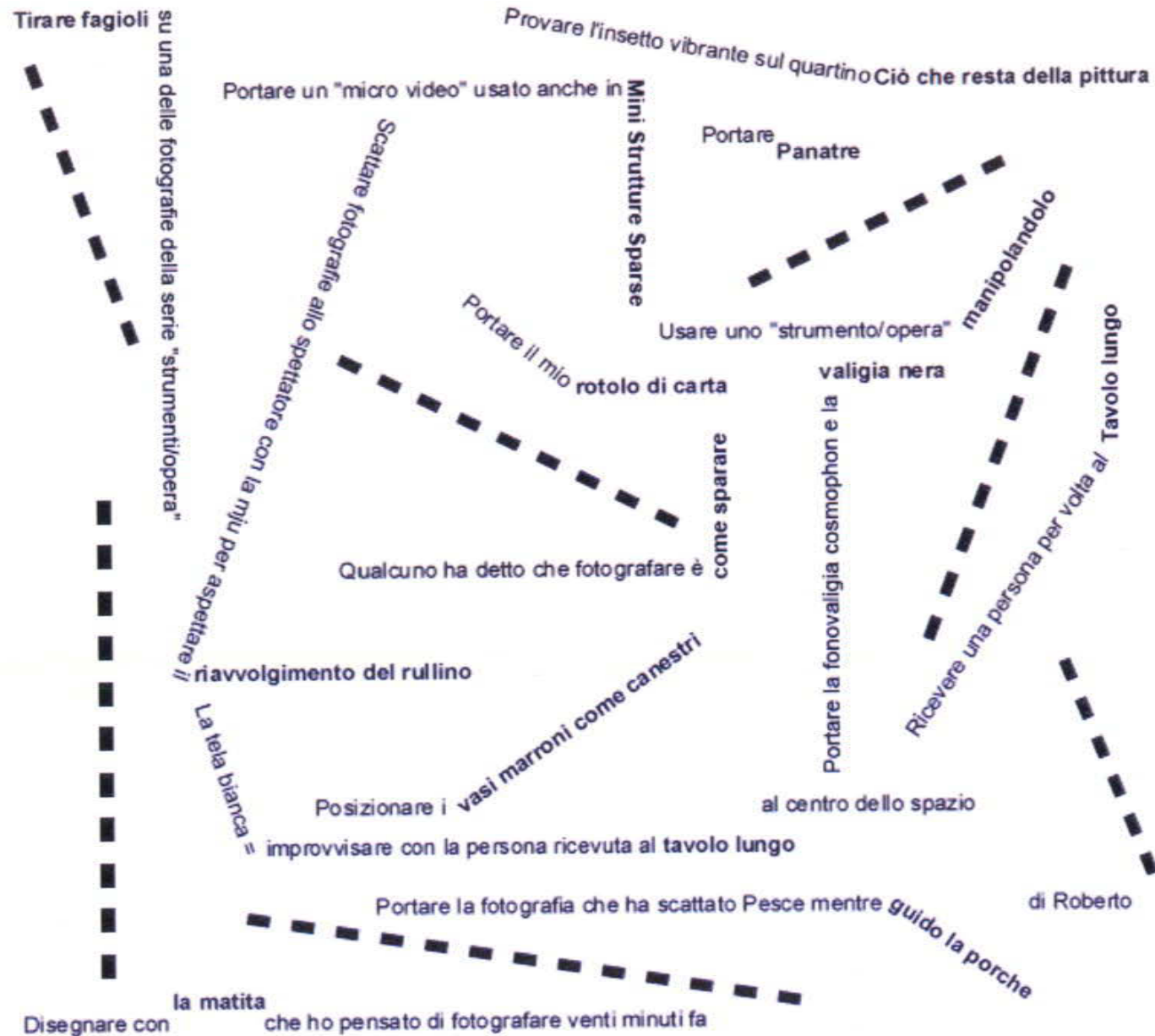


:

RICCARDO BARUZZI

:

TAVOLO LUNGO
(incontro per un massimo di 3/4 persone)



∞

*Sedetevi o muovetevi dove preferite.
Anche vicino a me.
Non è possibile toccare il dispositivo.*

Possiamo iniziare.

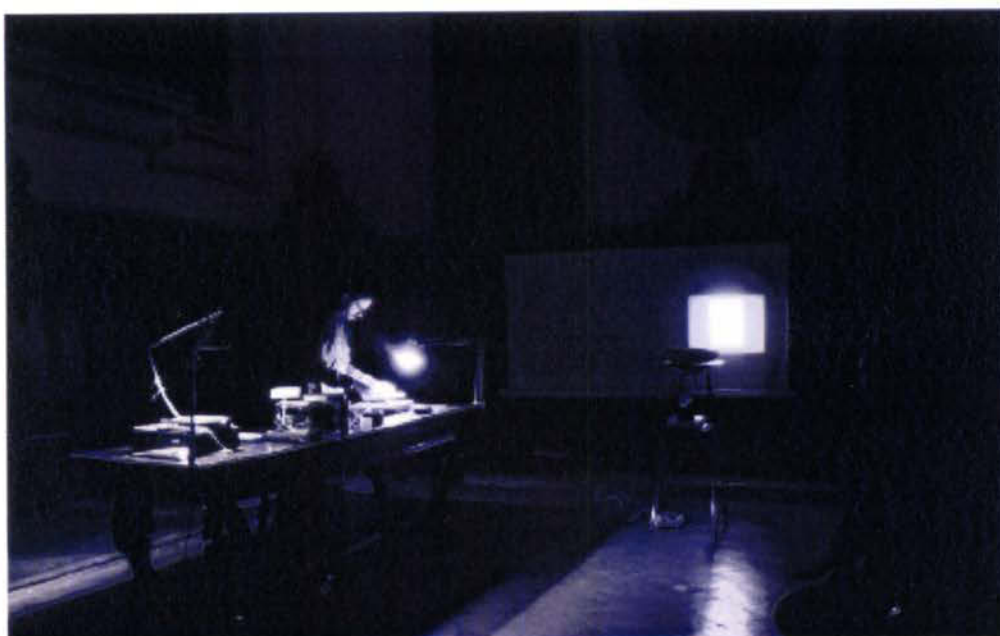
*Queste sono venti scansioni delle cose trovate sul mio tavolo ventiquattro ore prima di arrivare in
questo luogo.*

Il titolo di questa opera è Tavolo Lungo.

∞

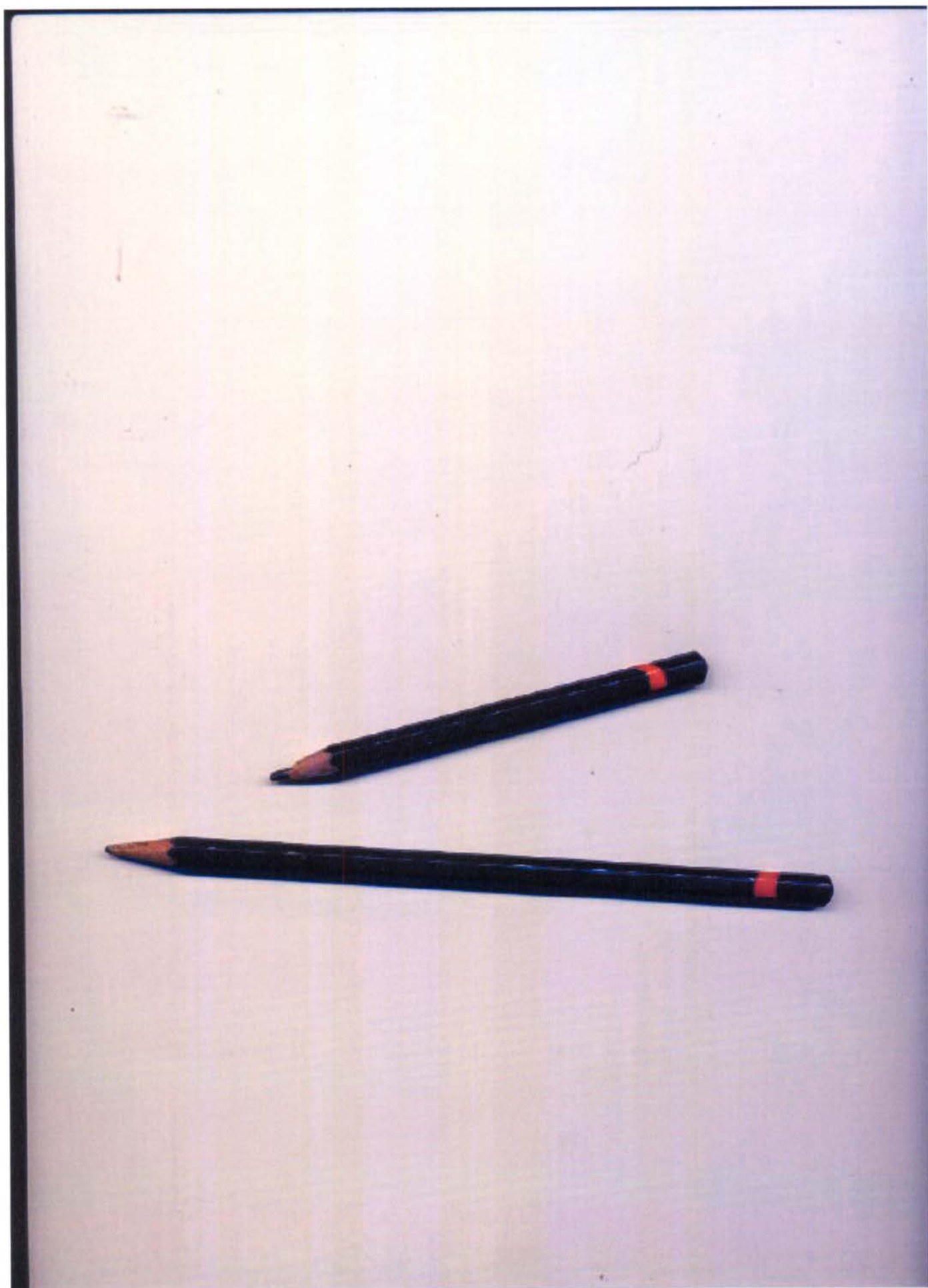
4





6

Tavolo Lungo, 2013, azione sonora, voce, video proiezione, materiali vari, dimensioni variabili. durata 10 / 15 m. per un massimo di 4 persone alla volta



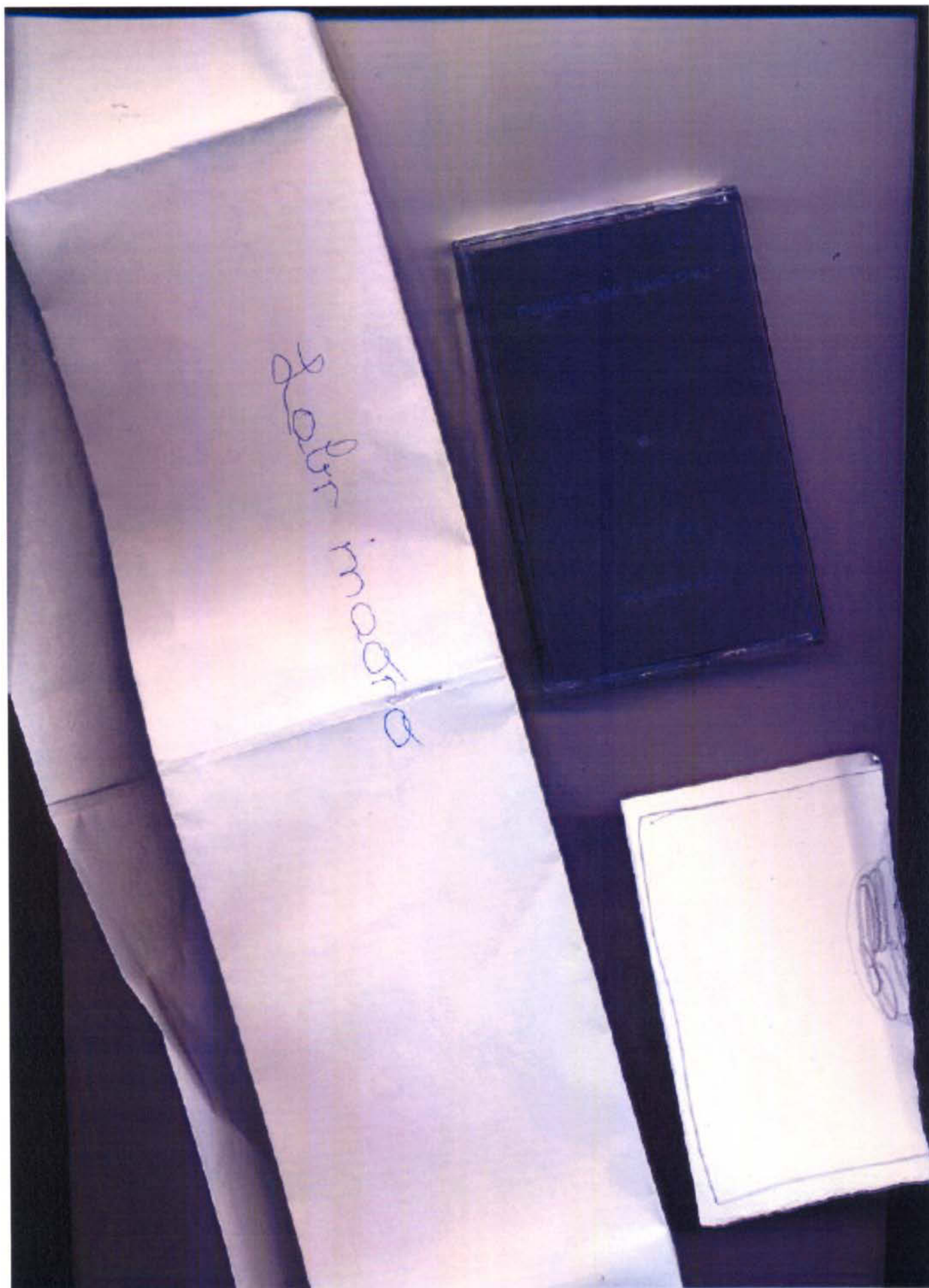
7

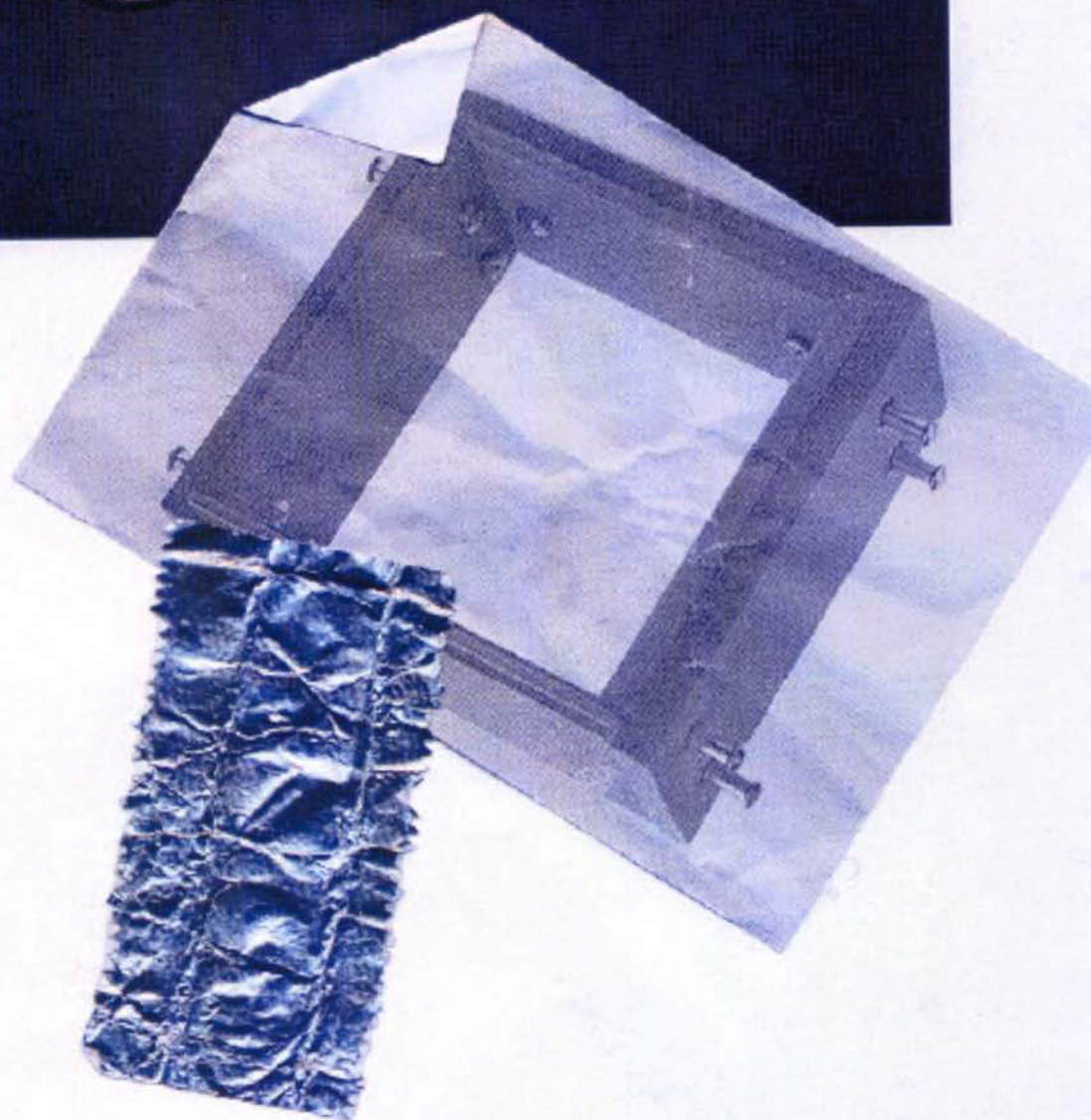


Voglio parlare di molte cose con Lara,
della nostra vita futura, di tutto insomma.
Mi manca tanto e la amo molto.
E infatti è l'unica donna che amo realmente
e non potrei mai amare nessun'altra.
Lei significa troppo per me.









