

ALESSANDRO TAGLIONI

Pitture digitali



SOMMARIO

9

Claudio Cerritelli

La pittura, l'acquarello e il digitale

15

Fabiola Giancotti

La qualità della terra

19

Enrico Gusella

Forme disorganiche

21

Marcello Pecchioli

Verso una pittura mutante

27

CATALOGO DELLE OPERE

61

APPARATI

62

Biografia

62

Esposizioni principali

63

Elenco delle opere

Fabiola Giancotti

LA QUALITÀ DELLA TERRA

Alessandro Taglioni nasce a Macerata nel 1958. Nel 1962 si trasferisce con i genitori a Padova. La sua storia incomincia prestissimo, intenso il mito della famiglia, estrema l'inquietudine per la ricerca e per la pittura. La pittura è la sua scuola, la sua educazione, il suo mezzo per la scrittura e per la comunicazione. Attraverso la pittura inventa il suo alfabeto, la sua lingua, la sua arte. Le tele, i colori, gli attrezzi del pittore sono gli utensili di cui si avvale per approdare alla qualità della sua opera.

A diciotto anni, terminato il liceo artistico, sfiora altre arti come il cinema, il teatro, la musica, la poesia. Viaggia, visita i musei, s'interessa all'arte antica e all'arte moderna.

S'iscrive a Salisburgo alla scuola fondata da Oskar Kokoschka, poi torna in Italia, a Venezia, dove all'Accademia frequenta il corso di Emilio Vedova. Qui la ricerca va oltre. Giunge irrimandabile l'esigenza d'indagare intorno alla pittura antica, di cogliere quanto di essa si trova nell'attuale, di trovare la particolarità, i dettagli, quanto d'irripetibile e di eterno esiste. Di compiere una lettura e di restituirne il testo nella propria opera. È un

omaggio all'arte ma anche alla memoria, attraverso qualcosa che nessuno di noi sa leggere o scrivere, ma che passa nell'opera e la costituisce.

Delle mode del Novecento, Taglioni non si sente partecipe. Prova invece un approccio all'arte del Novecento. Eccolo spettatore, ora di questo o di quel movimento, lettore ora di questo o di quell'autore. Altra storia l'Ottocento, di fronte a cui non può trattenere di dire la sorpresa, la meraviglia, il piacere di trovarsi a ammirare l'opera di Hayez, di De Nittis, di Segantini. Lì, Taglioni trova istanze originarie, attinenti alla pittura e alla sua storia, lezioni di mestiere e di vita, impressioni di pensieri e di idee. Le opere antiche, o classiche, come Taglioni le chiama, sono eterne, e forse è questo che lo interessa. Si situano sulla corda e sul filo del tempo, intoccabili e inavvicinabili. Costituiscono ciò che resta e appartengono al sacro. Si scrivono come testimonianza e qualificano l'opera. Attraverso l'Ottocento, Taglioni legge anche il Novecento. Così lo rende attuale.

«Ma non basta», aggiunge, «occorre che, poi, tu restituisca la qualità di quella testimonianza. Non basta che tu percepisca che lì c'è qualcosa di assoluto, d'importante, occorre che tu riesca, non dico a riscriverlo, ma a dire che c'è. A raccontarlo in-

somma, anche se non è proprio semplicissimo raccontare. C'è anche una questione di disposizione, penso, disposizione all'ascolto, anche se non so come spiegarla. Se c'è la disposizione, allora sei in grado di ascoltare una conferenza o di entrare in una galleria d'arte. Entrare in un museo o compiere qualsiasi atto della vita: o c'è la disposizione all'ascolto oppure passi davanti alle cose». L'indifferenza non riguarda propriamente Taglioni. Egli non commenta, non spiega, non si avvale del detto, del fatto, dello scritto per farsi un'idea; anzi, è l'idea – indicibile – che opera perché le cose si scrivano.

L'inquietudine – ma anche la solitudine, la difficoltà – non si dà né da vedere né da toccare. Costituisce una proprietà della vita e dell'opera. Per ciascuno. Non solo, ma è qui che interviene il colore nel suo arcobaleno. E arte del colore è la sua pittura: Taglioni ha trovato il suo itinerario intellettuale.

Tutto ancora da leggere il Novecento. Ma anche il Settecento, l'Ottocento. Il colore dell'oggetto non ha epoche, non ha correnti, non ha sostenitori e non ha denigratori. L'astrazione sta nella figura, nel ritratto, nel paesaggio, nelle infinite cartografie dell'opera. In effetti, in ciascuna opera d'arte, nel classico, nel moderno, nell'attuale. *L'astrattismo* di Ales-

sandro Taglioni è apparente: è la sua classicità. Raccoglie cioè le lezioni delle opere antiche e ne compie la lettura. Non prima di attraversare strade difficili, in cui si combinano elementi del labirinto e della storia.

