



ITINERARI ARTISTICI: INCONTRI IN ATELIER

Tito, Salvatore Meo,
Bertina Lopes

ITINERARI ARTISTICI: INCONTRI IN ATELIER

Tito, Salvatore Meo, Bertina Lopes

a cura di Mary Angela Schroth e Michela Zimotti

Roma, Sala 1

06 novembre 2020 al 28 febbraio 2021

Sala 1 - Centro Internazionale d'Arte Contemporanea

Piazza di Porta San Giovanni 10 - 00185, Roma

Tel 06 7008691

salauno@salauno.com/www.salauno.com

Edizioni Sala 1 n.145

Fondatore

Tito Amodei

Presidente

Ottaviano D'Egidio

Direttrice

Mary Angela Schroth

Curatrice

Michela Zimotti

Progetto di

Mary Angela Schroth e Michela Zimotti

Collaboratori

Adriana Camilla Caputo, Giorgia Middei,
Hosna Nazemroaya, Alice Penconi, Roxana Yanez

Progetto grafico

Hosna Nazemroaya, Roxana Yanez

Photo credit

Opere di Bertina Lopes: archivio F. Cicone, E. Gherardini,
Roxana Yanez, Rahul Krishna

Studi di Bertina Lopes e Salvatore Meo: Rahul Krishna

Opere di Salvatore Meo: M. Ruta, Rahul Krishna

Opere di Tito: Roxana Yanez

Opere Panoramica galleria: Roxana Yanez, Benyamin
Bahadorani

Si ringraziano

Archivio Bertina Lopes, Fondazione Tito Amodei, Fondazione
Salvatore Meo, Francesco Cicone, Enrico Gherardini

In partnership con

Archivio Bertina Lopes, Fondazione Tito Amodei, Fondazione
Salvatore Meo



Archivio Bertina Lopes
©Mazzo/Libera/Rossi

FONDAZIONE TITO AMODEI

FONDAZIONE
SALVATORE
MEO

Sala1

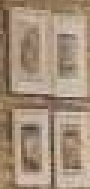
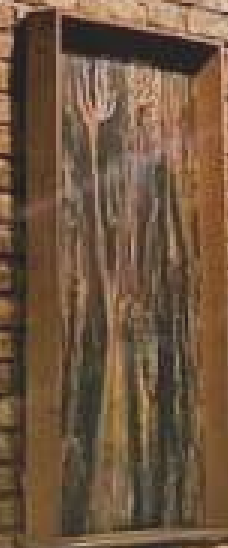
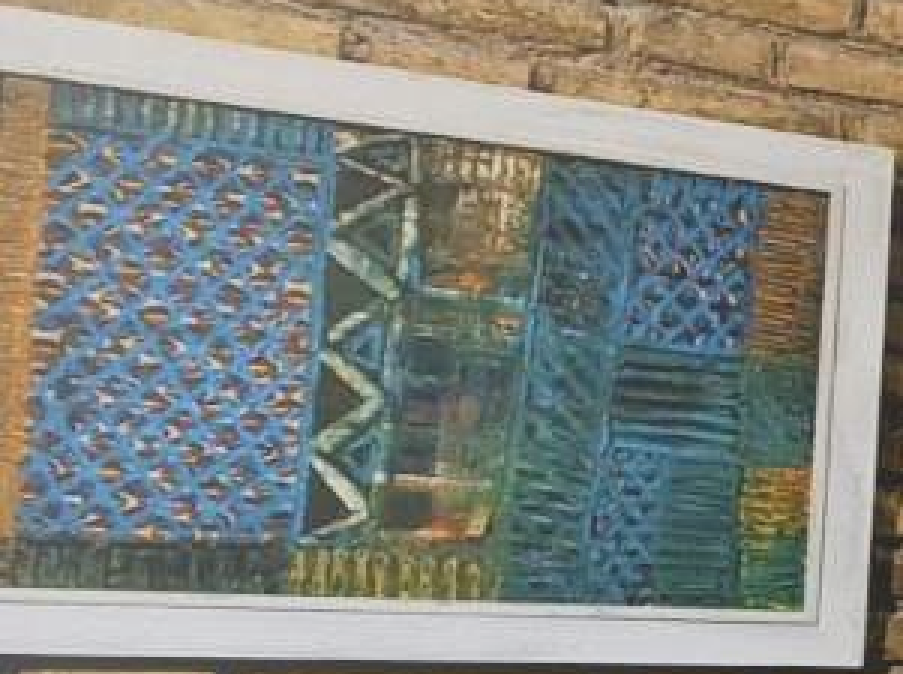
ITINERARI ARTISTICI: INCONTRI IN ATELIER

a cura di Mary Angela Schroth e Michela Zimotti

ARTISTI

TITO, SALVATORE MEO, BERTINA LOPES

Sala 1 Centro Internazionale d'Arte Contemporanea





ITINERARI ARTISTICI: UN PROGETTO IN EVOLUZIONE

Itinerari artistici: Incontri in Atelier è un progetto nato inizialmente insieme con Mary Angela Schroth con l'obiettivo di permettere ai cittadini di visitare le case-studio di artisti attivi nel panorama romano. L'idea era quella di creare la possibilità di far vivere un'esperienza unica e irripetibile a tutti coloro che, incuriositi da artisti conosciuti o meno, volessero entrare fisicamente nel loro micro-mondo più privato: lo studio. Quest'ultimo è il luogo dove avviene il processo creativo, dove si trovano gli strumenti usati per la loro esecuzione, dove l'artista si trova più a suo agio circondato dai suoi lavori, sicuramente il posto per eccellenza per imparare a conoscerlo.

Gli studi scelti sono stati di artisti che non rientrano nel solito circuito di viste guidate, poiché sono luoghi non istituzionalizzati, gestiti da privati, ma meritevoli di essere conosciuti dal vasto pubblico. Gli artisti proposti sono Salvatore Meo, Bertina Lopes e Tito, accumulati per motivi differenti a Sala 1 e per non essere nati a Roma, ma per averla scelta come seconda casa.

Tito (Colli a Volturno, 1926 - Roma, 2018), fondatore di Sala 1, è stato un padre passionista che dedicò gran parte della sua vita all'arte, in particolar modo alla scultura, straordinario esempio di connubio tra arte e fede. Il suo studio è nello storico complesso della Scala Santa ed è caratterizzato da molteplici opere scultoree e dipinte, prova di un'attività lunga una vita.

Vicino la fontana di Trevi, lavorò Salvatore Meo (Philadelphia, 1914 - Roma, 2004), nato a Philadelphia, ma romano di adozione dal 1948. Iconoclasta e innovatore, è considerato un pioniere dell'assemblaggio, non a caso Mario Verdone scriveva: *"Operando nella sua action Meo è dunque sostenitore di una forma artistica di cui è stato assertore primario e non divulgatore o prosecutore"*. Entrando nel suo studio si ha la sensazione che il tempo si sia fermato, tutto è rimasto esattamente come lo ha lasciato l'artista. E' come immergersi in una grande installazione malinconica, creata in cinquant'anni "di attività artistica", realizzata con gli oggetti più disparati, che Meo raccoglieva per strada, donandoli nuova linfa, innalzandoli ad opere d'arte.

Invece a due passi da piazza della Repubblica, nell'attico di uno storico palazzo con vista Roma, si trova la casa-studio di Bertina Lopes (Maputo, 1924 - Roma, 2012), l'artista mozambicana, nota come "madre della pittura africana contemporanea", scomparsa nel 2012. La sua casa è uno scrigno di tesori: tele, sculture, foto con personaggi del mondo politico e culturale, dediche sulle pareti, testimonianza dell'affetto e della stima di coloro che sono stati ospitati nel salotto di Bertina.