12



13



14

SINGOLI

ANALISI A
SU VESPA



+ SILEN
OVRATE

P-01

SU VESPA

CON VIBRO SILEN

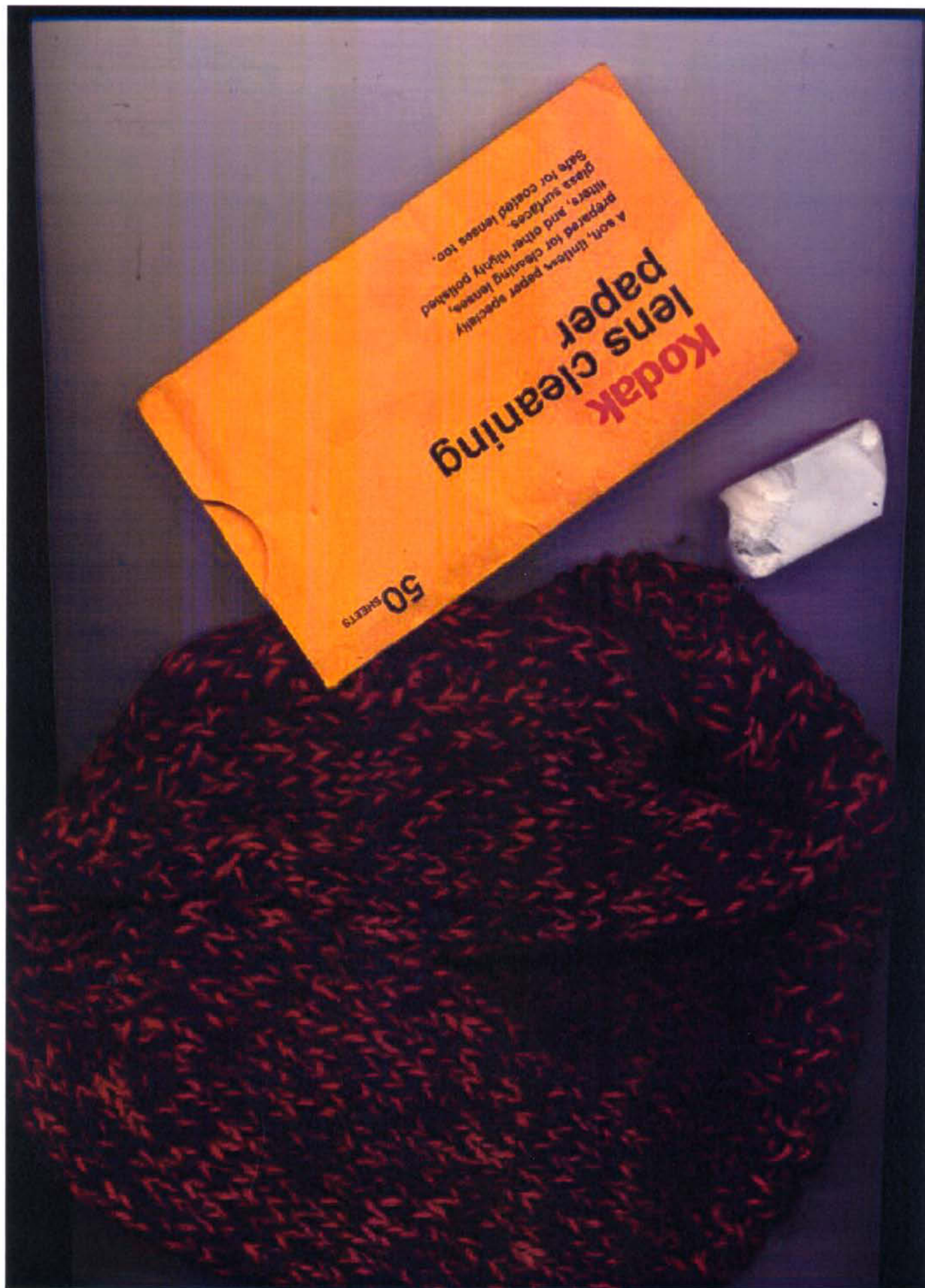
CARO SUDAFIC 10970



15

1. PLEVO
2. PLEVO
LATO





16

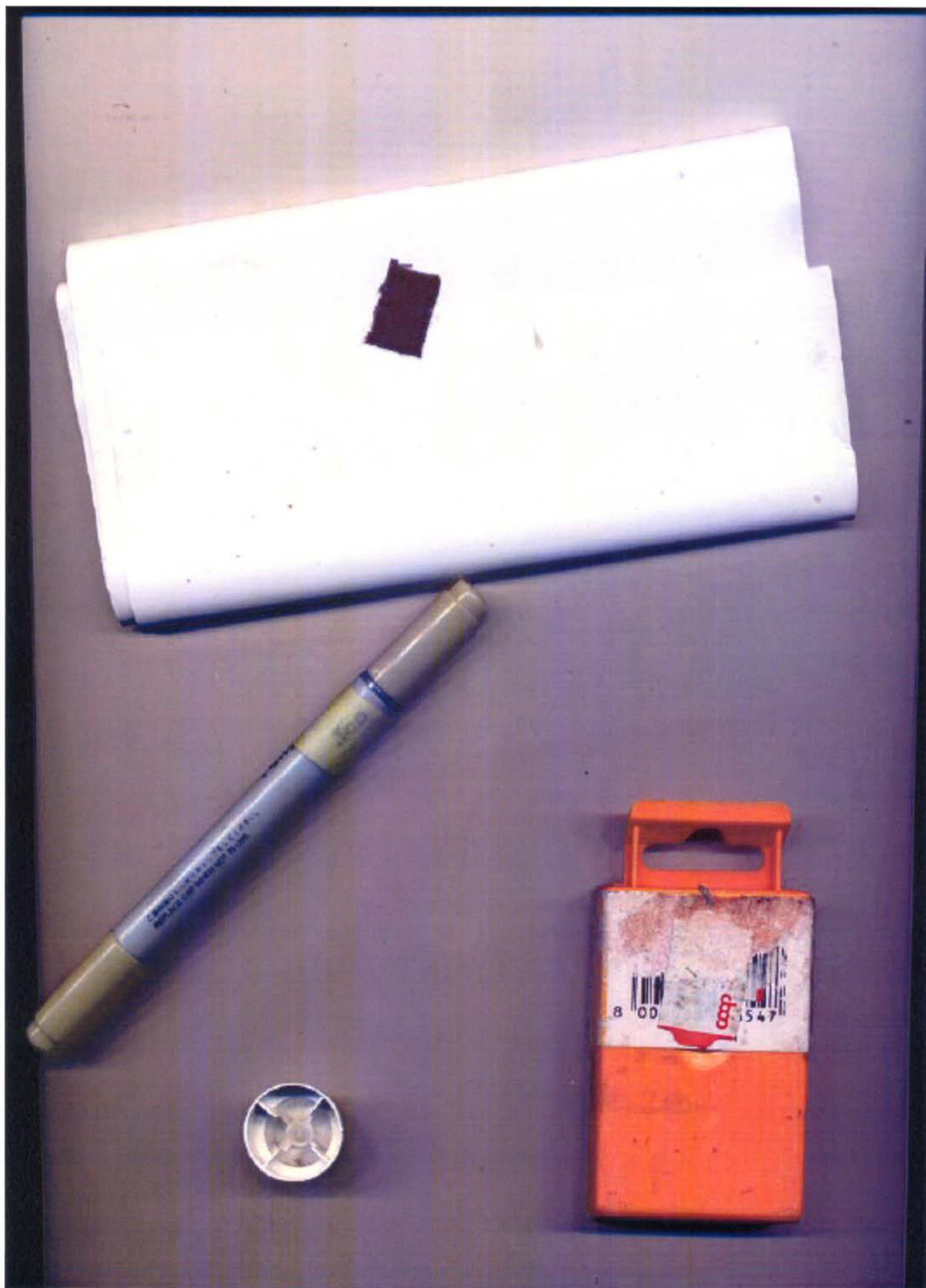




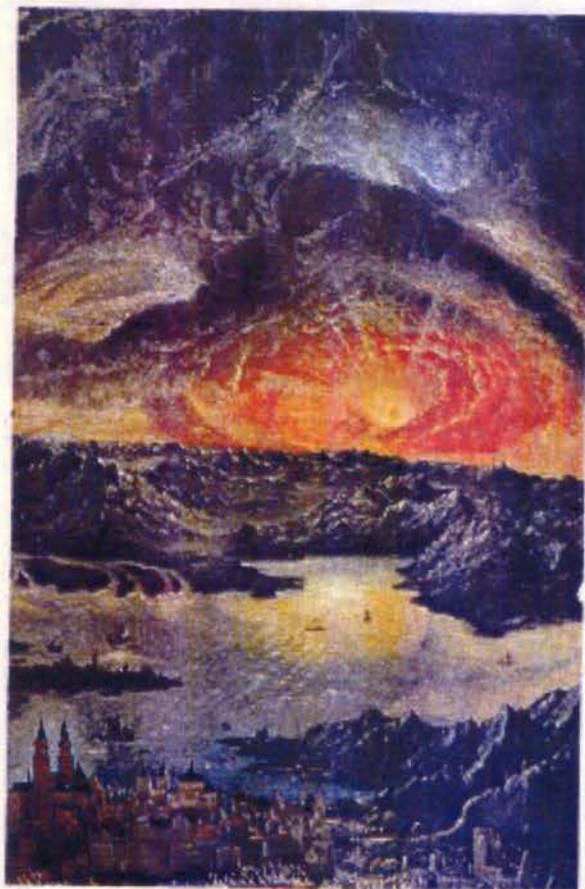
18



19



20





22



23

RICCARDO DARUZZI
QUESTA SERA
VINCE IL...

24





25

MISSA LUBA



Joachim Ngoï and LES TROUBADOURS DU ROI BAUDOUIN

General direction: P. GUIDO HAAZEN o.f.m.

KAMINA - CONGO

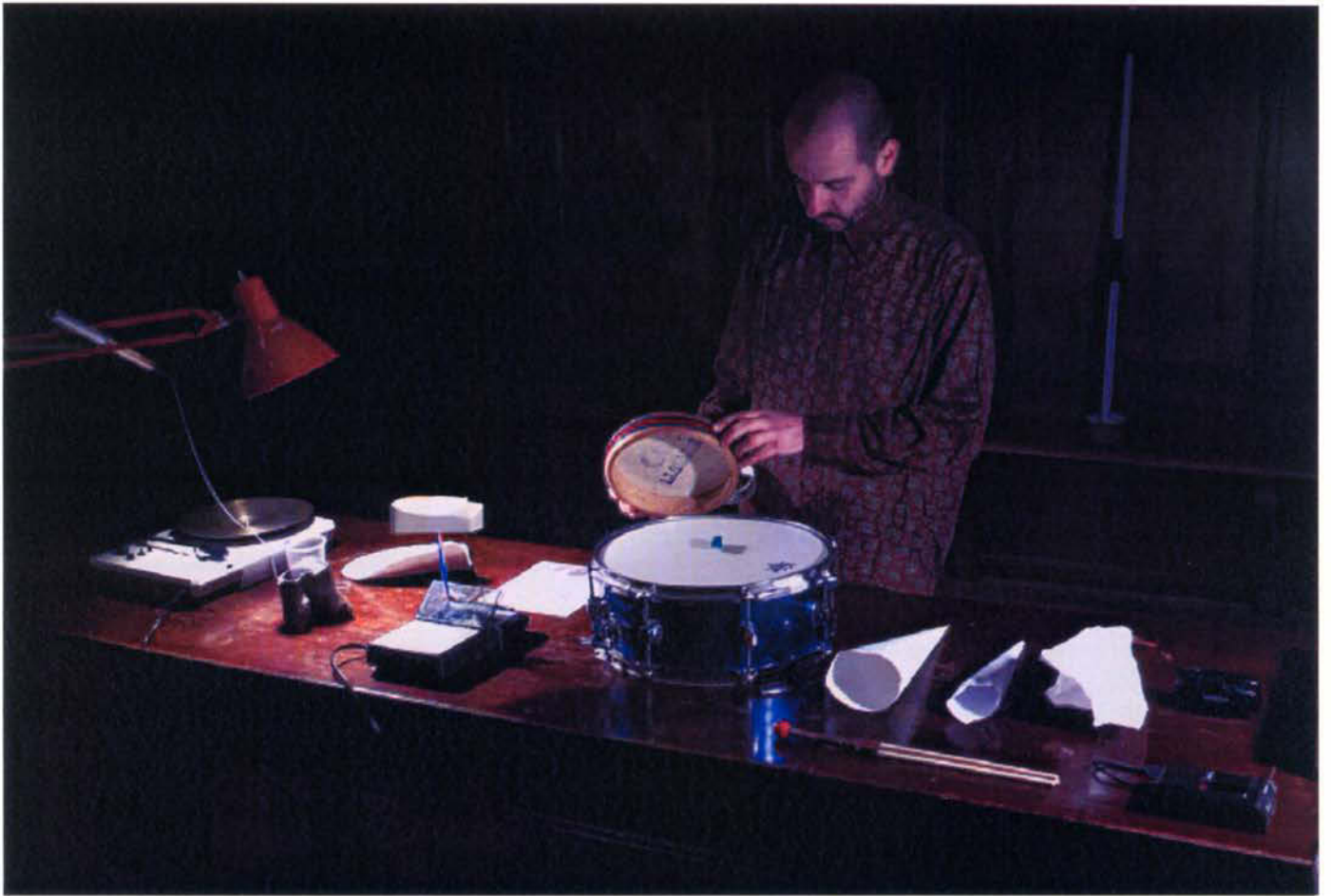
PHILIPS

ST. 087

26







Il primo incontro è stato concluso per questioni dinamiche sonore, e posizionamento del pubblico,
con uno scatto fotografico comprensivo di flash.

Ogni volta il flash (accompagnato dal suono) ha dato il fine, e ogni volta gli spettatori si trovavano
nella stessa posizione.

In questo rullino sono contenute le fotografie.

30



0 0

+

0 0



32



58



34

OO + OO è un progetto di Riccardo Baruzzi ed Enrico Malatesta dedicato allo sviluppo di un suono che nasce tra le qualità rotazionali delle fonovaligie (agite da Baruzzi con oggetti di varia natura, materica e dimensionale) ed un'azione percussiva che utilizza gesti circolari come struttura ritmica di base. Il suono risultante è apparentemente distaccato e a-musicale. Il duo genera la composizione sul processo dei dettagli interni, sulle combinazioni tra diverse velocità esecutive-qualità materiali e sul rapporto meccanico (fonovaligie) e manuale (percussioni) tra strumento e ritmo; i vari rapporti sono legati da un utilizzo comune delle dinamiche, con una paletta che utilizza tutte le possibilità del pianissimo. Baruzzi e Malatesta (già impegnati nel trio elettro-acustico sportswear revenge, e nei progetti Studio Visit e Mini Strutture Sparse) lavorano dal vivo realizzando segmenti sonori che si articolano nel tempo rivelando la complessità acustica degli strumenti, in una proposta che si colloca indefinitamente tra musica e sound art.

LABR MAORO



36

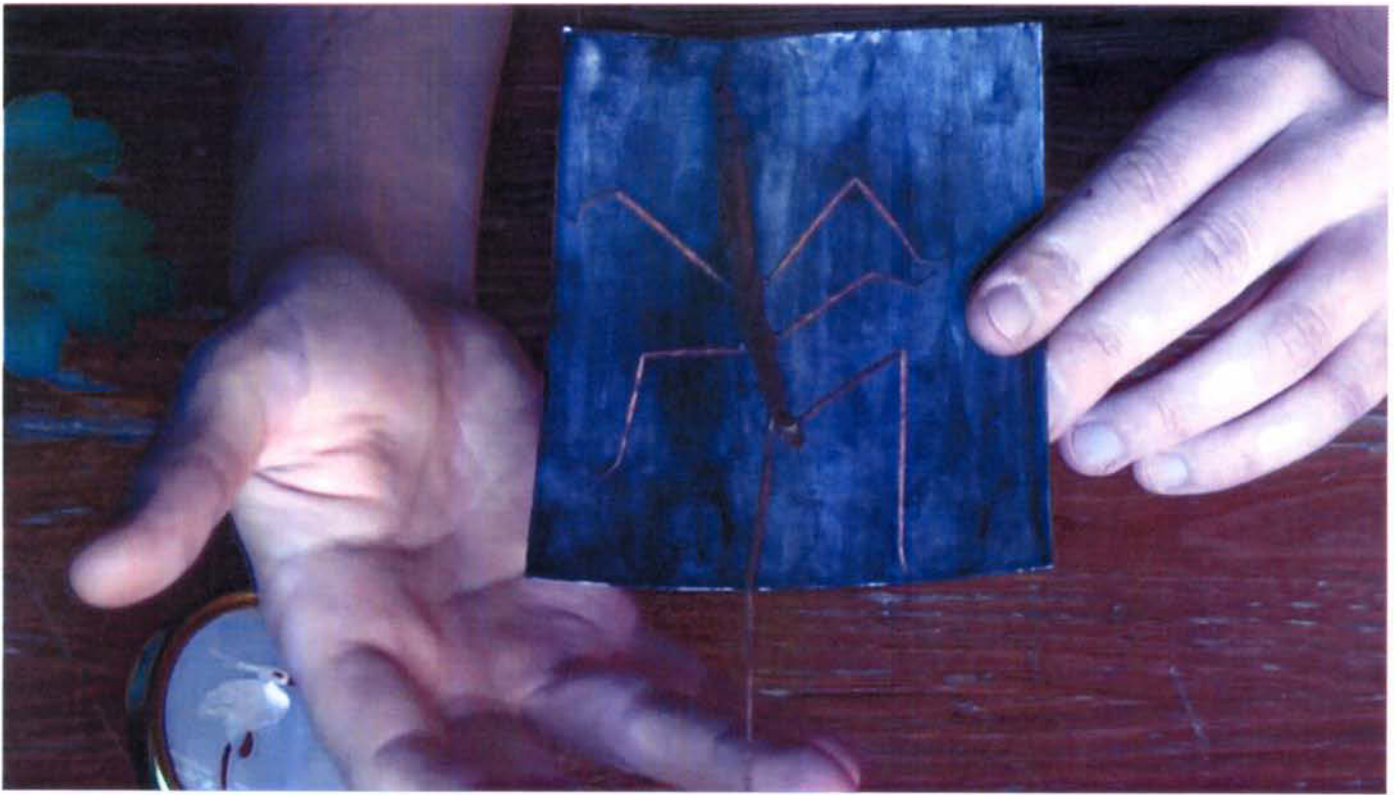
Interno 1, 2012, matita su carta rosa, 35 x 25 cm.



37

LABR MAORO

L'intervento di Riccardo Baruzzi nasce dalla conoscenza e frequentazione degli spazi e degli abitanti di Interno 4, dei quali ha deciso di assorbire scelte e pratiche. L'artista si è relazionato con i dipinti e i disegni presenti all'interno del salotto. L'operazione ha inizio da una riflessione sul formato, confrontandosi con l'attenzione dedicata al supporto nelle opere di Vincenzo Simone, il quale utilizza come costante una certa prassi preparatoria della tela. Per questa mostra Vincenzo riproduce per lui quattro supporti identici a quelli già presenti nella stanza sui quali Baruzzi ha realizzato nuovi dipinti. Nicola propone una tela abbozzata, mai finita, che viene utilizzata come base per una nuova opera. Un disegno si sostituisce ad una fotografia di Giulia all'interno di una piccola cornice. Ogni opera, così come ogni altra immagine (svariate tra incisioni o vecchi quadri), viene ridipinta da Baruzzi, e si inserisce all'interno di un contesto non conosciuto. Questa nuova serie di dipinti figurativi si riallacciano ad un percorso interrotto quattro anni fa dall'artista, testimoniato dai dipinti in mostra raffiguranti due uccelli impagliati. Il video, nasce dalla sovrapposizione di tre eventi nati dal vissuto quotidiano e dal caso. Delle mani che sorreggono l'insetto stecco (abitante anche lui di Interno 4) si intersecano con la definizione ucraina di insetto stecco – l'eremita- corrispondente alla carta che, pochi giorni prima, si era rivelata come rappresentazione di Riccardo di fronte ad un'amica cartomante. Un suono accompagna il video. Un insetto giocattolo non riesce a scavalcare i confini del tamburo sul quale si aggira, trascinandosi dietro un disegno.





39



40

Interno 4 sul tamburo, 2012, disegno, tamburo, insetto vibrante, suono, dimensioni variabili.