Ma non si può visitare la galleria di Taglioni senza tenere conto del narcisismo della parola, un narcisismo non personale, senza contemplazione né compiacimento³⁷; ma che ruota intorno a ciò che costituisce ostacolo per qualsiasi rappresentazione. Rappresentazione delle cose, la pittura? La pittura coglie di esse l'assoluto, l'essenziale, il particolare, il dettaglio. Nel caso di Taglioni coglie la stessità delle cose, costruisce le cose strato su strato fino alla loro integrità –

*«Tavole, pagine e sfondi fitti
man mano incisi più complessi
in itinerari e diagrammi
ciascun istante s'infrange
a più non posso
in ritagli e particolari
con unico fiato»*

– fino alla loro poesia.

Per alcuni anni, Taglioni apparentemente non ha dipinto, non ha fatto personali, non ha comprato pennelli, colori, attrezzi. Intanto, ha letto libri, ha parlato con artisti, ha allestito mostre, ha curato libri d'arte, ha partecipato a congressi e incontrato vari intellettuali: scrittori, poeti, informati-

ci. Si è formato culturalmente e intellettualmente con il lavoro e con lo studio. Ha trovato interlocutori, amici, artisti. Durante questi anni, l'ha incuriosito anche la computer art, il design, la grafica. Strumenti utilizzati per il lavoro, e divenuti utensili per la scrittura e per la stessa pittura. L'informatica negli ultimi dieci anni non solo ha fornito infiniti elementi di ricerca, ma ha anche formalizzato e in qualche modo dato una risposta alla questione *dove si scrivono le cose*, mettendo in estremo rilievo il linguaggio, l'immagine, la materia.

Nel dispositivo in cui si è trovato, Taglioni ha colto l'occasione – proseguendo la sua ricerca – di avvalersi di tali strumenti. Lo abbiamo visto studiare programmi non propriamente inventati per l'arte, utilizzare simultaneamente più software per un funzionamento inedito, disegnare, aggiungere, togliere, sovrapporre, comporre, integrare, colorare, scrivere, impaginare... E poi fare prove, stampe, ingrandimenti, pellicole, lastre, riproduzioni, multipli... È il nuovo laboratorio del pittore, la sua nuova bottega, dove, oltre alle tele accostate ai muri, ai fogli di carta che fungono

da tavolozza, ai tubetti di colore, c'è anche un computer, un mouse, una tavola grafica e vari CD. Magari facendone un film o una performance o una galleria digitale o un sito internet.

L'era dell'immagine elettronica è un'era nuova che non si costituisce come epoca. All'immagine non corrisponde nulla: l'immagine approda all'inopinabile, all'incredibile, all'inimmaginabile. Non ha più bisogno di ricorrere né alla magia né all'animazione. Si scrive come acustica e non come visiva. L'immagine elettronica, di cui il digitale forse costituisce quella che prima chiamavamo tecnica (olio, acquarello, tempera...), si volge, attraverso la scrittura, anche alla comunicazione. Leggera, essa è attraver-



Genotipo, 1947.
pittura digitale e pastello su tela, cm 100×150



Dell'aria, 1996, pittura digitale su carta, cm 25×25

sata dalla sua anatomia, per cui appunto si scrive. Il pittore l'aveva trovata già in altre ere, ma la straordinaria invenzione dell'informatica permette che ciascuno renda oggi una testimonianza. Per la qualificazione delle cose.

Per questa via, l'opera partecipa all'artificio, si combina con tele, carte, stampe digitali; e poi con oli, acquarelli, tempere, collage. È questa la tipografia di Alessandro Taglioni. Ciascuna opera si aggiunge all'esperienza e si costituisce come tipo. Proprio in funzione di questa tipografia, il cielo, il paesaggio, la

città, l'acqua, l'onda, il mare, la croce, il nodo, le dimensioni fanno parte dello stesso firmamento di logica e di vita. Con questi elementi, egli parla, scrive, comunica la sua favola: «Se dico che quest'opera è compiuta, se mi metto a descriverla, è tutta una questione di aneddoti o di novelle, che sono modi per dire come avvengono le cose». Noi possiamo camminare in questa galleria e udire, con le favole e le tavole di Taglioni, anche il ritmo delle onde, la leggerezza dell'aria, la poesia dell'acqua. In breve, la qualità della terra.

Fabiola Giancotti intervista Alessandro Taglioni it • [en](#)

(maggio 2000)

C'è un mito nella tua famiglia rispetto alla pittura?

No, non mi risulta... Nella famiglia di mio padre c'erano musicisti, ma non pittori.

Come hai incominciato?

Ho cominciato a disegnare fin da piccolo. È una cosa che è partita, è andata avanti, senza particolari interventi esterni, ma anche senza scosse né traumi.

Però hai fatto il liceo artistico, quindi hai pensato che questa poteva essere la tua strada.

Non ricordo chi ha preso questa decisione alla fine delle scuole medie, mi sembra io, comunque con l'approvazione di entrambi i genitori.

