..... pag. 41

Un funambolo di confine

Quella dei rapporti tra arti figurative e scrittura - si sa - è una lunga storia: risale, se non proprio agli albori della civiltà, all'epoca in cui i nostri antenati, alla ricerca di un qualche mezzo atto a fissare su un supporto stabile le aeree parole con cui comunicavano tra di loro, si ingegnavano a riprodurre, non tanto sulla carta, che non era stata ancora inventata, quanto sulla pietra levigata, sulla terracotta o su altre superfici, la forma degli oggetti cui intendevano riferirsi. È una fase, questa dei "pittogrammi", più supposta che documentata e per questo non è tanto facile risalirvi: possiamo, al massimo, farcene una idea prendendo in considerazione i segni che, attraverso successive stilizzazioni, ne sono derivati: i vari sistemi ideografici e geroglifici che hanno preceduto, per poi cedere loro il passo (ma non sempre e non ovunque), i sillabari e gli alfabeti come li conosciamo. Un fenomeno, quello del passaggio alla scrittura, piuttosto recente - se è vero che lo si può collocare per la prima volta nella Mesopotamia del XV secolo a. C. e appena un poco più tardi in Cina - ma abbastanza antico da consigliarci a limitare le nostre ipotesi in merito a quanto lo ha preceduto a una certa prudente vaghezza.

Possiamo essere sicuri, comunque, che in tutto ciò non c'era nulla di "artistico" come lo intendiamo noi. Pittura e scrittura nascono entrambe da esigenze eminentemente pratiche: come procedura di intervento magico sulla natura la prima, in quanto strumento atto a inventariare e registrare i beni conservati nei magazzini dei vari palazzi principeschi la seconda. Tuttavia, una certa confusa consapevolezza della loro origine comune deve essersi tramandata nei secoli, permettendo varie forme di mediazione e contaminazione, ed era inevitabile che alcune di esse si ponessero, a suo tempo, sotto il segno dell'Arte. Tale fu, per esempio, il caso della calligrafia nella cultura cinese (un tema affascinante, sul quale peraltro chi scrive non sa abbastanza per azzardarsi a trattarne, neppure di scorcio) o la pratica ellenistica della poesia figurata.

È stata quest'ultima, in realtà, a tramandarsi nella nostra cultura fin quasi ai giorni d'oggi: consisteva, com'è noto, nell'elaborazione di brevi componimenti in metro dattilico o giambico in cui il variare della lunghezza dei versi definiva il profilo di un oggetto, che era di solito quello cui i versi stessi, in modo più o meno velato, alludevano. Un genere piuttosto artificioso, dunque, che pure ebbe una certa voga: vi è dedicato quasi per intero un libro dell'*Antologia Palatina* (il XV) e qualche esempio ne è conservato nel *corpus* dei poeti bucolici. Tra gli autori che coltivarono la specialità si usa ricordare un Simia di Rodi, di cui ci restano la *Scure*, le *Ali* e l'*Uovo*, e quel Dosiada che scrisse e raffigurò un *Altare* (tema ripreso in età adrianea da Besontino, che vi aggiunse la complicazione di un acrostico di dedica all'imperatore). Non disdegnò di cimentarsi con siffatte frivolezze il grande Teocrito, anche se, almeno nell'unica testimonianza rimastaci, se la sbrigò abbastanza alla svelta, scegliendo come oggetto da raffigurare la *Siringa*, il flauto a più canne della tradizione pastorale, per cui gli bastò, per ottenere l'effetto desiderato, allineare dieci distici dattilici decrescenti e morta lì.



Avanguardie storiche
vinilico su tela, cm 100x100 (2008)

In realtà, più che di autentici esempi di poesia epigrammatica o bucolica, questi esercizi rappresentavano soprattutto dei "giochi letterari" (*technopaidia*) in cui l'autore altro non esibiva che quello spregiudicato virtuosismo formale che la cultura dell'epoca richiedeva. In quanto tali, sarebbero occasionalmente ricomparsi in varia forma in certe fasi successive della storia della poesia, soprattutto quelle in cui il gusto era più sensibile alle influenze intellettualizzanti e, diciamo così, alessandrine. Ma proseguire su questa strada, naturalmente, ci porterebbe troppo lontano.

Non ci porterebbe, comunque, all'opera di Natale Galli, che pure da qualche anno fa pittura a partire, prevalentemente, dalle lettere dell'alfabeto e quanto a virtuosismo e alessandrinismo non scherza neanche lui. E non solo perché si tratta di un pittore e non di un poeta interessato alla creazione di testi suoi. Dei testi, in realtà, Galli può fare agevolmente a meno. Le lettere che utilizza, pur organizzate, il più delle volte, in parole, non costituiscono, salvo eccezione, dei testi veri e propri e quando lo sono, come nel caso dei quattro "incipit" qui esposti, delle strofe di Willy DeVille e Cat Stevens, o dei brani di Artaud e dell'amato Jarry, consistono, in genere, in citazioni. Oppure sono dei semplici elenchi (i nomi dei protagonisti delle avanguardie del Novecento, i venticinque fiori ricombinati di *Le grand bouquet carré*) o addirittura parole singole, come quell'*Art* che da qualche anno figura con inquietante regolarità sulle tele dell'artista. In questo occasione, infine, fa la sua comparsa una sigla, di un tipo che siamo abituati a vedere più spesso in calce agli inviti ai *vernissage* o alle presentazioni che all'interno di una cornice, anche se il titolo del quadro relativo autorizza il fruitore a variare liberamente il significato della lettera R.