“QUANTI MINUTI HO”
ROMA 27/12/2012, PELANDA (MACRO TESTACCIO)

41





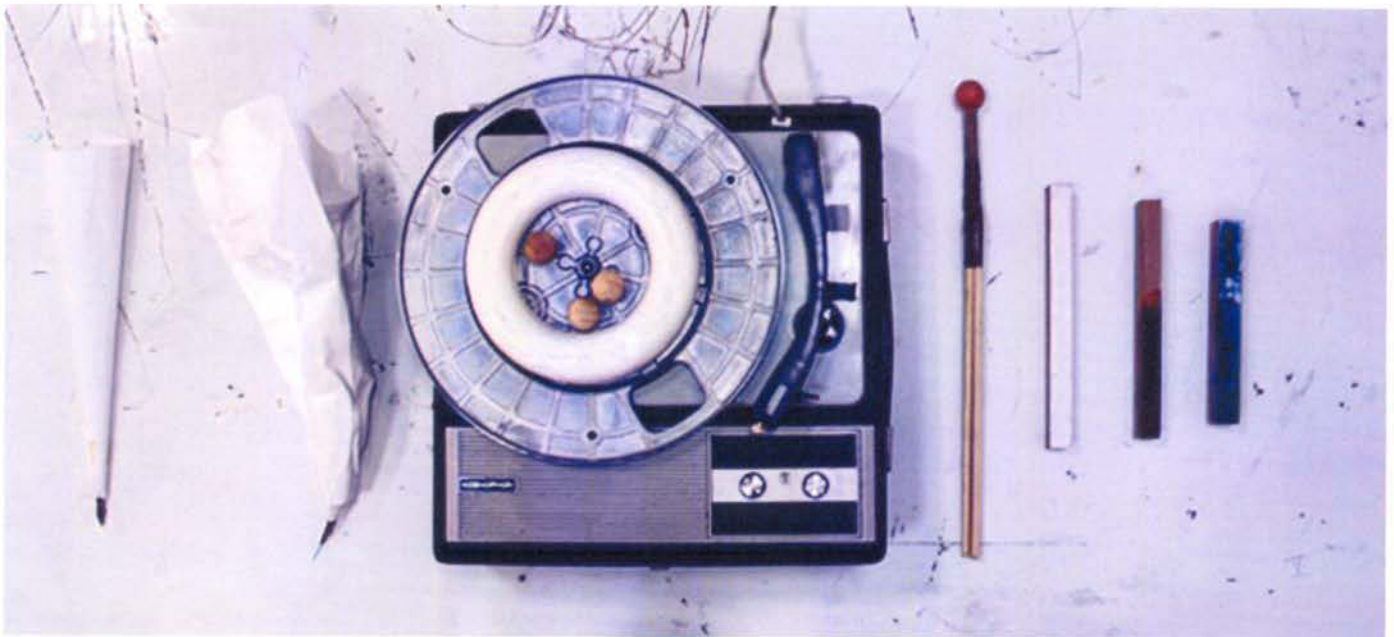
43

“Quanti minuti ho.”

La performance di Riccardo Baruzzi è un deragliamento dimensionale fra luoghi e tempi. Varcata la soglia del museo che ci ospita, si entra nella stanza di Riccardo, del suo mondo polimorfe di intervalli, accelerazioni e vertigini semiotiche. Una sorta di studio visit che si compone passo dopo passo, disegnando una traiettoria fra le mille possibili (ed indecifrabili), che il caso dispone. Lo spettatore sarà l'unico ospite di Riccardo, insieme a lui,

a stabilire la durata della performance.

M.S.S.
MINI STRUTTURE SPARSE



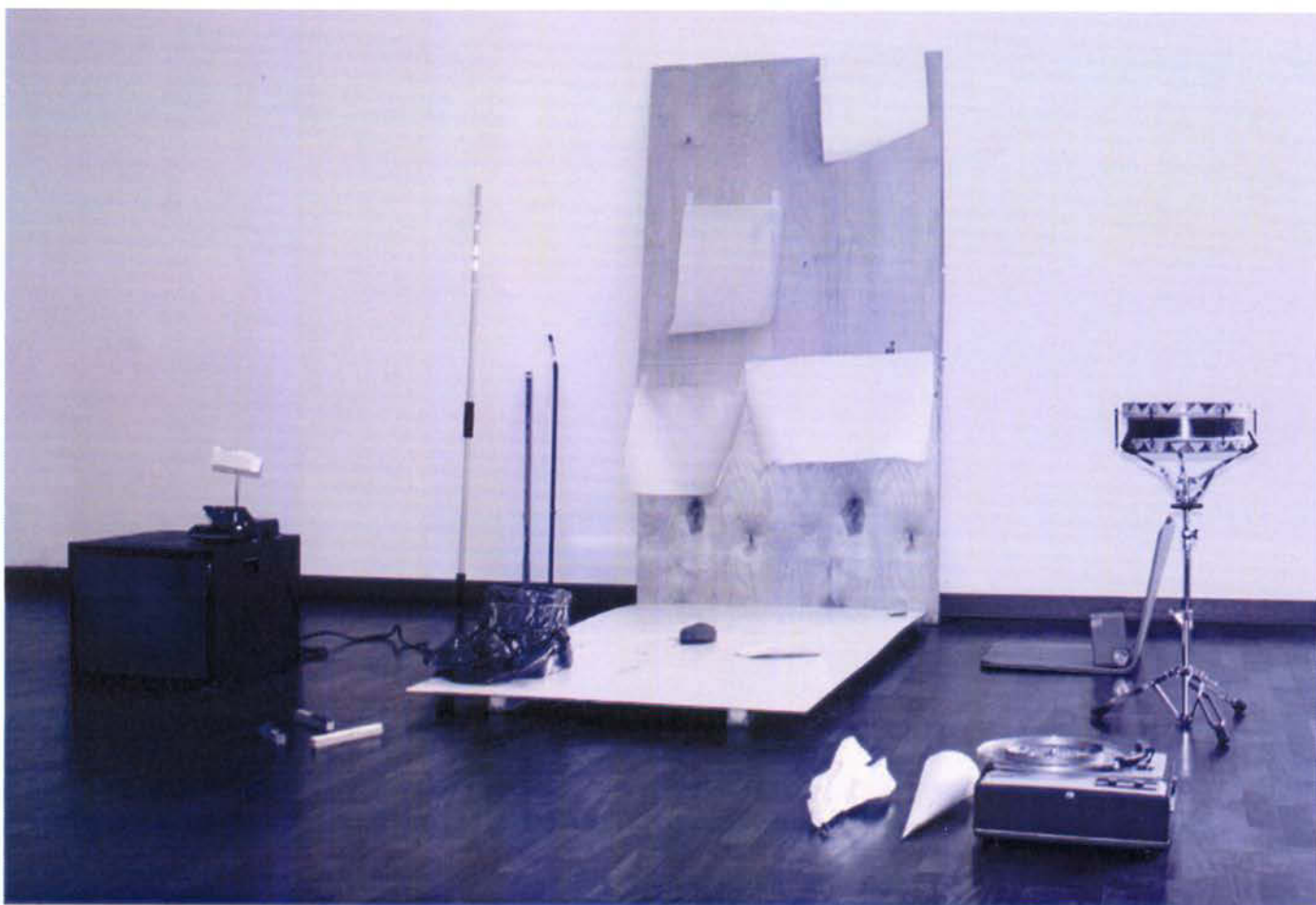
Mini Strutture Sparse è un progetto musico-pittorico in cui il musicista aziona spontaneamente ciò che, sotto il gesto esecutivo, può essere trascinato dalla parte della pittura, anche attraverso il semplice e minimale gocciolio, un tracciamento di pigmento, una scia di colore che fa da eco immediata e giacitura del tessuto musicale in instant composing. Il pittore, d'altro canto, "presta" i suoi strumentidi di lavoro, più o meno elaborati per l'occorrenza, e, con ciò, predispone una sorta di tavolozza oggettuale. Questo progetto in duo (aperto a guests di vari ambiti artistici, compresi i lettori) parte da un precedente lavoro intitolato Studio Visit, una registrazione audio del 23/12/2009 dove il percussionista Enrico Malatesta viene da me invitato ad improvvisare una performance sonora usando solo carta, matite, pennarelli, gomme etc. ... senza considerare alcun tipo di risultato visivo, il tutto dettato da un'articolata analisi sul disegno.

<<Oltre al risultato audio della prova svolta dal musicista sono emerse una serie di affinità, anche gestuali, tra le tracce segniche eseguite da me in quanto pittore e i tracciamenti ritmico-pausali prodotti dal percussionista. Disegno e musica si sono incontrati sul piano della manualità esecutiva, manifestando qualcosa come un ribaltamento specifico involontario>> (cfr. allegato Studio Visit).

A partire da questa riflessione si sono gettate le basi del nuovo progetto M.S.S.

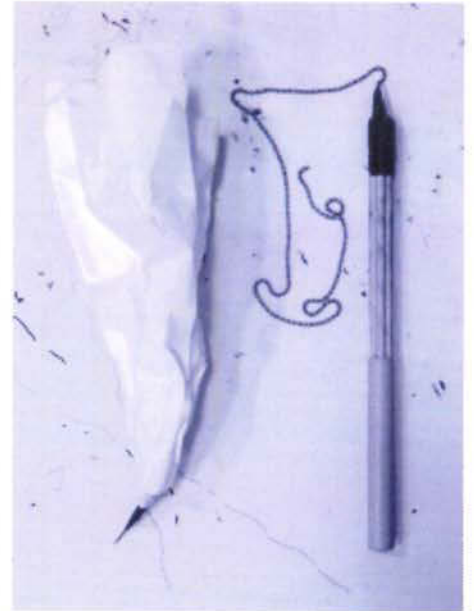
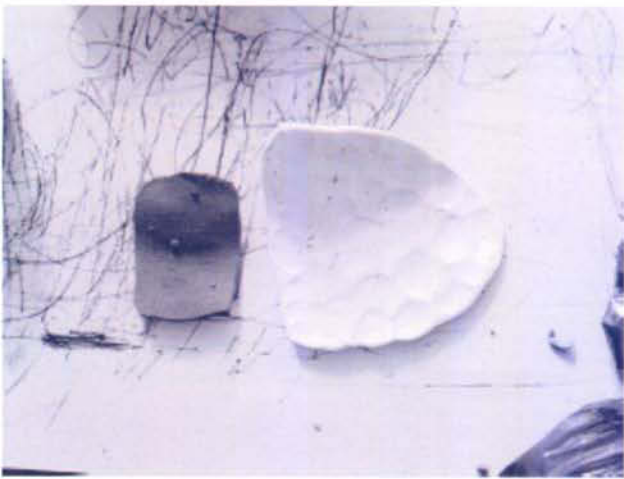
Esso si presenta come un dispositivo stabilmente eccentrico rispetto alla sue potenzialità performanti, quindi, ogni volta diverso a seconda dello spazio e dei materiali trovati in loco, ma mai teatralizzato.

Di non secondaria importanza, vi saranno delle video proiezioni audio. Esse faranno da pendant attivo dell'azione musico-pittorica: sorta di innesco di materiale esterno, pre-registrato ma a forte valenza ritmico-direttoriale. Questi micro video sono tesi a valorizzare l'aspetto puramente fisico-naturale della compositività acustica (ad esempio fono valigia, stecchette, sonoro del video proiettore, senza amplificazione alcuna). Ma sono comprese anche immagini fotografiche, field recording, oggetti in bilico fra scultura e meccanismi audio che vengono manipolati da me e da Malatesta a seconda della loro consistenza fisico/sonora. Il concetto d'opera e la strategia della performance si collocheranno pertanto su un piano comune di complementarità non contrastiva.



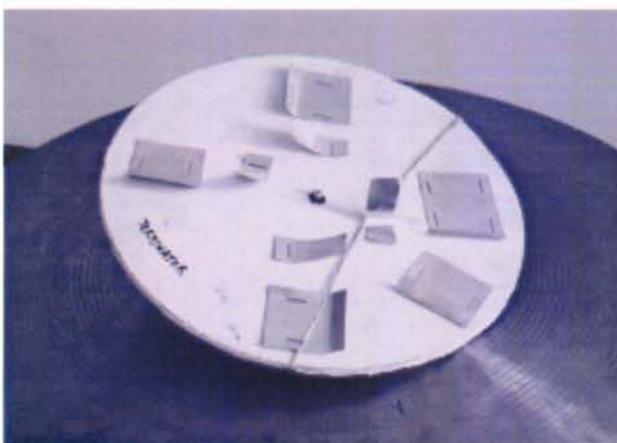
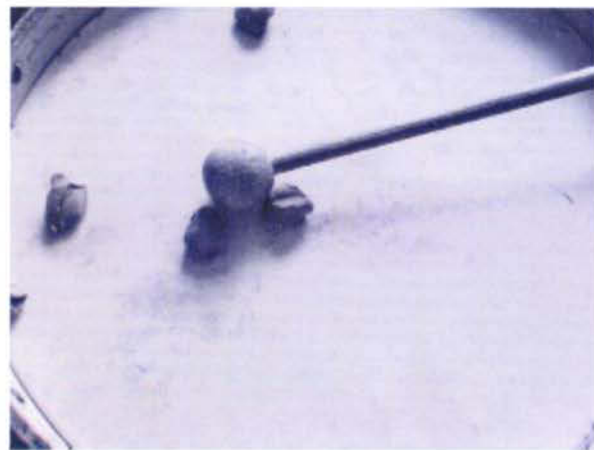


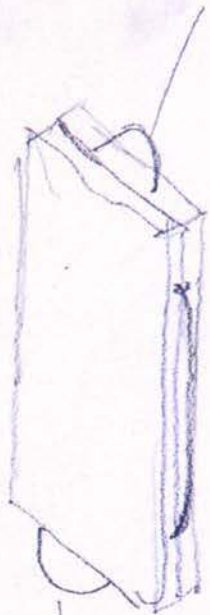
47



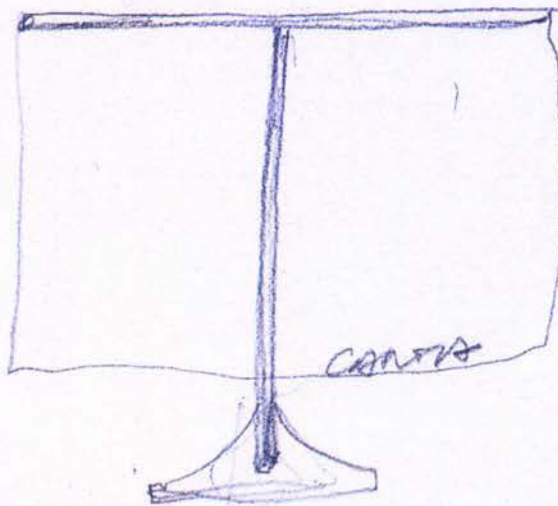
48



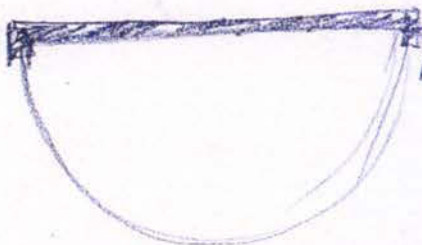




DOPPIA

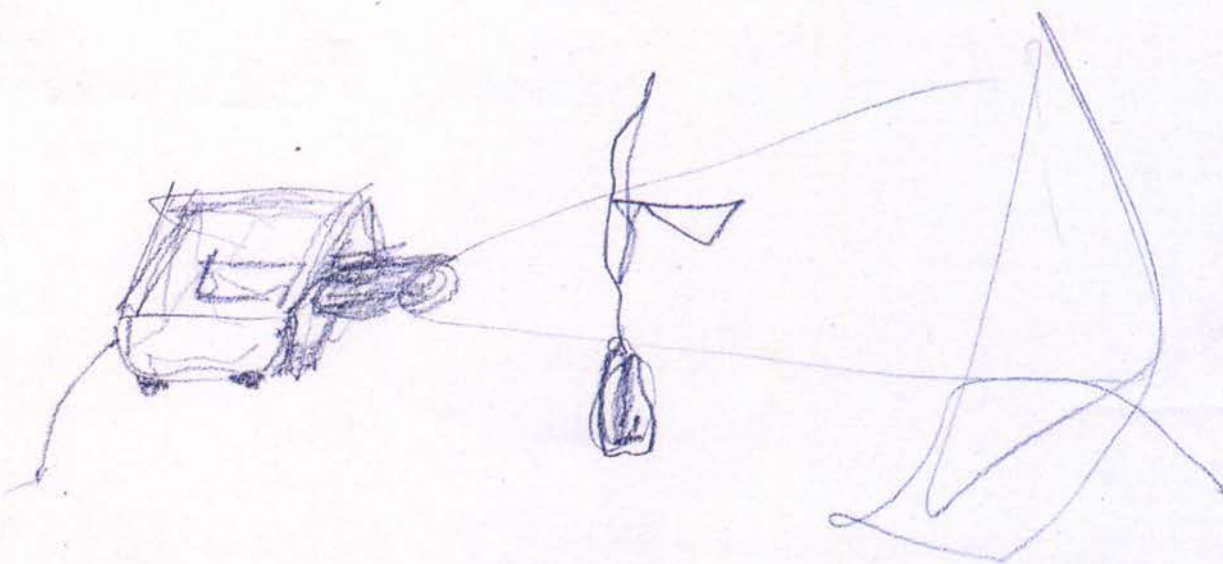


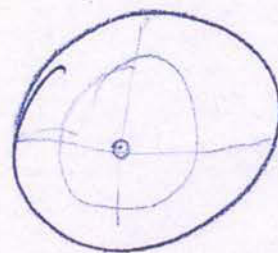
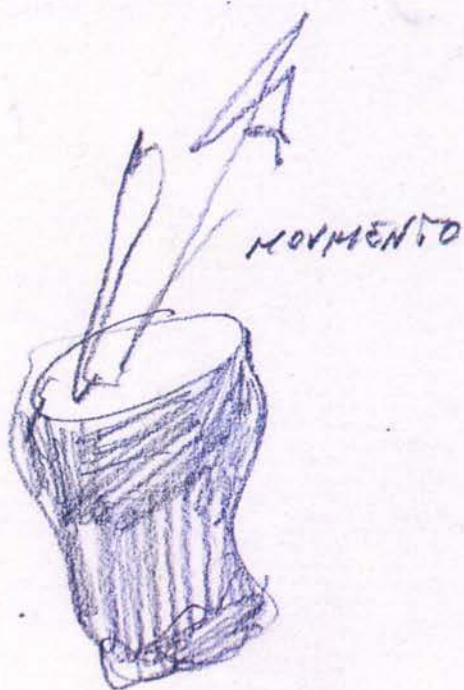
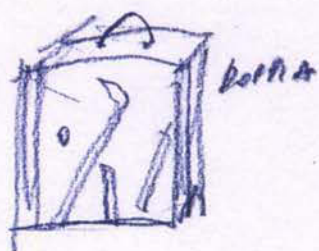
CANSA