Il riscontro positivo dei visitatori è stato fondamentale per avere conferma dell'essersi mossi nella direzione giusta per far conoscere l'arte contemporanea. Avvicinare il pubblico alla conoscenza di un artista è un compito non semplice, ma molto interessante, ed è possibile raggiungere un buon risultato solo muovendosi su più binari e allo stesso tempo incrociandoli: la vita privata, il contesto storico-artistico, la personale interpretazione dell'arte, il rapporto dell'artista con i suoi contemporanei. Constatate quanta curiosità avesse suscitato apprendere, ad esempio, dell'esistenza di Salvatore Meo, del tutto sconosciuto ai visitatori, che avevano deciso di partecipare solo per pura e semplice curiosità, è la testimonianza che tutti possono approcciarsi all'arte contemporanea, semplicemente utilizzando il canale più adeguato per divulgarla.

Questo progetto, inerente artisti ormai venuti a mancare, permette inoltre di riflettere su una questione molto spinosa: il lascito di un artista. Ingenuamente si potrebbe pensare che un artista dia disposizioni in merito quando sia ancora in vita, ma non sempre è così. Spesso questa decisione viene lasciata agli eredi, che non sempre hanno gli strumenti giusti per capire come fare a preservare la memoria artistica di un proprio caro. Sicuramente un passo molto importante è quello di creare un archivio, per custodire tutta la documentazione; realizzare un catalogo ragionato, che è un impegno non da poco; capire il valore sul mercato delle opere e anche il ruolo che possono assumere i musei per dare visibilità all'artista. Insomma un onere non indifferente da gestire.

I nostri tre artisti sono testimonianze interessanti di come si è deciso di agire in merito. Salvatore Meo, lungimirante, incaricò Mary Angela Schroth, direttrice di Sala 1, di occuparsene creando la Fondazione Salvatore Meo. Lo studio di Tito è gestito invece dai padri passionisti, che anche loro hanno optato per la creazione di una Fondazione. Caso diverso è quello di Bertina Lopes, che usava la sua casa anche come studio, dove attualmente continua a vivere il marito Franco Confaloni. Al momento è stato fondato l'Archivio Bertina Lopes, primo passo fondamentale per conservare la documentazione.

Parallelamente alle visite guidate si è sviluppata l'idea di esporre le loro opere in galleria, per dare maggiore visibilità agli artisti e creare un ulteriore momento di approfondimento. Le otto opere di Bertina Lopes provengono dalle collezioni private di Francesco Cicone ed Enrico Gherardini, preziosissimi prestatori e appassionati collezionisti. Le opere, realizzate su supporti diversi: carta, legno e tela, coprono un arco temporale che va dagli anni '60 a quelli '80, mostrando le due nature presenti nella mozambicana: l'astrattismo, legato alla cultura occidentale e l'arte figurata matrice africana, con il suo primitivismo e i colori straordinari. A rappresentare Salvatore Meo quattro collages, provenienti dalla Fondazione Salvatore Meo, realizzati con tessuti variopinti, tra il 1966 e il 1967, ennesima testimonianza di come a materiali di riuso si possa donare nuova vita e significato. Infine di Tito sono state scelte due opere, concesse dalla Fondazione Tito Amodei, realizzate in due momenti molto lontani uno dall'altro. Da una parte il *"Volto di Cristo"* del 1958 e dall'altra *"Gesù flagellato in braccio alla madre"*, opera tarda del 2014.

Itinerari artistici: Incontri in Atelier è un progetto in evoluzione, che mira a proseguire la strada della divulgazione artistica, con l'obiettivo di proporre nel tempo nuovi studi e nuovi artisti da presentare al pubblico.

Michela Zimotti
Roma, 12 novembre 2020

BERTINA LOPES

Casa-Studio



BERTINA IRROMPE A ROMA NEL 1964

Agostino Bagnato



BERTINA LOPES ED ENRICO BERLINGUER NELLA CASA-STUDIO DELL'ARTISTA, 1977, ARCHIVIO BERTINA LOPES

La neve ha improvvisamente coperto Roma all'inizio di febbraio 2012. Il traffico è molto rallentato, in alcuni punti della città è quasi bloccato. Eppure il divenire fa il suo corso. Così nella chiesa monumentale di S. Maria degli Angeli che Michelangelo Buonarroti ha voluto ricavare dalle rovine delle terme di Diocleziano per celebrare la grandezza della romanità, ospita un inconsueto funerale. Non una cerimonia per un militare di alto grado o di soldati caduti in missione all'estero o vittime di eroismo civile. Il funerale di un'artista. Una donna straordinaria. Bertina Lopes. Gli amici si stringono attorno al feretro per dare l'ultimo saluto a una signora che ha segnato, a suo modo, la vita artistica romana.

Era approdata a Roma nel 1964, proveniente da Lisbona, grazie a una borsa di studio delle Fondazione Calouste Gulbenkian a favore di giovani artisti portoghesi per studiare l'arte classica. Bertina ha quanta'anni, bellissima, pelle nera, capelli crespi, slanciata, occhi di fuoco, portamento fiero. Una regina di Saba dei tempi moderni, più bella di Taitù, la moglie del raïs etiope Menelik che gli italiani avevano imparato a conoscere al tempo della battaglia di Adua. Anche la ballerina Josephine Baker era una sfolgorante bellezza di colore, ma non s'incontrava per le strade di Roma come capitava per Bertina. Lei era pressoché unica a quel tempo.

Bertina irrompe a Roma, alloggia all'hotel Plaza in via del Corso, frequenta amici italiani occasionalmente conosciuti a Laurenço Marques, siede ai tavolini dei caffè di piazza del Popolo dove spopolano Franco Angeli, Mario Schifano, Tano Festa, Pino Pascali, Giosetta Fioroni e tanti altri della Pop Art romana. Capitano di tanto in tanto Renato Guttuso, Saro Mirabella, Giacomo Manzù, Mario Mafai, Antonietta Rafaël e gli altri esponenti del realismo figurativo, contrapposti agli artisti informali e astratti capitananti da Toti Scialoja, Afro Basaldella, Giulio Turcato, Carla Accardi, Giuseppe Santomaso. Si aggira talvolta sornione e burbero Giorgio de Chirico che abita nella vicina piazza di Spagna. Alberto Burri conduce vita solitaria e si fa vedere raramente. Il giovanissimo Ennio Calabria porta l'esperienza della sua ricerca politica e sociale all'interno delle fabbriche sulla via Tiburtina. Mimmo Rotella parla del soggiorno americano, di quello francese della conoscenza del Nouveau Réalisme al quale lo introduce Pierre Restany.

Ci sono anche i poeti, gli scrittori e i critici letterari del Gruppo 63. Il Caffè Aragno è ancora attivo e il Caffè Greco ospita ancora simposi e incontri tra artisti di diverse culture. Carlo Levi fa la spola tra lo studio di Villa Strohl Fern e l'abitazione a Palazzo Altieri. Pier Paolo Pasolini, iniziato il mirabile percorso cinematografico nel 1961 con *Accattone*, lavora intensamente al nuovo lungometraggio tratto dal Vangelo Secondo Matteo che trionferà proprio quell'anno. Sergio Leone si affaccia con prepotenza nel mondo del cinema, mentre Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini proseguono la loro ricerca stilistica. Esplodono Gillo Pontecorvo con *La Battaglia di Algeri* e Nanni Loy con *Le Quattro giornate di Napoli*. Francesco Rosi realizza in quegli anni *Salvatore Giuliano* e *Le mani sulla città*. Alberto Moravia ed Elsa Morante abitano lì vicino ed Ennio Flaiano si affaccia talvolta nei locali del centro storico.

Nelle aule universitarie Franco Ferrarotti, di ritorno dagli Stati Uniti, presenta i risultati delle ricerche sociologiche per comprendere i profondi mutamenti cui la società sta avviandosi, alla vigilia della contestazione giovanile e delle imponenti battaglie sindacali. Il mondo musicale è dominato dagli urlatori e dalle figure dei cantautori, alcuni dei quali sono già una leggenda, come Umberto Bindi, Gino Paoli e Luigi Tenco. Adriano Celentano e Mina vivono nella lontana Milano, ma la loro presenza artistica si fa sentire attraverso la televisione, i cui principali autori e dirigenti sciamano nei locali romani. All'Accademia di S. Cecilia continua a dominare il Maestro Goffredo Petrassi, mentre il suo allievo Ennio Morricone inizia a imporsi come grande creatore di colonne sonore.