Ora, tutto questo è più strano di quanto non paia a prima vista. Galli utilizza le lettere dell'alfabeto soprattutto come elementi formali, come gli elementi costitutivi di base - i mattoni, per così dire - del suo mondo figurativo. Le definisce con encomiabile sobrietà, utilizzando sempre e soltanto un solo carattere (una specie di maiuscolo per normografi, di quelli che si impiegano sulle casse degli imballaggi) e rinunciando a giocare, nello stesso quadro, con i corpi tipografici. Tra questi austeri elementi di base e tra di loro e lo sfondo i rapporti sono soltanto spaziali (di allineamento orizzontale, verticale o, più di rado, a spirale) e soprattutto di accostamento cromatico. Il nostro artista, anche quando batteva altre strade, è sempre stato un pittore di colori, capace di ricavare dalla sua tavolozza i contrasti più squillanti e gli accostamenti meno tradizionali che si possano immaginare, quando non si accontenta, per contrasto o per spirito di contraddizione, di un bicromatismo essenziale. Non sembrerebbe esserci molto spazio, in questa logica, per il significato dei testi. La stessa eterogeneità dei materiali che utilizza sembra presupporre una scelta di tipo casuale, episodico, o quanto meno arbitrario.

Non è vero. Basta studiare con qualche attenzione i quadri di Galli, per rendersi conto che il suo non è in alcun modo un calligrafismo fine a se stesso. Del contenuto semantico delle sue stringhe alfabetiche non si può assolutamente prescindere. Certe citazioni (e certi elenchi) non sono semplicemente un "omaggio a" o l'affermazione di gusti e tendenze personali: hanno la funzione precisa di sottolineare una scelta e dichiarare un'appartenenza. Di fronte alle sue tele non si capisce soltanto che Galli ama certe canzoni e non disdegna i Martini molto secchi, grazie, ma anche (e soprattutto?) che si considera inserito a pieno titolo nei movimenti di avanguardia del '900, che ha meditato su Artaud ed è tornato più e più volte sulla lezione di Jarry. E non rappresentano, questi autori, dei modelli che ci si possa limitare a sbrigare con una frettolosa citazione: Natale Galli non esita a utilizzarli da pari a pari, facendoli entrare nei suoi quadri, attraverso un processo, per così dire, di reverente annessione. Dalle frequentazioni poetiche, del resto, ha imparato che la capacità evocativa di un nome è pari, se non superiore, a quella di un'immagine, il che gli permette di trattare i nomi come immagini, esibendo un coloratissimo mazzo di nomi di fiori, o - in un singolo caso - di trattare le immagini come nomi (realizzando così uno di quei "pittogrammi" di cui si diceva all'inizio).