BULGARI

ANUNTO

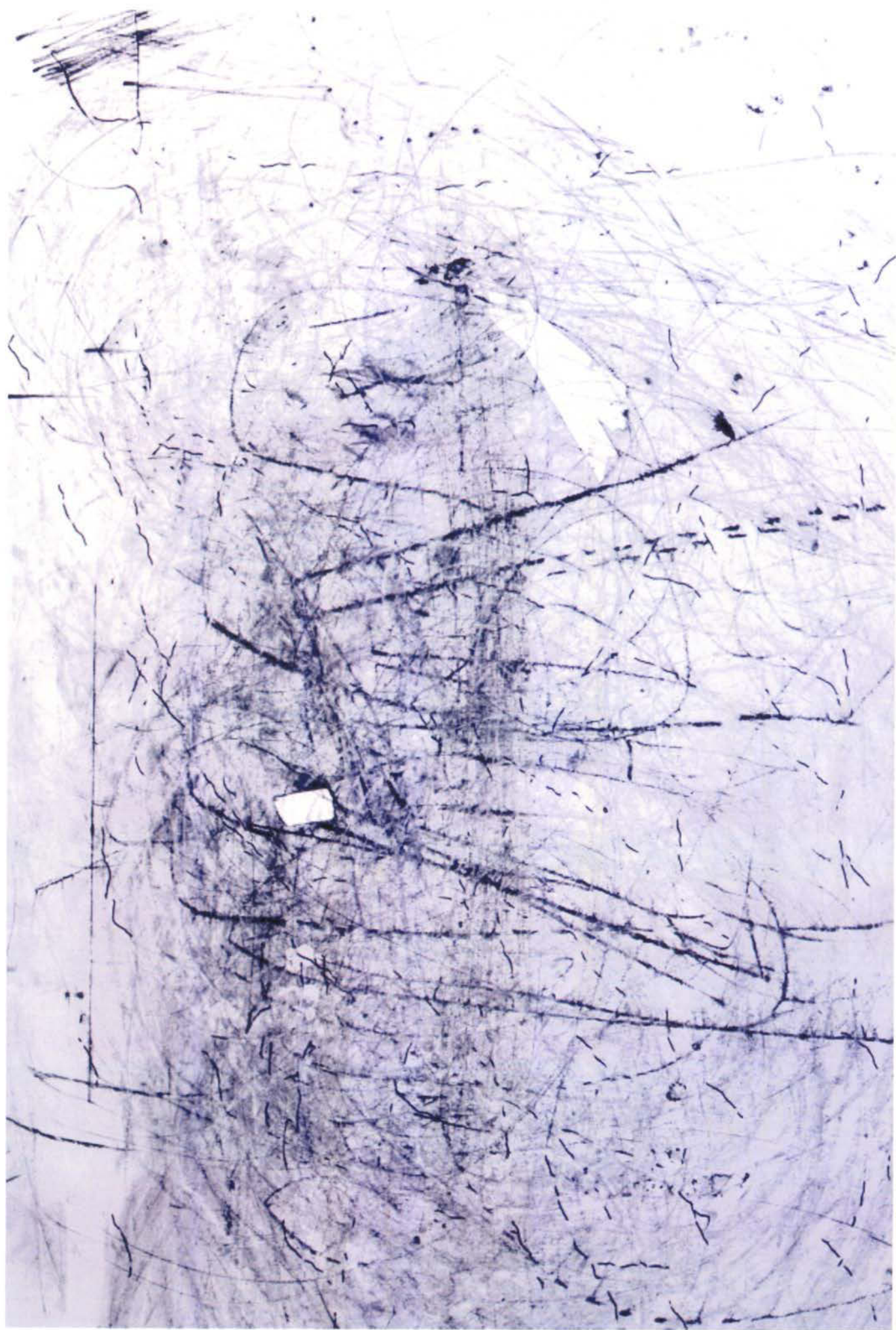




+

TAMBURELLO
PETARDI





52

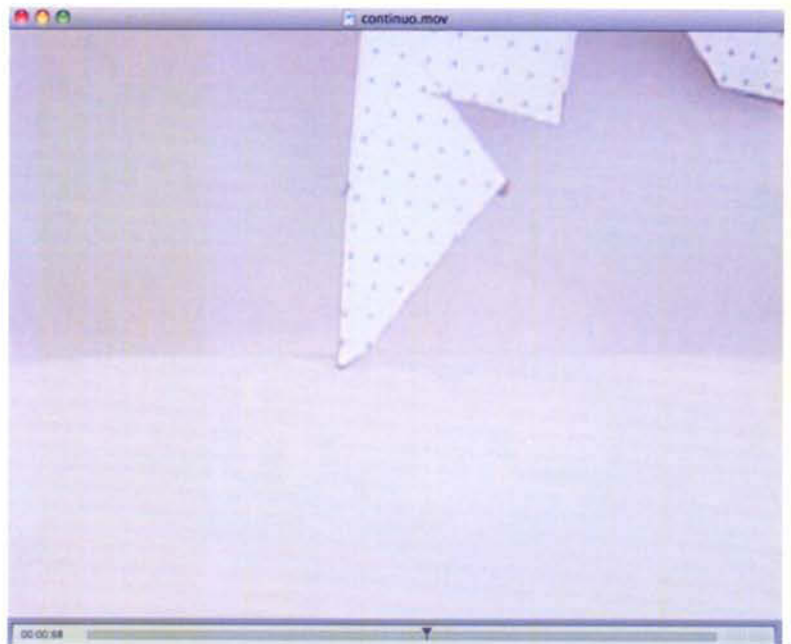
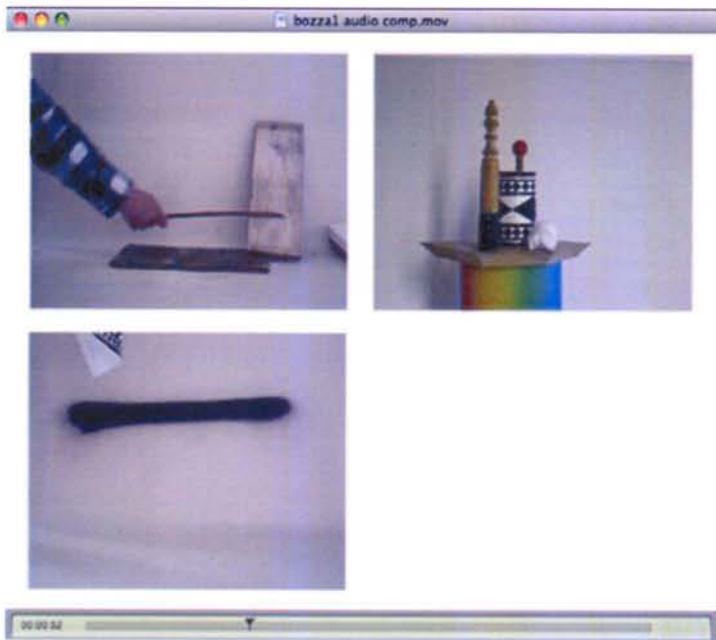
Disegno involontario, fotografia digitale, dimensioni variabili



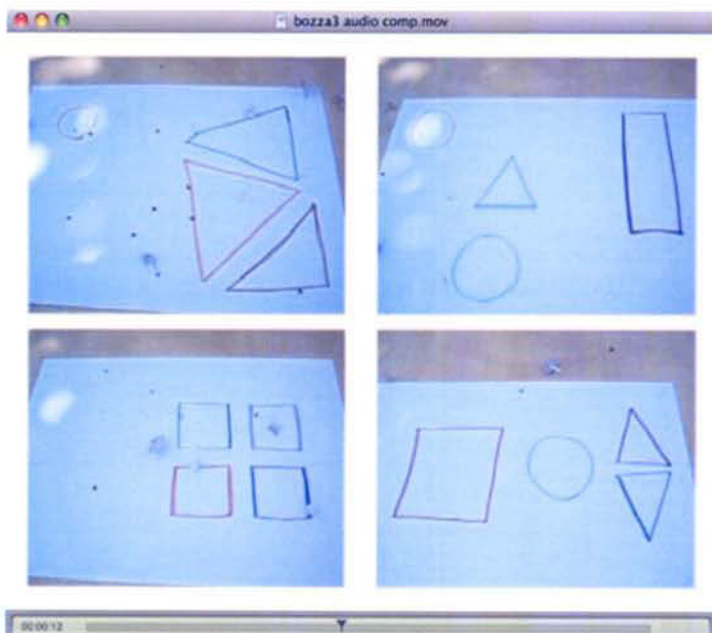
53



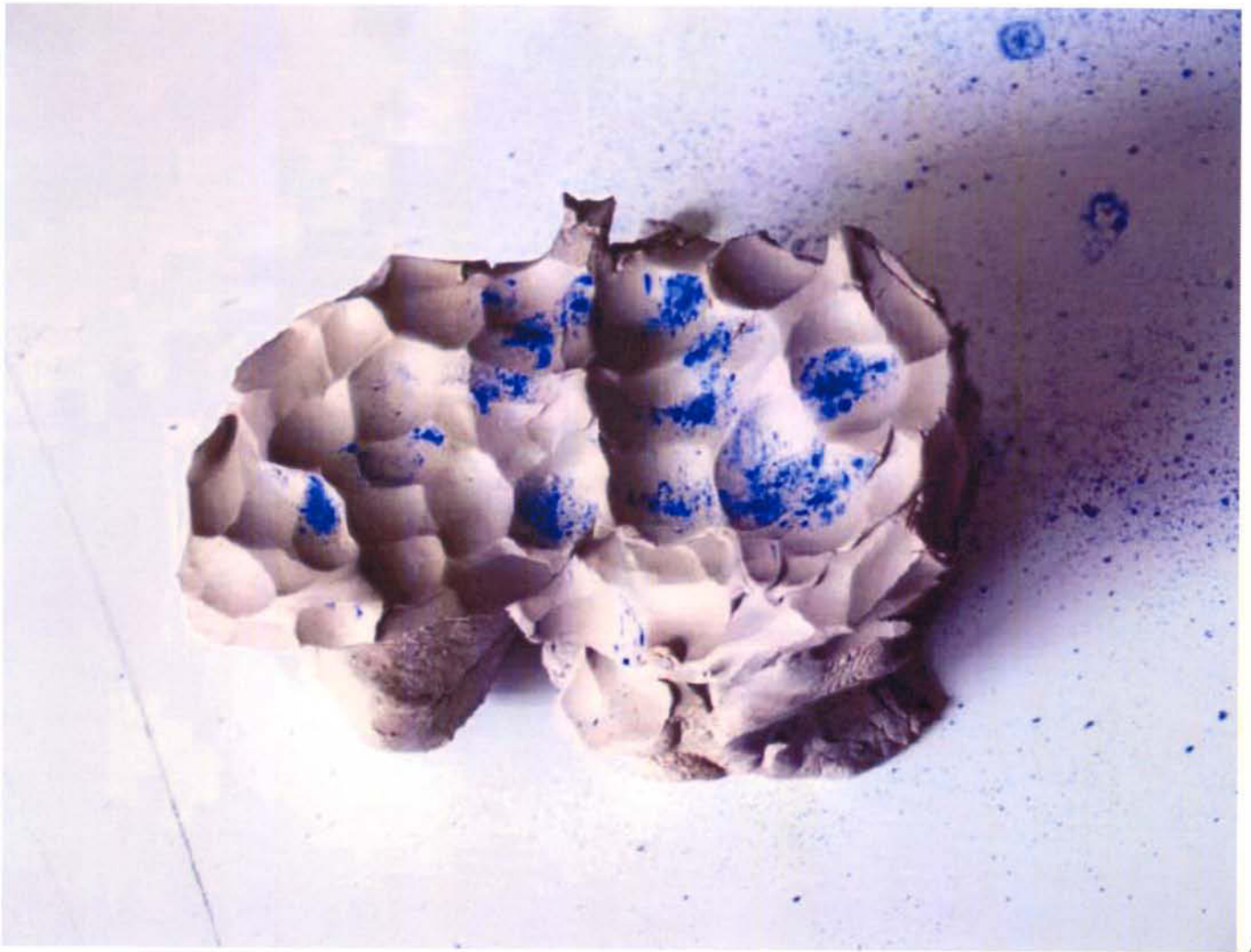
Piripimpim, 2012, pigmenti su carta, disegno realizzato con petardi, A3



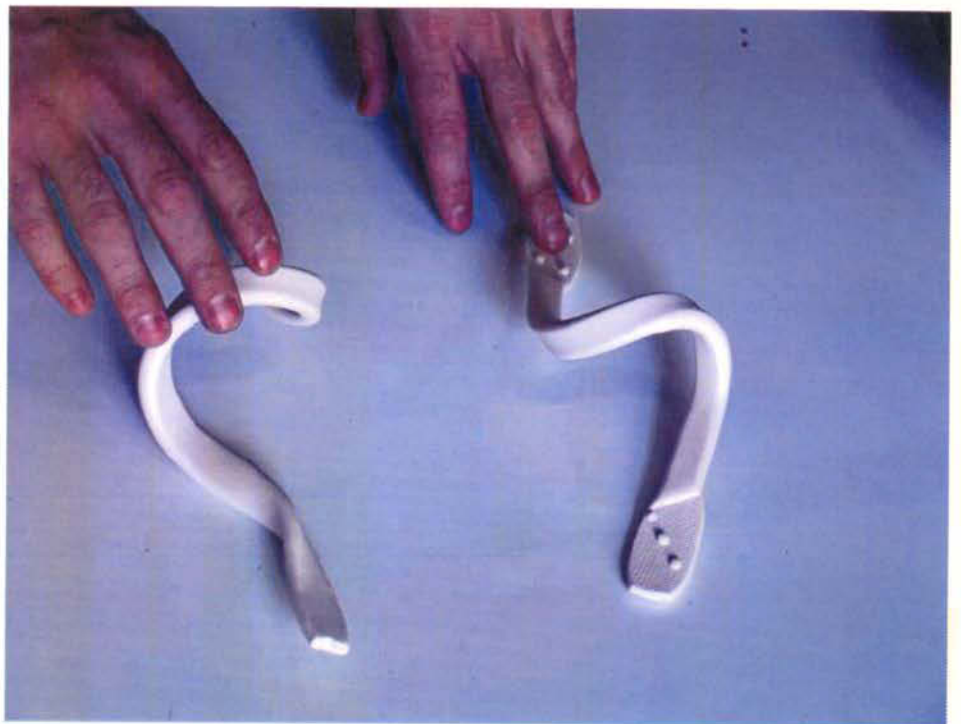
55

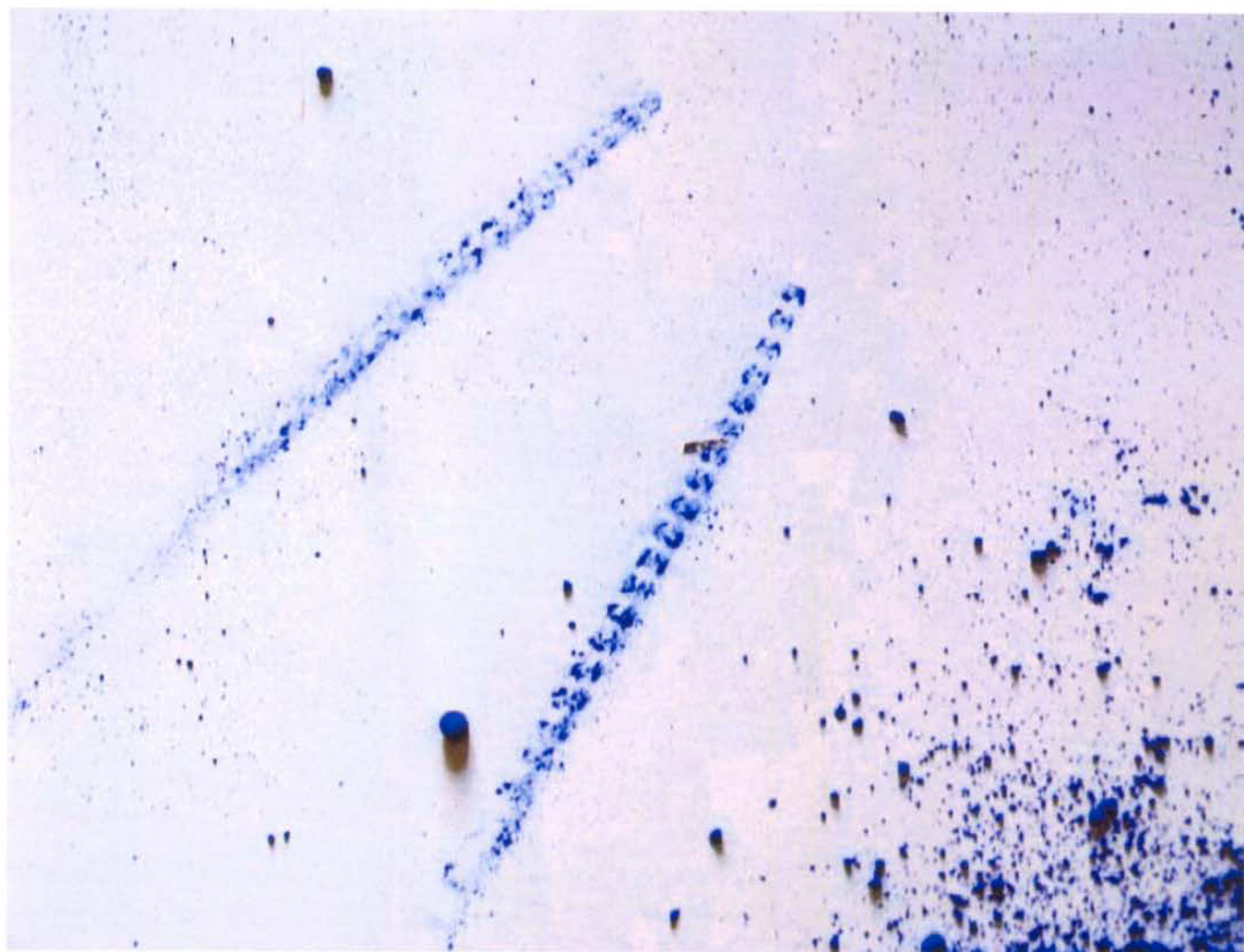


video still



56





57





58



Mini Strutture Sparse_ appunti di lavoro e considerazioni sonore di Enrico Malatesta

Il dispositivo è poli-dinamico in quanto capace di operare su diversi punti sonori dati dall'assemblamento mobile dei componenti; le azioni di realizzazione (effettuate, con battenti di varia natura e da distanze variabili tra esecutore ed oggetto) alterano continuamente le proporzioni sonore dei materiali forniti, rifiutando un'attitudine strumentale a favore di una materico-spaziale.

Il suono è la legge.

Il set sparso rende possibile considerare la qualità di ogni materiale come struttura a sè, rivelandone il complesso apparato di (micro)dettagli e l'autonomia sonora; contemporaneamente però, ogni oggetto di lavoro è una sezione dell'accorpamento, esploso in una delimitazione spaziale data...

Il dispositivo è composto da un'apparato di materiali sonori e potenzialmente musicali, suddivisi in oggetti manipolati e azionati.

Manipolati_

La categoria comprende gli elementi in cui è necessario lavorare con battenti e/o dove il suono deriva da una distribuzione continua di gesti esecutivi sulla superficie del materiale sonante. La qualità di ogni oggetto viene articolata nel tempo dall'attività gestuale; Il gesto è parte attiva dei suoni generati.

Azionati_

La scelta di integrare al dispositivo elementi elettrici/elettroacustici (monitor video con micro-azioni di Baruzzi, fonovaligia, robot...) conferma ulteriormente l'eccentricità della struttura, creando eventi visivo/sonori indipendenti dall'esecuzione ma legittimati dalla stessa, in quanto azionati in vari momenti.

L'esecutore decide il tempo d'inizio, la durata e la fine dell'attività sonora indipendente.

In termini generali, durante la realizzazione si approfondiscono tre (3) principi rudimentali che determinano l'intenzione e la qualità sonora delle strutture intese come unità strumentale; essi sono il contatto, la distanza e il tempo.

