Noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo,
in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo
M. Merleau-Ponty

Foto di copertina / Cover photo
Marius Mele, 2015

Prefazione / Preface
Rubina Giorgi

Progetto grafico / Graphic design
Vincenzo Ricciardi

Ricerche di archivio e nota biografica / Research and biographical notes
Rosa Cuccurullo

Referenze fotografiche / Photo references
Ferdinando Califano, Giovanni Cavaliere, Rosa Cuccurullo, Enrico Grieco
Francesco Mancuso, Marius Mele, Felice Soriente

Traduzione / Translation
Sandy Dawes

Ringraziamenti / Acknowledgments
Giuseppe Cicalese, Simona De Luna, Alfonso Iaccarino, Salvatore Pepe
Gerardo Di Agostino, Filippo Marcellino, Vincenzo Di Agostino, ……

Diritto sul testo / Text copyright
Raffaele D'Andria

Stampato in …… / Printed in …….

Copyright 2015 by

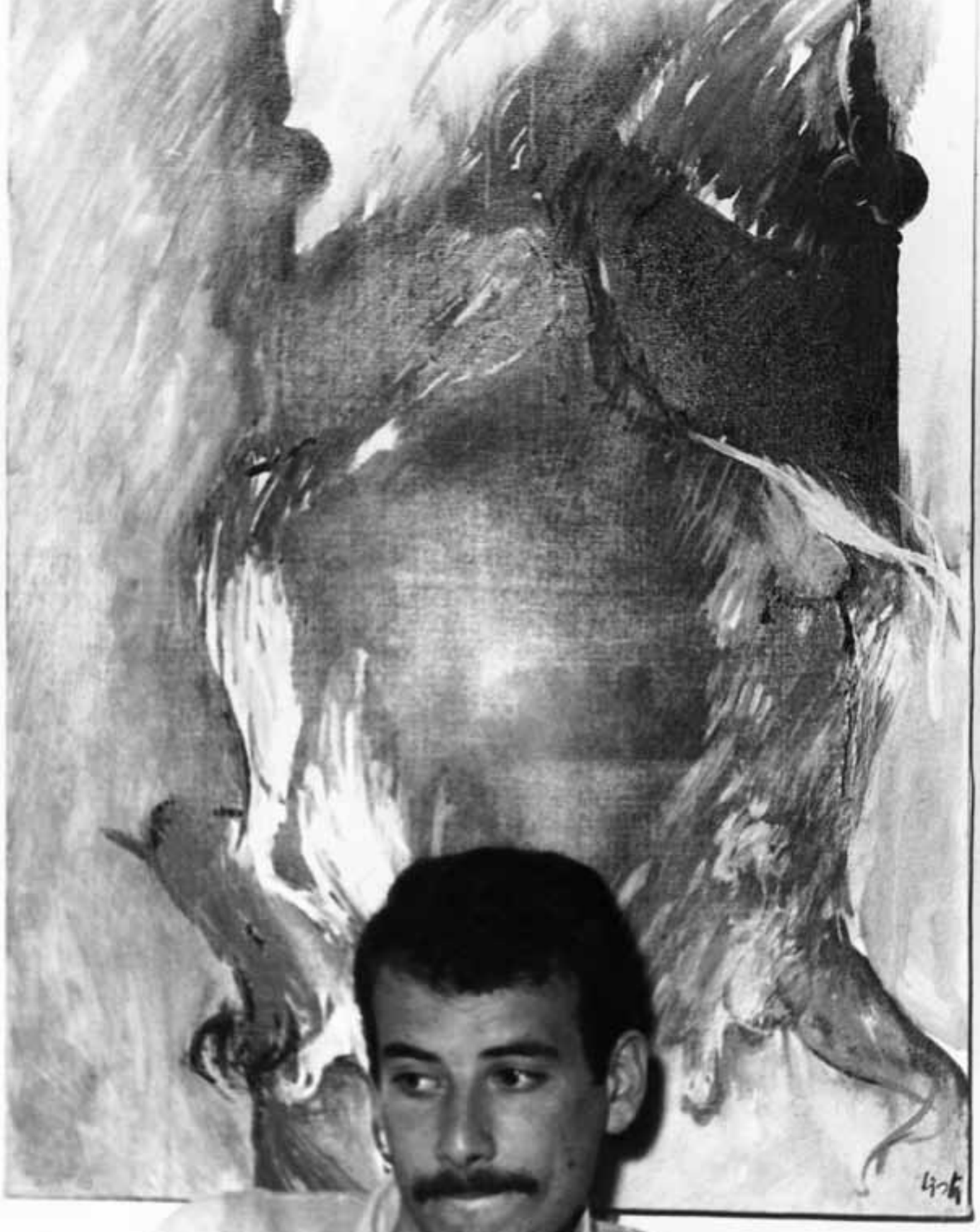
Tutti i diritti riservati / All rights reserved

Raffaele D'Andria

Corpora

Su Pietro Lista

Prefazione di Rubina Giorgi



L'inaccessibile Oltre della visione

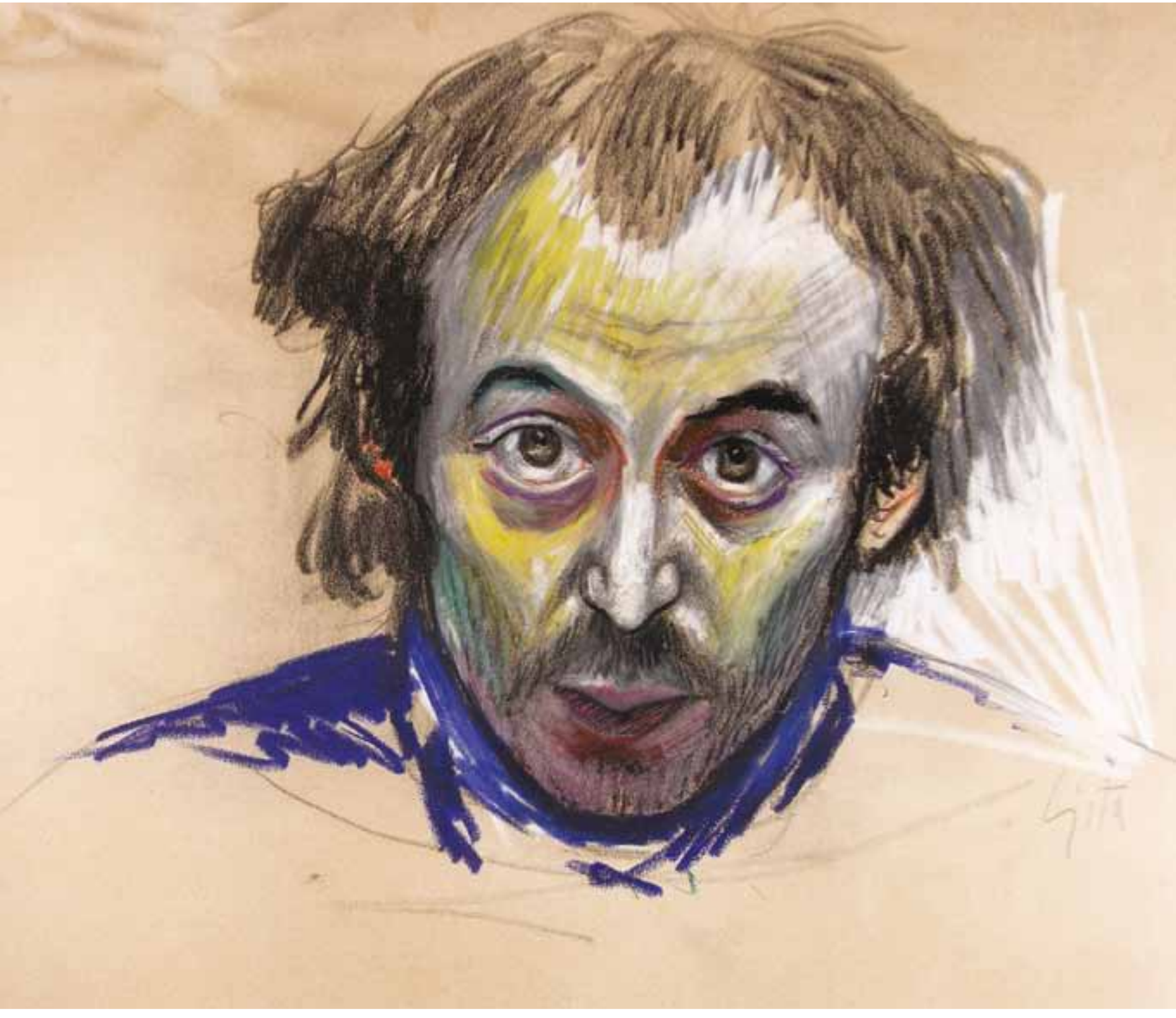
Rubina Giorgi

Allora conosco, riconosco il mio
corpo e il tuo
e il corpo dell'opera
quando sconfinano
e si dissolvono in Altro

Fa bene Raffaele D'Andria autore di questa monografia su ritratti, autoritratti e sembianze visuali di Pietro Lista a intitolare *Corpora* il suo saggio come se il corpo fosse una collezione di corpi (e corpi precipuamente di mutevole lingua): il plurale involuminando aiuta poiché il corpo, di contro a ogni evidenza, è un'entità sfuggente, indefinibile e indocile se preso alla lettera. Più è presentato e rappresentato – l'opera di Pietro Lista lo dimostra appieno – e più si fa enigma moltiplicandosi e deformandosi. Ci disorienta con i suoi estremi di pletorica turgidezza o di frantumazione in parti (in pezzi di carne) elevate a interi osceni fino a scomparizione e annullamento. L'autore del saggio e prima di lui l'artista cercano di tenerlo fermo, di trarne a luce il senso, ma l'impresa o è vana od occorre mettere in campo una macchina molto agguerrita – come fa appunto Pietro che non indietreggia davanti al più efferato esperimento di visione inferto a se stesso, alla condanna a morte della propria testa in solitudine, privata del suo corpo intero, insieme a ciò che di più prezioso, il cervello fondamento di coscienza e spirito, esso contiene; o che si pone in una serialità di rimandi speculari con i ritratti a cui lavora ed è particolarmente interessante il rapporto del proprio autoritratto con i ritratti di altri artisti che ritraggono corpi e volti oltre al proprio, rapporto che resta e non può altrimenti che restare impigliato nella rete delle identità inidentiche. Il corpo che si confronta introduce con tutta naturalezza la specularità che rinvia e dissolve. E pure Raffaele D'Andria appronta una nutrita base teorica sul tema, che si connette e corrisponde con grande puntualità alla vicenda del corpo nell'opera di Lista. Egli sa bene dove porta la fantasmagoria dei particolari elevati a totalità – all'effrazione, alla mutazione e negazione, e autonegazione, ma pure forse alla liberazione e a nuovi cominciamenti. A proposito dell'opera dell'interprete, si lascia notare come il suo lavoro, quando va nel verso dell'artista interpretato, e tanto di più in questo caso dell'entità "corpo", contribuisca alle scoperte nonché alle insidie del tema, aumentandone perfino la resistenza e l'inafferrabilità. Ma tale è il pegno della riuscita interpretativa…
Il "corpo" risulta dunque tale da persuadere come l'opera intera di un artista possa, con minore o maggior dissimulazione, contenere i caratteri dell'autobiografia e dell'autori-

tratto, con le insidie relative. Lo sguardo che ha veduto viene riflesso e straniato e così rinviato e reso intimo in un andirivieni e in uno scambio di contenente e contenuto, di proprio e improprio, che non resta giocoforza lo stesso ma si sposta in modo più o meno percettibile e continuo, inquietante… Esso vede e coglie perciò virtualmente all'infinito fino a imbattersi nello svuotamento e nel nulla. La distanza tra il soggetto e l'oggetto del guardare e vedere – che è il fondamento direi ancor più ontologico che metodico della scoperta visiva nell'arte – può farsi quasi nulla o nulla, e allora il visibile finisce col capovolgersi in invisibile, e l'identità in dissomiglianza.
Soltanto il dissimile rende fedele l'immagine – ciò che vuol dire che si rassomiglia per dissomiglianza –, e solo l'invisibile rende giustizia al visibile. Pare che le recenti opere di Pietro Lista motivino simili asserti, ricollegandosi, in una vicenda di buio e di luce e anzi di luce generata dal buio stesso, con opere di cicli precedenti dove è chiaramente evocata "la possibilità di eccedere il peso e l'opacità della carne". Io a questo punto debbo soggiungere che vive e respira in quest'artista una estraneità, si direbbe talora un Estraneo, che fa paura e insieme libera, un'estraneità che, mentre si pone e ci pone fuori da ideologie conformi alla modernità verso regioni più oscure e meno dominabili della nostra mente, ci permette di riconoscerci in una trascendenza che è nostra essenza: trascendenza di noi a noi stessi. Ed è altresì ricerca di un assoluto, assolutamente altro, che Pietro non oserebbe nominare, ed io nemmeno.
Ma mi permetto uno sconfinamento:

È per me un dio chi mi rende visibile
ciò che non vedo ma che da cieca indovino.
È per me un dio chi, pur a me non accline, m'irradia
immagini ed enigmi,
chi mi dona istantanea veduta
della soglia e dell'estraneo che di là fa luce…



Il ‘corpo’ come sguardo

Veniet dies quo te in speculo non agnoscas
Petrarca

Pesante, sgangherato, il ‘corpo’ è sulla ‘soglia’. Al di là da questa, abbagliato dalla luce di sovrastanti riflettori, rivela all’osservatore la propria consistenza nelle dimensioni dello ‘studio’; e dopo alcuni passi, rivela anche una propria interna tensione. E’ una tensione che, derivando da Pietro Lista e dalle sue peculiarità, mostra di connotare anche quelle della pittura e del relativo ‘corpo’. Su questa stessa tensione, il ‘corpo’ espone lo abbandono di sé a sé e all’altro da sé, evidenziando i molteplici dispositivi che gli appartengono. Questi coincidono con cose sparse ed eterogenee, valutabili come *res derelictae*, cose che Jean-Luc Nancy non esiterebbe a definire come ‘corpi estranei’:[1] ‘estranei’ al luogo e al momento, nei quali, tuttavia, si rappresentano sia le coordinate del luogo e del momento, sia quelle dell’artista nella sua nominazione – a partire da quella di ‘*talentiert*’, secondo Gillo Dorfles, [2] da quella di ‘primitivo post-moderno’, secondo Renato Barilli. [3]