Avevi prodotto qualcosa già all'epoca?

L'unico mezzo che avevo allora per comunicare era dipingere e disegnare, perché non scrivevo, non leggevo, non parlavo. Era l'unico strumento che usavo per fare delle cose.

Il liceo artistico l'hai fatto a Macerata?

No, ero già a Padova

Ti è stato utile?

Le scuole le ho fatte fino a un certo punto, poi mi sono fermato. Ho studiato pittura a Salisburgo, nel 1974-75, con Jozé Ciuha, poi con Vedova, all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ho proseguito nell'arte, ma in differenti tempi, in differenti modi, anche abbandonando, nel senso che per anni magari non me ne sono occupato. Facevo altro, sopra tutto negli anni ottanta.

Avevi prodotto qualcosa? Avevi fatto delle mostre?

Sì, prima, fino al 1979, e dopo, dal 1990.

Quello che facevi prima erano a tuo parere cose accademiche, scolastiche oppure era già qualcosa che si scrive nel tuo itinerario?

Ho fatto varie ricerche, ho dipinto opere di vario tipo.

Cosa intendi per ricerca?

Facevo serie di opere. Anzitutto opere figurative. Opere che faccio anche adesso.

Figurative, in quale accezione?

Una volta ho affermato che la pittura arriva fino all'Ottocento, alla fine dell'Ottocento e poi si ferma. Oggi, siamo ancora in attesa che si riprenda. Io faccio cose astratte, che però si situano nella parentesi. Se fosse per me, se avessi piena libertà rispetto a quello che faccio, che devo fare, farei l'ottocentista. Se compro un quadro non compro un quadro del Novecento; compro un quadro dell'Ottocento. Come dire, per quello che sono arrivato a capire adesso della pittura, ho capito che nella mia lettura arrivo fino a quel periodo, fino alla fine dell'Ottocento, diciamo anche qualche cosa del Novecento, e poi mi fermo, non riesco ad andare avanti perché non riesco ancora a capire quello che è successo dopo. Anche se ho fatto varie ipotesi. Se devo fare qualcosa faccio il ritrattista, faccio disegni classici con dipinti classici, paesaggi o ritratti e basta. Io farei questo.

Allora, la costrizione a fare altro da dove viene?

Risulterebbe anacronistico fare l'ottocentista e allora faccio una specie di compromesso: mi servo delle strutture del Novecento per organizzare qualcosa. Può capitare che stilisticamente trovi qualche elemento anche facendo cose astratte, ma devo faticare moltissimo per arrivare alla generosità o allo stile che trovo nella lettura delle opere classiche e dell'Ottocento... Forse è così che mi sono trovato a dover compiere questa sorta di trasposizione per poter produrre opere astratte: elaborare un linguaggio che mi permettesse di produrre opere astratte a guisa di ritratti e opere classiche. Ma constato sempre e comunque uno scarto notevolissimo fra la solennità che avverto nella lettura di un'opera antica e la scrittura di un'opera di oggi.

Situando per un momento il cosiddetto figurativo nell'Ottocento e il cosiddetto astrattismo nel Novecento, esistono accostamenti linguistici o stilistici tra il figurativo e l'astrattismo o sono cose differenti?

Sono cose differenti. L'astratto non è un elemento o un linguaggio limitato di per sé per principio, però così si è presentato nel Novecento, secondo me. Si è presentato come qualcosa di assolutamente non letto per ora, non letto e non leggibile, per quanto ultra commentato.

Ti riferisci alla forma, a quanto è stato chiamato astrattismo, però l'astratto, l'astrazione...

Sì, mi riferisco alla forma, alla filosofia che c'è nel fare arte, alla politica che investe l'arte in tutti gli aspetti. L'arte non è solo la questione estetica...

Di primo acchito le tue opere degli ultimi anni possono dirsi astratte, ritieni possano situarsi nella tua esperienza e che in qualche modo la determinano?

È solo un aspetto, e come aspetto sì, certamente, può costituire l'esperienza. Succede che le mie opere "astratte" devono rispondere a questa istanza classica. Occorre assolutamente che io vi legga le lezioni che man mano ho acquisito dalle opere classiche. Se, anche in un'opera astratta, mia o di altri, trovo questo riferimento, allora sì. Più che un compromesso è allora un'apertura, un elemento con cui l'esperienza procede, e prosegue. Infatti, c'è anche una questione di qualità. Ma intanto c'è la quantità. Poniamo che io faccia cento disegni, e fra questi cento ce n'è uno, o due o tre. E questa è già una prova. Per me, sia quando leggo opere di altri autori, sia per quanto mi riguarda, funziona sempre così. In mezzo a cento, duecento opere, ne scelgo due; scelgo tra virgolette. Però devo ammettere che quelle due sono proprio due. Due opere. Due opere. Però, se vuoi questo è un approccio ancora selettivo. La lettura, forse, è anche altra...