Che ci fa Bertina in quell'ambiente? Era un'estranea, aveva voglia d'imparare, conoscere il mondo dell'arte. Non si lascia travolgere dalla bohème romana e dallo stanco trascinarsi della dolce vita. Aveva incrociato Pablo Picasso a Parigi, durante un fugace soggiorno. Piccolo di statura, la testa sovrastante e dominante, gli occhi incendiari, era apparso come una meteora, ma aveva stimolato la fantasia della giovane artista. Era bastato quell'incontro per accendere la scintilla della contaminazione picassiana proteiforme sul primitivismo africano di Bertina.

Sì, perché Bertina Lopes era originaria del Mozambico, dov'era nata nel 1924 a Laurenço Marques da padre portoghese e madre indigena. Era conosciuta per il suo impegno politico anticoloniale e per la democrazia portoghese.

Era stata oggetto di persecuzione da parte della polizia politica. L'ex marito era stato incarcerato per attività politica. Ma a Roma non si è lasciata condizionare dal rutilante mondo di piazza del Popolo e degli altri centri artistici, culturali e mondani. Era venuta a Roma per studiare l'arte classica. E così ha fatto per lunghissimi mesi, grazie al sostegno e alla piena comprensione del suo nuovo marito, Franco Confaloni, con il quale è vissuta in simbiosi perfetta fino all'ultimo giorno della sua vita.

Ma come farsi accettare in quanto artista, senza rinunciare alle proprie radici, alla cultura luso-mozambicana, agli ideali di libertà, indipendenza ed emancipazione dei popoli predicati dagli amici lontani Edoardo Mondlane, Samora Machel, Amilcar Cabral, Agostinho Neto, Mario Soares, Alvaro Cunhal? Qualche studioso conosceva l'arte africana, le forze politiche e culturali di sinistra solidarizzavano con la lotta anticoloniale, di cui la recente battaglia del popolo algerino e quella in corso in Vietnam erano una testimonianza, ma Bertina era sempre un'estranea nel mondo artistico e culturale romano. Lei non si arrende, non può rinunciare al suo mondo e il primo a comprenderne le ragioni è stato Carlo Levi. Si presenta al pittore nel suo sfavillante abito mozambicano, un'apparizione magica per lo scrittore. L'autore di *Cristo si è fermato a Eboli* e di *Il futuro ha un cuore antico* comprende subito l'anelito creativo della giovane artista, la incoraggia a proseguire la propria ricerca, a non rinunciare al linguaggio tradizionale, semmai a fare della contaminazione di stili e forme espressive una nuova grammatica compositiva. E bisogna riconoscere, vedendo oggi le opere di Bertina risalenti al primo periodo romano e quelle successive, che c'è riuscita perfettamente.

Il critico d'arte Nello Ponente è stato tra i primi a coglierne l'originalità del linguaggio del suo lavoro, nel quale si fondono simbioticamente elementi ancestrali africani e tensioni dell'avanguardia europea. Franco Gentilini insegna all'Accademia di Belle Arti di Roma e Bertina ne segue le lezioni con particolare interesse, innestando nel primitivismo quei tratti del Surrealismo che resteranno sempre presenti nella sua pittura. Marcello Venturoli, un altro importante critico d'arte, comprende il senso della sua protesta contro lo scempio del colonialismo, la tragedia della lotta fratricida che lascia sul campo tante vittime innocenti e la spinge a proseguire su quella strada.

Nasce così la prova della scultura. Il bronzo è la materia più adatta per esprimere il proprio mondo interiore, dopo gli esercizi con la ceramica al tempo della residenza in Portogallo. Nascono così figure aspre, dure, scabre, forme quasi antropomorfe che hanno una forza dirompente e che sfuggono a ogni classificazione, riuscendo ad affascinare il pubblico e la critica. Il Mozambico libero e indipendente è il sogno di Bertina, al pari della fine del fascismo in Portogallo. Quale contributo può dare a quella lotta che diventa sempre più sanguinosa e che vedrà cadere molti suoi amici? Si accosta ai movimenti popolari che sostengono la guerriglia indipendentista e tra i primi dirigenti politici che conosce c'è Enrico Berlinguer, carismatico attivista comunista che tesse le fila dei rapporti tra il movimento operaio italiano e la lotta di liberazione dei popoli africani, asiatici e dell'America Latina. Bertina fa della sua militanza politica occasione di creatività artistica, nel senso proprio del termine, non tanto propaganda o protesta, quanto interiore bisogno di gridare la propria angoscia. Incrocia, nel contesto di quelle battaglie, il pittore Renato Guttuso, punto di riferimento della cultura di sinistra. Ma tra i due artisti non c'è compatibilità, nel senso che Bertina non sente di essere l'allieva. Come potrebbe, avendo superato i quant'anni e con tante esperienze umane e artistiche alle spalle, ma dall'incontro con il maestro siciliano esce rafforzato il bisogno di trovar nella realtà le scaturigini del segno e del colore.

Ma quale realtà? Non certamente quella sociale, operaia, urbana o borghese, ma quella del suo sogno africano, del suo Mozambico in lotta, dei suoi amici impegnati nella strenua battaglia tra passato e futuro, tra la vita e le mostre.

Questi sono soltanto alcuni esempi del crogiolo romano in cui si è trovata Bertina Lopes, appena giunta dall'esilio e negli anni immediatamente successive. Sì, perché la borsa di studio assegnatale da Victor de Sà Machado, direttore della Fondazione Calouste Gulbenkian, altro non era stato che un necessario esilio per sottrarla alla persecuzione, cui da tempo era sottoposta da parte della polizia segreta di Salazar.

Il resto è noto. La Rivoluzione dei Garofani nel 1974, l'indipendenza del Mozambico nel 1975, il ritorno trionfale a Maputo, nuovo nome della capitale Laurenço Marques, a fianco di Samora Machel e della moglie Graça, i riconoscimenti artistici nel suo paese, in Italia divenuta la sua nuova patria e in tante parti del mondo. E poi la guerra civile, l'assassinio di Machel, la miseria che investì il Mozambico. E le tragedie personali, come la morte del figlio Virgilio. Ma sempre pronta a risollevarsi, sempre pronta a prestare il proprio aiuto, sempre generosa e vitale. Quanti dipinti sono nati in tanti anni di vita tumultuosa e in mezzo a tante difficoltà! Sono la testimonianza della sua grandezza di artista e di donna contemporanea.

Sotto le volte della cappella voluta dal genio Michelangelo Buonarroti, nella gelida mattina di febbraio, scorrono mentalmente le immagini di quella magica stagione della piena giovinezza di Bertina, figlia dell'Africa coloniale, diventata parte intrigante della comunità artistica romana e italiana. Una stagione che lei ha onorato con la sua prorompente bellezza, la selvaggia personalità, la grazia istintiva, lo slancio generoso di una donna appassionata e profondamente onesta. Con se stessa e con il mondo.

IL MIO PERSONALE INCONTRO CON BERTINA LOPES

Francesco Cicone



Bertina Lopes, Senza titolo 1959, olio su cartone pressato, 100x70 cm,
collezione Francesco Cicone, Roma

Ho conosciuto Bertina Lopes nel marzo del 2014, due anni dopo la sua morte. L'ho incontrata grazie ad un suo quadro, un olio su tela intitolato La città, che notai presso una casa d'aste romana, durante l'esposizione precedente la vendita. Tornato a casa cominciai a cercare informazioni sull'artista. Esisteva un sito internet che riassumeva la storia di Bertina, un archivio delle sue opere e la descrizione della procedura da seguire per richiederne l'autenticazione. Qualche giorno dopo avrei acquistato quel quadro a poche centinaia di euro. Da quel momento è cominciato il mio viaggio alla ricerca di Bertina e delle sue opere, ovunque mi fosse possibile rintracciarle. In Italia, in Portogallo, in Mozambico, in Inghilterra, presso case d'asta, siti di acquisti online o direttamente presso i proprietari. Opere che avrei acquistato oppure no, ma delle quali avrei contribuito comunque a recuperare un pezzo di storia.