Un pennello, intriso di colore, uno straccio, un foglio di carta con un appunto, un vecchio giornale, un libro, ad esempio, sono il *kata-logos* di *res derelictae* le une alle altre, o le une nelle altre; e lo sono anche quando si offrono come pro-dotti ed incroci di sguardi [4] – sguardi vuoti per contiguità o per sequenzialità –, come quelli tra il pennello e il colore, tra il colore e il quadro, tra il quadro e il ‘luogo-studio’, come quello tra il luogo e l’artista. [5] **(Figg. 1-6)**

In realtà, in queste *res derelictae* le distanze rimbalzano e sono come distacchi, a volte infinite, a volte infinitesimali, comunque incommensurabili, varie nella consistenza. Rilevata dall’esposizione alla luce variabile dello ‘studio’, ma anche ai chiaroscuri, alle ombre insistenti in esso – negli angoli, sulle pareti, sul pavimento e in altro –, la consistenza risuona dei gesti e dei riflessi che li hanno pre-disposti, dei percorsi compiuti dall’artista lungo i solchi e le ‘pieghe’ del proprio ‘corpo’. (Figg. 1-6)

L’esposizione del ‘corpo’ “è *aspectus* in un duplice senso: come prodotto del guardare o dell’essere guardato”, [6] secondo un moto continuo di circolarità riflessiva dello sguardo, che nella circolarità consuma – e rigenera – la propria funzione, divenendo in sé altro da sé. Di conseguenza, “il corpo in pittura è sempre rivolto su se stesso, verso se

NO

LISTA

stesso. E' sempre corpo che si avvista, che si cerca, che si desidera e si teme in quanto è quell'assolutamente inconoscibile, quell'invisibile nascosto non soltanto dietro una camera o pennelli e matite, ma ancor più nascosto dietro se stesso, inaccessibile nella profondità senza dimensione di cui il corpo è la messa in vista". [7]

Per capirlo, basta accedere ai quadri presenti nello 'studio' – che, in questo caso, sono rappresentazioni del luogo: gli interni di un interno **(Figg. 7, 8)** – e allo sguardo obliquo che li realizza; basta entrare in essi, lungo i loro profili, anche se sarebbe sufficiente solo lambirli, solo guardarli di sguincio. Qui, dove appare un angolo di tavolo, o dove una porta dialoga con un segmento di cornice, pur seguendo i tracciati del colore, la variabile grana del segno, l'impronta più o meno densa dell'insieme, si avverte la condizione di nascondimento di cui parla Jean-Luc Nancy. La condizione, beninteso, è per ciascuno di essi quella di un quadro come 'corpo'che *ex-pone* la propria superficiale 'intimità'; che la espone in uno s-granamento, in una rifrazione, in un riverbero anche rispetto a ciò che è presupposto ed è accanto a essa, che comunque l'attraversa dal visibile all'invisibile e viceversa, da una superficie a un'altra, pur nella loro estrema sottigliezza. Nello stesso tempo, però, pressato dal proprio enigma e dall'*Idea* che lo alimenta, ciascun 'quadro' tende a ritrarsi da tutto ciò, e si ritrae di continuo, quasi a negarsi alla sua 'messa in vista' o alla sua 'messa in valore', risucchiato dagli interstizi, assorbito dal 'tra' infinitesimale dei tratti pittorici.

Con il suo ritrarsi, e prim'ancora con il suo *ex-porsi*, per altro producendo una sorta di 'resto'– o di 'supplemento', volendo adottare un pregnante termine di Deleuze – [8] ciascun quadro spiazza la circolarità desiderante dello sguardo, lo riduce alla funzione di un occhio scisso, destinato a vivere nello strabismo, se non nella cecità.

L'atto del ritrarsi del quadro, quindi, in generale avviene sulla superficie del suo stesso 'corpo', nella sua 'dimensione magra', orientato dal prevalere di un segno, dall'emergere di una campitura di colore, di una macchia. Vi è in ciò, in una qualche misura, il palpito del mostrasi, dell'estraneità reciproca delle parti, delle tracce e del loro dissolversi in linguaggi di allusività, in metafore aperte e in altro.

Tutto ciò, ovviamente, avviene in un ampliamento di circolarità tra il quadro e lo 'studio', tra questo e le 'cose', in una trasfusione vicendevole degli uni negli altri, sottolineando i 'corpi', ma soprattutto alludendo all'assenza-presenza dell'artista, che è dato per sottintesi, come una sorta di impercettibile e variabile filigrana: come un irregolare e sempre più dilatato 'infra-testo'.

Se si volesse cercare un riferimento storicamente contestualizzato all'evento così descritto, molti sarebbero i percorsi praticabili, le 'linee di fuga'. In questo caso, però, pur nella diversa condizione estetologica, si dovrebbe credibilmente rapportare lo 'studio' dell'artista ai quadri di 'riflessione' o a quelli di '*mise en abyme*', rientranti in una lunga tradizione della pittura. In quest'ambito, infatti, vari sono i momenti significativi, per così dire di matrice, articolati tra la presenza e l'assenza, tra un dentro e un fuori rispetto al 'corpo' dell'opera-testo, ma anche – essendo la stessa cosa – rispetto all'artista in quanto tale.

Di certo, significativo è il rimando all'*Autoritratto* di Antoine Van Steenwinkel (? – 1688) raffigurante l'immagine dell'artista in uno specchio, eccentrico rispetto ai bordi

Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

del quadro. **(Fig. 9)** "E' come se – dice Victor Stoichita – Van Steenwinkel stesse ancora in piedi davanti allo specchio a occupare il posto che ora è quello di colui che guarda […]. Le cose che stanno attorno allo specchio-autoritratto (e che in parte vi si riflettono) impongono una *distanza* tra quadro e guardante. La 'frontiera estetica' si dilata, divenendo uno spazio intermedio tra la vita e la morte, un baratro […] tra il mondo reale e il mondo immaginario". [9]

Non meno significativo è il rimando all'*Autoritratto* di Johannes Gumpp (1626 – 1646), risalente al 1646. **(Fig. 10)** E' questo un ritratto articolato su uno 'scenario autoriflessivo', caratterizzato dalla compresenza di tre motivi: a sinistra, da uno specchio nel quale è il volto speculare del pittore, a destra, nel dipinto sulla tela – che è la traslazione dell'immagine rispecchiata, quasi centrale tra le due –, dall'immagine del pittore che si mostra di spalle. E' qui evidente che qualcuno sta osservando dall'esterno. "Lo ritrae – osserva Stoichita – mentre sta dipingendo. Questo qualcuno è l'autore fittizio del quadro considerato nel suo insieme. 'Autore' poiché ci ha lasciato un quadro […] 'fittizio' poiché si presenta nei panni di un altro, benché si tratti dello stesso Johannes Gumpp. Un 'Gumpp' che dichiara di essere un 'altro': colui che osserva 'al di sopra della sua spalla' il 'Gumpp' intento a dipingere l'immagine di sé medesimo". [10]

Quest'opera, però, si offre anche ad altre declinazioni di lettura, tra cui quella – che corrisponderà ad alcune 'linee di fuga' della ricerca successiva – riguardante una narrazione a profilo circolare, tant'è che, ruotando sul 'corpo nascosto' del pittore, il dispositivo del 'rispecchiamento' può aprirsi sulla 'presenza endotopica' di questi e, nel mentre si chiude, sulla sua 'assenza esotopica', e viceversa.

Non meno interessante è, però, l'osservazione che l'opera di Gumpp, come altre opere della stessa natura, più che dedicata alla rappresentazione di una persona, lo è alla rappresentazione del rappresentare. "Non è tanto il pittore che si dipinge quanto il *dipingere*, e la pittura è qui il soggetto in tutti i sensi della parola. Essa è, in modo del tutto ostensivo, il soggetto della sua somiglianza". [11] Ma non finisce qui: "tutto potrebbe essere dipinto da un altro pittore che dipingerebbe quest'intera scena posta davanti a lui, il quale potrebbe ancora essere mascherato". [12]

Al di là di quanto detto, c'è forse un'opera che ben riassume i rimandi circolari di rappresentazione del 'corpo' nei suoi diversi 'aspetti'. Considerata di valore nodale, "finale in un nuovo cominciamento", l'opera è *Las Meninas*, dipinta da Diego Velázquez (1599 – 1660) nel 1656. **(Fig. 11)** Macchina *finzionale* di elevata complessità, essa raffigura una scena di corte nella quale l'artista compare a sinistra, al di là di una grande tela vista dal retro, dalla quale sembra momentaneamente arretrato, ed avente all'intorno una galleria di quadri e un piccolo, ma strategico specchio.

L'artista ha "gli occhi fissi 'in macchina': fissa, cioè, un punto invisibile al di qua della scena, per cui il suo sguardo attraversa il quadro reale e intercetta, di qua dalla superficie, il luogo dello spettatore, istituendo un incrocio di reciprocità tra il guardante e il guardato. Eppure lo spettatore è respinto dallo sguardo del pittore, poiché esso è rivolto al modello (il re Filippo IV e sua moglie Marianna), la cui posizione è la stessa dello spettatore. Nel contempo – e non potrebbe essere altrimenti – lo sguardo del pittore rinvia anche alla tela che ha davanti a sé. "Cosicché lo sguardo sovrano del pittore – dice Michel Foucault – ordina un triangolo virtuale, che definisce nel suo percorso il

quadro di un quadro: al vertice – solo punto visibile – gli occhi dell'artista; alla base da un lato la sede invisibile del modello, dall'altro la figura probabilmente abbozzata sulla tela vista dal rovescio ". [13] La scena, però, si sdoppia nel piccolo specchio che, invisibile al pittore e agli altri personaggi, non accoglie il visibile, ma il riflesso dell'invisibile: la traccia di due figure.

"Il suo sguardo immobile mira a cogliere oltre il quadro, nella regione necessariamente invisibile che ne forma la facciata esterna, i personaggi che vi sono disposti. Anziché indugiare presso gli oggetti visibili lo specchio traversa l'intero campo della rappresentazione trascurando ciò che potrebbe captarne, e restituire la visibilità a ciò che si mantiene fuori da ogni sguardo. […] In fondo alla stanza, da tutti ignorato, lo specchio inatteso fa splendere le figure cui guarda il pittore (il pittore nella sua realtà rappresentata, oggettiva, di pittore al lavoro); ma altresì le figure che al pittore guardano (nella realtà materiale che linee e colori hanno deposto sulla tela)". Di conseguenza, si può dire che "il gioco della rappresentazione consiste qui nel portare l'una al posto dell'altra, in una sovrapposizione instabile, queste due forme dell'invisibilità – e di restituirle all'istante stesso all'altra estremità del quadro – al polo che è il più intensamente rappresentato: il polo d'una profondità di riflesso nel cavo di una profondità di quadro". [14]

Schematizzabile in un meccanismo a X, sorretto dall'attraversamento tensionale degli sguardi, che si respingono e si attraggono, questo stesso meccanismo ha un punto d'incrocio nel 'corpo' dell'*Infanta* Margherita. Questa, infatti, pur essendo baricentrica e pienamente sottoposta alla luce della scena, è tuttavia una figura vuota, così come sono figure vuote – 'corpi estranei' - gli altri personaggi che la contornano. Su tale incrocio, sulla centralità dell'Infanta, la rappresentazione dell'intero quadro si attesta come "sparizione necessaria di ciò che la istituisce", per cui la rappresentazione – il suo 'corpo' – dialoga con se stessa, si offre come una pura e assoluta rappresentazione, del tutto ripiegata nella 'modalità' del suo comporsi.

[1] "Nel *corpo estraneo,* il corpo – in generale – assume il suo pieno valore di esclusione: un corpo è ciò che si separa. Un corpo è ciò che, di fronte al fuori, ha solo rapporti di esteriorità, distinzione, isolamento, quali che siano gli scambi in cui può trovarsi simultaneamente implicato", J. L. Nancy, *Il Corpo dell'Arte*, Mimesis, Milano, 2014, p. 18.

[2] G. Dorfles, *S.T.*, in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, Metelliana, Cava de' Tirreni-Salerno, 2004, s.i.p.

[3] R. Barilli, *Un Primitivo Dell'Età Post-Moderna* , in Aa.Vv., Pietro Lista 1964-2004, op. cit., s.i.p.

[4] Dice Heinrich Rombach, citato da Tonino Griffero in *L'atmosfera del ritratto e lo sguardo intercorporeo*: "Ogni cosa mi osserva; guarda fuori da sé,'guarda fuori'. Apparire è una basilare modalità ontologica dell'essere delle cose; esse sono in tutto e per tutto 'apparizione' […]. L'apparire è veramente un vedere. Il vedere originario, con cui le cose in un certo senso vengono al mondo. Esso fonda il mio vedere riferito ad esse. Il vedere dell'uomo è risposta, adesione allo sguardo delle cose stesse. Sguardo-di-risposta", in Aa.Vv., *L'immagine che siamo* (a cura di M. Giuseppina Di Monte, M. Di Monte, Henri de Riedmatten), Carocci editore, Roma, 2014, p. 135.

5 In una precedente riflessione sulle cose dello 'studio', fu richiamato allo sguardo la prossimità con quello che Michel Butor, attraverso Julius Baltazar, esprime sulle cose dell'amico pittore Olivier Debré. Alla morte di questi, attraversandone l'*atelier désert*, Baltazar ne scoprì i fantasmi nascosti e, sostando sulle case, ne raccolse i calchi, "*spontanément sur plusieurs object familiers du peintre: una taille-crayon, un bouquet de pinceaux e de brosses, une boîte de fusains ou de patels, un empilement de toiles, une ampoule nue, un casier à lithograhies, des maquettes, un alignement de livres d'art, une photo à bords dentelés, un pan de bibliothèque…*", in M. Butor, *Dix Regards Sur L'Atelier Désert Olivier Debré*, Edition Ides et Calendes, Bienne, 2000, p.7; riportato in R. D'Andria, "*Sur l'atelier désert*", catalogo della mostra *Pietro Lista. Interni (nel mio studio)*, Miniaci Art Gallery, Milano 2005.