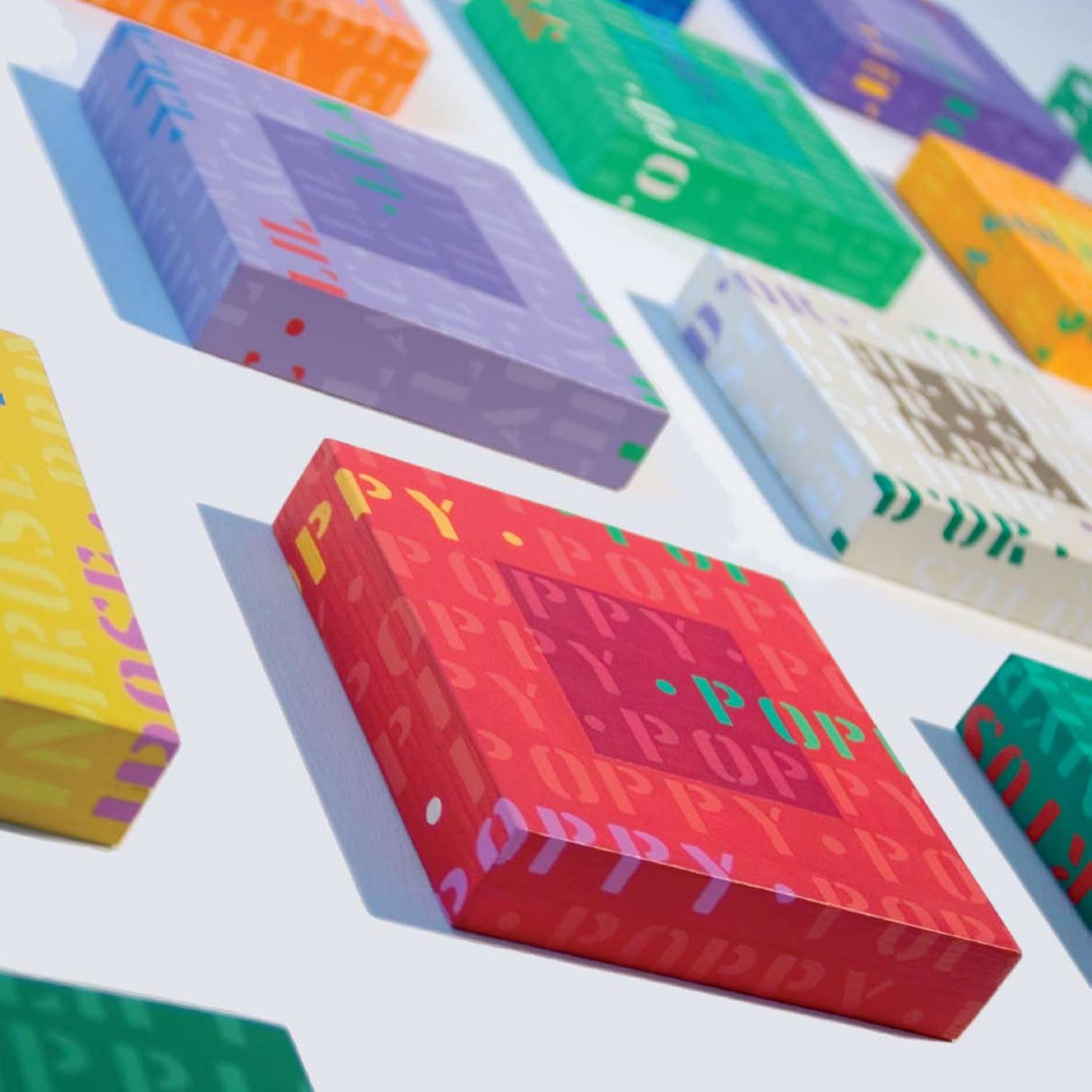
In realtà, i due aspetti, quello lessicale e quello visivo dell'arte di Natale Galli non sono semplicemente contrapposti: rimandano l'uno all'altro in una dialettica complessa, come in una sorta di inesauribile gioco degli specchi. È come se l'artista si avventurasse con una sorta di funambolica temerarietà su un filo teso tra due universi concettuali, spingendosi sempre più in là in un'area di confine solo parzialmente esplorata, in cui sono possibili le più strabilianti scoperte e le più imprevedibili contaminazioni. L'operazione, da un certo punto di vista, può essere considerata abbastanza rischiosa, ma è condotta con tanta sicurezza da farcela accettare come la più naturale del mondo. Ciò non ci autorizza, naturalmente, a dare alcunché per scontato. Di fronte all'opera di un artista che non ama certo soffermarsi sui risultati raggiunti, ma non smette mai di innovare il suo stesso modello, in una specie di *work in progress* dal carattere smaccatamente ludico, ci resta come minimo la curiosità di sapere dove ci condurrà tutto ciò.

Carlo Oliva



Incipit 2

vinilico su tavola intelata, 4 moduli cm 30x 30 (2010)





Le grand bouquet carré (royal d'or)
 vinilico su tavole di legno, 25 moduli cm 18x18 (2010)



Sommatation da Antonin Artaud
vinilico su tavola intelata, cm 70x50 (2009)

Ceci n'est pas (seulement) un mot

Ogni volta che mi avvicino alle opere di Natale Galli, capita un fenomeno curioso: la mia aspettativa (lo so bene infantile), che le sue scritte rendano ragione di quell'autentica festa del colore che trovo davanti ai miei occhi, va delusa e invece accade l'esatto contrario, che solo in virtù di quell'esuberanza cromatica le parole acquistano il loro senso. Mi sembra che per Natale Galli le parole siano innanzi tutto un materiale compositivo tra gli svariati che l'artista ha a sua disposizione, per introdurre un principio formale in dialogo o in dialettica con quello cromatico.

Proprio questo aspetto, e non solo il citazionismo delle scritte, distingue i lavori di Galli dalla maggior parte dei calligrammi e della poesia visiva di tradizione novecentesca. Naturalmente il citazionismo c'è, è esibito e addirittura elevato ironicamente a sistema in opere come gli *Incipit*, dove viene rappresentato il feticcio per eccellenza della citazione letteraria ossia gli inizi di celebri romanzi della letteratura mondiale. Esso qui però non è un fenomeno specificamente verbale, perché tocca anche l'ambito iconico negli omaggi alla patafisica, al surrealismo e agli autori del novecento che hanno avuto un ruolo nella formazione dell'artista. D'altra parte la citazione non esaurisce certo la semantica delle scritte di Galli perché spesso queste hanno una portata evocativa siano esse un elenco di bar dai quattro quarti di nobiltà letteraria o gli acronimi da galateo mondano come R.S.V.P., dove R potrebbe anche essere l'iniziale della parola rivoluzione come le rose sullo sfondo ci suggeriscono, essendo le rose e non il pane l'unico scopo realistico di una rivoluzione vera. Questa evocatività è giocosa e malinconica al tempo stesso, perché cela una nostalgia per un diverso modo di stare insieme (nei bar e nella società), che è poi lo stato d'animo comune a tutti quelli che non si sono risolti a salire in allegria sul fiammante SUV della società contemporanea.