Ciascuna delle opere che tu stai facendo adesso è comunque nel testo.

Sì, senza dubbio. Quelle due opere potrebbero essere qui, o in un'altra serie... L'arte non è settoriale, anzitutto riguarda la tela, il telaio... ma non è un'esclusiva del pittore.

Torniamo ai tuoi studi. Quando hai avvertito che dovevi fare questo ragionamento rispetto all'Ottocento?

Non ho fatto prima una cosa e poi un'altra, o viceversa. Mi sono trovato a fare. Quando ero al liceo – erano gli anni settanta – a un certo punto è intervenuto l'iperrealismo che comunque per chi si trovava a studiare, allora, era una curiosità ma anche un modo per esercitarsi, mettersi alla prova rispetto al mestiere vero e proprio di pittore. Piano piano si scoprono autori classici (chi incomincia da giovanissimo a studiare pittura, non conosce ancora gli autori classici, non ha visto bene le opere del rinascimento, in effetti non sa niente tranne quello che ha lì davanti e che l'insegnante gli espone). Io però li ho scoperti molto tardi.

Ritieni ci fosse già il progetto?

Rispetto al progetto ci sono varie direttrici, una è quella d'intendere, di capire la questione che riguarda la produzione a livello sia artistico sia culturale. Come si giunge alla produzione, come si giunge alla qualità e quali sono le cose che intervengono man mano, dove si situano, dove vanno cercate, come vanno cercate e con chi, capire quali sono i riferimenti essenziali e cioè chi poniamo come precursori, o come maestri di pensiero e di arte. E quindi seguire queste direttrici anche non esclusivamente riferite alla pittura. Però questi sono elementi linguistici che si svolgono in una tipografia con cui poi si fa la scrittura, l'arte, la pittura...

Qual è la tua tipografia?

Ci sono tipi che riguardano la produzione, il prodotto vero e proprio.

Il tipo che cos'è?

Lo troviamo nella sicurezza e nella fermezza di questo gesto, di questo segno e non di quest'altro, non per scelta, non per via semiotica, ma per tipografia, scrittura del tipo. Poi ci sono tipi che riguardano il cammino e altri che riguardano la cultura, l'aspetto culturale e scientifico e anche l'invenzione. Ci sono varie cose. Devi arrivare a una costellazione. Poi, rispetto a un'opera, un disegno, un olio, un acquarello, devi trovare il modo di esporla, anche nell'allestimento di una mostra... fa parte della tipografia. Tutto ciò lo ritengo distantissimo dall'epoca, come quest'epoca in cui ci troviamo tratta la vicenda dell'arte e della cultura: vale a dire con la barbarie.

Rispetto all'artista, intenderne la tipografia è un modo di leggere l'opera. Ma l'artista come acquisisce la sua tipografia?

L'artista può essere sia regista sia protagonista, ma di solito gli artisti non sono così, non gli artisti che bazzicano in questo pianeta oggi. La figura dell'artista postmoderno o new age, è quella che va di moda, cioè la figura del tecnico, e basta. Vuol dire che ci sono questi giovani o meno giovani, superspecializzati, che difficilmente giungono a costituirsi come tipo. C'è una sottolineatura della tecnica e non c'è la macchina. C'è la tecnica senza la macchina, come accade nella maggior parte dei paesi industrializzati, c'è la produzione di tecnologia, però è faticoso o impossibile trovare in queste opere anche una piccolissima curiosità. La questione è questa: come si combina la tecnica con la macchina. In altri termini, il Pacifico e l'Atlantico con il Mediterraneo. In America, in Giappone in Europa siamo bravissimi con la tecnica però non c'è la macchina. Nessuno di noi sa cosa sia l'arte, nel Mediterraneo, in Italia, forse, dico forse, abbiamo un certo vantaggio e possiamo contribuire a intendere una questione che oggi diviene molto più interessante, globale, sopra tutto con il contributo dell'arte orientale che si sta facendo sempre più interessante. Non c'è l'affrontamento, l'accettazione o il rifiuto dell'apparato ideologico, metafisico o burocratico. Semplicemente i vari apparati, i vari sistemi non ci sono più e allora possiamo incominciare a scrivere qualcosa.

Come accade questo?

A un certo punto, c'è una decisione per cui tu ti trovi a fare qualcosa, cioè fai, una decisione che interviene indipendentemente da ciò che vuoi o che non vuoi e che ti dice che adesso è questa la cosa. Puoi sbagliare o non sbagliare, non è che il fatto che ci sia questa decisione ti assicura di non sbagliare. Può esserci anche un tempo in cui ti sembra non trovare questa decisione, e in tal caso sei come morto.

E quando tu fai un'opera tenendo conto della decisione e dell'urgenza, quell'opera giunge alla conclusione?

La conclusione viene con la fabula. Se dico che quest'opera è compiuta, se mi metto a descriverla, è tutta una questione di aneddoti o di novelle, che sono modi per provarsi a dire come avvengono le cose.