[6] J. L. Nancy, *Il Corpo dell'Arte*, op. cit., p. 39.

7 *Ibid.*, p. 45-46.

[8] G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2000, pp. 102-103.

[9] V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 2013, p. 226.

[10] *Ibid.*, p. 245.

[11] J. L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaele Cortina Editore, Milano, 2000, p. 32.

[12] *Ibid.*, p. 36.

[13] M. Foucault, *Le parole E Le Cose,* Rizzoli, Milano 1967, p. 19.

[14] *Ibid.*, pp. 21-22.

Il ‘corpo’ come Auto- ritratto

A partire dagli anni Settanta, in una fase – e forse solo in un angolo – del suo ‘studio’, Pietro Lista rivolse una più decisiva interrogazione a se stesso e alle sue ‘pieghe’. Orientando su di sé uno sguardo rispecchiante, fece del ‘corpo’, per aggiunta, per sottrazione o per altro, un ‘corpo estraneo’, ottenendo la condizione certa dell’auto-ritratto. Per fare ciò – come testimoniano i suoi *Autoritratti*, e in particolare l’*Autoritratto cieco* del 1983 –, (**Fig. 12)** l’artista applicò alcune strategie e ‘dispositivi’, indotti dalla necessità di calibrare la giusta ‘distanza espositiva’, la corretta posizione rispetto al piano della sua ‘*mise en place*’.
L’esposizione è un’installazione; “*è* – dice Jean-Luc Nancy – *un aver luogo* né ‘interiore’ né ‘esteriore’, ma in *avvicinamento* o in *rapporto*. Si potrebbe dire che il ritratto *dipinge l’esposizione*. Cioè che *la mette in opera*”. L’opera, in questo caso – egli aggiunge – “non è la cosa o l’oggetto ‘quadro’. L’opera è il quadro *in quanto rapporto*. In questo senso, *il soggetto è l’opera del ritratto*, ed è in quest’opera che esso si trova o si perde”. [15] Varie furono, pertanto, le posizioni assunte dall’artista, alle quali era sotteso l’incrocio tra la tipologia dell’ ‘auto-‘ritratto autonomo’ e quella dell”auto-ritratto mascherato’ – un genere, quest’ultimo, che, come sottolinea Stoichita, [16] affonda le sue radici agli inizi del moderno e si prolunga fino all’epoca contemporanea.
Le posizioni assunte, le loro variazioni, furono il risultato di spostamenti in successione, congrui con le esigenze di proiezione del proprio ‘corpo’. Minimi o ampi, frontali o trasversali, gli spostamenti trovarono una prevalente risoluzione – sempre sorretta dalla reciprocità degli sguardi – in un *alter ago* dell’artista, identificato con figure inquietanti, visionarie. Corrispondevano, tali figure – proposte e leggibili sempre in sequenza, non dissimili dalla sequenza dei ‘*Papi*’ di Bacon – a quelle di *Cardinali*, [17] *personae*-maschere teatralizzate con ricchi apparati e connotate da dettagli diabolici. Diabolico è, infatti, il loro sguardo, generato da occhi intensi e arroventati, allusivi a insondabili cavità di miscugli mentali; sguardo diabolico, ma a volte anche sfuggente ai loro stessi occhi, slittante nell’altrove. E se non vuoto, se non attraversato dall’attesa di un evento – ‘il soggetto che è l’opera del ritratto’ –, se non sospeso sul nulla, lo sguardo risulta conse-

Fig. 00

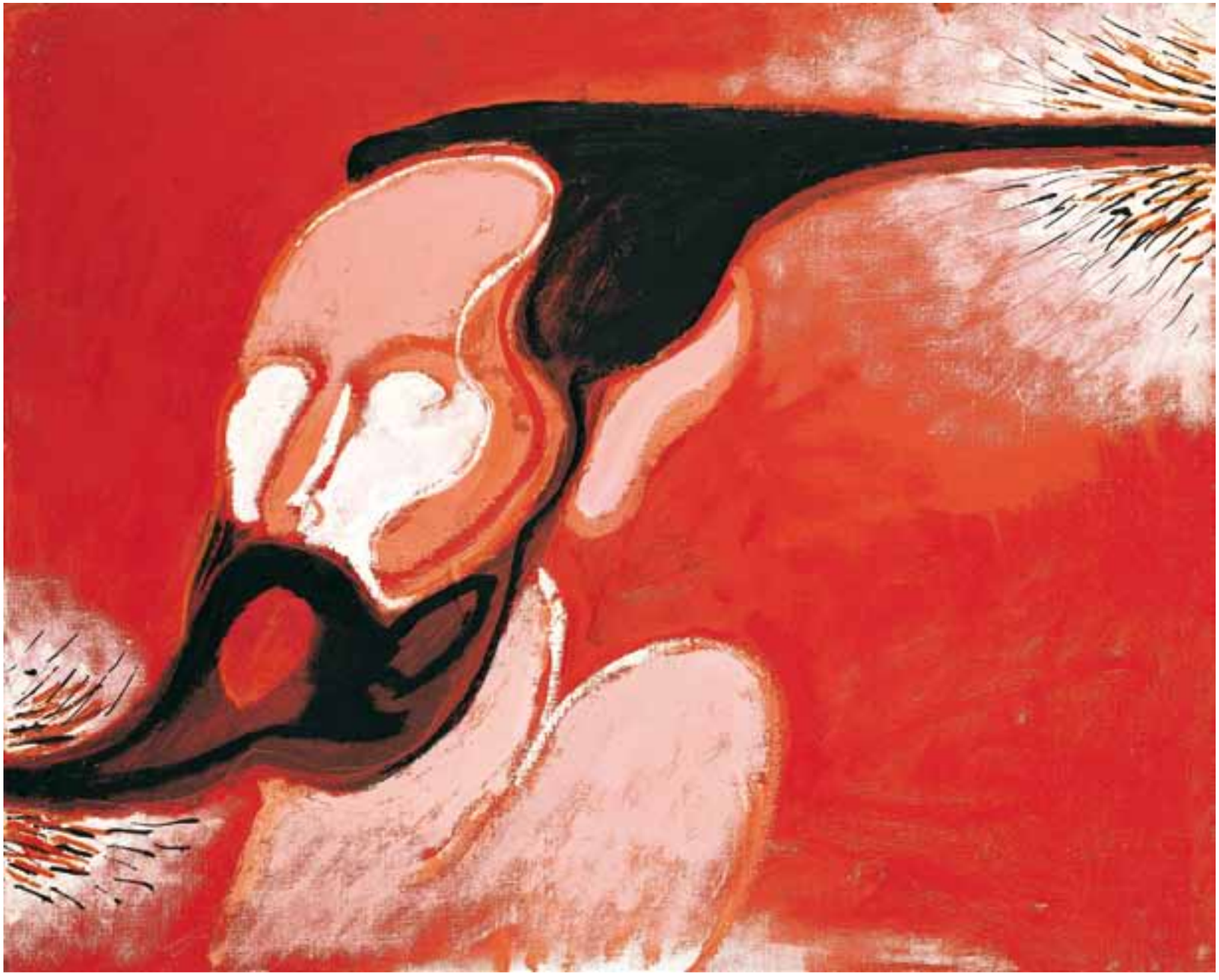


Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

gnato ad orecchie d'asino, a rigonfiamenti ossei, a smorfie distorte e a lingue mute di serpente. **(Figg. 13-15)**

In rapporto allo sguardo, tali segni sono 'generatori' più che 'interpretativi', potendo uscire non "soltanto dagli occhi, ma almeno dalla bocca […], dalle narici e dalle orecchie, infine da tutti i pori e da tutte le pennellate del quadro". [18]

In essi, si collocano le distanze insite nel ritratto, il suo arretramento nella 'profondità senza dimensione' della superficie: nella 'profondità magra', come la definirebbe Deleuze, [19] con le sue implicazioni di rimandi e di citazioni, così come sentite e metabolizzate dall'artista, dal suo 'corpo'; e sono rimandi e citazioni che, in questo caso, attraversano e filtrano campiture culturali di grande ampiezza. All'interno di tali campiture sono presenti, come è ovvio, molti paradigmi del linguaggio contemporaneo sui quali si coniuga il fenomeno pittorico dello sguardo: focalizzato, ormai, non più dagli occhi o dall'intero volto, questo è affidato da Lista all'intero 'corpo', o a parti di esso, o anche ad altro da sé.

"Lo sguardo mette in gioco, con il volto e con il suo tendersi in avanti, l'insieme del senso, della capacità di essere colpito e di lasciarsi toccare. Con la modernità, saranno sempre più la beanza dell'occhio, un'opacità nera e uno svuotamento a guidare la (ra) somiglianza dello sguardo". [20] E si guardi, per esempio, all'*Autoritratto* di Picasso del 1906, al *Ritratto di Auguste Pellerin,* dipinto da Henry Matisse nel 1917*,* a quello di Hockney del 1983; si guardino soprattutto i *Ritratti* dipinti da Modigliani, spesso inchiodati a sguardi ciechi, velati da un fondo di nulla.

Nel caso dei *Cardinali*, limitandole alle più significative, le campiture praticate da Lista sembrano estendersi da Lucian Freud a Louise Bourgeois, da Jean-Michel Basquiat a George Baselitz, avente come fondamentale incardinamento la *Brutality of Fact* di Francis Bacon – dove la "brutalità però non sta nel fatto che siamo in presenza del male, ma che siamo in presenza del niente". [21]

Comunque sia, al di qua di quest'ultimo aspetto, una riflessione interessante sui *Cardinali* e sui loro 'corpi' è certamente nelle parole di Rino Mele, attento osservatore dell'opera di Pietro Lista. "Guardateli – egli dice - questi vecchi impudichi […] immersi nel rosso (la porpora che li segna come un'ingiuria) non hanno corpo, solo il busto e, in mezzo al volto, l'apertura oscena della bocca dove la parola s'è inaridita, sostituita dalla lingua aggressiva degli animali predaci". [22] Guardateli, "niente di sacro è rimasto intorno a essi se non i copricapo, mitre, galeri, zucchetti, bende, simboli di perdizione che essi reggono come re infernali in un osceno teatro di fantasmi condannati a mostrare le loro ferite". [23] Alla fine, potrete scorgere in essi, in nitida filigrana, anche il 'corpo', non meno lacerato e deforme dell'artista: la sua *repraesentatio*, ottenuta sulla distanza e sulla reciprocità chiasmatica degli sguardi, tra il visibile e l'invisibile. Punto di incrocio di una tale *repraesentatio* è certamente l'*Autoritratto da Cardinale*. (**Fig. 16**) E' questa un'opera dove Lista mostra la sua elevata competenza pittorica, basata anche su una solida formazione accademica; dove la figura, ammantata di rosso, si sdoppia e dove gli occhi non sono il veicolo dello sguardo, essendo affidato al colore rosso della tiara e al parziale sdoppiamento nel bianco di un suo *alter* ego.

Da questa *repraesentatio*, lo sguardo sembra diretto, impietosamente e obliquamente,

verso i *Cardinali*. Sembra che lo sguardo voglia indicare l'artista in ognuno di essi; che ne sono l'*immagine-sintomo*', [24] ma prim'ancora l'*imago* funeraria, quella che i romani detenevano nei loro *atria*, in ricordo degli antenati, vissuti come fantasmi evasi dal 'corpo'.
"Un teatro di corpi morti – dice Franco Rella in un saggio-romanzo rivolto ad esplorare *i confini del corpo* – , bruciati, smembrati, falciati, annientati è la scena su cui si accampa la domanda sul bene e sul male. Una metafisica che non muove dopo il corpo – dopo la sua rimozione o sublimazione –, ma, appunto, attraverso il corpo: attraverso il sangue, la carne lacerata e martoriata. Lì essa inizia e lì affonda". [25]

Deiecta membra

Ciò che deve interessarci, è il fatto che "l'essenza del 'se stesso' esige che la sua identità, e dunque la sua identificazione, proceda dalla sua stessità". [26] Era inevitabile, quindi, che lo sguardo dell'artista scivolasse, prima o poi e con gesto fluido, verso i *deiecta membra*. Sono questi profili di 'corpi senza organi', leggibili sempre come '(auto) ritratti'; ma soprattutto sono 'corpi'privi di arti, vuoti di spessore: *Acéphales* e*x-posti* "in un teatro fumante di […] carcasse ed involucri vuoti", "accomunati dal silenzioso destino delle cose, che è di rifiuto e di perdita". [27]
Se dietro la pittura dei *deiecta membra* c'è ancora un versante di fisiologica ri-flessione, questa riguarda – come dice Jean-Louis Poitevin in un lucido saggio sul loro autore – l'immagine di un corpo lacerato dai suoi sdoppiamenti: "tra l'espressione prima del '*corpo cieco*' – che è là per offrirsi allo sguardo – ed il desiderio ultimo del '*corpo veggente*', che tende a dileguarsi nella pienezza dell'accecamento". [28]
In realtà, è proprio sull'inevitabile dileguamento e sull'indifferente inversione tra i 'corpi' – tra il '*corpo cieco*' e il '*corpo veggente*' – che la pittura dei *deiecta membra* rivela una posizione di soglia, al limite dell'autonegazione e del baratro.
Contrariamente al titolo, essa è al di qua di tutto ciò che appare, risolta su distanze minime e sottili, consegnata alla fissità di un occhio estroflesso e sgranato, che non ha più l'ossessione della vista. E' una posizione, quindi, dalla quale si osserva un addensato di frammenti, di piegature, di ammaccature: di anatomie troncate e slegate; che è dato da '*acéphales*' [29] che hanno smarrito – da tempo immemorabile, forse dalla preistoria – lo loro ossatura identitaria; che sono carcasse nate già tali, inevitabilmente rinsecchite. Di sicuro, scarsa è l'identità materica, residuale e molecolare, dei corpi con i corpi e di questi con lo sfondo. A volte, i primi sono immersi nel secondo e nelle sue concrezioni melmose; a volte, invece, essi sono staccati dal fondo come brandelli di una memoria ischemica, di una parola sospesa e mai detta. In un caso o nell'altro, comunque, i *deiecta membra* sono spesso agganciati allo sfondo solo attraverso un rosso (o un bianco, o un nero), che è vibrante di un'ultima, estrema purezza, che è un richiamo ulteriore ad un corto circuito, a macellerie di storie, a carnai di eventi decomposti, degenerati.
I *deiecta membra* appaiono – sottolinea ancora Poitevin – "come pura presenza, puro enigma teso verso l'impossibile conoscenza di sé e del mondo". [30]