Ora questi aspetti sono sicuramente rilevanti e danno più chiaramente conto del tono ironico dell'operazione artistica di Galli, ma il mio occhio torna soprattutto a cercare la parola come materiale, magari un materiale concettuale, allo stesso modo in cui in opere in vimini o fatte di stracci o sacchi di iuta o altri materiali che la rivoluzione dei linguaggi figurativi ha ormai sdoganato esso viene colpito da queste materie prima che dal loro impiego nello spazio semantico della singola opera. Quanto intendo si trova realizzato nella maniera più immediata nel *Grand bouquet* componibile dove i venticinque nomi di fiori che compaiono sulle corrispettive tele colorate fanno della parola, qui né superflua né necessaria, il motore dell'ironia formale che regge la composizione. Ma forse la parola come materiale concettuale usato ironicamente trova la sua realizzazione più raffinata in *La festa, 75 Martini molto secchi, grazie*, dove troviamo immagini (di bicchieri da *cocktail*) nell'unico spazio in cui la nostra convenzione sociale ci induceva ad attenderci delle parole, ossia nei *baloon*, cioè lo spazio espressamente riservato al momento verbale nella narrativa a fumetti: e questo rovesciamento ludico è un elemento che ritroviamo in diverse forme in molti dei lavori di Natale Galli ed è ciò che li rende attuali, perché in un mondo che ci riserva rovesci di ogni genere con la loro divertita icasticità rientrano a pieno titolo tra le cose giuste e buone della vita al pari di un Martini bevuto in compagnia degli amici.

Giorgio Mascitelli

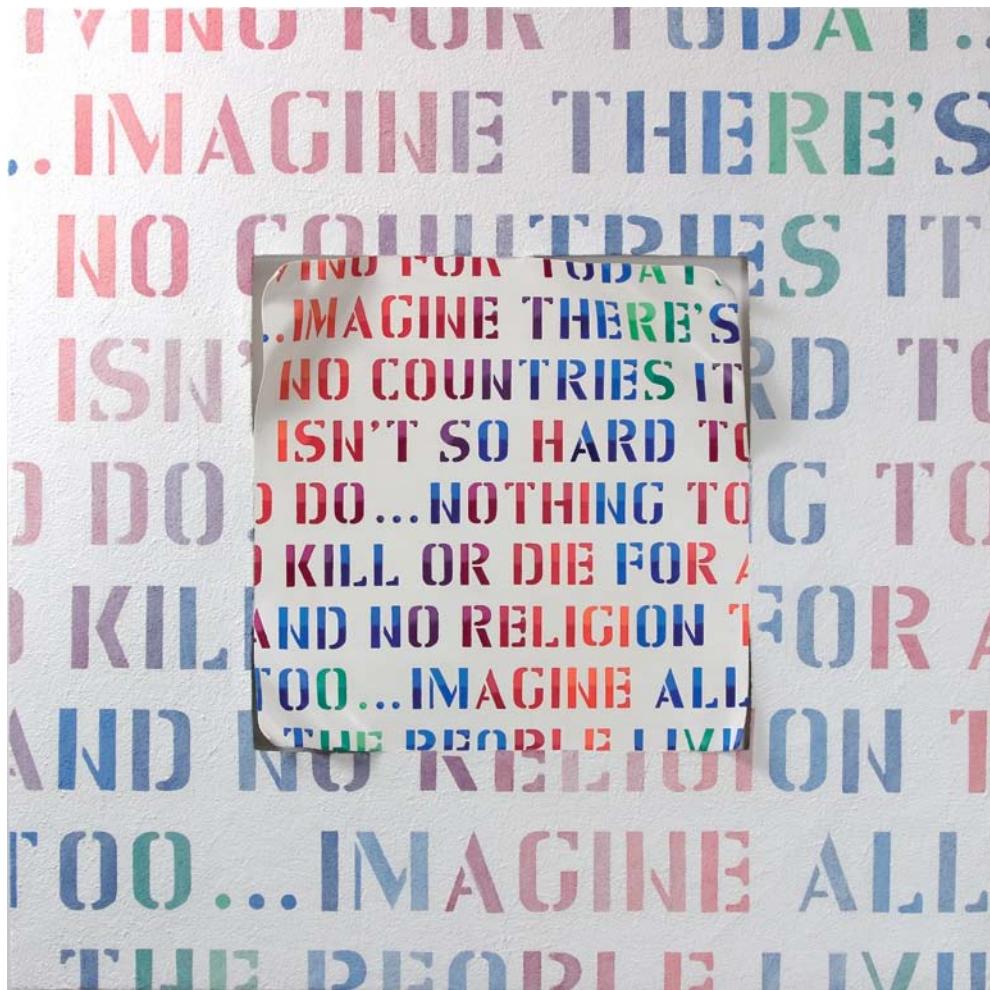


Coloured Art

mixed media su tela, cm 30x30 (2010)



La festa, 75 martini molto secchi, grazie!
vinilico su tavola intelata e scontornata, cm 130x60ca. (2009)



Imagine

vinilico su tela, cm 120x120 (2008)



Too much heart

mixed media su tela, cm. 60x30 (2007)



Outremer
Ipotesi di un mare di Bordighera visto da Capo S.Ampelio, con barca rossa.
vinilico su tela, cm 60x30 (2011)



Art Art Art... A10

mixed media su tela, cm 30x30 (2010)



Art Art Art... B10

mixed media su tela, cm 30x30 (2010)



Art Art Art... C10

mixed media su tela, cm 30x30 (2010)



Art Art Art... D10

mixed media su tela, cm 30x30 (2010)





Couleurs

tecnica mista su tela, cm 200x100 (2009)

Salubrità dell'aura e patogenesi del feticciatoio

1.