59

Contatto_

si riferisce alla modalità "battente" utilizzata sui materiali forniti per ricavarne suono; le diverse qualità superficiali delle strutture (tensione, granulometria, risposta al colpo, decadimento etc..) in funzione del battente utilizzato forniscono la paletta di possibilità sonore di ogni componente.

Distanza_

la distanza esecutiva si divide a sua volta in tre sottogruppi:

- a) distanza battente
- b) distanza temporale tra azione esecutiva e l'evento sonoro
- c) distanziamento dei componenti e modifica delle proporzioni del dispositivo

a) Oltre a battenti strettamente legati alla percussione, vengono forniti vari oggetti, tra cui aste di lunghezza variabile con annessi pennarelli e vari oggetti segnici; l'azione con questi ultimi comporta una distanza ed una diminuzione di controllo tra gesto e momento battente, dal quale deriva una fragilità di impatto che rende il suono/segno impersonale.

b) Il dispositivo è agito anche come superficie di impatto per azioni di lancio, rotolamento, scotimento di corpi anomali (palline di creta, oggetti di legno, polveri...).

In tali azioni il suono non risulta dal gesto, ma ne è la conseguenza.

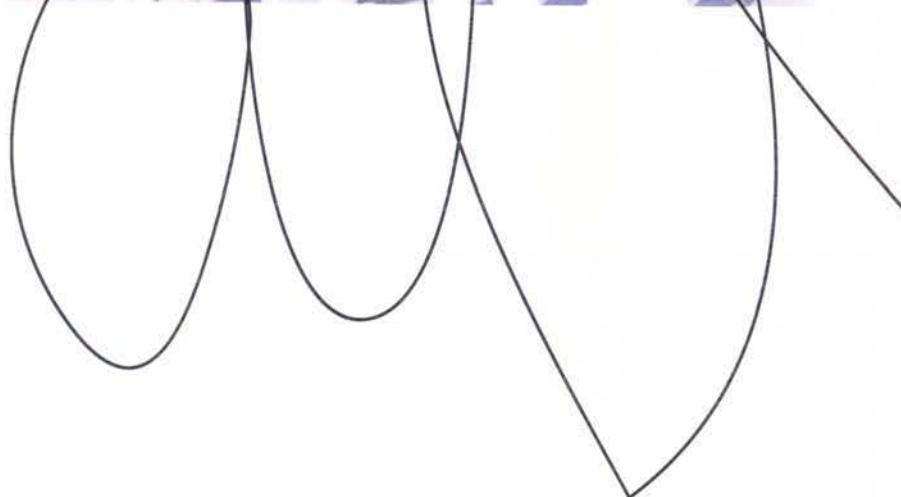
c) Il dispositivo è passibile di modifiche in quanto la struttura è flessibile rispetto alla scelta dei materiali e alla relativa disposizione; ogni componente, durante l'esecuzione, può essere spostato e diventare la discriminante per modificare il suono nella sua interezza, variando le relazioni, la dimensione e i percorsi degli esecutori all'interno dell'installazione.

Tempo_

Gli elementi elettrici/elettroacustici necessitano di essere azionati e aprono la possibilità di lavorare esclusivamente sul tempo, inteso come inizio/fine.

Il ruolo dell'esecutore è, in questo caso decisionale, in quanto agisce innescando l'apparato sonoro del mezzo elettrico e determinandone poi la conclusione.

Il lavoro è da-a, ovvero si risolve nella scelta del tempo in cui la qualità sonora dell'oggetto avviene, indipendentemente dal resto dell'esecuzione.

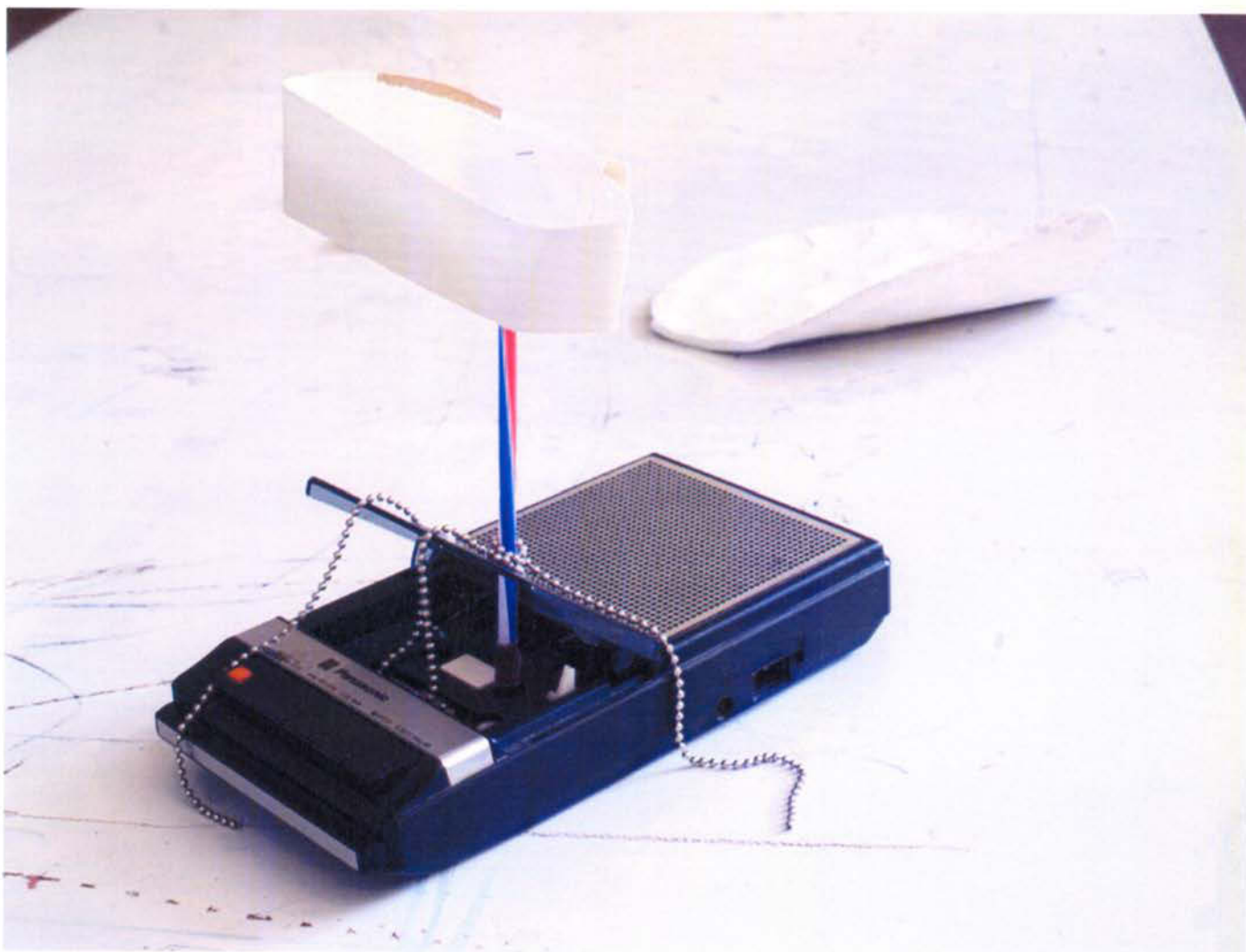


Queste fotografie documentano una parte di una serie di oggetti/strumenti fabbricati con le mie mani, qualche volta nati da vecchi "lavori", da ciò che ne rimane.

Spesso rimango stupefatto e affascinato dai materiali semplici. In particolare quelli fragili e sensibili sono i materiali che preferisco manipolare e utilizzare per farne delle opere. Durante questo processo capisco come sfruttare le caratteristiche fisico/sonore al meglio. Da quel momento parte una ricerca basata sulla funzionalità, a volte applicata ai dispositivi installativi che costruisco in relazione allo spazio. Una volta terminata, l'opera viene inserita come strumento acustico nel mio set, oppure usata nei concerti solo, o ancora all'interno del progetto Mini Strutture Sparse, un dispositivo

"poli-dinamico" composto da un apparato di materiali potenzialmente sonori, suddivisi in oggetti manipolabili o azionabili.

I titoli sono gli stessi usati come nomenclatura sugli spartiti per riconoscere lo "strumento" da usare.