Non ho nulla a che fare con l'arte. Sono un medico nucleare, operante perciò nel campo della diagnostica per immagini e della radioterapia, docente all'Università "Magna Graecia" di Catanzaro. I motivi per cui ho intrapreso questo viaggio non sono pertanto di tipo professionale o artistico. Questa mia ricerca è stata piuttosto la risposta ad alcuni desideri che nascevano in me nei mesi precedenti a quel primo incontro, gli stessi mesi in cui nasceva il mio primo figlio. Innanzitutto desideravo che crescesse in un luogo bello. Desideravo che la nostra casa fosse piena di oggetti che avessero una storia da raccontare. Mi domandavo inoltre, come mi domando tutt'ora, cosa avrei lasciato di me, e dopo di me, a lui e alla mia famiglia. La nascita di una nuova vita racchiude in se anche il mistero della morte.

Il legame inscindibile tra la vita e la morte emerge prepotentemente in tutta l'opera di Bertina. Le immagini della sofferenza e della resa impotente del suo popolo oppresso si alternano incessantemente alla rappresentazione della forza generatrice della natura, al caleidoscopio dei colori, alla potenza delle eruzioni vulcaniche, alla profondità dei cieli stellati. Nel dinamismo geometrico delle città e nella sacralità dei totem vedo, invece, l'ingegno creativo dell'opera umana. L'arte di Bertina rimanda costantemente al rapporto tra l'uomo e il segreto della vita. Tutte le sue creature sembrano gridare: è per me la domanda di significato che arde nei loro e nei nostri cuori. Trovo particolarmente emblematico che, in questa iniziativa organizzata da Sala 1, la figura di Bertina sia stata accostata a quella di uno straordinario interprete del sentimento religioso contemporaneo come Tito Aodei. Un altro aspetto della grandezza di Bertina, che la rende particolarmente interessante almeno ai miei occhi di profano, è l'originalità del linguaggio con cui si esprime. Bertina non utilizza il linguaggio tipico di quello che si è soliti identificare come "primitivismo" africano ma entra in dialogo con la sensibilità del mondo occidentale, la assorbe per generare qualcosa di completamente nuovo. Bertina costruisce ponti tra l'Africa e l'Occidente.

Non sono la persona adatta per approfondire questo tipo di aspetti prettamente tecnici, né trovo sia questo lo spazio opportuno per farlo. Tuttavia fin da subito mi è parsa chiara l'importanza storica ed artistica di Bertina per cui, forse con presunzione, non ho mai dubitato del valore di questa mia ricerca. L'iniziale scetticismo dei miei familiari, in particolare quello di mia moglie, si è successivamente trasformato in curiosità, ed infine in supporto concreto. È capitato che mia moglie mi incitasse ad alzare l'offerta negli ultimi concitati momenti di un'asta online o che accettasse di finanziare alcuni acquisti. Al giudizio dei miei genitori e del resto della mia famiglia sottopongo ogni opera che intendo acquisire. Tutti i miei amici oramai conoscono Bertina. I miei figli la considerano una specie di coinquilina. Spero di riuscire a far alzare loro lo sguardo verso qualcosa di bello e significativo. L'opera di Bertina è stata fino a poco tempo fa largamente assente dai circuiti più facoltosi del mercato dell'arte. Le quotazioni delle sue opere sono decisamente più alte in Mozambico, dove è considerata come un'icona nazionale, che in Europa. Alcuni dei suoi allievi, Malangatana fra tutti, sono invece molto più noti in ambito internazionale. Non conosco a fondo le ragioni di ciò, e probabilmente ne esistono molteplici. Noto tuttavia con piacere che, negli ultimi mesi, diverse opere di Bertina sono state vendute da importanti case d'asta londinesi, con quotazioni in progressiva e costante crescita. La bellezza della ricerca, in qualsiasi campo, è quella di scoprire qualcosa di precedentemente ignoto. Nel mio piccolo, ho la soddisfazione di ospitare nella mia collezione un'opera del tutto inedita di Bertina. Dopo averne per diverso tempo seguito le sorti tramite informazioni ricevute dalla direttrice di una galleria d'arte di Maputo, un paio di anni fa mi decisi finalmente ad acquistare un'opera appartenente alla prima produzione (Composição, olio su cartoncino pressato, 100 x 70 cm), unica ad essere esposta da Bertina al 2° Salão de Arte Moderna a Lisbona, nel 1959.



Bertina Lopes, Composicao 1959, olio su cartoncino pressato, 100x70 cm,
collezione Francesco Cicone, Roma



Bertina Lopes, Marrabenta 1959, tecnica mista su cartone,
collezione Francesco Cicone, Roma

L'ultimo proprietario ne aveva rimosso la cornice originale così che, con la complicità di una inappropriata ispezione doganale, la carta mi giunse quasi completamente scollata dal supporto sottostante, almeno nella porzione superiore del quadro. Questo, con mia grande emozione, permise di appurare che il supporto in cartoncino pressato su cui era incollata la carta era stato a sua volta dipinto e successivamente ricoperto. Mia moglie, dotata di grande occhio "clinico", una volta fatte separare e restaurare le due opere, mi fece notare che l'opera nascosta rappresentava con ogni probabilità una versione meno matura della successiva e definitiva Composição, ricoperta dall'artista perché giudicata insoddisfacente. In effetti, al di là della evidente transizione da una scala cromatica calda ad una prevalentemente fredda, si può chiaramente notare che i pochi elementi figurativi presenti nell'opera nascosta hanno lasciato il posto all'astrattismo puramente geometrico dell'opera definitiva. Io non so se Bertina avrebbe preferito relegare l'opera ricoperta nell'oblio. Spero mi perdonerà se ho deciso di vestire entrambi i dipinti della stessa cornice, come due gemelli, e di tenerli vicini, uno accanto all'altro.

Mi preme sottolineare un ultimo aspetto. Ed è la quantità di incontri che questa ricerca artistica mi ha permesso di fare. Tra questi, particolarmente importante per me è stato quello con la vulcanica Mary Angela Schroth, storica e curatrice d'arte di fama internazionale, che fin dall'inizio ha sostenuto la mia passione, e che colgo l'occasione per ringraziare pubblicamente. Una personalità travolgente come quella di Bertina ha lasciato dietro di sé una immensa scia di ricordi, testimonianze ed opere. Il ruolo centrale di Bertina nelle negoziazioni che hanno portato nel 1992, a Roma, alla firma dell'accordo di Pace tra il governo socialista mozambicano e il partito di Resistenza Nazionale Mozambicana (RENAMO), è storia. Varcando la soglia della casa-museo di Bertina in via XX Settembre ho avuto precisamente la sensazione di essere travolto da questa storia e dal ricordo commosso di Franco Confaloni. È un'esperienza che consiglio vivamente di fare, un tributo dovuto ad una grande donna del Novecento. Una donna ancora viva a Roma, Lisbona o Maputo, nelle persone che hanno avuto la fortuna di incontrarla, nelle case che ospitano le sue opere, e nello sguardo stupito di chi si sofferma ad ammirarle.