Di fronte alla molteplicità ed alla varietà di ciò che negli ultimi cento anni è stato categorizzato - ad un maggiore o minore livello di condivisione sociale - come "arte", il sociologo Alessandro Dal Lago e l'artista Serena Giordano affermano che "molte opere d'arte contemporanee consistono esclusivamente dell'aura da cui sono avvolte" e che quest'aura sarebbe costituita dall'"insieme di cornici sociali e cognitive che fanno dell'arte quello che è"¹. Con qualche malizia si potrebbe far rilevare che l'arte vien rimandata ad un termine che, in definitiva, rimanda poi all'arte stessa - che il tutto, insomma, odora di tautologia. Tuttavia, alla condizione di conferire un senso dinamicamente determinato a quelle "cornici" - che da qualcuno ed in certi modi dovranno pur essere costruite - ed alla condizione di ripulire l'aura da ogni pulviscolo di misticità, ritengo che l'obiezione possa essere rintuzzata e che davvero questo possa essere adottato come un ultimo stratagemma - un criterio - per individuare un'opera d'arte che, nella sua evoluzione darwiniana - dalle grotte di Altamira all'orinatoio di Duchamp o a quanto di amorevolmente e metaforicamente raccolto da Manzoni nel presumibile incavo dedicato alle proprie eiezioni, o a ben altro ancora di meno empirico e di meno gradevolmente empirico.

2.

Quando Aaronne e tutti i figlioli d'Israele - dopo quaranta giorni e quaranta notti di santa pace - si ritrovarono davanti Mosé con quelle Tavole della Testimonianza ottenute direttamente da Dio notarono subito il particolare del suo viso che, invece di apparire smunto, emaciato e immusonito dai digiuni e dalle privazioni, era stranamente risplendente - talmente risplendente che temettero di accostarglisi. Aveva l'aura - uno dei primi casi di aura documentata per quanto un'aura possa essere documentata². Chi la pensava diversamente da me - in fatto di documentabilità - era il teosofa Rudolph Steiner che l'aura la "vedeva" - o diceva di vederla - tutto attorno all'essere umano "come una nube di forma ovoidale" - variamente espansa a seconda dei gradi di sapienza dell'osservatore, ma, in media, circa il doppio dell'altezza e quattro volte la larghezza³. Una storia di chi l'ha vista e misurata, peraltro, annovererebbe molti protagonisti e numerose teorie, ma sarebbe più da ascrivere alla psicopatologia che alla teoria estetica. Di aura possiamo ben parlare, ma in quanto risultato di un particolare operare mentale di qualcuno, non certo in quanto ipostasi realista che, con il suo statuto ontologico, si trascinerrebbe dietro le contraddizioni di ogni teoria della conoscenza di filosofica memoria. Come della metaforica "cornice", peraltro. Se la considero come un insieme di operazioni mentali - uno stacco dell'attenzione all'inizio e alla fine di un processo attenzionale, per esempio - che isolano un oggetto o uno sviluppo temporale - si pensi al "quadro", ma anche al momento di silenzio prima della recita di una poesia ed al troncamento finale, all'apertura ed alla chiusura di un sipario, alla bacchetta alzata o abbassata del direttore d'orchestra - questa cornice acquisisce un senso operativo preciso⁴.



I bar degli scrittori

vinilico su tavola intelata, cm 60x30 (2010)

Se ne socializzo la costituzione - se epidemicamente si diffonde - o, più banalmente, se altri prendono ad eseguire le medesime operazioni categorizzandone e semantizzandone il risultato allo stesso modo, ecco che la pluralità di queste cornici sembrano trascese da un'aura, ovvero da un investimento mentale di ordine superiore che, conferendo loro sacralità e valore, le accomuna. Tanta nequizia ideologica che caratterizza l'arte - da cui non si esenta affatto l'arte "rivoluzionaria" dei vari Klee, Mondrian o Kandinskij - nasce, invece, proprio dall'esigenza, inconsapevolmente vissuta quanto politicamente colpevole, di considerarla un'entità - un che di per sé esistente, di oggettivabile, da "ricevere" o da non "ricevere", da "cogliere" o da "lasciare lì", a seconda che l'osservatore abbia l'occhio fino o meno, sia intelligente o scemo, sia rivoltosamente "aperto" o borghesemente "chiuso" al nuovo.

3.

Ricondurre ad operazioni mentali prima del singolo e poi della comunità - o della collettività di cui quel singolo fa parte - l'aura di cui viene investita l'opera d'arte apre la strada - consente l'intrapresa di un'indagine - verso le categorie fondamentali della percezione estetica e, conseguentemente, verso lo stato di crisi in cui la pratica artistica contemporanea sembra averle cacciate. È esemplificandone che sperimento un po' di ingegneria inversa dell'opera pittorica di Natale Galli⁵.





Voyez, voyez
(favolino rotante da decervellamento)

vinilico e foglia d'oro zecchino su legno, diam. cm 35x h cm 74 (2011)

a.