Puoi dire di aver avuto dei maestri?

Non particolarmente, tranne che per una ginnastica a livello di educazione stilistica, l'educazione allo stile può avvenire con ciascuno, cioè ciascuno può avere qualcosa che richiede una lettura, così come qualsiasi testo richiede di essere letto. Se c'è un testo, anche se non appartiene a un maestro, io lo leggo. Maestro, o scrittore, o semplicemente un interlocutore. Posso apprezzare o non apprezzare il testo, questo non toglie che possa leggerlo... C'è come un automatismo che mi costringe a fare questa lettura.

La lettura si situa nella ricerca?

La ricerca è costante. Ma, a un certo punto, c'è qualcosa che ritengo appartenga al sacro e allora lì c'è come uno sbocco, un approdo. Per rimanere nell'ambito della pittura, è come la testimonianza. Ma non basta, occorre che, poi, tu restituisca la qualità di quella testimonianza. Non basta che tu percepisca che lì c'è qualcosa di assoluto, di importante, occorre che tu riesca, non dico a riscriverlo, ma a dire che c'è. A raccontarlo insomma, anche se non è proprio semplicissimo raccontare. C'è anche una questione di disposizione, penso, disposizione all'ascolto, anche se non so come spiegarla. Se c'è la disposizione allora sei in grado di ascoltare una conferenza o di entrare in una galleria d'arte. Visitare un museo, o compiere qualsiasi atto della vita: o c'è la disposizione all'ascolto oppure passi davanti alle cose. Quando incontri un maestro non è una questione d'illuminazione, se c'è una disposizione all'ascolto non puoi non essere in grado di capire che c'è un'esigenza intellettuale. Se già stai leggendo un libro non puoi non leggere anche questo libro e quest'altro, di cui ti viene data l'occasione di leggere.

Come funziona il nome Alessandro Taglioni

Il nome funziona facendo. C'è già nella decisione. Ti trovi a fare. Sei tu l'avanguardia, quindi, e lo stesso vale per chi lavora con te. Non è che tu sei l'avanguardia e poi c'è un altro che è la retroguardia.

E la solitudine? Quando ti trovi a lavorare, quando ti trovi a pensare, quando ti trovi a fare un discorso e a portare avanti un messaggio, avverti in qualche modo la questione della solitudine?

Sì, perché mi trovo con delle novità, novità anche per me. Quando tu ti trovi a fare, e in questo fare c'è qualche cosa che non c'era prima, allora non hai compagnie, cioè

non c'è nessuno con te che abbia già fatto questa cosa o che possa dividerla, perché non ha precedenti.

Come si scrive la solitudine?

La solitudine è la condizione del rischio, del rischio di fare. Dove c'è fare c'è rischio, ma già c'è la solitudine, l'inquietudine... e la disperazione. Poi, chi si trova a leggere deve trovare il piacere, e ciò comporta che anche nella scrittura ci sia il piacere, però la battaglia è prima della scrittura. Ciò non vuol dire che la battaglia viene risparmiata ma che la scrittura, e la lettura, devono essere il più possibile senza compiacimenti. Da queste opere cerco di togliere l'aspetto formale, la formalizzazione non nel senso della scrittura ma della composizione, l'aspetto compositivo, proprio per togliere il compiacimento... Queste opere non sono formali o formalizzate, sono disegni stratificati che si scrivono strato su strato, e ogni nuovo strato cancella il precedente. In questa tela, dal titolo In volo, ci sono dieci strati, ma avrei potuto fermarmi al quinto e invece ho proseguito: ho fatto il sesto, il settimo... fino a dieci strati.

C'è un disegno rispetto a queste opere?

No, qualche volta faccio qualche bozzetto.

Ma poi lo segui?

Non sempre.

Quando fai un'opera è possibile che ritorni su quell'opera?

No, una volta conclusa, basta.

Capita che tu aggiunga o tolga qualcosa?

Togliere, no. E neanche aggiungere. Talvolta alcune opere riesco ancora a guardarle, oppure no.

In che senso?

Che magari approvo o non approvo.

C'è qualche elemento rispetto a quest'approvazione?

È solo il fatto di ritenere l'opera riuscita, oppure no.

E le firmi tutte le opere?

No, tutte no; di quelle firmate, molte hanno la firma sul retro.

E i titoli, li metti sempre?

No. Talvolta i titoli vengono dopo, in un secondo tempo. Oppure c'è il tema di una serie. Per esempio, questa serie ha come pretesto il tema dell'onda e dell'acqua, ma nella serie capita che si aggiungano altri elementi.

Non è nuovo il tema dell'acqua.

No. Adesso c'è anche la croce. In molte di queste tele, all'acqua, all'onda si è aggiunta la croce.

È possibile una lettura delle tue opere attraverso il titolo?

No.

Cronologicamente?