Bertina Lopes, Senza titolo, 1978, olio su tela, 50X70 cm, collezione Francesco Cicone, Roma



Bertina Lopes, La città, 1980, olio su tela, 50X100 cm, collezione Francesco Cicone, Roma



Bertina Lopes, Senza titolo, 1963-64, olio su legno, 120X70 cm,
collezione Francesco Cicone, Roma



Bertina Lopes, Senza titolo, olio su legno, 100X70 cm,
collezione Francesco Cicone, Roma



Bertina Lopes, Poema ad un Dio de Catrami, 1968, olio su tela, 120X60 cm,
collezione Enrico Gherardini, Roma

Cantico a un dio di catrame
Macchina cominciò a lavorare
con sole
con pioggia
con farina di manioca e fagioli
macchina cominciò aprire il suolo

Luna nascose il cuore
venne fuori oro
venne fuori pietra da sfaccettare
venne fuori stiva piena di macchine
venne fuori Emmet Till pupazzo di carbone
venne fuori la Cadillac del padrone

Macchina cominciò a lavorare
con farina di fame
nacque granturco nacque gran piantagione
nacque macchina grande nel dio di catrame

Macchina cominciò a lavorare
con farina di fame



Bertina Lopes, Sposa (Donna con stregone), olio su tela, 50x60 cm, collezione Enrico Gherardini, Roma

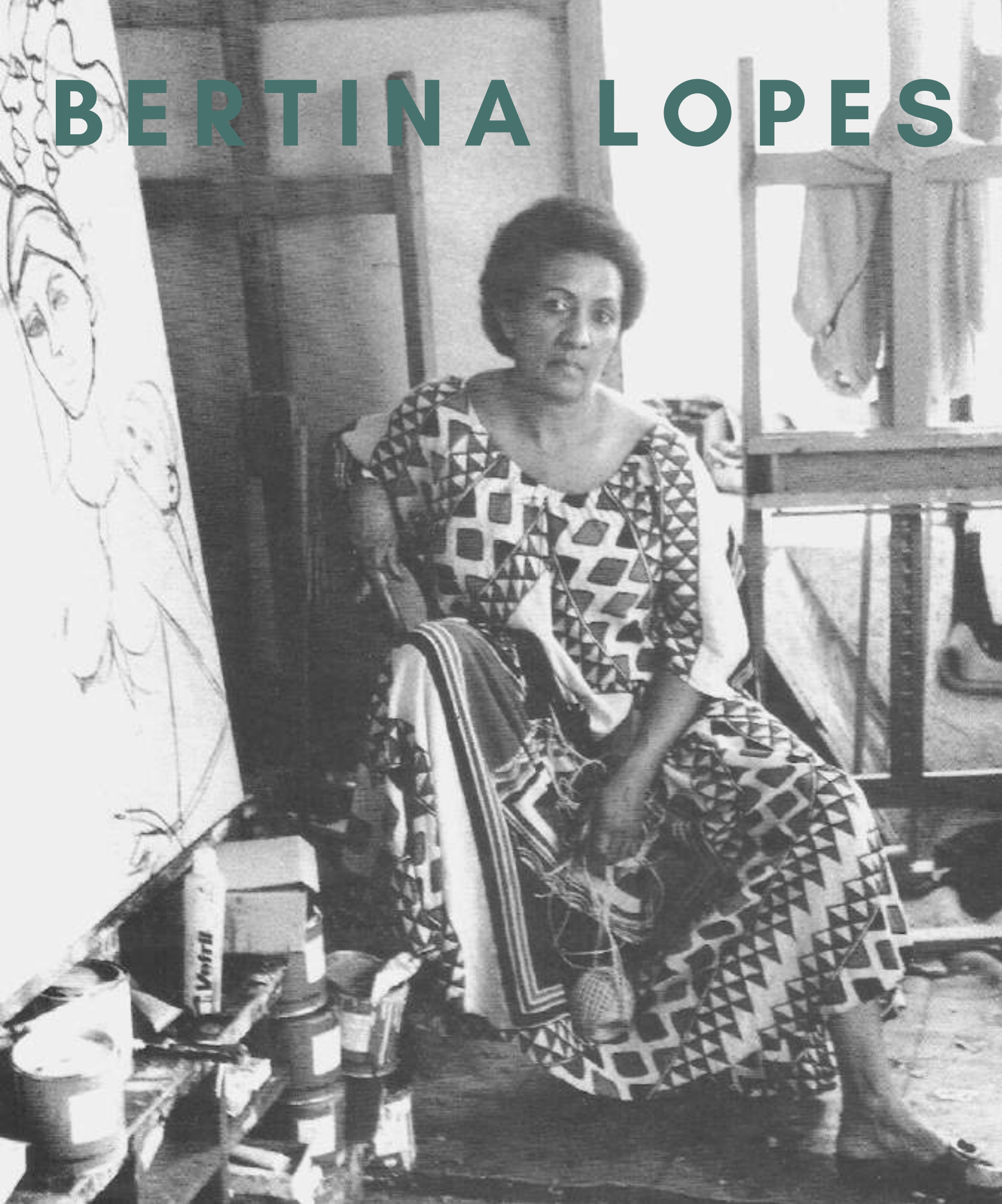


Bertina Lopes, Profilo di donna, 1972, opera su carta, 50x35 cm,
collezione Enrico Gherardini, Roma



Bertina Lopes, Famiglia e persone, 1972, opera su carta, 72x25 cm,
collezione Enrico Gherardini, Roma

BERTINA LOPES



La storia di Bertina Lopes rappresenta uno straordinario esempio di connubio tra interessi artistici e politici. Considerata oggi la madre della pittura africana contemporanea, è nata a Lorenzo Marques (oggi Maputo), nel 1924. La madre era africana, mentre il padre era un imprenditore portoghese. Iniziò i suoi studi artistici a livello locale e successivamente li proseguì a Lisbona. Tornò nel 1953 a Maputo come insegnante, influenzando artisti locali come l'autodidatta Malangatana.

La situazione politica africana era incandescente nei primi anni '60, caratterizzata da movimenti anticoloniali, seguiti dall'indipendenza di molti paesi. Bertina non rimase indifferente alle questioni politiche, anzi svolse un ruolo attivo in questa lotta. Fondamentali nella sua formazione politica furono le sue conoscenze, poeti e scrittori antifascisti, che frequentò sia in Portogallo (dove tornò a studiare ed esporre) che in Mozambico. Importante per la sua rete di contatti fu il primo marito Virgilio de Lemos (Ibo, 1929), anche lui scrittore, con il quale ebbe due gemelli nel 1955.

I suoi interessi politici non si arrestarono neanche con l'arrivo a Roma nel 1964. La Capitale in quegli anni era molto diversa da oggi; c'erano pochi artisti non europei colti e Bertina era molto probabilmente l'unica africana.

La sua biografia mostra come non fosse stato semplice ottenere un riconoscimento, soprattutto per i suoi lavori astratti, infatti, non è mai stata rappresentata da una galleria commerciale. I suoi vibranti dipinti riflettono una doppia identità, che avrebbe caratterizzato i suoi lavori per tutta la sua carriera: l'influenza dell'arte occidentale e il primitivismo africano, si unirono in un uso personale ed esplosivo del colore e del contenuto risultante in un'insolita costruzione astratta, spesso mescolata a materiali trovati, che avrebbe reso la sua identità pittorica unica.

Bertina Lopes è diventata un simbolo culturale per il Mozambico, rappresentando il paese in numerose mostre ufficiali in tutto il mondo e ricevendo premi e citazioni per il suo ruolo nel promuovere sia l'arte che la pace.

È stata una pioniera nel tentare di colmare il divario tra l'arte africana ed europea, senza dubbio la prima donna africana a farlo. Tuttavia, il suo lavoro rimane in gran parte sconosciuto ancora oggi. La sua morte, a Roma nel 2012, è stata seguita dalla creazione dell'Archivio Bertina Lopes, dedicato a preservare la sua eredità.