Superficie e volume o, meglio - anche se immondo a dirsi - superficico e volumetrico. La storia della pittura ci consegna una tela estesa - e inchiodata - e, per un lungo periodo, annichilita in quanto tale perché ridotta a mero supporto; impercettibile, dunque, o implicitamente imperfetta. Galli la recupera come sottilità flessibile e arrotolabile, la scartoccia, pare quasi assegnarle un comportamento conferendole dignità di soggetto. Al contempo, va da sé che scopra - letteralmente - il telaio, facendolo emergere come forma e come materia. Non trascurabile, nel processo, è il motore metaforico - asciugamani, fazzoletti, scatole per sardine - che perlopiù attinge alla zona bassa della scala valoriale per ampliare l'eco del contraddittorio con gli opposti processi sacralizzatori dell'opera d'arte.

b.

Dentro e fuori. L'operazione di incorniciamento non è più facile come un tempo. A maggior ragione per quanto concerne il visivo. Lo scardinamento della superficie di supporto e la sua elevazione a elemento costitutivo del risultato estetico implica una nuova vaghezza di confini: pittura che sconfini nei bordi - che, dunque, diventano quadro - corposità improvvise che proiettano ombre - siano lettere o penzularità.

c.

Distinto e sfondo. Costrutti primari della percezione, dalla loro netta contrapposibilità dipende gran parte della nostra sopravvivenza. La bestia preda rimarrebbe volentieri a far da sfondo per tutta una vita che, allora, risulterebbe duratura. La bestia cacciatrice - prima di diventare preda a sua volta - deve il suo successo evolutivo alla capacità di discernere nella stasi. Il movimento tradisce. Come il Martini, nelle quantità care al frigobar ideologico della pittura di Galli.

d.

Singolare e plurale. E, correlativamente, esemplare e seriale. Altre crisi. Giudizio e prezzo - le due componenti esplicite e caricaturali del valore - sono stati rapportati perlopiù a opere isolate mentalmente e fisicamente l'una dall'altra. Il multiplo stesso - dalle pale d'altare a Vedova - non rifugge da una certa qual regolamentazione che, implicitamente, opzionava spazi architettonici riconoscibili e riconosciuti. *Le grand bouquet carré (royal d'or)* - il cui nome mi ricorda una cena dalle drammatiche conseguenze per il mio fegato, a Cannes, con mio figlio Pietro e con Carlo Oliva, nel 1990, dove l'unità era l'ostrica - non solo è divisibile, ma è componibile e ricomponibile come insieme in unità orientabili, funzionali, volendo, alla libera rottura di simmetria.



R.S.V.P.

mixed media su stoffa, cm 40x30 (2010)

e.

Designante e designato. Da un lato, questo rapporto è uno dei più "indagati" - rigrati, perlustrati, illustrati, sbandierati - nell'opera complessiva di Galli; dall'altro, è uno dei rapporti più equivocati nella riflessione sui linguaggi in genere: varrà la pena, allora, di soffermarci. Un linguaggio, qualsiasi linguaggio - dirò, allora - nasce nel porre rapporti tra qualcosa che funge da designante e le operazioni mentali che designa. Allorché questo rapporto diventa un impegno durevole nel tempo e vincolante una collettività si parla di lingua. Qualsiasi cosa - in teoria - può fungere da designante - e la storia della cultura umana ricorda in proposito una gamma sterminata di soluzioni: dai sassi ai fiori, dalle ossa ai grumi elettronici - ma, ad un certo stadio dell'evoluzione - uno stadio che rappresenta tuttora la nostra attualità - l'alfabeto e la sua combinatoria - e il suo corrispettivo analogo orale - hanno avuto la meglio sui sistemi concorrenti grazie alla loro economicità. Questo rapporto implica sempre e comunque un passaggio attenzionale dall'uno all'altro dei due elementi costitutivi: dalle operazioni mentali, private, alle operazioni fisiche, pubbliche, nei processi di comunicazione - e viceversa, dalle operazioni fisiche alle operazioni mentali, nei processi di comprensione. Si tratta di operazioni che, perlopiù - se non in casi eccezionali - compiamo inconsapevolmente. Rispondiamo con ciò alle esigenze dell'interazione comunicativa: rapidità nel dire e nel comprendere, fiducia nell'interlocutore, disponibilità eventuale nel disambiguare - ma, di solito, non ci sbagliamo - individuamo facilmente la parola, la distinguiamo dal grafema, dal disegno, sorvoliamo sulla forma - e su altri particolari: come la forma del singolo carattere, o il colore - e focalizziamo la nostra attenzione sul significato - il vantaggio evolutivo che ci deriva dalla coordinazione con gli altri parlanti risulta determinante.

Al fruitore dell'opera di Galli tutte queste certezze non sono concesse. La parola designa e - precedentemente, successivamente - non designa, perché le stesse lettere alfabetiche che la compongono assumono perentoriamente un carattere pittorico. Che la parola sia nome - e nome proprio - non muta la duplicità del processo. Che il nome abbia a che fare con la storia della pittura - o con altri contesti più e meno circoscritti - nemmeno. Non solo. Lettere alfabetiche, parole e nomi sono vincolati a colori - a volte contrastanti, a volte in gradazioni sfumate. Non solo. A volte il lineare della scrittura - che già è produttivo di forme - o diventa circolare o si frammenta nello spazio. Non solo. La stessa sintassi - il processo ordinativo - nel sovrapporre e nell'incrociare, viene ad assumere valenza pittorica. In particolari circostanze, infine, nome e "cosa" - alla faccia dell'ingenua semantica veterotestamentaria - vengono accoppiati a dimostrazione ulteriore della loro reciproca incongruenza: il "nome della rosa" non è "rosa" - potrebbe anche esser dipinto in "rosa" ma non lo è (nel romanzo di Eco - ferma restando la considerazione della metaforicità del suo referente, occupa addirittura il posto del nome tabù).