Fig. 00

Per questo motivo – si potrebbe aggiungere –, molto spesso essi sono distanti da quella *scissione*, definita da Joyce come l'"ineluttabile modalità del visibile" e acutamente intravista da Didi-Huberman quale legame di reciprocità tra lo sguardo e l'immaginazione, nel senso ché ciò "che vediamo vale – e vive – ai nostri occhi unicamente per ciò che ci riguarda". [31] "*Apriamo gli occhi per esperire ciò che non vediamo*, ciò che non vedremo più – o piuttosto per esperire che ciò che non vediamo con evidenza (l'evidenza visibile), tuttavia ci riguarda come un'opera (un'opera visiva) di perdita". [32]
Rispetto a tale *scissione*, infatti, *i deiecta membra* tendono a collocarsi in un altrove che è una sorta di 'per sé' sartriano:, in un registro, cioè, che è funzionale alla traspirazione del vuoto, al galleggiamento su un fondo di melmose e inquietanti trasparenze.
E' quanto si osserva, ad esempio, in alcune, semplici *Figure*. Datata al 1988, una di queste rappresenta un corpo sdraiato: monocromo, è impressionato da poche macchie su un fondo assente, appena distinto con 'linee-tratto', definibili come 'linee evento', di colore a volte nero, a volte bianco. **(Fig. 16)** Un'altra, anch'essa del 1988, è fortemente marcata in nero nel suo profilo di 'corpo' monco, emergente da un fondale pastoso e sorretta da una sorta di bastone di colore rosso. **(Fig. 17)** Simile alla precedente è una *Figura seduta* del 1989. **(Fig. 18)** Ritagliata con linee-tratto di rilevante spessore, questa non è altro che un moncherino di puro impasto, debordante nell'astrazione di un incubo. Ridotte alla semplice dimensione di massa, di involucro, il 'corpo' di queste figure, tuttavia, sembra pensare; sembra che chiami nella profondità di un insondabile silenzio, che gridi senza emettere voce. "In lui non smette – dice ancora Poitevin – di fremere, di esprimersi, il desiderio dell'altro, fosse pure quest'altro un Doppio di sé". [33]
Ovviamente, non pochi sono i segmenti di rimando che ribollono su un tale fondo, impastati alla materia cromatica. Di sicuro, ci sono il *Bue macellato* dipinto da Rembrandt, l'*Urlo* di Edvard Munch, le *Metamorfosi* di Graham Sutherland; soprattutto, ci sono le poesie di Baudelaire – e tra tutte, quella intitolata *La carogna*: poesia ben conosciuta da Cézanne, come ricorda Rilke –; [34] ci sono le *dramatis personae* di Francis Bacon. Sono rimandi catalizzati e metabolizzati della condizione *acéphale* dei 'corpi', implicante – come già sottolineato – l'assenza di sguardo: o, per meglio dire, la metafora di questo attraverso segni marginali, di dettaglio, a volte marcati da un colore, a volte nascosti. **(Figg. 19)**
Detto per inciso, su tali segni si dispiega quel complesso processo di 'redenzione delle cose', proprio del '*passage*' linguistico contemporaneo, che si attua solo se "si è penetrati nel vuoto: nel vuoto che abita dentro di esse, e che può trasparire, forse, nello 'spazio interstizio'" che è tra una pennellata e l'altra. [35] In tale vuoto, nelle sue trasparenze, si accendono e si dissolvono i segni di metafora, favorendo lo sguardo dell'apparire, che presuppone quello dell'accadere: "l'evento epifanico di un'immagine, prodotto di uno spazio-temporalità assolutamente consustanziale […].
L' immagine diventa [così] un tatuaggio sulla pelle della pittura, un geroglifico che non vuole scalfire nulla ma aderire a se stesso, trovare un punto di contatto, anzi una possibile collocazione e coabitazione". [36]
Tornando ai 'corpi acefali', va osservato che un'interessante riflessione – suggerita dallo stesso artista e da lui considerata come paradigmatica – è indotta dal rimando al *Cubo* di Alberto Giacometti: l'unica opera astratta realizzata dall'artista svizzero. Rappresen-

Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

tato da un poliedro composto di poligoni irregolari, il *Cubo*, impropriamente definito come tale, inizialmente in gesso, risale agli inizi del 1934, mentre la sua versione in bronzo, prodotta in due esemplari, risale agli anni tra il 1954 e il 1962. (**Fig. 20, 21)**
Oggetto di un approfondito studio da parte di Gerges Didi-Huberman, questi sviluppa la propria riflessione a cominciare dalla faccia di appoggio dell'opera, quella 'cieca', che non si vede. E' la faccia che guarda in Giacometti – come suggerito da Jacques Dupin – i "corrugamenti di un sottosuolo aurifero"; [37] quella che, col suo occultamento, evidenzia i profili irregolari delle altre facce, per cui il complessivo carattere 'cieco' dell'opera risulta "troppo poco rigoroso per essere 'costruttivista', troppo poco analitico per essere 'cubista' e troppo geometrico per raccontare una qualsiasi storia". [38] Ciascuna faccia del *Cubo*, d'altra parte, sollecita – "rifrange, condensa e devia "– lo sguardo, e con esso un percorso lungo le intersezioni dell'una rispetto all'altra, laddove si dispiegano le vicende proprie di Giacometti, tra turbamenti e impulsi creativi, tra le ansiose scelte del fare e quelle, altrettanto ansiose, del disfare, negando, occultando. Si sa bene, oramai, che tali scelte ruotavano intorno a un costante sentimento di 'scacco', di 'catastrofe', insistentemente definito dallo stesso Giacometti in rapporto alla 'realtà'.
Riferendo sulle sue intenzioni artistiche, egli non esita a sottolineare che: "mi è assolutamente impossibile poter modellare, dipingere o disegnare una testa, ad esempio, così come la vedo, e tuttavia questa è la sola cosa che cerco di fare. Tutto ciò che saprò fare sarà sempre soltanto l'immagine sbiadita di quello che vedo e la mia riuscita sarà sempre inferiore allo scacco, o sarà, forse, sempre pari ad esso. Io non so se lavoro per realizzare qualcosa oppure per scoprire il motivo per cui non riesco a fare ciò che vorrei". [39]
Metafora dello 'scacco' è *Lunaire*, un disegno del 1935 che rappresenta, in un fondo di notte, il *Cubo*, di cui una faccia è esposta alla luce, mentre un volto la sovrasta. **(Fig. 22)**
E' un volto che, quasi del tutto ridotto all'*Œil* di Bataille, sembra guardare "solo dalla sua assenza di viso, maschera inquietante, anche in qualità del suo ritrarsi fluttuando e della sua sorta di presunta ancestralità. Il volume scultoreo a sua volta accoglierà questa forma di estraneità", [40] alludendo al modo di mostrare un'assenza, un corpo invisibile.
Inquietante è, però, soprattutto la distanza tra il *Cubo* e il volto-maschera, che è insondabile, scandita dalla cecità indotta dello 'scacco' di Giacometti. Al suo interno, su quella distanza, ci sono molti segmenti: c'è, intanto, il ricorso a un dispositivo di cattura del 'reale', mosso da una tensione spasmodica; c'è l'adozione di piani costruttivi dell'impianto formale, come avviene nei numerosi *Autoritratti*, realizzati tra gli anni Venti e Trenta; c'è la 'decostruzione' del *Cubo* in gabbie, in 'prigioni per corpi', di cui è paradigmatica l'opera *Mains tenant le vide* del 1934-35, dove il 'vuoto' è tenuto dalle mani, come a sottolineare nel *Cubo* la figura dell'assenza.
Alla fine del suo percorso di analisi, Didi-Huberman osserva che la magia del *Cubo* consiste nell'essere 'compatto e cieco'; che la sua forza è nel "potere paradossale di fissarci": che la sua definizione è in una sorta di "*antropomorfismo cieco*". Ed è questa, infatti, una definizione che segna una svolta decisiva nella ricerca di Giacometti; che si rivolge a sondare scelte più decisive di 'figurabilità', le quali attengono a "una massa poliedrica cieca per l'essere morente di una testa, [a] un pezzo di marmo bianco per l'essere frontale di uno sguardo dell'assenza"; insomma, che postulano l'astrazione come processo chiuso in sé stesso, nondimeno, però, aperto e avventuroso. [41]

Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

[15] J. L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, op. cit., pp. 26-27.
[16] V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., pp. 202-205.
[17] Il titolo è interessante, poiché, rompendo il principio di *designazione*, relativa al rapporto che si istituisce tra il nome e la figura, apre al rovesciamento degli sguardi nell'anonimato, alla loro oscillazione nella reciprocità, tra i valori della maschera e del volto e quello dell'artista.
[18] J. L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, op. cit., p. 56.
[19] G. Deleuze, *Pourparler*, op. cit., p. 97.
[20] *Ibid.*, p. 56.
[21] F. Bacon, *Inseguire i sensi* (a cura di M. Spender), Edizioni Clichy, Firenze, 2014, p. 43.
[22] R. Mele, *Rossa lungua muta dei cardinali di Lista*, testo dattiloscritto, s.i.p..
[23] *Ibid.*, s.i.p.
[24] J.Cfr. G. Didi-Huberman, *La condizione delle immagini*, in U. Eco, M. Augé, G. Did-Huberman, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano 2015.
[25] F. Rella, *Ai confini del corpo*, Garzanti, Milano 2012, p. 53.
[26] J. L. Nancy, *L'Altro Ritratto*, Castelvecchi, Roma 2014, p. 51.
[27] R. D'Andria, *Pietro Lista. Deiecta Membra* (catalogo della mostra omonima), Milano, 27 maggio 2003.
[28] J-L. Poitevin, *Il Corpo Cieco, Il Corpo Veggente*, in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, op. cit., s.i.p.
[29] Il titolo tematico, ovviamente, contiene in sé il riferimento alla rivista *Acéphale*, fondata da Gerges Bataille nel 1936. Il primo numero di tale rivista presentò una copertina disegnata da André Masson raffigurante un uomo privo di testa, ma allusivo alla razionalità vitruviana-leonardesca **(Fig…)**.
[30] *Ibid.*, s.i.p.
[31] R G. Didi-Huberman, *Il Gioco delle Evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008, p.5.
[32] *Ibid.*, p. 9.
[33] *Ibid.*, s.i.p.
[34] "La poesia di Baudelaire è davvero terribile. Alla svolta del sentiero la carogna è là, gambe all'aria, oscena, spalancata come una donna lubrica. La carogna si dissolve in un ronzio di mosche e in una colata di larve nere che danno al cadavere un movimento e una vita illusoria. Lo spettacolo sembra dare ragione a Sedlmayr quando dichiara che la malattia dell'arte moderna, iniziata nel Romanticismo, giunge al suo stadio finale di 'non-arte' […]. In realtà Rilke dà un'altra risposta. L'artista deve spingere il suo sguardo in tutto l'esistente, anche nell'orribile, per poter dare senso e figura all'esistente nel suo complesso", in F. Rella, *Sguardi sull'Arte del Moderno*, edizioni di passaggio, Palermo, 2013, pag. 96-97.
[35] F. Rella, *Sguardi sull'Arte del Moderno*, op. cit., pag. 68
[36] A. Bonito Oliva, *"Lista D'Attesa"*, in Aa. Vv., *Pietro Lista 1964 2004* , catalogo della mostra nel Convento di Santa Maria del Rifugio, Cava de' Tirreni, 8-27 maggio 2004, s.i.p.
[37] J. Dupin, *Una scrittura senza fine*, in A. Giacometti, *Scritti*, Abscondita, Milano, 2001, p. 24.
[38] G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Electa, Milano, 2008, p. 12.
[39] A. Giacometti, *Scritti,* op. cit., p. 116.
[40] G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto*, op. cit., p. 61.
[41] *Ibid.*, p. 104.