Per me che le dipingo, mentre dipingo tengo conto di tutta un'impostazione, un ragionamento. Chi le legge invece, chi vi si trova davanti, fa tutt'altro ragionamento, suppongo.

Dovendo compiere un percorso, potresti suggerirci da quale opera incominciare?

No, ritengo che la lettura debba compiersi tenendo conto dell'intervento del tempo. Opere di trent'anni fa hanno caratteristiche che sono quelle attuali, magari ci sono cose che sono migliorate, ma si nota l'esperienza, non l'evoluzione. Non c'è evoluzione. Per me la pittura è un segno, cominciando è un segno, poi c'è il disegno, poi l'ideogramma... forse c'è un alfabeto. La pittura, perché divenga scrittura, richiede sicuramente un altro tempo. È comunque un geroglifico – i geroglifici egizi sono stati elaborati, scolpiti, scritti, disegnati, dipinti. Tremila anni fa c'erano ragioni

richiede sicuramente un altro tempo. È comunque un geroglifico – i geroglifici egizi sono stati elaborati, scolpiti, scritti, disegnati, dipinti. Tremila anni fa c'erano ragioni ben precise per la loro utilizzazione, poi s'è persa la lettura, e per riprenderla c'è voluto un altro tempo. Lo stesso accade con questo tipo di scrittura che è la pittura. Per esempio, Capogrossi faceva disegni semplici, elementari, non sappiamo quale fosse l'idea, ma nella sua opera c'è un ideogramma, c'è una lettera, c'è un simbolo: rispetto a questi elementi l'instaurazione di un altro tempo permette la lettura, ma ciò non vuol dire che questo avviene subito, trovandosi la prima volta di fronte all'opera.

Quindi tu dici che la sequenza non è cronologica.

Per la lettura occorre il tempo, ma il tempo non è cronologico nel senso che il tempo non è una cosa contemporanea. Un altro esempio è un quadro antico come il **Concerto campestre** di Tiziano che apparentemente sembra facile: è un'opera bellissima, classicissima. Noi però siamo portati a leggerla secondo il nostro canone attuale e quindi le attribuiamo cose differenti da quelle che le venivano attribuite all'epoca in cui è stata dipinta. Sicuramente c'erano altri simboli, c'erano altre allegorie che noi ora ignoriamo. Eppure l'opera è sempre quella...

Dicevi qualcosa rispetto alla composizione.

Rispetto a un'opera del Cinquecento potrebbe sembrare più facile trovare gli elementi della composizione, ma nel Novecento la cosa è differente.

La composizione, l'ordinamento e l'ordine come si scrivono nella tua opera?

La composizione è una prova rispetto allo strato. Ci sono strati che non si vedono, che apparentemente sembrano essere stati cancellati, e sembra possibile che qualcosa possa essere cancellabile oppure che possa essere dimenticato. C'è un disegno e c'è un altro disegno scritto sopra al disegno precedente: può essere qualcosa che si combina col precedente disegno, qualcosa che lo contrasta o che tenta di rimuoverlo. E, così, per svariate volte. È questa la procedura nel mio lavoro. È qualcosa di strano, che però non vuole significare nulla di complicato. Ogni strato, anche se cancellato, c'è. Costituisce l'opera. Sì, senza dubbio.

La biografia dell'artista, dettagli e elementi dell'esperienza, sono utili alla lettura dell'opera di quell'artista?

di chi ha fatto quest'opera, senza dubbio. A meno che la vita, la biografia stessa non siano un'opera d'arte. O che l'opera non sia che un elemento di scrittura della vita. Se fa parte del testo, se nel testo c'è la vita dell'autore, c'è l'opera dell'autore, in questo senso sì, in un'altra accezione la biografia può anche non essere necessaria perché comunque c'è già nell'opera. E viceversa.

Se dovessi fare una lettura dei termini che sono intervenuti nel Novecento per indicare alcuni movimenti artistici, cosa potresti dire?

Anzitutto, quello che interessa della pittura è che è una scrittura, nel senso che ci troviamo di fronte a qualcosa che richiede uno sforzo, un impegno intellettuale. Nel Novecento sembra essere avvenuto una specie di ribaltone culturale. Senza dubbio ci sono grandi distinzioni da fare, ossia c'è una categoria di pittura e di movimenti che ha operato proprio con l'intenzione di fare propaganda, ideologia, antintellettualismo, e poi c'è qualcuno che nonostante l'epoca in cui ha lavorato cercava di fare qualche cosa di interessante. Sicuramente qui in Italia siamo stati avvantaggiati, abbiamo avuto molti privilegi a livello storico, diciamo tornando un po' indietro, rispetto alla Francia, rispetto all'America. Ci sono state molte mistificazioni, per esempio l'impressionismo è una mistificazione e anche il dadaismo. Forse il cubismo qualcosa di interessante ha fatto. La metafisica direi che è una pacchianata per molti aspetti. Magritte e il surrealismo hanno qualche curiosità... Il Novecento è stato vissuto con l'idea mortifera che l'arte sia il trionfo del soggettivismo e così l'artista è stato libero di fare e di disfare. A questo punto tutta l'estetica si è impostata intorno all'automaticismo, alla libertà di fare qualsiasi cosa, di scrivere qualsiasi cosa. Dobbiamo provare a leggere il Novecento e fare in modo che il patrimonio e l'eredità classica, da cui ha attinto lo stesso Novecento, non vengano cancellati. Oggi c'è la tecnologia della comunicazione, del digitale, di internet, ma forse la questione essenziale è quella di fare in modo che non sia dimenticato tutto.