Bertina Lopes, Casa-studio, Roma



Bertina Lopes, Casa-studio, Roma



SALVATORE MEO

Casa-Studio



MARIO VERDONE

Il braccio spezzato di una bambola di celluloido, il barattolo o il recipiente rotondo, metallo, plastica, legno - dimenticato da anni sotto un acquaiolo, la panierina di vimini sfilacciata, destinata a bruciare in un caminetto, il mucchio di oggetti scartati, logorati, rifiutati, la palla sporca ed un po' sgonfia finita in un mucchio di ghiaia o di segatura, comunicando anche a chi non sia un fabbricante di immagini, scrittore, fotografo, il significato dell'Abbandono: sono tutti oggetti che non rappresentano niente per la totalità dell'umanità. Totalità meno uno. Il <<gesto>> di Meo, spoglia questi residui, questi rifiuti - legni, tubi, chiavi, pietruzze da mosaico (anche quelli raccolti sull'Appia), fili spinati della loro lontana origine utilitario-artigianale. Essi diventano per lui creta, colore, tessuto materiale per costruire. Salvatore Meo - di origine lucana, ma nato a Filadelfia - è uno scavatore di detriti, un razzolatore di spiagge, un esploratore di cantine, l'uomo libero come Charlot - che si avventura dietro le difese di legno sbrecciate delle aree in vendita e dei terreni da costruzione, dove pescherà anche una spazzola o un reticolo e gli piacerà parlare coi barboni, coi muratori, coi tiratori di carretta, non con gli ingegneri. Il suo terreno di caccia non è la bottega del robivecchio, che pur cerca tra i vestiti smessi e tra i bracciali scartati la perla. La perla per Salvatore Meo non esiste. Se mai è lui che può far diventare un tappo, un vetrino, una terracotta spezzata, perla. La testa di vanga situata in un piedistallo, assurge a statua ieratica (Divinità). Una palla, vicino ad un guanto rigonfio, riempito di uno straccio, è il mondo tenuto in equilibrio dal rettore dell'universo. Una gugliata di reticolato della spiaggia post-bellica di Anzio è la corona di spine di Cristo. Il vassoio di cartone bianco, con macchie di caffè latte, dimenticato dal garzone del bar, è <<scelto>> come sublime acquarello. Il frammento che proietta la sua ombra in una cassetta dove appare incorniciato, staccato, assume significato, insieme, scultoreo, pittorico ed architettonico. Il gesto creativo di Meo è nel raccogliere e nello scegliere, nell'isolamento dell'oggetto e nel suo montaggio con altri oggetti.

Le cose, straniate, assemblate, montate idealmente, perché l'unione sembra restare casuale, senza forzature, come è proprio della natura che si fa assorbire dall'ambiente e del naturale che assorbe la scena della vita (il pensiero è di Meo) diventano <<altre>>, sprigionano una vita che nessuno avrebbe sospettato, diventano - piume, fucelli, fili, ruote, molle, racchette distrutte, giocattoli rotti, ciondoli - diventano <<sue>>. Ma tutto questo, potrà osservare qualcuno, è materia abituale, oggi, dell'operare artistico. Guardate Mr Knife and Miss Fork di Man Ray, la Farmacia di Cornell (un armadietto a scomparti, con caraffe), il Royal Tide di Nevelson (con legnuzzi lavorati al tornio), le bottiglie di Vail, gli <<oggetti poetici>> di Mirò (pappagallo, pallina, gambuccia di bambola), i meccanismi di Picabia.





Non è lo stesso caso: i metalli di Meo hanno un significato ed una utilizzazione diversa perché sono in chiave di usura, di sofferenza, perfino di tenebra; i suoi stipi e armadietti sono scaffali del ciabattino (con tacchi neri e marroni, nuovi o consunti), non del collezionista, dello scienziato e del chimico: l'oggetto la Composition Collage, diventano con lui oggetto povero, decomposizione, scollatura. Non c'è esaltazione dell'oggetto, della forma compiuta, del colore squillante, ma logorìo, morte e spegnimento. Come se egli fosse il cittadino di un universo distrutto, l'oppresso di una angoscia ancestrale, da cui si difende con l'operazione artistica, nel ruolo di catarsi per ricostruire e superare. E allora, aggiungerà un altro, guardate il sacco squarciato di Burri, la lamiera piegata o il tubo o il rubinetto di Colla, i de-collages di Rotella, i tagli di Fontana, il muro graffiato e scombiccherato di Twombly. Non sono forse molti gli esempi analoghi da fare?

Sì, ma Salvatore Meo non pratica da oggi l'arte dello strappo, del buco, del graffio, dell'assemblage. Le sue lastre di metallo rigonfiate da bolle di calore sono del 1948. È lui dunque che lo ha portato in Italia prima della nascita del Gruppo Origine (1952), composto da Burri, Capogrossi, Colla ed è lui che ha presentato a New York i sodali italiani di un'arte tornata ai primordi, e che re-inventa se stessa. Se mai voleste trovare dei precedenti della sua ispirazione dovrete cercarli nella Signorina Chiap-Chiap di Marinetti e Cangiullo, presentata a Londra nel 1914 come «combinazione di oggetti», nei «rilievi» di Tatlin, negli oggetti incollati di Schwitters ed Arp. Ma Merz Construction ha accensioni di colore che un Noè o un Totem di Meo non avranno mai. La «scelta» di ciò che è stato scartato, rifiutato, di ciò che è morto è l'action di Meo. Viene da un'altra action, quella pittorica, che già Meo praticava dagli anni Quaranta, contemporaneamente a Pollock. Dipingeva batuffoli di colore, schizzate, piume strappate, rapite dal vento (Action) e non ha smesso di dipingerli seppure lo interessa di più, almeno per ora, scegliere, unire, incollare, per comporre. Un lavatoio di legno scanalato diventava Bandiera. Una Lettera assiepata di oggetti era fitta di argomenti e di notizie. I colori di Meo sono quelli della Puglia, del fiore di pezza, invecchiato, del filo di metallo bianco contorto che gli può suggerire l'immagine del vento, del colore caduto su una vecchia trave, come fosse sangue stemperato dal tempo. Il bruno del sacco, la macchia del catrame, il rosso delle scatole di alluminio, il verde dei tappi di recipienti di plastica, l'arancio del granturco, si inseriscono nella sua tavolozza di non-pittore. Ma a Meo piacciono i toni tenui dell'acquerello, la scollatura del frammento di legno rimasto all'aperto, il rosa del fiammifero buttato dopo la pioggia.





Venezia che dorme, con lo <<strappo>> del manifesto di una faccia di statua che campeggia nel quadro grigio, come la Chiesa della Salute e i fiammiferi rossi che scivolano via come gondole nei canali di vuoto della composizione, ha la sensibilità in punta di pennello di un acquarello. Incollando e montando oggetti morti, ombre del passato, operando nella action Meo è dunque sostenitore di una forma artistica di cui è stato assertore primario e non divulgatore o prosecutore. Il suo ruolo di battistrada, di esploratore vigile, di segnalatore sensibile. È un creatore di immagini che non parte dal giallo e dall'azzurro, dall'ocra e dal violetto, dal vermiglio e dal turchese ma da una penna di volatile, una molla d'orologio arrugginito, uno spago. E' il poeta delle cose della strada, diventate di nessuno, tornate al nulla, dell'oggetto respinto e considerato distrutto, inutile, dei giocattoli spazzati che per nessuno rappresentano più alcunché, appena frammenti, materia anonima; e per lui sono tessere di un'immagine che si compone, sorgere di un discorso che, miracolosamente, da oggetto vissuto e distrutto, condannato, tornato a materia bruta, diventa canto: in un poema saputo leggere anche sul bordo della strada, anche nel bagnasciuga, anche nella no man's land. Uno dei momenti poetici più alti di Meo ci è sembrato quello delle sensazioni che gli danno certi simulacri di volatili. Il Canyon di Rauschenberg non gli è certamente superiore per ispirazione e per canto. Sono uccelli (di creta, di gesso, di legno rotto, da tiro a segno) visti come fiori di un vaso, o piccioni che si inseriscono come componenti di un lirico paesaggio nella finestra in Behind e If front of the window (Dietro e davanti la finestra). È poema articolato in più canti, popolati di residui innumerevoli, stipato di elementi di attenzione e di attrazione, è una grande composizione del suo studio, che chiama La mia vita. Sono cassette, gabbie, dischi di legno, conici: che costituiscono anche il suo affresco.