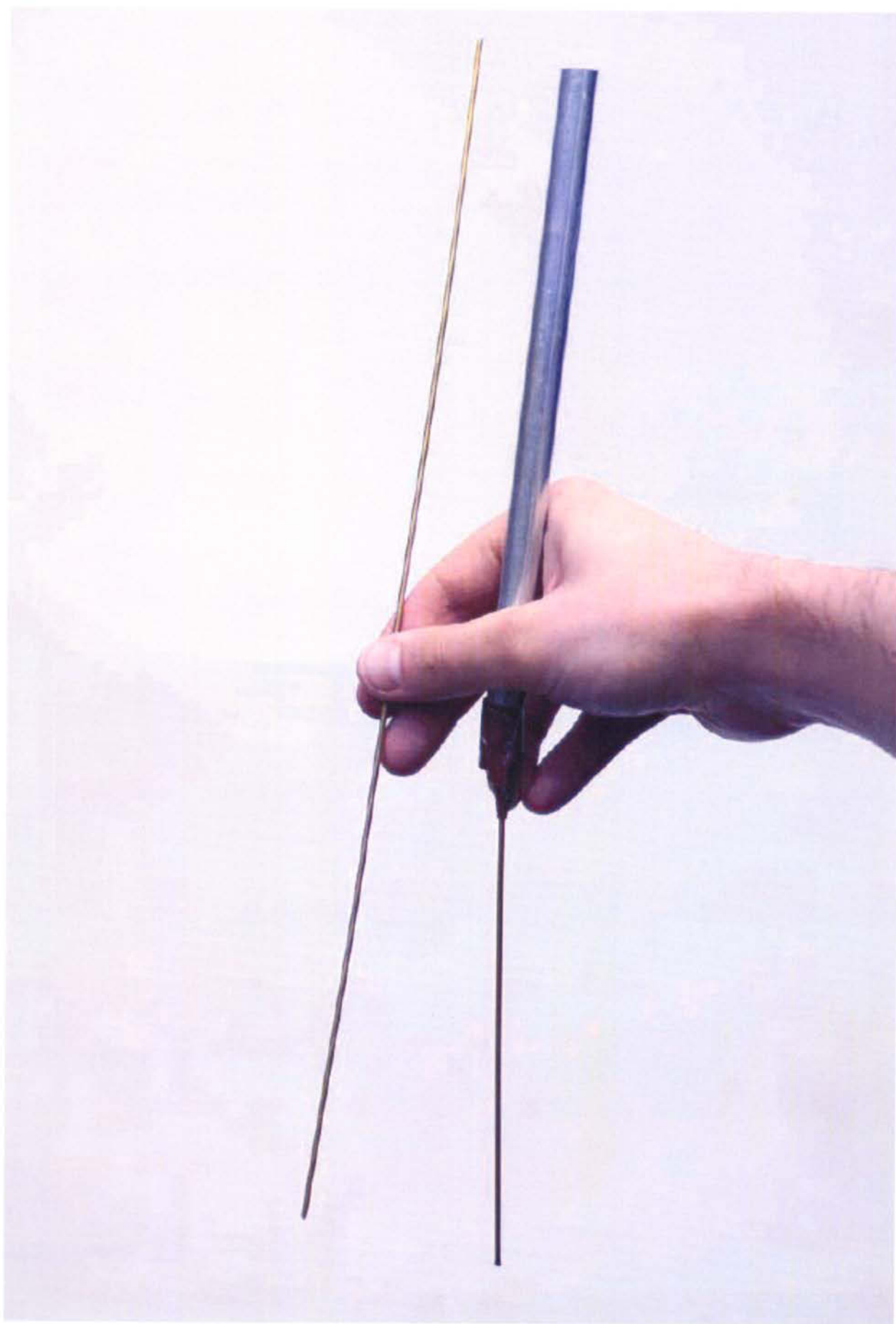


62

B # 1 + C # 3

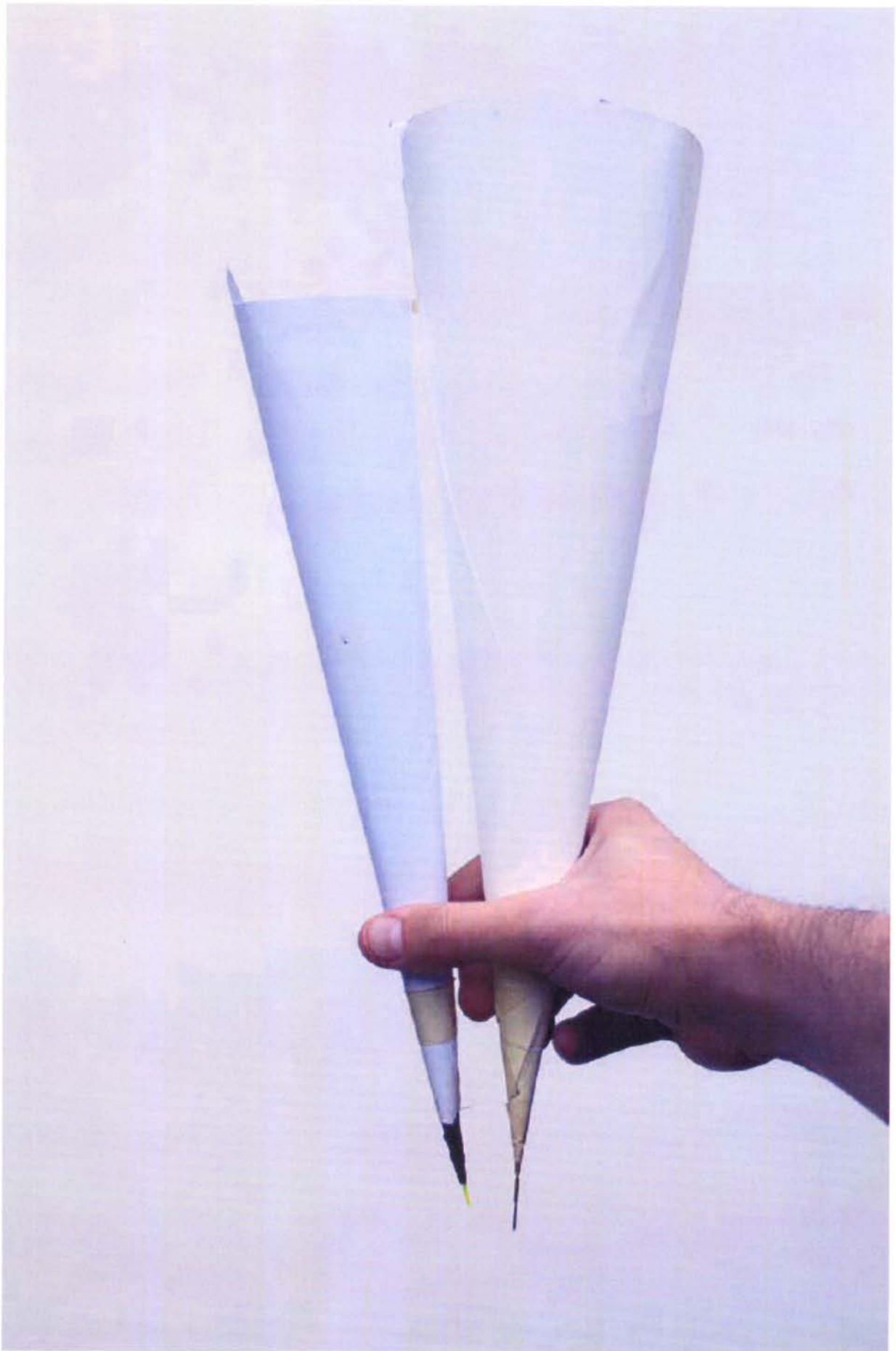


68



69

B # 5 + B # 7

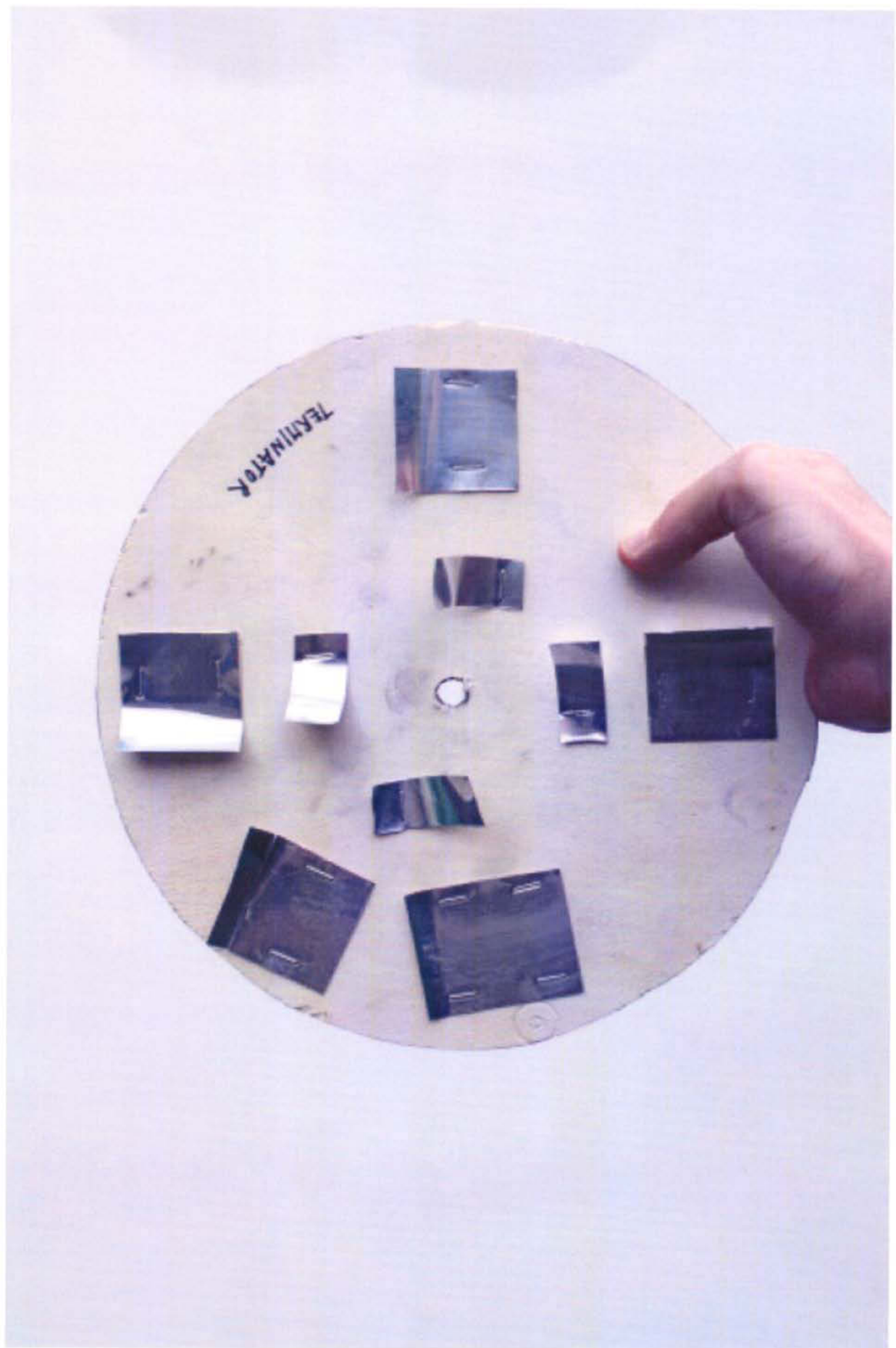


65

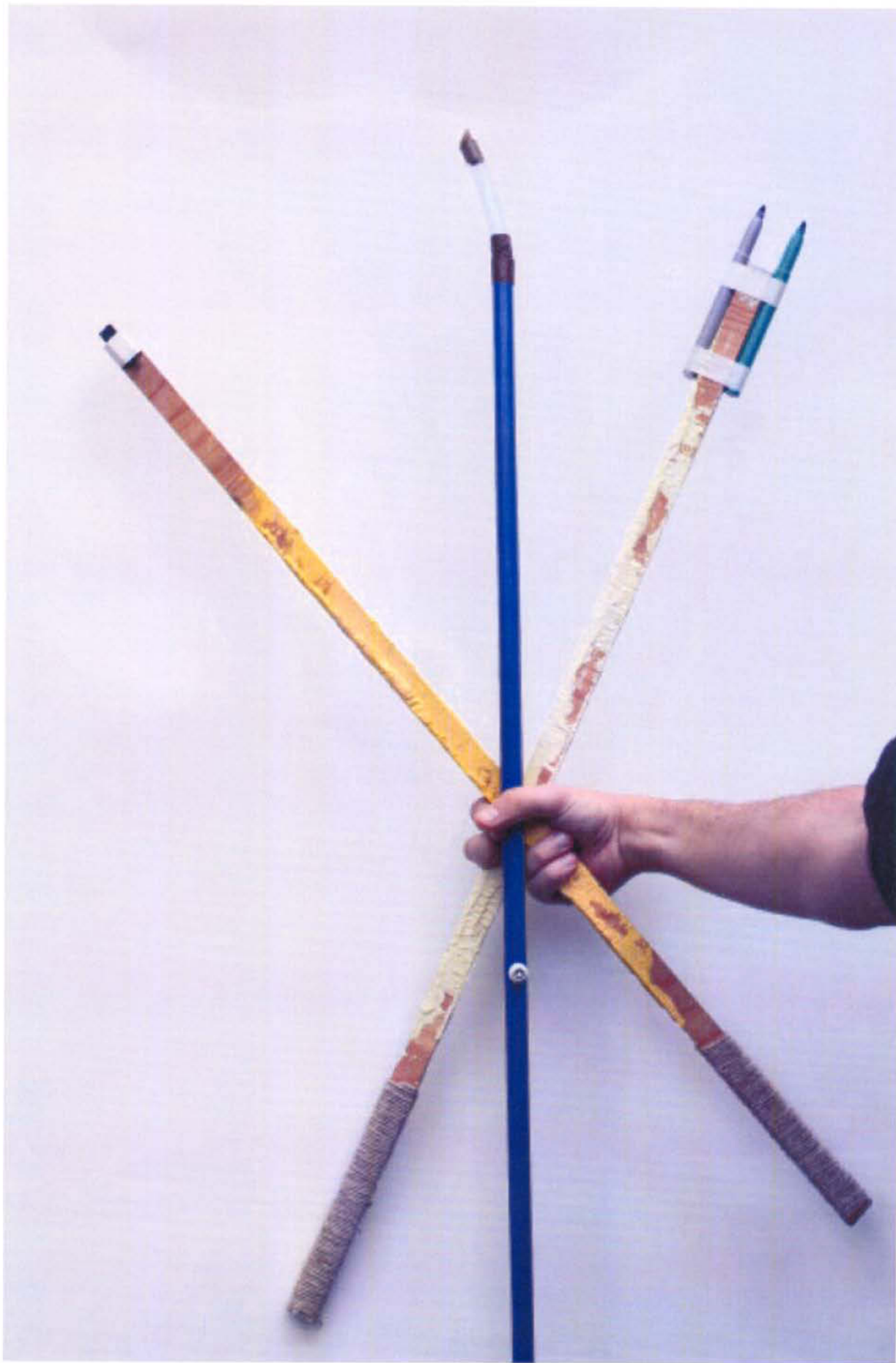
C # 1 + C # 2



66



67



68

S # 1 + S # 2 + S # 3

STUDIO VISIT

70

Andrò ad evidenziare alcuni aspetti in ombra –in quanto costruttore di cose– del "processo creativo".

In particolare faccio riferimento al disegno, e alla pittura; a quello che avviene fra me, e la tela, nel momento in cui essa viene concepita.

Il mio punto di partenza consiste nell'indagare i possibili rapporti fra me e il quadro.

Ho pensato di usare il termine sospensione per definire quella fase temporanea in cui la mano accompagnata dal respiro e dal battito cardiaco segna o scolpisce il materiale da trattare. Considero questa fase di s una sorta di stadio fisico/altro –un punto temporale indefinibile– dove ciò che accade è offuscato.

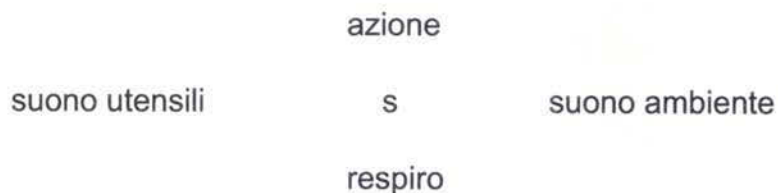
E' proprio in questo momento che assistiamo ad un evento subliminale di carattere sonoro.

Mi riferisco in specifico ai suoni emessi in corso d'opera dagli strumenti del pittore, quindi matita, pennarello ecc... e, anche se in maniera secondaria, tutti i rumori ambientali del luogo in cui si opera.

Dobbiamo però valutare questo avvenimento acustico nell'esatto momento contestuale.

Se ricostruiamo lentamente l'azione scopriamo difatti che la ricezione dei segnali audio da noi creati arriverà al cervello come un messaggio subliminale, in quanto il pittore è immerso nella fase s, teso ad una risposta visuale. Il messaggio subliminale influenzerà la nostra volontà di costruttori.

Il suono che accompagnerà la prima linea tracciata sulla superficie contaminerà il secondo gesto ed il respiro di chi opera, ed ancora il battito cardiaco; così via scandendo un circolo chiuso durante l'intero processo, che avrà una sorta di "flusso" simile a questo:

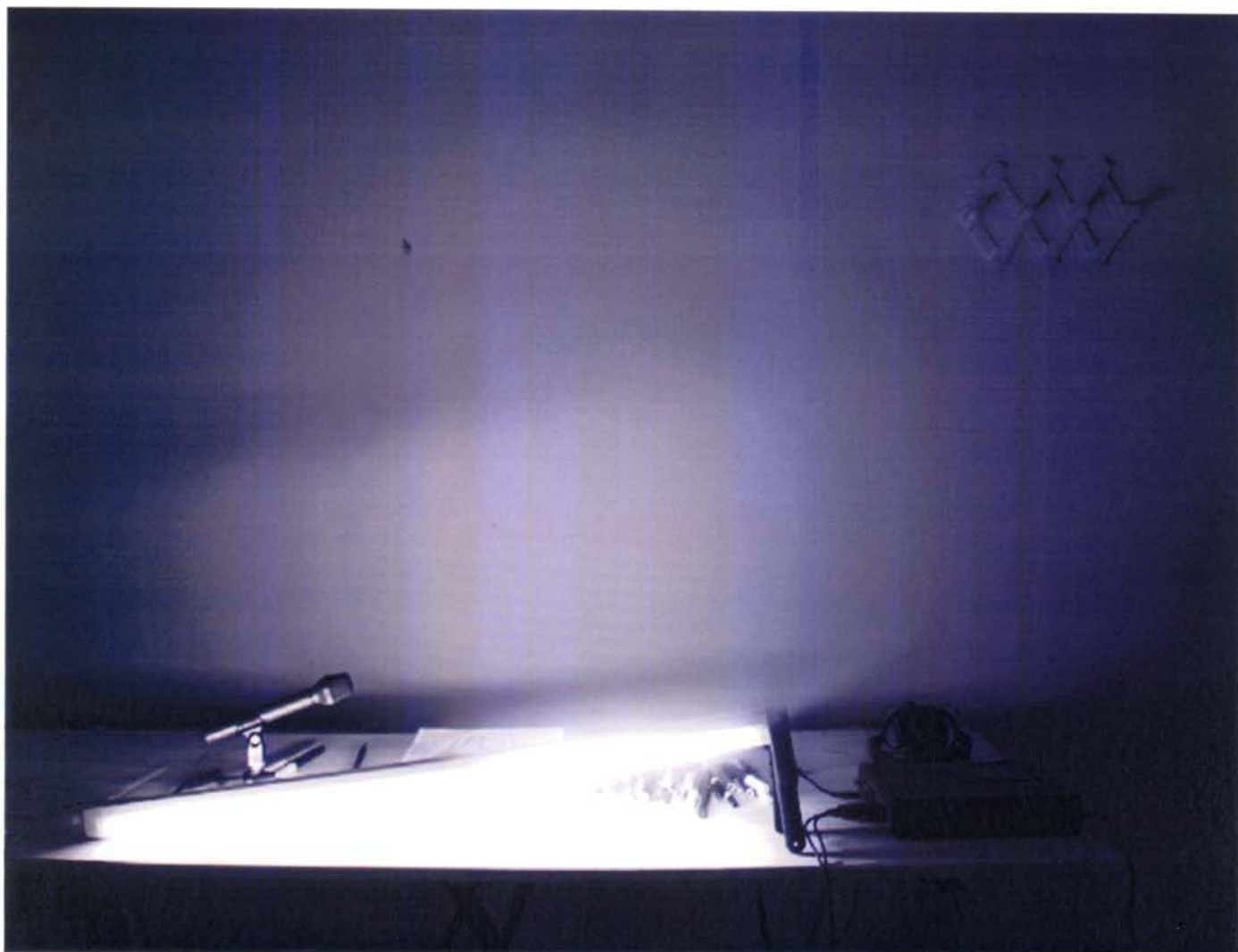


Prendendo atto di questo fenomeno di influenze sonore ho registrato i suoni ambientali mentre disegnavo sulla mia scrivania.

In una seconda fase ho invitato nel mio studio il percussionista Enrico Malatesta per una performance.

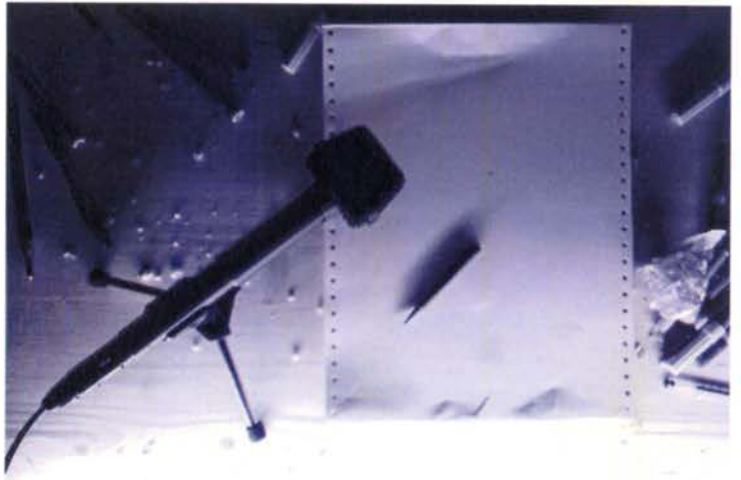
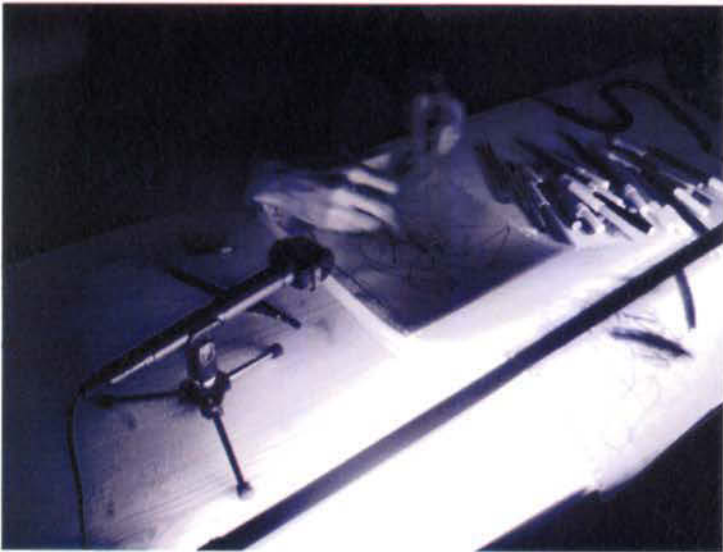
Solo al suo arrivo gli è stato spiegato che avrebbe dovuto svolgere la stessa operazione ma invertendone i valori, ovvero costruendo un'estetica compositivo/musicale, usando solo carta, matite, pennarelli, gomme, senza considerare alcun tipo di risultato visivo.

Oltre al risultato audio della prova svolta dal musicista sono emerse una serie di affinità, anche gestuali, tra le tracce segniche eseguite da me in quanto pittore e i tracciamenti ritmico-pausali prodotti dal percussionista. Disegno e musica si sono incontrati sul piano della manualità esecutiva, manifestando qualcosa come un ribaltamento specifico involontario.



71

Registrazione dal vivo
23/12/09, Circondario sud 84, Lugo (Ra) Interpretato ed eseguito da Enrico Malatesta



72



CIO' CHE RESTA DELLA PITTURA

73

Ciò che resta della pittura

Sequenza di immagini per



Il corpo dell'operatore, ponendosi in disparte, assume la valenza di collegamento diretto fra lo strumento (macchina fotografica su treppiede) e il soggetto (resto del disegno). Fra le due polarità di strumento e soggetto, l'operatore assume una posizione defilata rispetto all'inquadratura, nella quale, in certi scatti, rivela soltanto una minima parte del suo corpo operante (la mano). La distanza fra il soggetto e lo strumento è quella data dall'apertura di braccia dell'operatore stesso. Con la mano sinistra tiene premuto il pulsante di scatto dell'otturatore e con la destra muove sinuosamente il soggetto (resto del disegno), in una sorta di danza. Il numero degli scatti fotografici è stato determinato dalla capienza di memoria della scheda inserita nella macchina fotografica.







77







QUANDO DISEGNO NON CANTO

80

Il piacere del testo è quando il mio corpo va dietro alle proprie idee. Il mio corpo infatti non ha le mie stesse idee (1).

Su tre semplici tavoli sono posati una serie di oggetti. Ipotesi di sculture (di progetti?), disegni, una foto di Walker Evans, piccoli dipinti. Una bilancia e un giradischi. Un quaderno colorato con i pennarelli, che si può sfogliare. Altre carte, tagliate, arrotolate, ripiegate. Tre neon (uno per tavolo) passano radenti la superficie sfiorando gli oggetti e suggerendo l'ipotesi di una caduta (o di una scultura minimal). Oppure di un lavoro interrotto. In divenire. Potenzialmente infinito. L'idea che al posto di quegli oggetti, di quei disegni, potrebbero essercene altri, che i tavoli (la struttura rigida dei tre tavoli indica la possibilità di una disposizione tassonomica, articolata in osservazione/selezione/analisi) siano dispositivi. Dispositivi per raccontare il piacere.

Le cose sui tavoli attraggono per la loro ruvida tattilità. Una bilancia segna il peso di un dipinto sulla cui superficie l'artista ha lavorato per diversi giorni per strati successivi. Il peso e poi il suono della pittura. Un disco con una composizione musicale: i suoni del "fare", la punta della matita che passa sul foglio, la gomma e i pennarelli, la carta che si tende, che si stropiccia. Il rumore delle esitazioni, delle incertezze, ma anche degli slanci, dell'abbandono della mano alle superfici, agli strumenti della pittura.

"Documentare la mia esistenza materiale di uomo che dipinge", scrive in un appunto Riccardo Baruzzi.

Io, l'uomo che dipinge, me lo immagino talvolta alle prese con qualche affanno, con molti tremori, con una specie di blocco di fronte della tela bianca.

Deleuze, in *Logica della sensazione*, afferma che la tela è assediata dai cliché ancor prima che il pittore abbia iniziato il suo lavoro. Ne *La pratica quotidiana della pittura* Richter fa più volte riferimento alla difficoltà che precede il lavoro, e indica nell'azzeramento delle conoscenze la sola possibilità di andare oltre i limiti della pittura.

"L'esistenza materiale dell'uomo che dipinge" è una zona d'ombra, intermedia tra il "blocco del pittore" e l'inizio di qualcosa, del progetto, dell'effettiva costruzione dell'opera.

"Ci sono giorni odiosi in cui tutto, la materia compresa, vola via dai muri del mio studio", ha detto una volta Riccardo in un'intervista. Altri invece "dove solo io e lei esistiamo e ci guardiamo per ore". *Quando disegno non canto* parla, in qualche modo, di questi "giorni felici". Di quel "solo io e lei". Del corpo dell'artista e della materia, del corpo della pittura. Del disegnare come azione che riguarda questo stadio intermedio di indefinizione e solitudine, di smarrimento e piacere. Quando disegno non canto è un tentativo di dare una forma definita a questo stato di matericità diffusa, dove la mano asseconda un "piacere retinico", senza restrizioni, "senza giustificare niente a nessuno" (si può perfino disegnare pensando ad altro, se non proprio cantando).

Penso ad una affermazione di John Berger: "disegnava con verve e immediatezza tali che ogni scarabocchio ricorda l'atto del disegnare e il piacere che lo accompagna (2)."

Questa dimensione tattile, corporea, è ancor più evidente in *Tavolo di osservazione*, uno dei tre in mostra, dove due piccoli lavori (un quaderno colorato con i pennarelli ed una composizione di carte ritagliate che si appoggia ad uno dei neon) riportano ad una dimensione di passatempo e piacere infantile.

Questo modo di ripetere un gesto ancora e sempre senza considerarne mai la "riuscita" come una qualche particolare forma di culmine o di fine (3).

Sono parole di Rosalind Krauss a proposito di *Hand Catching Lead*, un lavoro di Richard Serra del 1969 (un film che mostra una mano nell'atto di afferrare alcuni pezzi di metallo che cadono dall'alto attraversando lo spazio dell'immagine) che si possono prendere a prestito per raccontare un altro dei lavori in mostra, quel *Ciò che resta della pittura* che fa da contrappunto ai tre tavoli e che riguarda ancora il rapporto tra la mano dell'artista e la materia.

In questa serie fotografica in bianco e nero, l'artista pare trastullarsi con un foglio di pittura (un altro dei ritagli colorati utilizzati per Tavolo di osservazione) facendogli compiere dei movimenti sinuosi sullo sfondo di una porta chiusa, con la mano che si agita (il ritmo incalzante di Serra diventa qui una specie di danza tra la mano e il foglio) uscendo ed entrando di continuo dall'immagine.

Quando disegno non canto non è una mostra di soli disegni. Ci sono alcuni disegni la cui dimensione fisica sconfina nella materialità della pittura. E la materialità della pittura ambisce ad occupare lo spazio, a diventare scultorea oltre i limiti del perimetro della tela e della bidimensionalità. E piccole sculture a loro volta molto pittoriche, o grafiche.

Molti lavori di Riccardo Baruzzi hanno suggerito in passato la possibilità di questo sconfinamento di un medium nell'altro, approccio che l'artista ha mediato attraverso una rilettura di certe pratiche moderniste come il collage.