Quali sono gli strumenti per fare questo?

Gli strumenti sono culturali, anzitutto. Il digitale, e tutto ciò che comporta, è un utensile e può essere utile alla scrittura, all'arte e alla memoria. Con il digitale e con il virtuale, sembra che l'oggetto venga tolto, ma non è così. È posta in rilievo l'immagine, un'immagine che può non costituirsi solo come riferimento, bensì come opera stessa. Sono convinto che il digitale e internet sono stati inventati per esaltare la questione della memoria.

Fabiola Giancotti

LA QUALITÉ DE LA TERRE

Alessandro Taglioni est né à Macerata, Italie, en 1958. En 1962, il déménage à Padoue avec ses parents. Son histoire commence très tôt; le mythe de la famille est intense, et son inquiétude pour la recherche et pour la peinture est extrême. La peinture est son école, son éducation, son moyen pour l'écriture et la communication. A travers la peinture, il invente son alphabet, sa langue, son art. Les toiles, les couleurs, le matériel du peintre sont les outils dont il profite pour aborder la qualité de son œuvre. A dix-huit ans, après avoir terminé le lycée artistique, il effleure d'autres arts comme le cinéma, le théâtre, la musique, la poésie. Il voyage, il visite les musées, il s'intéresse à l'art ancien et à l'art moderne. Il s'inscrit, à Salzbourg, à l'école fondée par Oskar Kokoschka, puis retourne en Italie, à Venise, où il fréquente le cours d'Emilio Vedova. Là, la recherche se poursuit. Il arrive à l'exigence non renvoyable d'enquêter autour de la peinture ancienne, de saisir ce qui, de celle-ci, se trouve dans la peinture actuelle, de trouver la particularité, les détails, ce qui existe d'irrépétable et d'éternel. D'accomplir une lecture et d'en restituer le texte dans sa propre œuvre. C'est un hommage à l'art, mais aussi à la mémoire, à travers quelque chose qu'aucun de nous ne sait lire ou écrire, mais qui passe dans l'œuvre et la constitue. Taglioni ne considère pas qu'il participe aux modes du vingtième siècle. Il tente cependant une approche de l'art du vingtième siècle. Le voilà spectateur, tantôt d'un mouvement, tantôt d'un autre, lecteur, tantôt d'un auteur, tantôt d'un autre. Le dix-neuvième siècle est une autre histoire, face à laquelle il ne peut s'empêcher de dire la surprise, la merveille, le plaisir de se trouver à admirer l'œuvre de Hayez, de De Nittis, de Segantini. Taglioni trouve là des instances originaires concernant la peinture et son histoire, des leçons de métier et de vie, des impressions de pensées et d'idées. Les œuvres anciennes, ou classiques, comme Taglioni les appelle, sont éternelles, et c'est peut-être cela qui l'intéresse. Elles se situent sur la corde et sur le fil du temps, intouchables et inapprochables. Elles constituent ce qui reste et elles appartiennent au sacré. Elles s'écrivent comme témoignage et qualifient l'œuvre. A travers le dix-huitième siècle, Taglioni lit aussi le vingtième. Il le rend ainsi actuel. "Mais cela ne suffit pas", ajoute-t-il, "encore faut-il restituer la