Salvatore Meo, (Brillanti), primo gruppo n.1 1966, tessuti su legno dipinto, 32x43 cm, Fondazione Salvatore Meo, Roma



Salvatore Meo, (Blue "hand"), primo gruppo n. 2 1966, tessuti su legno dipinto, 32x43 cm, Fondazione Salvatore Meo, Roma



Salvatore Meo, (orange, green cuts, black circle), primo gruppo, n.5 1967, tessuti su legno dipinto, 46x36 cm, Fondazione Salvatore Meo, Roma



Salvatore Meo, (hot pink on rights,S-Form in black), primo gruppo, n.5 1967, tessuti su legno dipinto, 46x36 cm, Fondazione Salvatore Meo, Roma



SALVATORE MEO

Rimasto nell'ombra per circa sessant'anni, l'opera dell'artista Salvatore Meo (Philadelphia 1914 - Roma 2004) rappresenta un'importante evoluzione nella narrazione del collage e dell'assemblaggio durante il dopoguerra. Nato a Philadelphia, ma di origine italiana, Meo ha studiato arte alla Tyler School of Art e alla Barnes Foundation. Una borsa di studio della Fondazione Tiffany nel 1949 permise all'artista trentacinquenne di studiare in Italia. Due anni dopo Meo fece di Roma la sua casa e cominciò a esporre con una mostra personale presso la galleria Vetrina di Chiurazzi. Il sesto numero di «Arti Visive» ha segnato l'introduzione di Emilio Villa come caporedattore e Salvatore Meo come editore artistico per gli Stati Uniti.

Meo ha svolto un ruolo attivo nella promozione dei suoi colleghi italiani del Gruppo Origine, presentando il loro lavoro al pubblico americano attraverso mostre a Philadelphia e New York, dove aveva un secondo studio.

Fin dagli esordi iconoclasta e pioniere di un nuovo linguaggio, le sue fonti primarie erano oggetti rotti e/o abbandonati in strada. Negli anni '50, espone con Burri, Capogrossi, Dorazio, Matta, Prampolini, Rotella, tra i molti.

Il curioso rifiuto dell'opera di Meo dalla Biennale di Venezia del 1956 (secondo la giuria la sua opera non era arte) fu sovvertito dalla sua inclusione nella Biennale del 1958. Nel 1961, Meo fu invitato alla mostra di William C. Seitz "The Art of Assemblage" al Museum of Modern Art in New York. Contemporaneamente, la Charles Egan Gallery presentò una mostra personale degli assemblaggi di Meo dal 1946 al 1961, ottenendo recensioni favorevoli sul New York Times e sull'Art News. Nel 1971 la prima retrospettiva alla galleria CIAK, a cura di Bruno Corà, con un testo di Achille Bonito Oliva. L'ultima personale era alla galleria Jartrakor nel 1981 "Salvatore Meo. Assemblages informali degli anni '50: documenti sulla decadenza di Neo-Dada e la poetica dei detriti", seguito nel 1989 da "Roman Americans" presso la Sala 1 di Roma, a cura dell'artista e critico Edith Schloss, che comprendeva personaggi importanti come Cy Twombly e Sol Lewitt.

La morte dell'artista nel 2004 ha dato vita alla Fondazione Salvatore Meo, la cui missione è preservare e promuovere il ricco patrimonio artistico di Meo. Il suo studio sul leggendario Vicolo Scavolino (vicino Fontana di Trevi) è stato conservato nel suo stato originale ed è sede di centinaia di opere che coprono circa cinque decenni.





Salvatore Meo, Casa-studio, Roma



Salvatore Meo, Casa-studio, Roma

TITO AMODEI

Studio





RIFLESSIONI DI TITO DOPO VENT'ANNI DI ATTIVITA' - 1984.

Le mie ultime sculture (1983/84) segnano il punto di arrivo di venti anni di lavoro.

Fino a due anni fa mi sembra che l'impegno formale si intrecciasse sempre al contenuto dei temi. Nelle Deposizioni (che vanno dal 1964 al 1972) la carica emotiva del soggetto veniva bilanciata da un impianto monumentale della composizione. Questo tema, troppo presente nella storia della iconografia, era pieno di rischi che tentavo di superare agendo con energia sulla materia. Dopo (dal 1973 al 1982), mi sono volto al recupero dell'oggetto comune situandolo in uno spazio architettonico, che mi consentisse l'apertura verso il gioco fantastico. Così nonostante l'ancoraggio al passato mi si profilavano gli sbocchi futuri. Difatti in entrambi i momenti cercavo di privilegiare la materia nella sua nativa possibilità espressiva. In una collocazione preferibilmente verticale, ne accendevo con insistenza i profili esasperandone gli aspetti grafici. Ora, è solo il segno che crea un'architettura e qualche volta si impone alla medesima. Ma è un segno che modellato in legno si fa corpo e come tale diventa luce in opposizione costante con la sua ombra, ottenendo un blocco serrato e libero insieme. Accensioni e pause continue che si arrestano in una cesura decisa dalla quale si sprigiona una forte tensione. Scultura segnica, ma altrettanto plastica che nello spazio libero mi pare si ponga con la stessa presenza di quella fatta di volumi. Credo che su questa linea lavorerò per lungo tempo.

ENRICO CRISPOLTI, DAL CATALOGO DELLA MOSTRA "SCULTURA DEI SEGNI" PRESSO SALA 1 NEL 1984.

Tito ha lavorato, appunto il legno, su forme simboliche, nel rapporto fra superfici ampie, e puntualizzazioni di determinati evidenze segnico-totemiche, ironiche, fantastiche, mitiche, ma insieme a volte anche allarmanti. Ora ogni simbolismo è invece caduto, in questa sua nuovissima scultura; il segno puro, assoluto, costruendovi nell'iterazione serrata e incalzante la propria struttura affermativa.

Le nuove sculture di Tito, nascono da un ordito strutturale semplice, fondato su un diramarsi, e appunto un penetrarsi, e traversarsi di flussi orizzontali, di segni di consistenza plastica (materica), rigorosamente, ossessivamente, quanto elegantemente iterati. Di queste singolarissime e personalissime sculture, tutte dunque tramate come pure valenze segniche nello spazio, è possibile dare una diversa lettura, secondo due fondamentali evidenti registri: dico quello appunto segnico-strutturale, che corrisponde ad una essenzialità costruttiva riportata all'elementarità primeva, e insieme attualissimamente restituibile, della battuta iterativa, che ha dunque il suo contrappunto luministico nel susseguirsi delle altrettante presenze d'ombra; e dico quello che tenta invece di cogliere una sorta di implicita valenza psicologica (se non in qualche modo anche ideologica), di tale ordito strutturale.

FILIBERTO MENNA SU "LA GRANDE SCULTURA" DEL 1986 A SALA 1

Su una base circolare, infisse 136 aste di legno, alte quattro metri, che formano una specie di recinto, racchiudendo al loro interno uno spazio, separato dall'ambiente esterno, e perciò stesso immediatamente connotatesi, come uno spazio privilegiato, uno spazio sacro, opposto a uno spazio profano, a un Cosmos contrapposto a un caos. Lo spettatore, in verità, è coinvolto, dapprima, in un impatto visivo, che afferma l'opera nel suo insieme. Un perimetro circolare che delimita la scultura, viene interrotta da un varco, una porta stretta, attraverso la quale, lo spettatore può penetrare all'interno dell'opera e rileggerla da un altro punto di vista, da una postazione, che consente, non soltanto di osservare, ma di vivere empaticamente, la struttura nel suo insieme. È in questo momento che l'oggetto muto di prima, chiede il pieno diritto alla parola, mettendo in movimento l'immaginazione dell'osservatore, impegnandola nel libero gioco delle facoltà associative e metaforiche: la scultura acquista una stratificazione di sensi, che slittano uno sull'altro senza che la catena semantica si arresti in un punto e privilegi una, e una soltanto, delle possibili significazioni: capanna o tenda, padiglione o cella, o studio. Resta, in ogni caso, il senso aperto di uno spazio di concentrazione, di un luogo appartato, di un ambiente vuoto, lontano dal rumore del mondo, dove diventa possibile, il difficile esercizio della mente, che pensa se stessa, e medita sulle ragioni ultime della nostra vita.