I dipinti di *Form/Color* (2009), ad esempio. Appoggiati sulle mensole, suggerivano l'ipotesi di un diverso rapporto con la parete e, come soprammobili, potevano cambiare posizione, con le forme che finivano per combinarsi in modo ogni volta differente. O gli assemblaggi a parete che Baruzzi ha proposto in varie occasioni: eterogeneità di oggetti potenzialmente intercambiabili, accostamenti di superfici e materiali diversi, all'interno di dispositivi che possono anche accogliere il lavoro altrui, e ipotesi di narrazioni differenti.

Il collage, l'assemblaggio, l'interesse per la possibilità di riformulare alcune pratiche moderniste che Baruzzi ha in comune con altri artisti della sua generazione, inizia per lui dopo una serie di lavori dedicati al paesaggio (*Hovel*, 2007). La serie di dipinti con le baracche e le roulotte abbandonate in una pianura desolata in un campo o ai margini di una strada o di un bosco, rivendicava non solo l'appartenenza dell'artista ad un territorio, quello della bassa padana riletto attraverso un'estetica vagamente vintage, una sensibilità "new folk" (come ha osservato Luca Vona), ma anche attraverso una certa fotografia italiana anni Settanta/Ottanta (quella di Guido Guidi ad esempio), con quelle rudimentali strutture abitative che si collocano molto "in prossimità dell'osservatore", in primo piano, come ingombri che oscurano gran parte dell'orizzonte. La rudimentalità di quelle unità abitative era come amplificata, in quella serie di lavori, dalla ruvidezza del supporto (le irregolarità delle assi di legno non smettono mai di interferire con l'immagine) e delle pennellate (certe volte barbare come quelle di un "pittore della domenica", come se si fosse talvolta in presenza di un dissimulato diletterismo che permette all'artista maggiore disimpegno e libertà di accostamento e invenzione).

I tavoli di *Quando disegno non canto* includono idealmente l'esperienza dell'opera che assembla e quella del paesaggio. Sono assemblaggi di oggetti/materiali eterogenei e anche idealmente paesaggi. Sì, paesaggi dell'uomo che dipinge. Chi dice che un tavolo non sia anch'esso un paesaggio?

Davide Ferri

Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999, p. 86

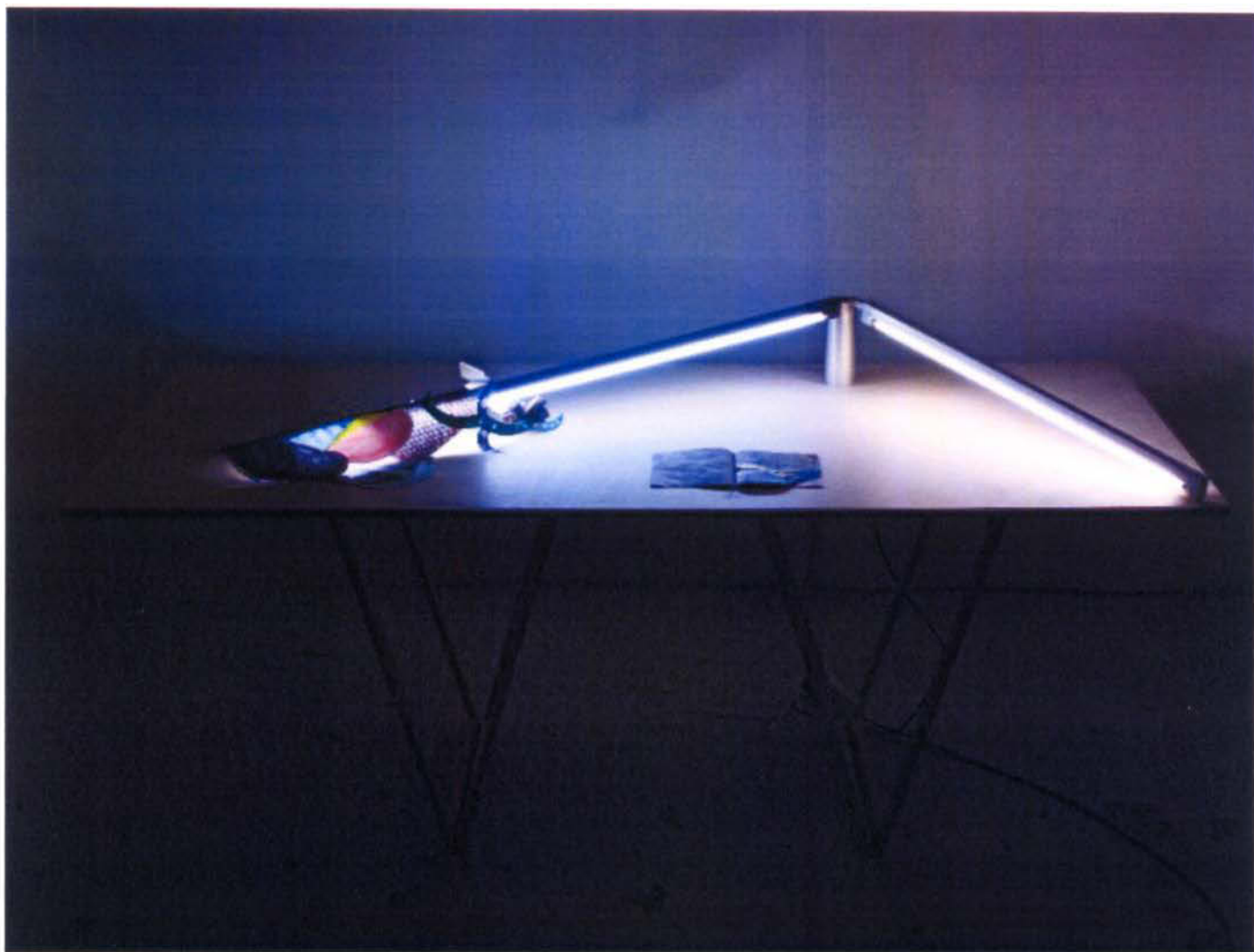
John Berger, *Sul disegnare*, Libri Scheiwiller, Milano 2007, p. 61

Rosalind Krauss, *Passaggi*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 245



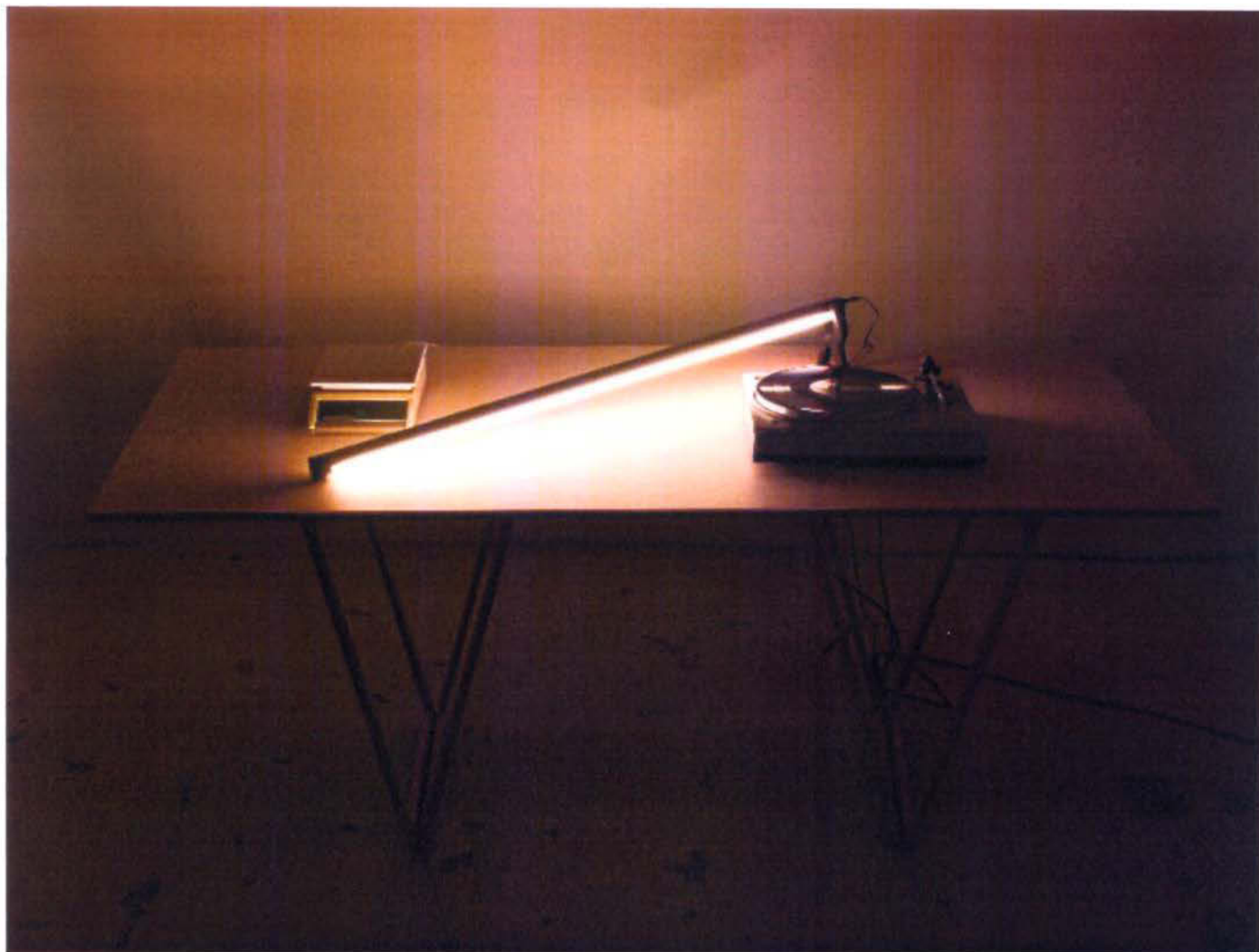
83

Tavolo di selezione, 2010 Mdf, neon, legno, cemento, conchiglia, ceramica, disegno, pittura, collage, 70 x 100 x 190 cm



84

Tavolo di osservazione, 2010 Mdf, neon, tubo in ferro, quaderno, pennarelli su carta, 95 x 100 x 190 cm



85

Tavolo di analisi, 2010 Mdf, giradischi, disco in vinile, bilancia da tavolo, 80 x 100 x 190

ZUGZWANG



87

Zugzwang, 2011, olio su tavola, acrilico e olio su tela, ferro, mdf, dimensioni variabili, veduta presso la galleria Fabio Tiboni Sponda, Bologna

12345678910

21345678910

31245678910

41235678910

51234678910

61234578910

71234568910

81234567910

91234567810

10123456789

Dunque Zugzwang. La parola è tedesca e significa "obbligato a muovere". Negli scacchi si riferisce alla situazione in cui "un giocatore si trova in difficoltà perché qualsiasi mossa faccia, è costretto a subire lo scacco matto oppure una perdita di materiale, immediata o anche a breve termine. Normalmente negli scacchi avere la mossa è un vantaggio, in quanto il giocatore può decidere quali attacchi o difese portare avanti. Lo zugzwang si verifica quando non ci sono mosse vantaggiose possibili". Quindi una situazione di sconfitta, almeno momentanea, di perdita, o forse sarebbe meglio dire di mancanza; un'immagine a prima vista negativa legata ad una mostra fatta principalmente di dipinti.

Quando il concetto di pittura e quello degli scacchi sono accomunati mi viene in mente, mio malgrado, Duchamp. E subito mi maledico per la banalità del collegamento. Poi io, a differenza di molti miei colleghi curatori e critici, non sono un grandissimo esperto di Duchamp. Ma di lui mi è sempre rimasta fissa in testa come un chiodo la definizione "bete comme un peintre", ossia "bestia/stupido come un pittore"; anche se non ho mai veramente capito o creduto che lui lo intendesse in maniera negativa, ma a quanto dicono tutti è così. Comunque, non vorrei mai aprire il vaso di pandora della questione Duchamp-pittura, ma di certo c'è che nel secolo scorso la pittura è diventata sempre più un gioco cerebrale, fatto di strategie spesso pianificate a tavolino che hanno portato a forme di pittura molto pesanti e talvolta molto fredde. Addirittura, talvolta, sembrava di percepire una sorta di nascosto desiderio di creare "l'ultimo dipinto", ossia il tipo di pittura definitiva dopo la quale non sarebbe stato più possibile prendere in mano un pennello (come ha fatto notare molto bene Verwoert nella sua fondamentale serie di incontri tenuti a Berlino dal titolo *Why Are Conceptual Artists Painting Again?*). Insomma, una visione apocalittica del mezzo pittorico, da fine dei giochi, in cui sembrava che, sottinteso ad ogni dipinto, vi fosse la frase "ne resterà soltanto uno!".

Ad ogni modo, torniamo a noi; di sicuro c'è che la pittura che inizia a vedersi in giro ultimamente ha completamente tagliato con tutte le paranoie viste fino ai primi anni di questo nuovo millennio. E i lavori di Riccardo Baruzzi sono esemplari di queste nuove tendenze capaci di riportare una boccata di ossigeno e nuova linfa.

La mostra Zugzwang è composta da due serie di dipinti, nate parallelamente nel tempo nello studio di Lugo di Romagna. Una serie è composta da dieci dipinti su legno. Monocromi dalle colorazioni più disparate ma con molti gialli strani, bruni e azzurrini che sfumano sul grigio. Sono composti di uno strato di pittura abbastanza spesso, ma che non diventa mai uno spessore da feticismo pittorico di quelli che quando li vedi avresti voglia di affondarci i denti. Mantiene una sua sobrietà e discrezione, al massimo straborda leggermente qua e là. Ma è abbastanza materico da aver lasciato al pittore la possibilità di agire con alcuni strumenti sulla superficie stessa del quadro. Avvicinandoci, o guardando i dipinti da particolari angolazioni, notiamo appunto delle impronte e dei solchi abbastanza regolari (per quanto lo permetta un materiale come la pittura) e leggeri. Dei cerchi dentellati, delle linee che sembrano profili di nuvole sciolte, ma anche segni maggiormente geometrici. Immagini che, nel momento in cui riescono ad emergere, se riusciamo a dimenticare per un attimo il materiale di cui sono composte e il loro colore, sembrano rispedirci nel dominio del disegno e della grafica per la loro leggerezza, precarietà e predominio della linea.

L'altra serie di dipinti, sempre dieci, a prima vista è completamente differente. In primis sono su tela. Una tela sottilissima, trasparente, quasi una lycra, che lascia emergere leggermente il muro una volta appesa, e che, quando la tieni in mano puoi vederci attraverso facilmente. Una tela talmente leggera e sensuale che, solo osservandola, ti immagini il pittore deformala solo con una

semplice pressione del pennello. Le immagini che vi troviamo sopra sono altrettanto diafane ed evanescenti. E non solo per rispettare le caratteristiche del materiale su cui poggiano. Si tratta di forme astratte e morbide, che sembrano in continua evoluzione. Alcune più biomorfiche, altre più geometriche ma di una geometria quasi infantile. Anche in questo caso vi è spesso una componente di disegno e grafica che entra in gioco interagendo con la dimensione maggiormente pittorica del dipinto. Ma si tratta sempre, come nel caso della prima serie, di dipinti infusi di una grande dolcezza e positività. È incredibilmente piacevole vederli e se ne esce come rinfrescati.

Una volta disposte e mescolate sul muro, osservandole da una certa distanza, le due serie di lavori perdono le loro differenze e l'origine comune della tavolozza ha il sopravvento. Questo perché i dipinti nascono proprio lasciando la possibilità di essere mescolati tra loro. L'altra caratteristica della mostra infatti è data da due sculture. Anzi, non proprio due sculture classiche, si tratta piuttosto di due strane "consolle", due tavolini con dieci appoggi (per ogni tavolino) fissati a spina di pesce e della stessa dimensione dei dipinti, adatti quindi a contenerli al loro interno. La mostra infatti è in realtà composta da queste due sculture con al loro interno le due serie da dieci lavori. Si tratta solo di due opere in mostra. Le due sculture lasciano poi la possibilità di selezionare alcuni dipinti e allestirli all'interno dello spazio desiderato. Nel caso di questa mostra si prevedono tre diversi allestimenti: il primo, quello visibile nella sera dell'inaugurazione, è stato realizzato dall'artista stesso. A questo si aggiungerà in successione, dopo circa una quindicina di giorni, un allestimento pensato dal curatore della mostra, ossia il sottoscritto, e infine interverrà la mano del gallerista.

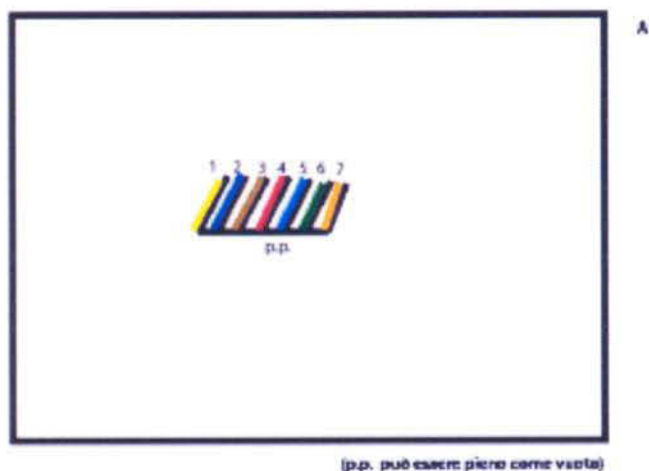
Questa è di sicuro la parte del progetto in cui il collegamento con il titolo è maggiormente evidente. È ovvio che qualsiasi mossa si faccia, scegliendo di installare, mettiamo, tre-quattro dipinti di una serie, e due dell'altra, vi sarà sempre una "mancanza" data dall'assenza dei lavori lasciati all'interno della rastrelliera. Ma anche qualora decidessimo (è possibile ovviamente) di installare tutte e venti le opere vi sarà sempre il limite di avere due sculture come monche o mancanti di una loro parte o funzione.

Ma le connessioni sono ovviamente più sottili. Avendone parlato molte volte con Riccardo, mi ha più volte fatto notare come la sua pratica pittorica sia strettamente legata al suo studio, quasi fosse un rifugio sicuro dal quale, e per il quale, nascono i dipinti. E che nel momento stesso in cui questi ne escono per essere esposti già mancano di una condizione per essere fruiti in maniera ottimale.

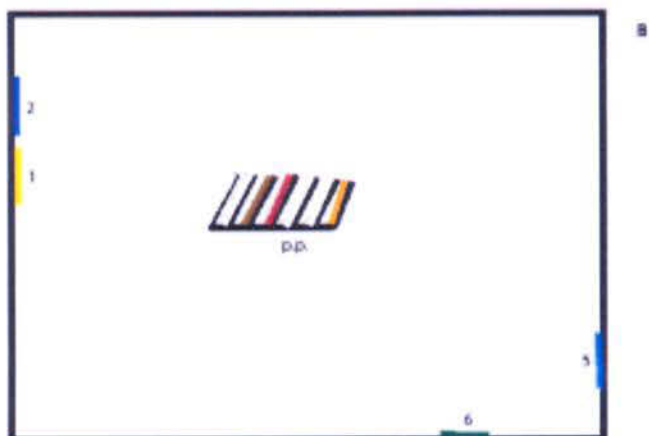
Senza spingermi a dei paralleli tra l'iconografia di queste opere e il titolo della mostra, preferisco invece allargarmi fino a comprendere il tipo "vita" che può condurre la pittura oggi nel nostro sistema dell'arte. Si tratta infatti di un linguaggio con limiti più stretti rispetto a qualsiasi altro mezzo usato dagli artisti oggi. È il linguaggio più difficilmente fotografabile (i dipinti in genere fanno schifo in foto), di cui è più difficile scrivere ed è quasi impossibile da riassumere. In un sistema come il nostro, che si basa in larga parte, e nella maggior parte delle situazioni, su portfolio con foto di ridotte dimensioni, viste su uno schermo, e statement-riassuntini (perché è necessario catturare la scarsa attenzione di curatori bombardati di pdf), questo potrebbe sembrare un limite.