qualité de ce témoignage. il ne suffit pas de percevoir qu'il y a là quelque chose d'absolu, d'important, il faut réussir, je ne dis pas à la réécrire, mais à dire que cela existe. A le raconter, en somme, même si ce n'est justement pas simple de raconter. il y a aussi une question de disposition, je pense, de disposition à l'écoute, même si je ne sais pas comment l'expliquer. S'il y a la disposition, alors on est en mesure d'écouter une conférence ou d'entrer dans une galerie d'art. D'entrer dans un musée, ou d'accomplir n'importe quel acte de la vie: ou bien il y a la disposition à l'écoute, ou bien l'on passe à côté des choses". L'indifférence ne concerne absolument pas Taglioni. Il ne commente pas, n'explique pas, ne s'appuie pas sur le dit, le fait, l'écrit pour se faire une idée; c'est plutôt l'idée - indicible - qui opère à ce que les choses s'écrivent. Le vingtième siècle est encore tout entier à lire. Mais aussi le dix-huitième, le dix-neuvième. La couleur de l'objet n'a pas d'époques, de courants, de partisans ni de détracteurs. L'abstraction se trouve dans la figure, dans le portrait, dans le paysage, dans les cartographies infinies de l'œuvre. En fait, dans chaque œuvre d'art, dans le classique, dans le moderne, dans l'actuel. L'abstractionnisme d'Alessandro Taglioni est apparent: c'est son classicisme. C'est-à-dire qu'il recueille les leçons des œuvres anciennes et qu'il en accomplit la lecture. pas avant de traverser des voies difficiles, où se combinent des éléments du labyrinthe et de l'histoire. Mais on ne peut pas visiter la galerie d'Alessandro Taglioni sans tenir compte du narcissisme de la parole, un narcissisme qui n'est pas personnel, un narcissisme sans contemplation ni complaisance, mais qui tourne autour de ce qui constitue un obstacle à toute représentation. La peinture est-elle une représentation des choses? De celles-ci, la peinture saisit l'absolu, l'essentiel, la particularité, le détail. Dans le cas de Taglioni, elle saisit la mêmeté des choses, elle construit les choses strate après strate jusqu'à leur intégrité - "Tableaux, pages et fonds serrés au fur et à mesure, incisives plus complexes dans des itinéraires et des diagrammes chaque instant se brise à n'en plus pouvoir en coupures et détails d'un unique souffle" - jusqu'à leur poésie. Pendant quelques années, Taglioni n'a apparemment plus peint, il n'a pas fait d'expositions, il n'a pas acheté de pinces, de couleur, de matériel. Pendant ce temps, il a lu des livres, il a parlé avec des artistes, il a organisé des expositions, il a édité des livres d'art, il a participé à des congrès et rencontré différents intellectuels: écrivains, poètes, des informaticiens. Il s'est formé culturellement et intellectuellement par le travail et l'étude. Il a trouvé des interlocuteurs, des amis, des artistes. pendant ces années, sa curiosité s'est aussi tournée vers le computer art, le design, le graphisme. des instruments utilisés pour le travail, et devenus instruments pour l'écriture et pour la peinture elle-même. L'informatique des dix dernières années n'a pas seulement fourni

d'infinis éléments de recherche, mais elle a aussi formalisé et, d'une certaine manière, donné une réponse à la question où s'écrivent les choses, mettant dans un relief extrême le langage, l'image, la matière. Dans le dispositif où il s'est trouvé, Taglioni a saisi l'occasion - en poursuivant sa recherche - de profiter de ces instruments. Nous l'avons vu étudier des programmes qui n'avaient pas forcément été inventés pour l'art, utiliser simultanément plusieurs softwares pour un fonctionnement inédit, dessiner, ajouter, ôter, superposer, composer, intégrer, colorer, écrire, mettre en page... Puis faire des épreuves, des impressions, des agrandissements, des pellicules, des plaques photographiques, des reproductions, des copies multiples... C'est le nouveau laboratoire du peintre, son nouvel atelier, où, outre les toiles appuyées aux murs, les feuilles de papier qui servent de palette, les tubes de couleur, il y a aussi un ordinateur, une souris, une table de graphiste et différents CD. Peut-être pour en faire un film, une performance, une galerie digitale ou un site Internet. L'ère de l'image électronique est une ère nouvelle qui ne se constitue pas comme époque. A l'image, rien ne correspond: l'image approche de l'indécidable, de l'incroyable, de l'inimaginable. Elle n'a plus besoin de recourir ni à la magie ni à l'animation. Elle s'écrit comme acoustique et non comme visuelle. L'image électronique, dont le digital constitue peut-être ce qu'auparavant nous appelions technique (huile, aquarelle, détrempe...), se consacre, à travers l'écriture, même à la communication. Légère, elle est traversée par son anatomie, par laquelle justement elle s'écrit. Le peintre l'avait déjà trouvée dans d'autres ères, mais l'extraordinaire invention de l'informatique permet à chacun aujourd'hui de rendre un témoignage. Pour la qualification des choses. Par cette voie, l'œuvre participe de l'artifice, elle se combine avec des toiles, des papiers, des impressions digitales; puis avec des huiles, des aquarelles, des détrempes, des collages. Telle est la typographie d'Alessandro Taglioni. Chaque œuvre s'ajoute à l'expérience et se constitue comme type. Précisément en fonction de cette typographie, le ciel, le paysage, la ville, l'eau, l'onde, la mer, la croix, le nœud, les dimensions font partie du même firmament de logique et de vie. Avec ces éléments, il parle, il écrit, il communique sa fable: "Si je dis que cette œuvre est accomplie, si je me mets à la décrire, c'est toute une question d'anecdotes ou de nouvelles, qui sont des façons de dire comment adviennent les choses". Nous pouvons marcher dans cette galerie et ouïr, avec les fables et les tableaux de Taglioni, le rythme des ondes, la légèreté de l'air, la poésie de l'eau. Bref, la qualité de la terre.