Le *Morandiane*

Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

Qualche anno prima dei *deiecta membra*, Pietro Lista aveva avviato una rilettura, ripetutamente sospesa e ripresa, ma tutt'ora in corso, della pittura di Giorgio Morandi, riassumendone i risultati nel titolo di *Morandiane*.
Incuriosito soprattutto dalle *nature morte* di Morandi, Lista ne fruga, con acrobatica abilità, l'impianto compositivo, intervenendo sulle categorie che lo determinano, che sono di derivazione fenomenologica e attengono al 'codice' e alla 'struttura' dell'immagine, ma anche all'equilibrio indotto dal 'colore di posizione'.
Così definito da Cesare Brandi, tale colore è l'antitesi del colore locale e, pur affidato alla differenziazione di una zona cromatica rispetto alle altre, lo è secondo elementi discreti, come un'ombra, come la vibrazione di un segno, come una velatura. Di conseguenza, le *nature morte* di Morandi erano anche i sui *paesaggi* e viceversa. "Le bottiglie vuote, polverose, o magari in parte colorate, quindi già collocate a mezza strada del cammino della fantasia, perdevano qualsiasi connotazione, restavano come un relitto affidato solo a quello che ancora denota.
Il paesaggio, poi […] era quello più inameno, più banale che fosse possibile recuperare: strade polverose, case d'affitto, pioppi spelacchiati. Un paesaggio che si presentasse come diseredato, di fronte al quale non fosse possibile né un moto di allegrezza né un moto di orrore: da passare del tutto inosservato, e cioè il meno possibile 'connotato'". [42]
Ed è su questi aspetti della pittura di Giorgio Morandi che Pietro Lista ha condotto i suoi ricalchi, alterando, se non negando, il rapporto tra il 'codice' e la struttura', con l'estremizzazione nell'essenziale, con la scarnificazione, ricavandone impronte, tracce, 'contorni'.
In realtà, si potrebbe applicare alle *Morandiane* la stessa lettura che Deleuze applica alla pittura di Bacon, citando lo stesso Bacon. Si potrebbe osservare che in esse la *figura* – e la sua identità di risvolto con il 'corpo' – è strappata al figurativo, al *dis-cursus* iconico-narrativo da esso implicato [43]; che i colori e le linee si sganciano dal 'vincolo figurativo', acquistando una loro autonomia, dando luogo a ciò che Deleuze chiama la "struttura materiale spazializzante". [44]

E, se nel caso di Bacon, "la *figura* così intesa si '*defigura*' o, meglio ancora, si '*sfigura*' in una deformazione indotta da forze interne al proprio 'corpo', "costantemente *in fieri*, e si torce spasmodicamente come tentando […] di fuggire da e a se stesso o dalla propria immagine", [45] in Lista la '*defigurazione*', lo 'strappo' è dato a partire dall'assenza di un fondo o di un luogo, dal suo azzeramento.
Brocche con basi più o meno larghe, coppe astate, coppe a piede alto, vasi allungati, bottiglie, caffettiere ed altro – che, dice Rino Mele, "ricordano il sacrificio e la guerra, il banchetto e l'estremo brindisi della vita" –, [46] messi in fila senza sovrapposizioni, come in una natura morta di Morandi, presentano una residualità di varia consistenza.
Conseguente allo 'strappo' della *figura* su e in se stessa, tale residualità è la condizione che assegna alle *Morandiane* il loro destino di 'corpo'. A volte, infatti – soprattutto in una prima fase – questo è come un brandello pellicolare della *figura*, una sua sottile lastra deformata per impressione; a volte, come un contorno di ricalco; a volte, come un abbozzo leggero, un'impronta impressa su un fondo di materia neutra. Il colore, d'altra parte, se presente, è anch'esso cosa a sé, a sua volta strappato alla residualità e coagulato in una campitura più o meno accentuata, o in un segno marginale, come un'estrema e ultima metafora.
Si consideri, ad esempio, quella *Morandiana* **(Fig. 23 -** fig. 15 del catg.**)** nella quale tre fantasmi di brocche monocrome poggiano su una sorta di mensola bianca: di rarefatta spazialità, lattescente, non è che la figura di una 'sensazione', intendendo con ciò un narrato sospeso, sillabato: non altro che una '*epoché*'. E ancora, si consideri quella **(Fig. 24 -** fig. 20 del catg.**)** in cui due brocche, poggianti su un accenno di mensola, sono 'sporcate' da un colore e sorrette dai tratti indecisi di un *contorno*, in un dialogo muto con due brevi appunti di rosso, sui bordi dello spazio visionario.
Le *Morandiane* – dice il loro autore – sono "figure-personaggi, che si rappresentano sulla scena del mondo nella loro veste di teatranti sbilenchi e muti, di guitti deformi e traballanti".[47] Tale è la *Morandiana* **(Fig. 25 -** fig. 3 del catg.**)** nella quale, su un fondo di dense campiture, sono graffiate geometrie di brocche variamente orientate, associate a una mezza figura acefala, quale capo-teatrante e guitto, e supportate da riquadri di colore rosso.
In una seconda fase, le *Morandiane* sono espresse dall'artista con un ulteriore e più decisivo 'strappo' rispetto al *déja vu*. E' uno 'strappo'di profondità, quasi gestuale, che declina un doppio versante, complessivamente rivolto all'astrazione.
Il primo è quello della schematizzazione-scomposizione del 'corpo-brocca' in parti e per segni sommari, spesso di solo contorno; il secondo è il suo isolamento, con l'avanzamento, ingrandito o dilatato, dell'immagine rispetto al fondo, che diventa una sorta di *substratum*, reso neutro o abraso, pulito o leggermente scrostato. **(Figg. 26-28)**
Così reinventate, le *Morandiane* di quest'ultima fase si pongono al limite di quel nodo, fondamentale per l'estetica moderno-contemporanea, che è sulla soglia tra il 'visibile' ed il 'dicibile', dove il primo termine si rende tendenzialmente irriducibile al secondo. Possiamo anche dire che in esse il "visibile è, qui, letteralmente *de*-nominato: accetta un nome ma provvisorio, retrattile, e solo nel momento in cui se ne allontana, in cui sfugge alla sua presa. Si lascia 'dire' ma al contempo esige un *dis*-dire". [48]
Le *Morandiane*, in altre parole, non sono più tali, hanno smarrito la loro *figura*.

Fig. 00

Fig. 00

Morandiana con corpo

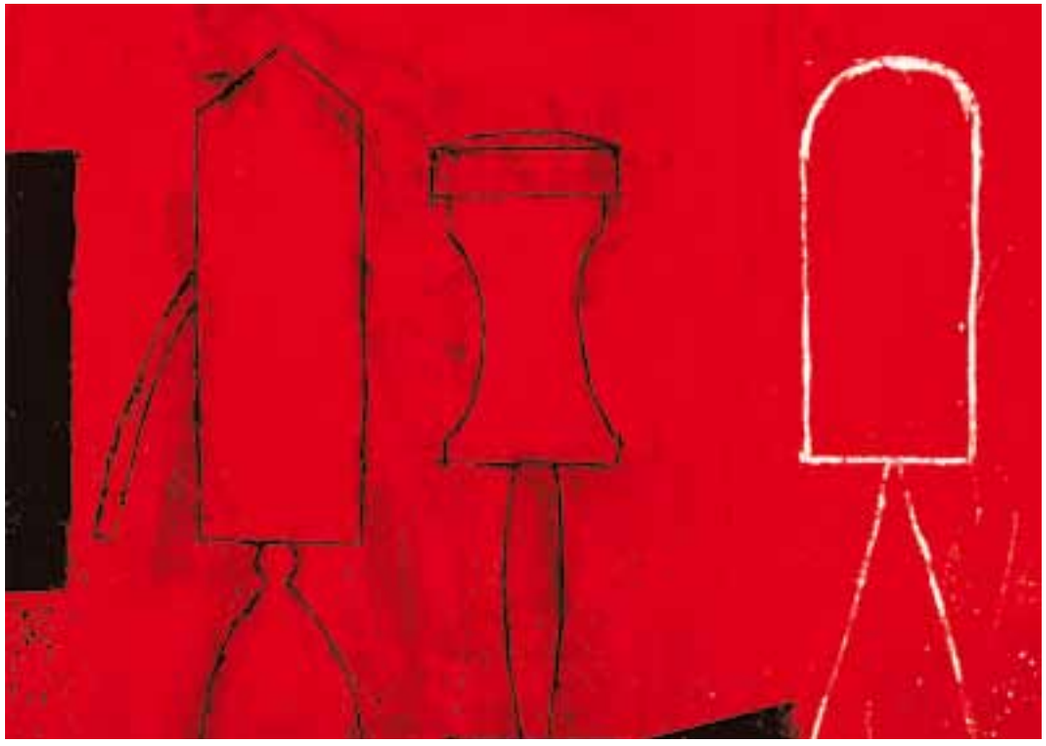


Fig. 00

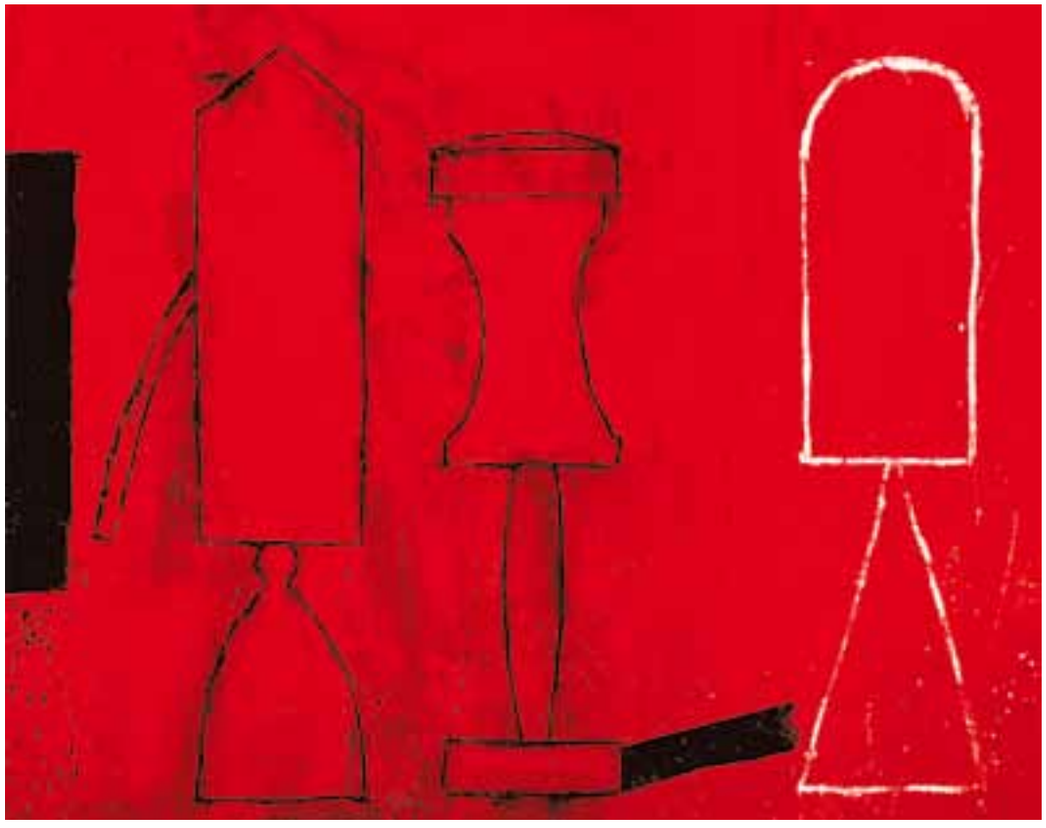


Fig. 00

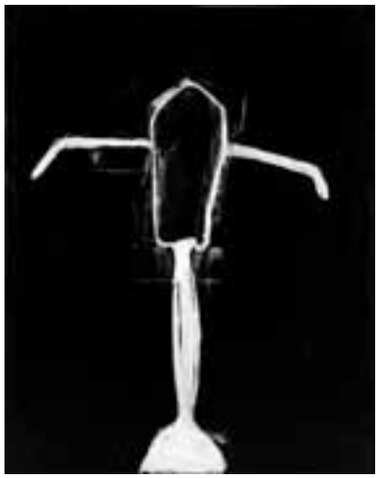


Fig. 00

Fig. 00

Aderendo a quel “tempo precedente il tempo”, esse sono oramai pre-archeologiche, arcaiche, povere: sono semplici e sbilenche *Nature morte*; anzi, per meglio dire – come avviene per i *Deiecta membra* a fronte del ‘corpo’ –, ne sono una residuale memoria anatomica, un’ossatura grafica, non altro che un ‘logo‘. **(Figg. 29-31)**

[42] C. Brandi, *Morandi lungo il cammino*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 23-24
[43] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 29.
[44] *Ibid.*, p. 33.
[45] M. Carboni, *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del Novecento*, Castelvecchi, Roma 1999, p. 83.
[46] R. Mele, *Pietro Lista. Morandiane*, MMMAC, Fisciano, Salerno 2009, p. VII.
[47] *Ibid.*, s.i.p.
[48] M. Carboni, *Non vedi niente lì?*, op. cit., p. 169.

Le *Trame*, ovvero la '*Superficie di Coons*' [49]

Sovrastanti la 'soglia' dello 'studio', le *Nuvole*, le *Gabbie*, le *Sfere*, gli *Involucri*, tutte opere riconducibili al motivo poetico delle *Trame*, sono la metafora di un'interrogazione ontologica radicata all'origine del fare di Pietro Lista.
In questo senso, è da precisare che se i *Deiecta membra* degli anni Ottanta sono riduzioni del 'corpo' alla sola realtà materiale, a una riflessione sul mistero della 'coseità'; se in essi sembra delinearsi il rovesciamento esacerbato del dogma dell'incarnazione e di quanto ne deriva per il dilemma dell'essere, dietro tutto ciò vi è l'apparire di un 'corpo' come involucro-*performance*.
Risalente agli anni Sessanta, nella *performance* l'artista mostrava il proprio 'corpo' legato da una trama di corde, mentre una sorgente luminosa, che stringeva tra i denti, evocava la possibilità di eccedere il peso e l'opacità della carne.
Lo stesso, in seguito, apparirà nella serie dei *Vestimenta*, dove la messinscena di questa stessa interrogazione si compirà attraverso gli abiti-brandelli, tracce residuali, impronte di sfilacciamenti aperti sul gesto.
Il tema del 'corpo', quindi, assumeva, in quel periodo, una concezione metafisica che era tanto più avvertita quanto più la materialità veniva opposta, come una sorta di 'immanenza', al flusso della radianza luminosa quale metafora dell'immaterialità vitale – non escludendo, però, il ribaltamento del 'corpo' nella sua condizione materiale, lo scuotimento dello stesso nella sua attualità.
Detto in termini attualizzati, si può osservare che, se le lacerazioni echeggiano la fatalità dei *deiecta membra* in un destino di cieca metamorfosi, simile a quello di Dioniso, le tessiture di fili o gli intrecci di corde evocano la molteplicità dei contatti poli-direzionali, rivelando un *telos* che instaura la comunicazione tra il 'corpo' e il luogo. E mentre il 'corpo' appare come il centro di una condensazione di senso che è diventata impossibile, il luogo è un'ipoteca identitaria ormai priva di memoria, il recipiente di un soffio che permane inespresso.
La sensibilità di Pietro Lista, però, dispiegandosi su una gamma ben più estesa, ha saputo praticare anche i risvolti laici, esteticamente pragmatici, di questa stessa interrogazione ontologica.