Tutto cambia se proviamo a guardare il tutto dal punto di vista di personalità come il filosofo tedesco Peter Sloterdijk: Now, the proliferation of communication has resulted in the weakening of the message"; se proviamo a pensare che sono proprio le cose rare, difficili e limitate a essere maggiormente preziose e capaci di irradiare e accendere i sogni e le menti delle persone. Lo dimostra anche lo stato di salute che vivono linguaggi come la performance o, in campi esterni a quello artistico, la seconda vita della musica dal vivo. Non a caso se proprio vogliamo trovare dei linguaggi che negli ultimi anni sono stati in grado di camminare davvero vicino alla pittura, creando forti influenze reciproche, dobbiamo guardare proprio alla performance e alla musica (soprattutto sperimentale), ossia a quelle esperienze difficilmente riproducibili e limitate a un contesto e un momento specifico di fruizione corporea e mentale. Mentre fino a qualche anno fa sembrava che

la grande sorella (ma forse sarebbe meglio dire dittatrice) della pittura fosse la fotografia. Non è più così per fortuna, e ce lo dimostrano la quantità di pittori che realizzano e legano i loro lavori a performance e azioni teatrali, o vengono dal mondo della musica e portano avanti progetti musicali parallelamente all'attività pittorica, come lo stesso Baruzzi. Da alcuni anni infatti, dopo aver iniziato quasi per gioco, lavora nell'ambito "sonoro", e di questo ne ha risentito positivamente anche la sua pittura, che sembra possedere una grana ed un 'attitudine" molto vicina a quella del suono per la sua liquidità e la sua capacità di cambiare continuamente sotto i nostri occhi.



(p.p. può essere pieno come vuoto)



TAGLIO MORBIDO

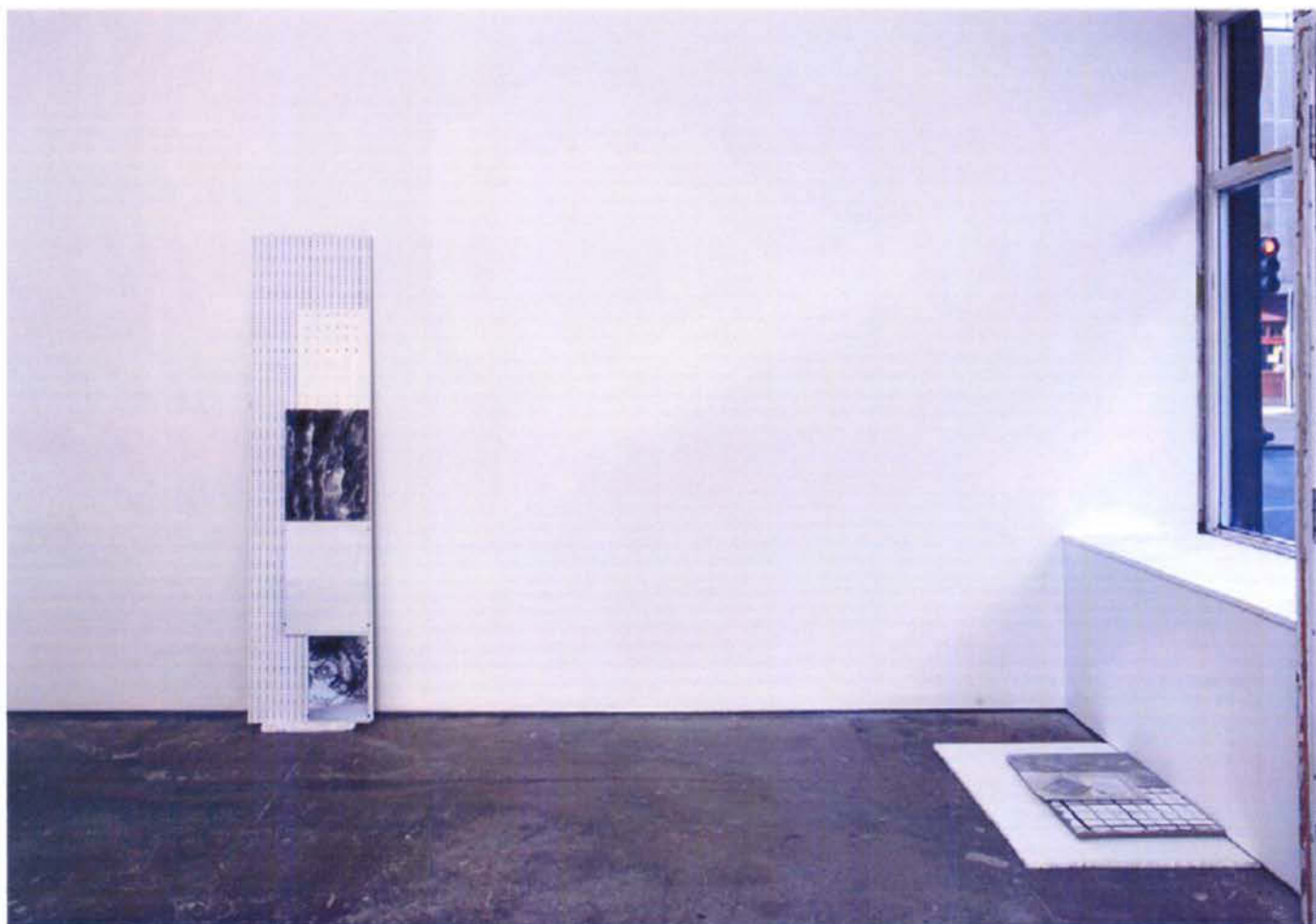
Non si dirà mai abbastanza. Voi non scriverete mai abbastanza su di noi. Quando scrivete di noi, e scrivete come di una classe di tipi attraversata da rarità plausibili e da eccellenze gradite al metodo, siete voi stessi in certo qual modo ossessivi, paranoici, ciclotimici, e tutte quelle cose che così poco rispondono all'ideale regolativo del motto "nomina sunt consequentia rerum". Forse dipende dalla vostra serietà professionale, dal vostro cacciare le mani nelle nuvole periodiche di certe teste, dal mettere i piedi in certe profondità radenti. Ad ogni modo sarete sempre dall'altra parte della ferita.

Non l'ho conosciuto sbirciando da un foro di serratura, né da una porta semiaperta. Non è nemmeno stato ospite di una cena tra artisti. L'ho conosciuto nell'estate che sfigurerò i raccolti e trasformerò i centri commerciali in luoghi di maldestra e necessitata socialità. L'ho conosciuto senza che lui se ne accorgesse, il Rocchi. Sì, senza dubbio: io posso dire di conoscere Ermanno Rocchi. Ben oltre l'esile figura e l'uomo mancato. La voce bassa, ma armonica, quasi da bambino che ripete poesie, che ricalcola tra sé e sé. Te lo trovi sempre nell'atto di attraversare e percorre e andare dall'altra parte. A nessuno capita di averlo innanzi. Talvolta sembra smontare da una piattaforma del mondo per salire su un'altra che nessuno però vede. Ma che lui riesca perlomeno ad illuminare questa possibilità di altrove, certo, questo è fuori discussione. La cosa finirà, prima o poi, per creare un sospetto d'esistenza di altri mondi. Non credo sia vero che sia chiuso al mondo. Tuttavia non ha alcuna intenzione di aprirsi al mondo. Non come si intende uno schiudersi che passi in serie: nascita, svezzamento, esperienza, maturità. Tutto in prospettiva uni-lineare, un unico progresso di freccia scoccata. Il suo è un aprirsi a metà, uno spaccarsi, un fendersi. Rimane l'ombra, il filo d'ombra in mezzo, tra le due parti. Noi tutti invece restiamo o partiamo. Il Rocchi riesce nell'impresa di restare e partire in un solo gesto. È come un ponte, anzi, è egli stesso ponte. Ma un ponte che si muove, ce lo ha insegnato Kafka, questo no, non può darsi. Eppure si ha l'impressione, anche solo vedendolo di sfuggita, di camminarci sopra, di avere la disponibilità della sua schiena, l'appoggio delle sue mani, la libertà dei suoi piedi, la spazialità dello sguardo. Tutte le direzioni. Poi sopravviene un odore da animale cacciato che il Rocchi, effettivamente, spande nei suoi moti di attraversamento. C'è una serietà d'orologio in quel suo entrare ed uscire dall'officina, trasformata in studio da pittore. Spesso si carica di aste e assi di legno che ne precedono e posticipano il cammino. Nessuno ha però da schivarne il passo. Come sopra sandali alati il Rocchi procede e disegna ghirigori, inventa percorsi in mezzo al traffico di veicoli e biciclette, traccia la sua ferita d'esistenza, esistenza cercando.

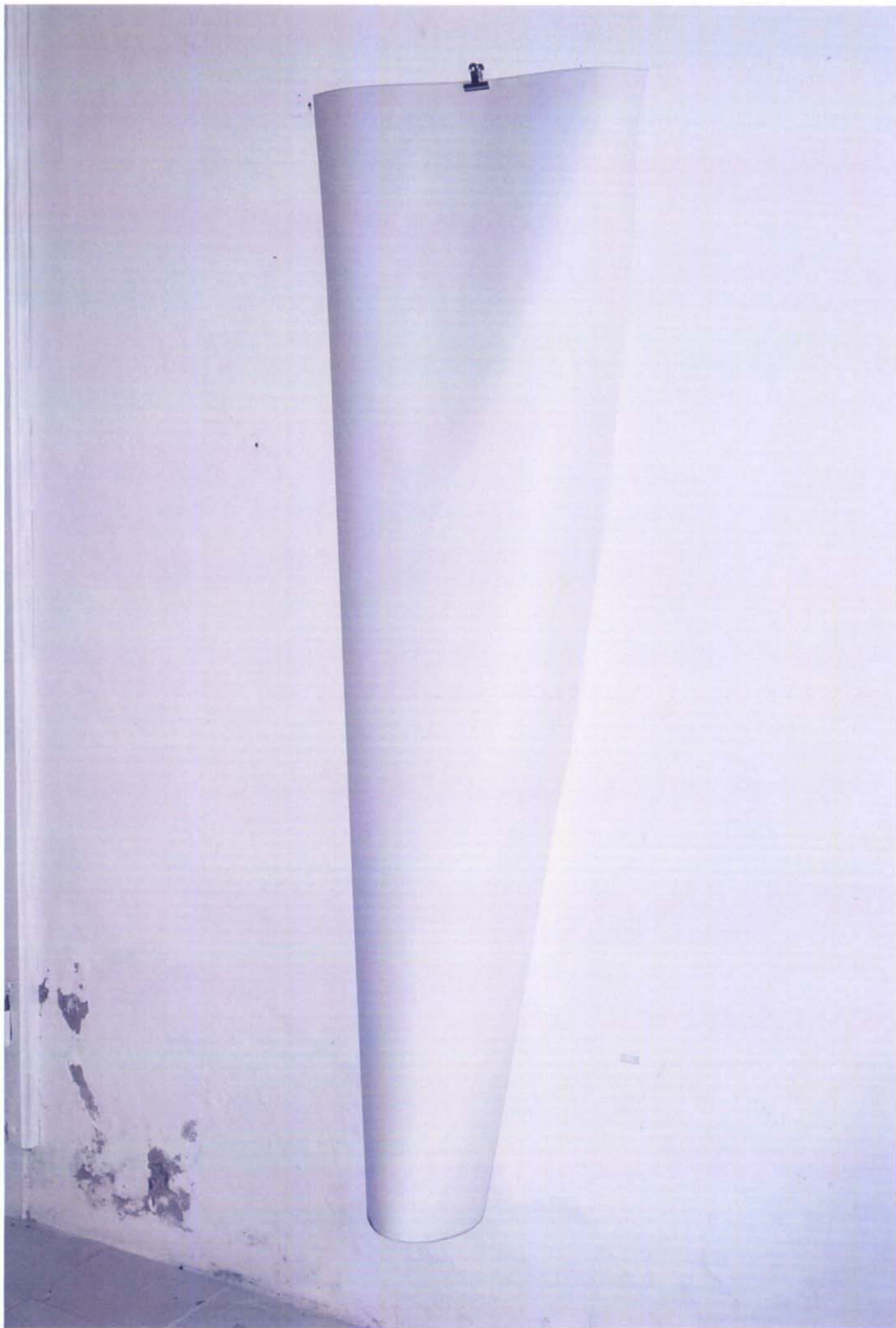
Chi ha avuto modo di penetrare nell'officina —che ora è compiutamente divenuta studio e camera degli spiriti— vede ovunque il segno del distacco. Le cornici non stanno semplicemente accatastate. Se sono una sopra l'altra, e non in un angolo della stanza, ma centrate alla parete e in stabile appoggio, è perché così lui ha voluto. Ci si immagina persino gli innumerevoli tentativi di disporle così. Anche la ricerca indefessa di combinazioni miracolose. La vittoria eclatante di un angolo acuto sul filo a piombo di un'ombra. Come di chi cerchi di sistemare la piega incostante del polsino della camicia. Dall'anemico biancore delle pareti brillano sparuti riflessi di bordi e di angoli. C'è chi rimanda se stesso all'esistenza di cassette —il trovarne uno aperto o leggermente scostato costituisce quasi un momento di vertigine, o chi vive una casa poiché la casa è difesa dalla cantina che ricalca, fedele copia in piccolo, la disposizione degli spazi dell'intera abitazione. C'è poi chi costruisce la casa per amor di scale e corrimano. Ma raro è l'uomo che innalzi ogni sua percezione sull'altare delle cornici. Viene da pensare che il Rocchi, in gioventù, e con occhi d'oceano, abbia lasciato entrare quell'immagine di Bruno Ganz che in L'amico americano armeggia una cornice e vi finisce dentro come in una tagliola che non recide ma risparmia la vittima.

Ora ricordo un bambino, di qualche anno più giovane di me. Era tra i pochi a giocare con il Rocchi, nei pomeriggi in cui l'aria s'infittiva e la nebbia invitava a penetrare quello spessore di autunno e nulla. Li vidi srotolare fogli di carta. Si pulivano le mani ogni volta che toccavano le superfici. Affer-
ravano i fogli così come si può prendere in mano un soffione. Quella delicatezza non era però gra-
dita: la carta si ribellava e tornava alla forma di un cilindro, sibilando. Dato che l'ammaestramento
dei rotoli di carta non riusciva, i due si risolsero con il fare pieghe. I fogli venivano sottoposti ad
una sola piega e lasciati volteggiare al vento che li sbatteva ritmicamente al suolo. Questa visione
mi tornò alla mente quell'unica volta che il Rocchi mi chiese esplicitamente di entrare nello studio.
Fu come se mi avesse dato in mano il suo oscuro testamento. È stato un momento che tutt'ora fa
da segnavia della mia esistenza. Un andare per diversione. Un taglio morbido.

Tutto è così svuotato, lì dentro. E leggero. Si è spinti quasi ad amare le superfici, ed abbandonare
le profondità di caverna e le fredde altezze platoniche. Ma noi portiamo la vita dell'occhio in una
piega, che aspetta di essere disvolta. Dovremmo forse consultare Ermanno, l'oracolo delle pieghe.



Curva sopra lama, 2010, plistirol, faesite, stampa laser. matita su carta, vetro, acrilico su lino, das, veduta presso la galleria Arcade, Londra



M.I.
(MUSEO D'INTERPOLAZIONI)

(MUSEO D'INTERPOLAZIONI)

97



Antonio Barletta ▼ 1, 9, 13 ➡ Bari

Riccardo Baruzzi ▼ 12, 21, 6 ➡ Cagliari

Emily Verla Bovino ▼ 19, 57, 62, 90 ➡ Firenze

Loredana Di Lillo ▼ 1, 2, 3 ➡ Genova

Cleo Fariselli ▼ 6, 5 ➡ Milano

Giovanni Oberti ▼ 15, 4 ➡ Napoli

Anja Puntari ▼ 2, 10 ➡ Palermo

Matteo Rosa ▼ 13, 22, 6 ➡ Roma

Maia Sambonet ▼ 3 ➡ Torino

Manuel Scano ▼ 10, 14, 4 ➡ Venezia

Giorgio Guidi ▼ 6, 13 ➡ Nazionale

Renato Leotta ▼ 4, 5, 10 ➡ Uqbar

Santo Tolone ▼ 11, 13, 17 ➡ Tlön



99

Riccardo Baruzzi, artista visivo e sonoro, dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Ravenna, accanto alla pratica artistica affianca quella musicale dove, nello specifico, sfrutta la struttura fisica del giradischi come strumento sonoro. Dal 2008 collabora con Enrico Malatesta e Lorenzo Senni con il progetto Sportswearrevenge, effettuando diverse tournée in Europa. Negli anni successivi è interessato ad elaborare alcuni aspetti del "processo creativo": in particolare fa riferimento al disegno, alla pittura e alla scultura, a quello che avviene fra se stesso e la materia nel momento in cui essa viene concepita, indagandone i possibili rapporti, per poi relazionarli con l'oggetto finale. Ha recentemente esposto a Londra alla Turbine Hall Tate Modern e Arcade Gallery e alla Ceri Hand Gallery di Liverpool.

Mostre personali:

2013: oo+oo, Raum, Bologna

2013: "Quanti minuti ho" a cura di expanded view, la pelanda (macro testaccio)

2012: Mini Strutture Sparse, a cura di Chiara Agnello, Creof, Milano

2011: Zugzwang, a cura di Antonio Grulli, Fabio Tiboni - Sponda, Bologna

2010: Curva sopra lama, Arcade, London.

2010: Quando disegno non canto, a cura di Davide Ferri, Palazzo del Commercio, Lugo (RA)

2008: Hovel, Agenzia04, Bologna.

Mostre collettive:

2013: Tavolo Lungo, (selvatico spore) Ravenna ex convento capuccine

2012: Uno, a cura di inteno4, interno4 Bologna

2011: XXIII edizione della Biennale del Muro Dipinto di Dozza a cura di Fabiola Naldi

2011: Memory of A Hope, Ceri Hand Gallery, Liverpool.

2011: Ancora un altro esempio della porosità di certi confini a cura di Davide Ferri, Galleria Alessandro

De March, Milano

2011: Le cose preziose, Lecce, Archiviazioni.

2011: Difetto come indizio del desiderio, Neon campobase, Bologna, a cura di Andrea Bruciati.

2010: Evading Customs, Milano, a cura di Guia Cortassa e Barbara Meneghel, Le Dictateur, Milano.

2010: No Soul For Sale, Turbine Hall, Tate Modern. Londra.

2010: Non totalmente immemori, né completamente nudi, a cura di Andrea Bruciati, Eva Comuzzi. G.C.A.C, Monfalcone (GO).

2010: One More Reality, a cura di Chiara Agnello, Katia Anguelova, Massimo Carozzi e Guillaume Mansart, Careof e Documentsdartistes, Milano/Marsiglia.

2010: Festa Mobile, a cura di Antonio Grulli e Davide Ferri, Bologna.

2010: Studio, a cura di Alessandra Saviotti e Marianna Liosi, Ravenna

2009: Il raccolto d'autunno è stato abbondante, a cura di Chiara Agnello e Milovan Farronato, Careof

100