RIFLESSIONI DI LORENZO CANOVA IN OCCASIONE DELLA MOSTRA DEL 2010 PRESSO SALA 1: "SCULTURE DI PICCOLO FORMATO - CERA - LEGNO - BRONZO".

Un lungo cammino composto da opere piccole nelle dimensioni, ma fondamentali nel loro valore di ricerca, e di indagine sulla materia. L'opera di Tito mostra tutta la sua unicità nel panorama della scultura contemporanea grazie anche alla sua elegante e paziente dedizione alla materialità e alla fisicità della scultura, arricchita da una profonda e composita visione poetica, metaforica e spirituale, dove il legno e il bronzo, s'impongono paradossalmente nelle coordinate dello spazio, con l'agilità del vento, e con l'energia arcaica della pietra e dei boschi.

Come per molti artisti della sua generazione, il percorso di Tito è partito da "tradizionali" studi sul corpo umano a cui però l'artista ha donato, da subito, una nuova vibrazione e la potente asprezza di un modellato, volutamente non levigato, lontano da ogni accademismo, e pensato per creare, l'unione pulsante, con la luce, e il confronto allo stesso tempo lieve e possente con l'ambiente che sono sue caratteristiche costanti.



TESTO DI GIUSEPPE APPELLA, TRATTO DAL CATALOGO DELLA MOSTRA, DI CUI ERA IL CURATORE, DEL 2006: "TITO, OPERE DAL 1979 AL 2005" TENUTASI PRESSO IL VITTORIANO.

La maggiore aspirazione di Tito è quella di ristabilire la continuità del volume riducendo all'estremo le forme, tenendo sempre in vista però, la massa compatta, appena penetrata, con i contorni arrotondati, le membrature naturali, ripetute, distinguibili, quasi dovesse fermare la sua attenzione sulle possibilità di una implicazione lirica degli oggetti della quotidianità, contadina, riportare in vita gli utensili di una razza estinta di giganti, le impronte archetipe di una espressione rituale. Rompe la compattezza della massa, rifonde il prodotto plastico di energie spaziali e temporali, invade lo spazio con grandi pareti in tensione, intreccia il sole e la terra, alza basidi, allarga paesaggi, sommuove pavimenti, articola le onde del mare, scomoda anche Euclide per rinnovarsi nel cilindro di Piero della Francesca, ovvero nel corpo della struttura in cui saggia sperimentalmente la duttilità, l'estensione e l'inflessione. L'ossatura geometrica dell'opera, dunque, è palese, soprattutto se la si affronta con il disegno, che è sempre una ulteriore riflessione sulla forma prima di affrontare il legno, scelto quale elemento primario nella costante rappresentazione di una dimensione dell'Assoluto, che non sia a tutti i costi inserita nella categoria dell'arte sacra.

RIFLESSIONI DI TITO, DEL 2000, SULLA SUA CONDIZIONE DI ARTISTA-RELIGIOSO, IN OCCASIONE DELLA RETROSPETTIVA AL PREMIO TERMOLI.

Mi trovo a vivere due vite in una. Sono artista e sono consacrato in una congregazione missionaria. Devo a mio padre la rivelazione dell'arte. Lo vidi, quand'ero bambino, tracciare un disegno su un foglio. Fu una folgorante epifania: un segno nero su una superficie bianca che dava vita ad una immagine! L'altra epifania la ebbi, già ragazzo, dai missionari, che mi rivelarono la passione di Cristo. Mi si chiede spesso come faccia a far convivere queste due totalizzanti realtà e come mi sia stato concesso di fare l'artista. Un istituto religioso si aggrega anche su strutture culturali e la storia conferma la bontà di queste scelte. Finalizzate, del resto, ad una più efficace trasmissione di un preciso messaggio. Così si spiega come un superiore di formazione umanistica mi permette di iscrivermi all'Accademia di Belle Arti ed altri ancora di avere uno studio prima a Firenze e poi a Roma. Come riesco ad essere artista e religioso ritengo che sia una questione di intensità partecipativa e di accorta distribuzione del tempo. In qualche misura credo di esserci riuscito, con l'effetto, non spregevole, di un arricchimento ineguagliabile per il mio spirito, perché le due realtà si stimolano a vicenda nel vissuto e nei risultati. Sulla bontà e validità dei quali saranno altri ad emettere il giudizio.





CARLO FABRIZIO CARLI, IN OCCASIONE DELLA MOSTRA AL MUSEO CARLO BILOTTI, 2015, DAL TITOLO: TITO: " IL SEGNO, IL COLORE. OPERE SU CARTA E UNA SCULTURA ".

Dell'ultrasettantennale attività di Tito, che spazia dalla scultura alla pittura, dall'incisione al disegno, viene esposto in mostra un nucleo recente e coerente di opere: una grande scultura in legno bianco, Spazio-forma, e una trentina di disegni su carta di ampie dimensioni, che rendono testimonianza degli ultimi otto anni di lavoro dell'artista molisano. Tutta l'attività di Tito, per la sobrietà linguistica, il sapore arcaico, la pregnanza delle evocazioni cosmiche, è interprete di una forte tensione spirituale. Queste opere registrano un'accentuata libertà del segno, ma soprattutto l'emersione libera, gioiosa, armoniosa del colore, davvero sorprendenti, se si tiene conto dell'età avanzata dell'autore.



Tito Aodei, Gesù flagellato in braccio alla madre, 2014, opera su carta, 47x 69 cm, Fondazione Tito Aodei, Roma



Tito Aodei, Volto di Cristo, 1958, opera su carta, 54x44cm, Fondazione Tito Aodei, Roma

TITO AMODEI



Ferdinando Amodèi, in arte Tito. Pittore, scultore, incisore nato a Colli al Volturno (Isernia) nel 1926. Membro della Comunità passionista della Scala Santa, ha vissuto dal 1966 a Roma, dove nel 1970 ha fondato Sala 1, un centro sperimentale d'arte contemporanea, in uno spazio attiguo alla Scala Santa. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Firenze, inizia nel 1964 l'attività espositive in Italia e all'estero.

Molta della sua produzione artistica è entrata a far parte di importanti e monumentali decorazioni, quali affreschi, vetrate, mosaici in spazi pubblici, in particolar modo in chiese e luoghi sacri. Privilegiando la passione di Cristo, sia in

pittura che in scultura ha realizzato la Via Crucis in bronzo nei Sassi di Matera, il grande fregio di trenta metri in terracotta del Collegio Massimo all'EUR di Roma e i mosaici (250 metri quadrati) nel Santuario di S. Maria Goretti a Nettuno. Inoltre, è stato impegnato anche in opere di carattere civile, come in monumenti per i caduti. Del suo lavoro si sono occupati noti scrittori e critici, pubblicando cataloghi e monografie sul suo lavoro e la sua figura. Nel 1962, per le Edizioni De Luca di Roma, pubblica un'antologica su La Passione del Signore nell'arte contemporanea da cui fu tratto un documentario premiato alla Biennale di Venezia. Tito è stato accademico pontificio dei Virtuosi al Pantheon e consulente alla CEI per l'edilizia per il culto. Ha inoltre pubblicato diversi studi sulla Scala Santa e scritto d'arte in riviste di informazione religiosa. Le sue opere sono presenti in importanti collezioni private e pubbliche e nelle raccolte di prestigiosi musei del mondo, tra le quali: Albertina di Vienna; Art Gallery e Museum Kelvingrov di Glasgow (Scozia); Museo di Arte Moderna di Tel Aviv; Museo di Gand, Belgio (Raccolta di Jan Hoet); Musei Vaticani; Museo Stauros di San Gabriele; Museo Bargellini di Cento; Museo Nazionale della Grafica di Roma; Collezione della Farnesina - Ministero degli Affari Esteri; Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma; MUSMA-Museo della Scultura di Matera.



Tito Amodei, Studio, Roma



HD

POLAROID 356

CH

33

0 1 1 0 3

▶ Tito Aodei, Studio, Roma

1 5 6 0 1 1 0 3

Tito Amodei, Studio, Roma





Sala 1