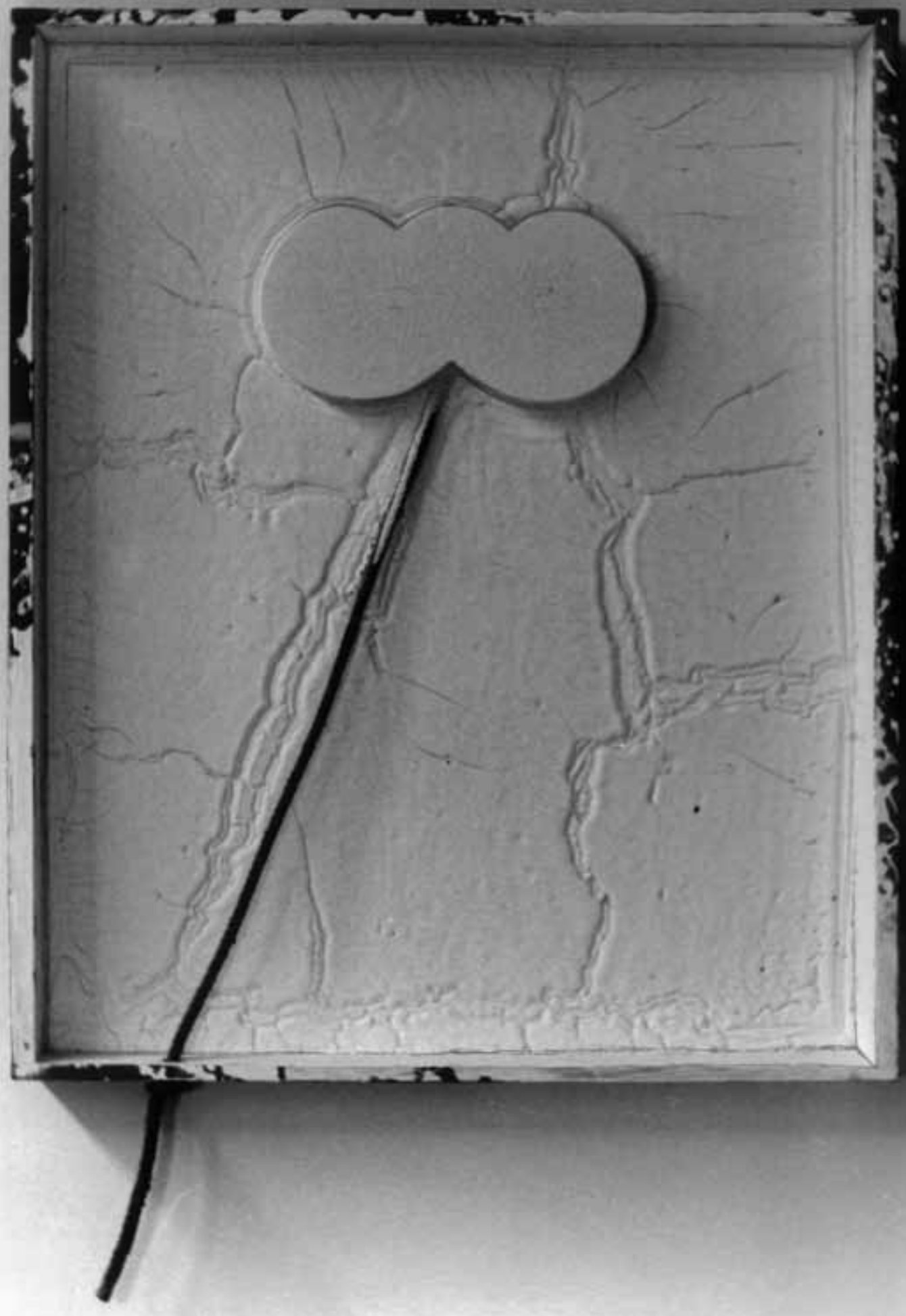
Alla fine degli anni Sessanta, risalgono, ad esempio, la *Scoperta della Luce* e, quasi contestuali a essa, i *Contenitori di luce*: semplici involucri metallici in cui i raggi luminosi, diffratti da sottili fenditoie, smaterializzano l'opera, materializzando nel contempo lo spazio circostante.
I lavori incentrati sulle *Gabbie* – ma prim'ancora quelli, concettualmente omogenei, delle *Nuvole* **(Figg. 32-34)** –, costituenti specifiche serie in seno all'opera di Pietro Lista, appartengono a questo filone, meno coinvolto nel dilemma esistenziale. Se le *Nuvole*, segno dell'infinito, variamente riproposto, "evocano l'instabilità delle forme e delle apparenze, il caos originario come pure il cielo inaccessibile, inafferrabile", [50] le *Gabbie*, sferiche, cubiche, piramidali, parallelepipedi, sono tali che la componente materiale contiene in sé quella concettuale, propria di ogni figura geometrica. Di risvolto, quest'ultima rivela l'indissolubilità del manufatto quale *téchne* su cui riposa da sempre uno dei fondamentali dispositivi dell'arte di tradizione mediterranea, che è arte essenziale, 'povera'.
Per capire quello semiotico delle *Gabbie*, potrebbe valere il richiamo, che comunque non esaurisce la loro complessità, a una delle procedure contenute negli attuali programmi dell'infografica, cioè della grafica informatizzata: la cosiddetta '*Superficie di Coons*'. Si chiama così il metodo, perfezionato nel 1964 da Steven Anson Coons, per rendere i volumi tridimensionali su una superficie bilineare, com'è lo schermo dei computer. Il metodo permette di ottenere la rappresentazione dell'oggetto attraverso un principio di nitida reticolazione, per cui esso può assumere indifferentemente diverse, se non infinite, posizioni tridimensionali.
Oltre tale fase, l'oggetto, descritto tramite la sfaccettatura di porzioni di piano poligonali, può essere 'lisciato', cioè ricostituito nella sua plasticità, nonché trattato con ombre pellicolari di varia calibratura. [51]
Nel merito, si può anche osservare che la procedura della '*Superficie di Coons*' determina una sorta di archetipo visuale, così definibile perché identifica l'oggetto in sé, nella sua matrice di solido tridimensionale, misurabile, modificabile, componibile e scomponibile. Tale archetipo è, in realtà, lo stesso al quale è riconducibile la ricerca sulle *Gabbie*, che fu condotta da Pietro Lista – va ricordato – già negli anni Settanta, in alternanza con la pittura e in parallelo con alcune installazioni sceniche.
Ovviamente, niente si sapeva allora della '*Superficie di Coons*', ma la modellazione scientifica ha sempre tratto dalle intuizioni dell'arte i suoi principi teorici. Si sa, ad esempio, che Michelangelo scolpiva le sue opere ammagliandone la forma con un metodo concettualmente molto simile. Tracciava, infatti, con lo scalpello lunghe linee nel marmo che incrociava e differiva in parallelo, seguendo la progressiva accentuazione del volume.
Tornando, quindi, alle *Gabbie*, il loro rapporto con il 'dispositivo' di *Coons* è definito da una stessa identica matrice, quasi sempre una sfera, un cubo, una piramide; identica è, in particolare, la declinazione della matrice nei suoi elementi caratterizzanti: l'assialità, il parallelismo, le linee strutturali, primarie e secondarie.
Soprattutto, identica è la volontà di possedere l'oggetto in quanto spazio: spazio ritagliato o distinto da uno spazio; di scoprire in esso il meccanismo di cattura e di trasformazione dello spazio nel suo valore astratto, mentale e visivo. **(Figg. 35-37)**
Quest'ultimo aspetto, però, segna anche un limite. Andando oltre, sopravviene, infatti, l'intenzionalità creativa di Pietro Lista, che si concentra tutta nella capacità di formare una gabbia mediante una trama, non sempre regolare, di linee e di nodi; di dare a essi una densità di luce o di ombra, per veicolare nel segno tensioni e reazioni; ed è,

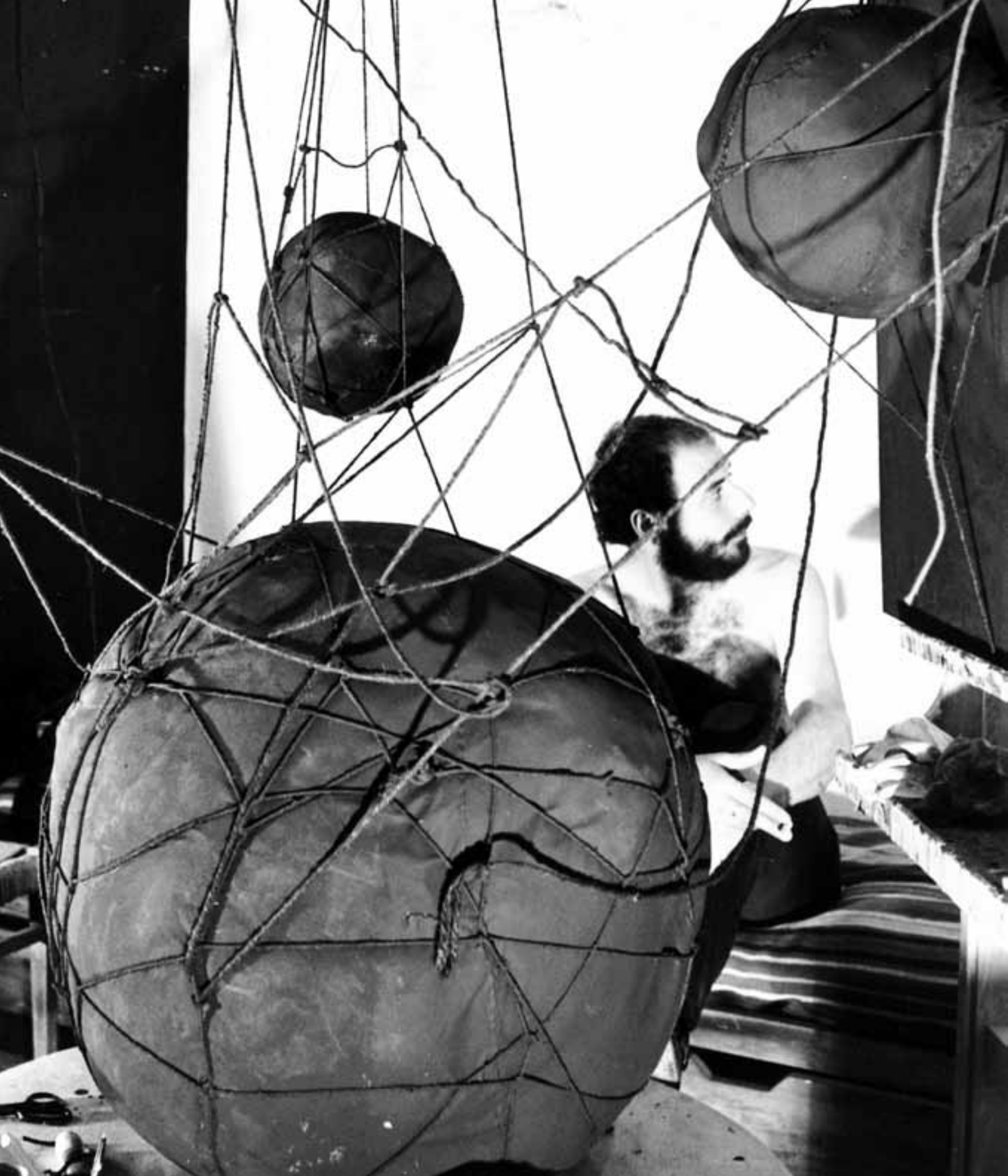
Fig. 00

Fig. 00

Disegno a china delle nuovole 1973

Fig. 00





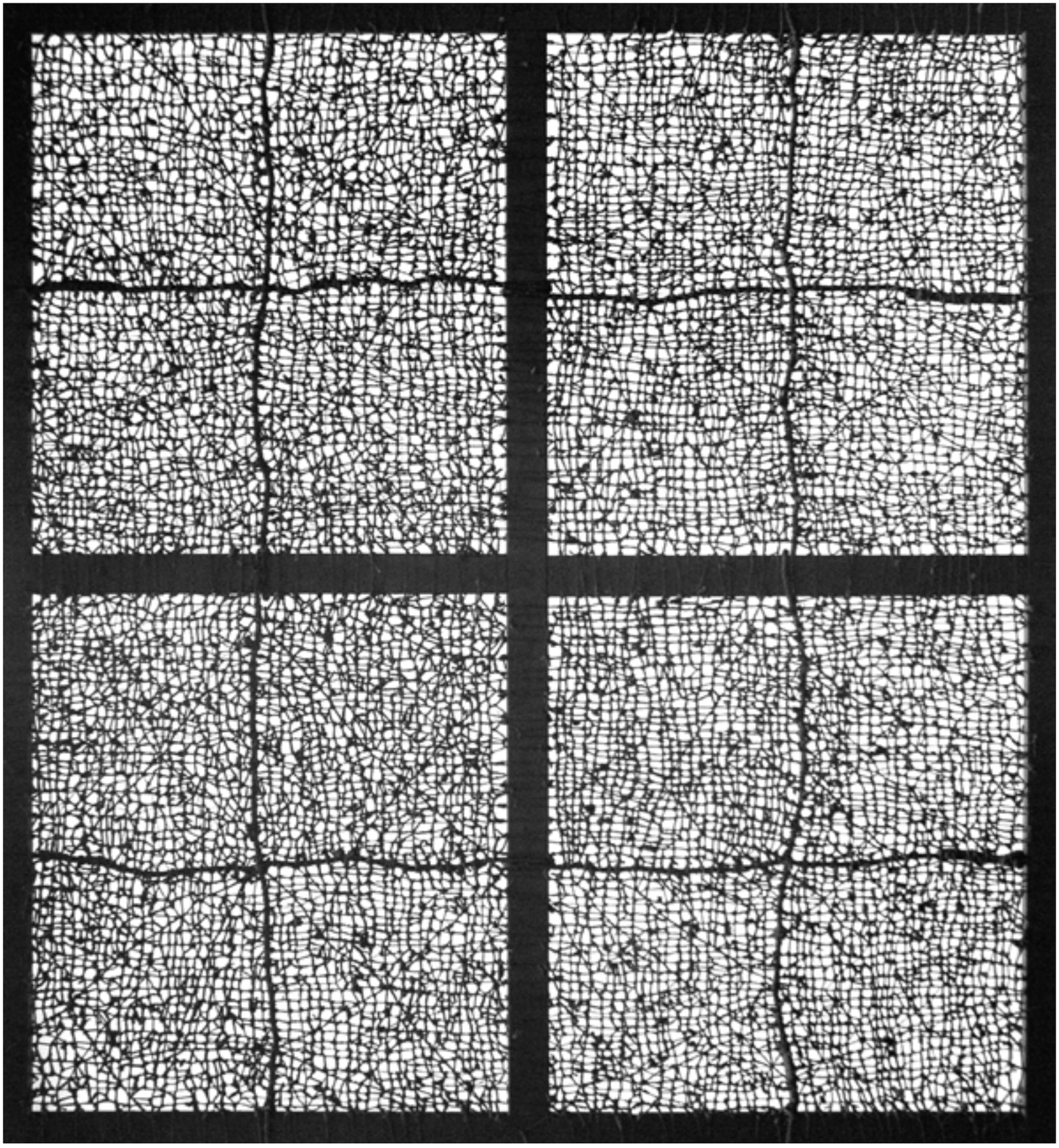
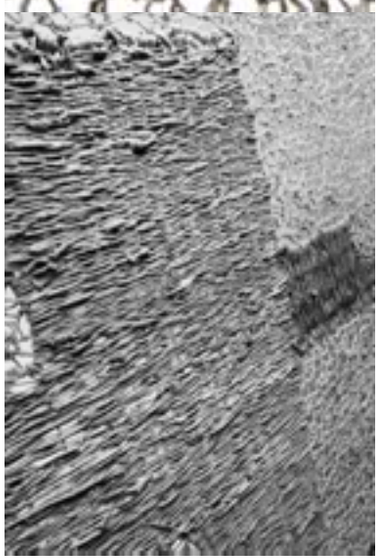