A rose is a rose...

vinilico su tavole scontornate e intelate, 4 moduli diam. cm 30 (2010)

4.

Tutto ciò - e presumibilmente molto altro ancora (si pensi al liquido-molle-malleabile e al solido-secco-rigido, all'esplicito ed all'implicito, all'ibrido tecnologico) - non fa parte soltanto dell'opera di Natale Galli, ma fa parte della storia della pittura e, soprattutto, del modo in cui la sua evoluzione ha finito con il mettere in crisi alcuni suoi presupposti storici. Dalla fine dell'Ottocento a oggi, è stata messa in discussione la cornice e la sua funzione di feticcio in quel mercato sul quale ha potuto investire la borghesia; la stessa "galleria d'arte" come luogo privilegiato, esclusivo, deputato alla "mostra" e lo stesso "museo" come santuario del valorizzato hanno trovato nelle strade, negli alberi, nel dismesso industriale, nei "non luoghi" degli etnologi a spasso un buon palliativo. L'opera né sta per forza di cose dentro la cornice, né sulla parete, né in ambiti dedicati della casa. Dalì ci ha costretto più volte a invertire il rapporto tra distinto e sfondo, Escher ci ha costretto a riconoscere la legittimità di geometrie non euclidee, la poesia visuale ci ha costretto a riassumere nel pittorico la scrittura e tutti quegli arzigogoli che, per un certo periodo, erano rimasti confinati nel recinto del letterario.

Si è trattato di un processo politico profondo ma non radicale come, forse, le avanguardie artistiche avrebbero voluto o, non volendolo affatto, hanno però fatto di tutto per spacciare per tale. Lo stesso lemma ricorsivo di Galli - "art", ricorsivo nel più e nel meno visibile, nel fratto e nell'integro - come simbolo parziale, lo documenta. L'oggetto di tanto discutere è quello. Si potrebbe anche dire, allora, che Galli - consapevole di quanto il proprio operare debba all'operare altrui nel lavoro dissacratorio dell'artisticità, consapevole dell'irreprimibile migrazione delle idee nonché delle regole per la loro accoglienza, consapevole dell'articolazione ideologica di una committenza implicita (di chi glielo fa fare, detto altrimenti) - venda una meta-aura, processi sull'aura, dubbi sulla sua esistenza, o, anzi, un'aura riflessa - riflessa nello specchio della storia della pittura.

Una storia della pittura che - di estetica in estetica e di critica in critica, ma sempre ignorandosi o fingendo di ignorarsi in quanto deriva di teoria della conoscenza - avrebbe dovuto da tempo liberarsi dall'impero dogmatico del "mi piace" (o "non mi piace") e da quel suo momento di fatidico passaggio al "è bello" (o "è brutto"). Avrebbe. Ma tant'è. Essendo al timone di questo impero il "mercato" - un feticciatoio inesauribile - e promuovendo solo consumi - di merci fra le quali l'artistico - va da sé che il "mi piace" - invece che punto di partenza per un'analisi autocritica e critica, per un rifiuto uggioso del risultato e per una gioiosa ricostruzione del procedimento - è ancor oggi punto di arrivo, mentre il momento del suo incistamento nel sommo giudizio estetico - "è bello" - è tenuto nel massimo riserbo - come un segreto di Stato, verrebbe spiritosamente da dire, se non fosse che, davvero - alla luce del suo significato politico reazionariamente consolatorio - di segreto di Stato alla fin fine si tratta.

Felice Accame



Art 007

vinilico su tela, cm 100x100 (2007)

Note

1. Cfr. A. Dal Logo e S. Giordano, *Mercanti d'aura*, Il Mulino, Bologna 2006.
2. Cfr. *Esodo*, 34, 30.
3. Ho qui elaborato una parte de *L'aura fritta e i suoi cuochi*, in "A", 36, 322, 2006/2007. Per un approfondimento sulla teoria di Rudolph Steiner, cfr. F. Accame, *Le metafore della complementarità*, Odradek, Roma 2006.
4. Gli esempi sono ricavati dalle opere di Silvio Ceccato, che, nell'ambito di una teoria dell'attività mentale, ha formulato alcune ipotesi fondamentali per l'analisi del fenomeno estetico. Per un'idea complessiva, cfr. S. Ceccato, *La fabbrica del bello*, Rizzoli, Milano 1987.
5. Non per la prima volta. Per l'assunzione di altri miei punti di vista assunti nei confronti di oggetti che, in quanto prodotti dalla stessa mano nel tempo - risultati di una matrice culturale cui attribuisco permanenza -, posso considerare "medesimi", cfr. F. Accame, *Per Natale Galli*, Associazione Sassetti Cultura, Milano novembre 2003.