Fig. 00

Fig. 00



ovviamente, una densità che si fa anche qualità rizomatica dell'immagine e fenomeno di spazio. Non appena catturato, infatti, quest'ultimo sfugge, non appena oggettivato, si espande, traspira in 'altro' da sé. Non solo: un tale fenomeno non è mai immediato, mai scontato, come avviene, ad esempio, in un trasferimento informatico, nel trapassamento da un'immagine a un'altra. E', al contrario, un fenomeno indiretto, obliquo, tale perché rallentato, o accelerato, dalle nodosità irregolari della trama, trattenuto da questa nel suo farsi. A volte, è un fenomeno leggibile sui circuiti brevi, infartuati, perché questa stessa trama è tradotta in una leggera ondulazione del suo piano geometrico, quasi per effetto di micro-sollecitazioni eccentriche, leggermente distorcenti. Le micro-sollecitazioni sono ancor più evidenti quando la trama ha un telaio e un sottotelaio portante, applicati secondo un principio irrigidente e iperstatico; e ancor più lo sono quando essa è vista nel contrasto gestaltico 'figura-sfondo', o è distaccata e sospesa.
In definitiva, sussiste uno studiatissimo fenomeno di contaminazione in cui l'archetipo tende a perdere la purezza del suo assetto geometrico, estratta da quella teorica. La resa stereometrica del suo impianto oggettuale subisce lievi alterazioni e sottili scarti formali. Risulta, di conseguenza, una vibrazione, quasi elettrica, trasmessa dalla trama così come definita dall'impianto, da cui è, a sua volta, ri-definito. In altre parole, nella serie delle *Gabbie* la modellazione reticolare trascrive il valore astratto e mentale della forma, cioè la struttura geometrica come condizione assoluta e auto-significante, come filtro di larga spazialità.
Si veda, a dimostrazione, uno dei tanti involucri, dove la trama, resa variabile nel passo dei suoi vettori e nodi tensionali, restituisce un'immagine *de-formata*, *di-latata* nell'allusività figurativa, nella citazione di pretesto. Si veda il *Cubo*, dove maglie di corda, quasi casuali nell'ordito e di varia consistenza, tendono un'ossatura forte e rigida, formalizzando le 'differenze' segnico-estetiche scaturenti dalle diversità materiche. Si veda, soprattutto, per dare il campo di estensività di questa particolare 'scrittura' reticolare e fluida di Pietro Lista, la '*Luna Rossa*' o la '*Sfera di luna*', recentemente collocata, come un 'faro cieco' che introietta la sua luce, e che con essa cattura lo spazio, su un edificio rivestito di nero. **(Figg. 38, 39)**
Non più configurata da fili circolari e annodati, bensì lisci, ondulati lungo la superficie, la '*Sfera*' si 'fa spazio' e *topos* epifanico di un segno vibrante, *dichterisch* per trasparenza, per leggerezza e per dinamica percettiva dell'immagine.
Sempre, dice Heidegger, nel "fare-spazio parla e si cela al tempo stesso un accadere. Questo aspetto del fare-spazio ci sfugge facilmente e quando viene considerato è pur sempre difficile da determinare […]". [52]

[49] Il presente capitolo è la riproposizione di quanto scritto in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, catalogo della mostra svoltasi nel Convento di Santa Maria del Rifugio in Cava de' Tirreni dall'8 al 27 maggio 2004.
[50] J-L. Poitevin, *Il Corpo Cieco, Il Corpo Veggente*, in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, op.cit., s.i.p.
[51] Per altro, l'algoritmo di Henri Gouraud, che ha saputo sfruttare il principio scalare della gradualità dei valori luminosi – principio stabilito da Johann Heinrich Lambert e perfezionato da Bui Tuong Phong –, consente ormai di operare lisciature infinitesimali per creare con grande efficacia l'impressione ottica del rilievo plastico.
[52] M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova, 1984, p. 25.

Fig. 00

Nero di Marte 44 [53]

"I miei quadri sono le ceneri della mia arte"
Yves Klein

Fig. 00

Nella ricerca creativa di Pietro Lista, non manca il rimando analogico al concetto deleuziano della 'esperienza pura'. E' questo un concetto che nasce sull'incontro dell'esperienza – ma meglio sarebbe dire dell'intrusione' traumatica – con il Reale in situazioni limite, con le sue intrinseche implicazioni Simboliche e Immaginarie. "Il Reale – dice a tale proposito Rocco Ronchi – lo si subisce e lo si elabora, seguendo il ritmo di una temporalità che non è quella cronologica, ma quella logica dell'*après-coup*". [54]
Derivata dall'empirista radicale William James, la 'esperienza pura' è "quella che viene prima (a priori) rispetto all'esperienza di qualcosa e all'esperienza di qualcuno, prima del dualismo soggetto-oggetto, prima della coscienza come intenzionalità". [55] Così definita, senza alcun dubbio alla 'esperienza pura' possono essere ricondotte le opere di una 'vertiginosa' ricerca, condotta agli inizi del Duemila, titolata da Lista con '*Nero di Marte 44*'.
Volendo leggere tali opere alla luce di una 'figura cruciale' della modernità, questa potrebbe essere identificata nell'*Angelus Novus*, dipinto da Paul Klee nel 1920 a Monaco. Acquistato da Walter Benjamin nel 1921, l'opera fu sempre considerata dallo stesso come uno degli oggetti più importanti e preziosi in suo possesso, tant'è che prima della morte lo consegnò a Georges Bataille.
"C'è un quadro di Klee – dice Benjamin – che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte ch'egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo sospinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo". [56]
"L'evento della decadenza – commenta Gershom Scholem – è diventato l'unica grande catastrofe che il passato spinge davanti agli occhi dell'angelo soltanto come un cumulo

di rovine", [57] segnandone nello stesso tempo un'inesorabile condizione d'impotenza, perché egli non ha alcuna possibilità di distinguerle rispetto ad un ordinamento, né tanto meno di ricomporle.
Come per l'*Angelus* di Klee, anche per le opere rientranti nel *Nero di Marte 44* di Pietro Lista, il 'cumulo di rovine' si rappresenta con la metafora di un'assenza, di un calco, che è quella del soggetto che non ritrova più l'origine del proprio sé, e con essa il proprio orizzonte di senso. Anche per esse, quindi, non rimane che raccogliersi negli 'occhi spalancati', nella fissità dello sguardo impotente: entrambi attraversati dai venti delle tempeste, dai loro transiti verso l'altrove, l'*Andersdenken*. Si sbaglierebbe, però, chi volesse vedere in tutto ciò una semplice e semplicistica catastrofe (*καταστροφή*, rivolgimento, rovesciamento), più o meno interpretabile come perdita, o quasi, del 'racconto-pittura', magari filigranato sui principi di un qualche patto mimetico-rappresentativo. Se perdita c'è, questa riguarda la temporalità del racconto, il *continuum* della trama, con o senza anomalie.
In realtà, con *Nero di Marte 44*, Lista attua una sorta di racconto sotterraneo, o 'in contropelo', la cui 'figura' – e a tale termine andrebbe dato, in questo caso, soprattutto il significato di un "tentativo di forma, contrapponendola alla suggestione d'immagini che, se pur cariche di verità, lampeggiano e svaniscono senza trasformarsi in un sapere" [58] – è guidata solo dalla vicenda dello sguardo che si fissa con fermezza, essendo attratto dall'assenza, dalla '*vuotitudine*'. [59] Introverso, ripiegato nella cavità ormai vuota del sé-soggetto – che, a ben vedere, è da sempre latente nella riflessione di Pietro Lista, in chiave anche autobiografica –, tale sguardo si sospende cieco alla sua ragione fisiologica. Come unica proprietà, esso ha quella di un occhio sgranato, vivisezionato a secco e pulsante d'irregolari fibrillazioni, visibili solo nella contro-luce obliqua di una frantumata memoria e delle sue rovine. Sono, queste, fibrillazioni non solo di remota origine, proprie, cioè, di quell'indicibile *Urzeit* che è nell'occhio profondo di ognuno – che è il 'retro-occhio' di ognuno – ma anche recenti, di poco fa, dotate di un effetto bruciante, nonché produttivo di cenere (come è, a volte, per una vita pienamente consumata nel suo punto finale, che non necessariamente è il sinonimo dell'al di là). E nel suo commentarsi, non è un caso che Lista voglia dire, a se stesso e agli altri, di alcune sue decisive esperienze – 'pure esperienze' –, sulle quali si delinea una vera e propria mitografia. Queste riguardano, ad esempio, un personale quanto amato Tintoretto, autore di quelle 'figure' di luce dalle quali ricavò una "nuova energia di sintesi"; [60] riguardano Caravaggio, i cui "piani di luce" si attuano "in truculenza di giochi d'ombre su carni macilente e realisticamente rugose"; [61] i '*Cretti*' di Burri, che continuano a bruciare in un'azione di fiamma; la *Rothko Chapel* di Houston, in cui il 'nulla' fu sognato in "una mistica fusione del nero", inimmaginabile, assoluta. E tra queste 'figure' e oltre, quasi a tesserne i legami, non è un caso che Lista voglia ancora insistere su di sé, e più intimamente, alludendo a quell'istante brevissimo della notte dove non esiste il tempo, che si travasa in un incubo di immemorabilità, o nell'ansia che insegue un pensiero in fuga, o nel rigurgito che svuota un principio di sentimento, come avviene con la chiusura improvvisa delle porte, come è nella metropolitana di Duchamp.
"Ogni attimo, ogni istante – dice Franco Rella – è l'urto improvviso che sembra met-

Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

tere di fronte all'attesa di una vera catastrofe, al punto di frattura che può metterci 'nel mezzo di qualche verità' o scoprire il nulla alle nostre spalle, in un 'terrore da ubriaco'". [62]

Rispetto a così tante rovine e a così tanta cenere, però, è la mano ad accompagnare lo sguardo e ad assecondarlo. Abile ed esperta come quella di un cieco, essa ha nel gesto la sapienza di un *poiein* che si compie formando eventi di luce polarizzata, di rapida apparizione e di lunga persistenza (com'è nella patologia di un'emicrania oftalmica, o quasi). Affinché questo avvenga, la mano – non diversamente da quella che incerniera *Der Blindensturz*, dipinto da Pieter Brueghel il Vecchio – conduce lo sguardo sulle coordinate mobili delle superfici. Da qui si tende poi nella loro sostanza poetica, viaggia nelle micro-stratigrafie del loro 'cuore di tenebra', catramose e dense, ma anche distinte e nitide; da qui ne accerta le misure di profondità, le ipotesi di un qualche radicamento, come pure di uno svincolamento verso imprevedibili emersioni e direzioni. Comunque sia, la mano – carica della tragedia dell'uomo Lista – spinge con decisione lo sguardo, si fa essa stessa sguardo, e nel farlo, applicando la proiezione di una magistrale pennellata fatta di pura spazialità, lo filtra sulle tensioni del 'fuori'. Innestate sulla 'differenza' di nuove sequenze, verso eventi di varia natura, risucchiate dal vuoto dell'occhio, queste ne toccano le terminazioni capillari che lo avvolgono, innescando un nero corto-circuito. E' in ciò il motivo per cui le superfici di queste recenti opere di Lista, persa ogni ipotesi di colore, vibrano di molteplici densità, ricche di sfumature e di opachi riflessi; e tanto più vibrano quanto più un nero si sovrappone ad un altro e ad un altro ancora, facendosi spessore e verità di nero.