Mixed art (B&W)

olio su tavola intelata, cm 100x50 (2009)



Boiled Martini

materiali vari su stoffa, cm 30x40 (2010)



Ouverture

mixed media su tela, cm 30x30 (2010)



Oh baby baby it's a wild world 2
neon su ceramite e acrilico, cm 50x45 ca. (2008)

Natale Galli

Monza, 1952

Vive e lavora a Milano, dove ha frequentato la Facoltà di Architettura. È attivo nel campo artistico dai primi anni '80.

Dopo varie esperienze figurative, con le quali si è confrontato con la lezione della grafica e del fumetto contemporanei, ha sviluppato una propria ricerca, imperniata sull'interazione tra pittura e segno alfabetico, nella prospettiva della creazione di un nuovo linguaggio libero e superiore, che unisca arti figurative ed espressione letteraria senza ridursi alla sommatoria degli elementi che lo compongono.

Numerose sue opere sono presenti in collezioni private in Italia e all'estero.



Mostre recenti

- 2010 Galleria Spazioinmostra, Milano: **Message Out a Bottle** (33 artisti interpretano le bottiglie della birra AMSTEL PULSE), collettiva.
- 2009 Castello di Belgioioso - Pavia: **Dipingere l'immenso**. Traduzioni pittoriche della letteratura del Novecento (a cura di Cinzia Bollino Bossi), collettiva.
- 2009 Palazzo Arese Borromeo, Paderno Dugnano: **Mille artisti a Palazzo** (a cura di Luciano Caramel), collettiva.
- 2009 "Da Tullio", Genova: **Ed è subito Martini**, installazione con neon.
- 2008 La cantina di Manuela, Milano: **Oh baby baby it's a wild world**, personale
- 2008 **KUNSTART 08** - International modern and contemporary Art Fair of Bolzano, Stand Spazioinmostra.
- 2007 Galleria Spazioinmostra, Milano: **TAG** (a cura di C. Canali), collettiva.
- 2007 Galleria Spazioinmostra, Milano: **Fourth jam session**, collettiva.
- 2007 Centro Culturale Sergio Valmaggi, Sesto San Giovanni, con il patrocinio della Città di Sesto San Giovanni, Assessorato alla cultura: **Natale Galli**, personale.
- 2006 Galleria Spazioinmostra, Milano: **Parole,parole, parole**, personale.
- 2006 Associazione Sasseti Cultura, Milano: **America, dieci sguardi su un continente**,collettiva.
- 2006 Galleria Spazioinmostra, Milano: **Sei artisti per l'ambiente**, collettiva.
- 2006 Galleria Spazioinmostra, Milano: **Third jam session**, collettiva.

- 2005 Associazione Sasseti Cultura, Milano: **Le vie dell'erotismo**, collettiva.
- 2003 Associazione Sasseti Cultura, Milano: **NATALE GALLI 2002/2003**, personale.
- 2002 Circolo Bertolt Brecht, Milano: **D'ogni genere**, collettiva.
- 2001/2 **The tour of the blue Lobster**, 100 multipli e un racconto di Carlo Oliva:
Nitro no-sense american bar, Milano
Palazzo Ducale, Genova
La Libreria del Giallo, Milano
Arte all'aria, Loggia e piazza dei Mercanti, Milano
- 2000 Feltrinelli, Milano: **Quadri e riquadri**, personale.
- 2000 Circolo Bertolt Brecht, Milano, collettiva.
- 2000 Villa Ghirlanda, Cinisello Balsamo: **Fuori stagione 2000**, collettiva.
- 1999 BPM, Parma: **Ci siamo innamorati del blu**, collettiva.
- 1998 Galleria Ragno, Milano, personale.
- 1997 Galleria Nuovo Aleph, Milano, personale.
- 1997 Calusca - City lights, Milano: **I libri dell'esilio**, scultura.
- 1996 Feltrinelli International, Bologna: **In copertina** (con testi di Carlo Oliva).
- 1995 Feltrinelli, Milano: **In copertina** (con testi di Carlo Oliva).
- 1994 Feltrinelli, Milano: **Resine e acrilici**, personale.

il colore delle parole

Natale Galli

31 marzo - 29 aprile 2011

testi critici di **Felice Accame**, **Giorgio Mascitelli** e **Carlo Oliva**

fotografie di **Silvia Bacigaluppi**

stampa

ARTI GRAFICHE MARIO BAZZI
MILANO

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico meccanico o altro senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e degli autori.

© Milano 2011/ © tutti i diritti riservati

© L'Artista per le opere/ © Gli Autori per i testi.

galleria FEDERICA GHIZZONI

via Cagnola, 26

20154 Milano

02 33105921 • 335 6665509

info@federicaghizzoni.it

www.federicaghizzoni.it

ghizzoni s.p.a.

concessionaria



dal 1935

Via Petrocchi 5, ang V.le Monza 132
20127 Milano
Tel. 02 2804421 - fax. 02 26140333
info@ghizzoni.biz
www.ghizzoni.fiat.com

galleria FEDERICA GHIZZONI

via Cagnola, 26

20154 Milano

02 33105921 • 335 6665509

info@federicaghizzoni.it

www.federicaghizzoni.it