D'altronde, non potrebbe essere altrimenti, poiché il nero è il simbolo dell'assoluto o, meglio ancora, è il colore che esprime, in una dimensione senza tempo, "la completa assenza di coscienza, l'affondare nell'oscurità, nel lutto, nel buio" [63]. Nell'antichità, associato al bianco, ed esprimendo "il continuo passaggio dalle tenebre alla luce, dalla morte alla vita", il nero mostrava "il mondo tellurico come il risultato di un eterno divenire e di un eterno perire, come un movimento senza fine". [64]

Riportato il gesto alla quota delle superfici, non si può che osservare come queste siano state, nel frattempo, il luogo di una torsione metabolizzante, indotta da un 'fuori' che si ritrova ad essere altro, rovesciato in se stesso (come può esserlo un guanto, un abito, un cappello), ben sperimentato da Lista nelle potenzialità dei suoi profili performativi. Di conseguenza, agite da una tale torsione, le superfici – ma è questo solo un effetto, che potrebbe verificarsi con sollecitazioni composte o anche non verificarsi – a volte si lacerano, a volte si strappano o si dilatano, consentendo allo sguardo di consegnarsi al vuoto e ai suoi lampeggiamenti, evocando, nel contempo, il fermento di concatenanti impressioni e di sincroniche suggestioni, al di là di ogni finalismo, di ogni esito d'attesa. Si veda, per questo, quell'opera in cui è presente l'impronta di alcuni oggetti (forse una sedia, forse una bottiglia, forse altro), diluiti e smarginati nella miopia di un ricordo improvviso; o quella in cui compare, decentrata e al margine, un irregolare squarcio che, non solo è una citazione della luna nella sua astrattezza – pensata con mente fredda –, ma anche della sua '*vuotitudine*'. E si veda ancora quell'opera che associa alla luna un'apertura oblunga, in un dialogo muto che sconfina su sterili allusività viscerali, che

rivela "il graffio germinale di un segnale consumato", [65] dove sembra risuonare una sorta di 'eros della lontananza'. Ed è, questa, un'opera tanto più significativa se si considera che l'allontanarsi, "come afferma Klages, significa entrare 'nel ritmo della vita cosmica', in cui sparisce il terrore della morte in quanto essa non è altro che la storia, futile, evanescente, dell'io [dell'io-soggetto-*Angelus*], l'oscuro despota". [66]
Nell'attività di Pietro Lista – attività che si è andata svolgendo nella scansione di molte 'soglie' di ricerca, intese come luoghi di avanzamento o di arretramento, come punti di sosta o di passaggio – non è però solo nel *Nero di Marte 44* che compare il nero, e con esso la luce.
Come già visto, contrapposto al bianco, esso era il colore delle *Reti* realizzate negli anni Settanta e Ottanta. Non solo, ma un fondamentale aspetto della loro origine proveniva dalla 'esperienza pura' conseguita in occasione dell'*Arte Povera + Azioni Povere*, esperienza che, svoltasi ad Amalfi nel 1968, segnò un importante riallineamento della cultura artistica italiana alle più avanzate posizioni internazionali.
Organizzata da Marcello Rumma e da Germano Celant – al quale si deve la teorizzazione dell'*Arte Povera* quale fenomeno soprattutto processuale, attento al valore dei materiali naturali, degli oggetti usuali non dissimulati, di elementi non pregiati, ma primari –, tale manifestazione vide la presenza dei maggiori artisti italiani: da Alighiero Boetti a Mario Merz, da Michelangelo Pistoletto a Giovanni Anselmo, da Gilberto Zorio a Luciano Fabro, da Jannis Kunellis a Pietro Lista. [67] La partecipazione di quest'ultimo avvenne con *La scoperta della luce*, un'azione condotta sulla spiaggia di Amalfi, sotto una calotta celeste di kantiana memoria. Fu quella di Lista un'azione quasi mistica, rituale, che nacque dallo scavo manuale della sabbia e dal lento ritrovamento in essa di un segmento di luce fredda. Fu un'azione che espresse, in particolare, un modo per dare accenno di parola –, nella "irrepetibilità dell'istante", che metteva a contatto materie contrapposte, quali la sabbia e la luce, sinonimi del pieno e del vuoto, del nero e del bianco – alla condizione de-materializzata del silenzio e della notte.
A tale proposito, va detto che, dopo Amalfi, la luce sarà utilizzata da Lista secondo due fondamentali direzioni, oltre quella espressa con le *Reti*. "La prima – dice Paolo Bonaiuto – si basa sul vissuto della luce come entità dotata di una sua corporeità e fluida finitezza, entità passibile di venire imprigionata e compressa da un involucro opaco, da un contenitore, attraverso le cui fessure tale chiusa e ricca realtà interna viene colta, o inferita, attivamente dall'osservatore […]. Ne conseguono corpi luminosi semplici e polimorfi, incandescenti, splendidi nella loro essenza, per questo opaca, ruvida, smorta è la scorza che li limita e conchiude". [68]
Una seconda direzione, invece, "si basa sul vissuto della luce come corpo o spazio non più finito e conchiuso, ma anzi iperesteso e illimitato: corpo e spazio gassoso o liquido incandescente, magma potente, che si estende senza confini. E l'estensione avviene sempre al di là di una soglia, di una trama che insieme separa e pone in rapporto due realtà: una realtà limitata, opaca, buia, da cui si deriva e in cui si è, con una realtà altra, intravista e imprevista, meravigliosa, splendida e un po' paurosa". [69]
Non distante dalla *Scoperta della luce*, era stata, però, quella delle *Nuvole*, risalente alla fine degli anni Sessanta. Intese come 'figure' tattiche per sondare lo spazio e captarne

Fig. 00

Fig. 00

Fig. 00

le coordinate di leggerezza, ma anche d'instabilità, queste ebbero diverse declinazioni formali, dominate da regole puramente segniche. "Stilizzata con tre archi di cerchio più o meno sovrapposti, la nube di Pietro Lista – diceva Jean-Luis Poitevin – è un'icona nel senso che dà a questo termine il linguista Pierce. Sulla tela è insieme a altri segni: lettere lasciate sole, frecce, colori atipici, parole che valgono per quello che evocano, etc. Tutto è dunque segno e il complesso deve significare". [70]

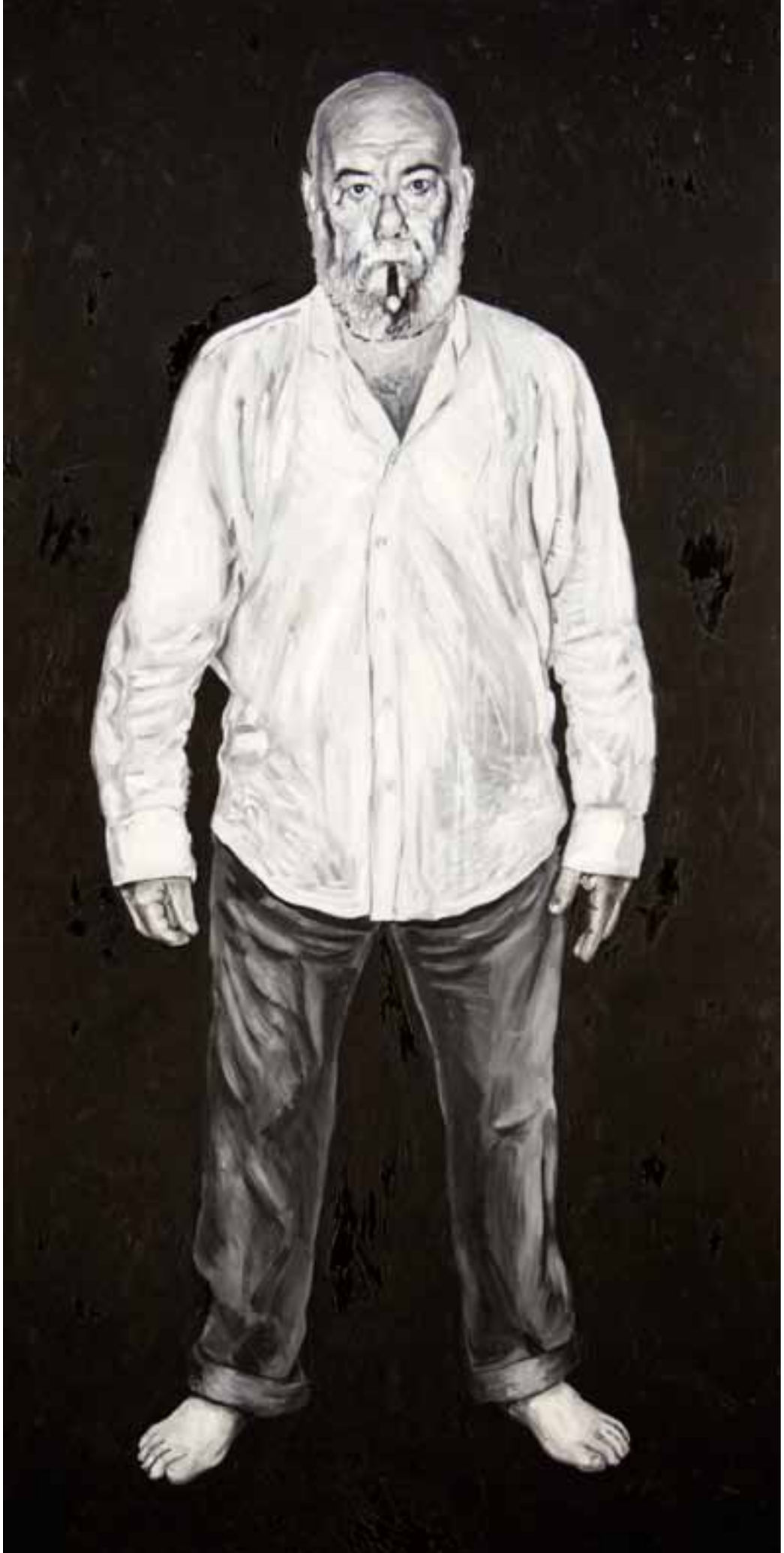
La soluzione ultima delle *Nuvole*, tuttavia, sarà la chiusura dei segni nel colore nero: applicato a materiali semplici, legati da cordicelle, a loro volta ancorate a piccole pietre, essi indicheranno un impedimento alla volatilità verso il mistero dell'immaginario.

Se le *Reti* e le *Nuvole* – le quali aprirono la prospettiva per ulteriori riflessioni di ricerca, in cui "reinventare le invenzioni" – ne sono i presupposti, a questo punto non può apparire che lecito citare per le opere del *Nero di Marte 44* (**Figg. 40-42)** la contiguità – che può voler dire l'analogia, ma anche la deviazione – con alcune opere di Jannis Kounellis. In particolare, non può apparire che lecito citare quell'opera in cui Kounellis, segnalando la possibilità di seguire il moto rotatorio della Terra nel cielo, secondo un'intenzionalità che si salda ad una sorta di 'simbolismo cosmologico', concentra la propria attenzione su un pezzo di carbone di legna, sinonimo di una condizione che si attua ribaltando nella natura della materia 'lo sguardo dal di fuori'.

"La sua forma – dice a tale proposito Alberto Boatto – è cilindrica, schiacciata su un unico lato e la lenta ed imperfetta combustione cui è stato sottoposto, gli conferisce un opaco colore nero, che a tratti può risplendere di grigio metallico lungo il margine piatto. Se lo si spezza dà un colpo secco, e nella pressione che esercita il tatto sembra avvertire il vuoto e la porosità della sua conformazione molecolare […]. Solo ora, ma solo ora che si sono capovolte tutte le nostre prospettive, ci rendiamo conto di come esso annerisca, sporchi meravigliosamente le dita e la palma della mano.

La sua immobilità – precisa ancora Boatto – è soltanto apparenza, dovuta ad un provvisorio impedimento di raggiungere un soddisfacente punto di osservazione; ma a noi è dato correggere l'inganno di simile staticità, disponendo il cannello di carbone sopra un basso carrello munito di quattro ruote. Il resto infine è faccenda esclusiva di spinte e di collisioni, e l'apparente occasionalità dei percorsi che traccia nello spazio, non è che un'immagine scorciata delle orbite percorse di fatto da questo nero spezzone terrestre lungo i moti di rotazione e di rivoluzione nei cieli". [71]

[53] Il presente capitolo è stato già pubblicato, con il titolo *L'Angelus e il Nero*, sulla rivista *MU6*, n. 23 del maggio 2012, p. 17.
[54] R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 37.
[55] W. James, *Saggi sull'empirismo radicale*, Mimesis, Milano 2009, p. 51.
[56] W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 76-77.
[57] G. Scholem, *Walter Benjamin E Il Suo Angelo*, Adelphi, Milano, 1981, p. 61.
[58] F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 14.
[59] A.Tolve, *Le fenditure luminose di Pietro Lista*, catalogo della mostra alla Galleria Cobbler di Cava dei Tirreni, 2010, s.i.p.
[60] D. Formaggio, *Tintoretto*, Mondadori, Verona, 1950, p. 31.
[61] R. Longhi, *Breve Ma Veridica Storia Della Pittura Italiana*, Rizzoli, Milano 1994, p. 102.
[62] F. Rella, *Miti e figure del moderno*, op. cit., p. 69.
[63] H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, Garzanti, Milano, 1999, p. 320.
[64] J. Jacob Bachofen, *Il Simbolismo Funerario Degli Antichi*, Guida Editore, Napoli 1989, p. 93.
[65] A. Tolve, *Le fenditure luminose di Pietro Lista*, op. cit.
[66] F. Rella, *Miti e figure del moderno*, op. cit., p. 29.
[67] Cfr. Aa.Vv., *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959* (par Germano Celant), Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne, Centro Di, Paris 1981, p. 267. Cfr. anche G. Celant, *Arte povera: appunti per una guerriglia*, in *Flash Art*, nº 5, novembre-dicembre 1967; G. Celant, *Arte povera*, Milano, Mazzotta, 1969.
[68] P. Bonaiuto, *Pietro Lista*, catalogo della mostra tenutasi presso la libreria e centro culturale Einaudi, 1969, s.n.p.
[69] *Ibid.*, s.n.p.
[70] J-L. Poitevin, *Il Corpo Cieco, Il Corpo Veggente* in Aa. Vv., *Pietro Lista 1964 / 2004*, op. cit., s.n.p..
[71] A. Boatto, *Lo Sguardo Dal Di Fuori*, Cappelli editore, Bologna, 1981, pp. 30, 31.



Raffaele D'Andria

Corpora

On Pietro Lista

Preface by Rubina Giorgi

The Unreachable vision of the Beyond

Rubina Giorgi

Allora conosco, riconosco il mio
corpo e il tuo
e il corpo dell'opera
quando sconfinano
e si dissolvono in Altro

It is entirely appropriate that Raffaele D'Andria, the author of this monograph on the portraits, self-portraits and visual aspects of Pietro Lista, entitles his essay *Corpora*, as if the body were a collection of bodies (and these primarily of variable language): the plural that revolves around the title is useful because the body, against all evidence, is an elusive entity, indefinable and unmanageable if taken literally. What is presented and represented – which Pietro Lista's work proves fully - ever more becomes a puzzle multiplying and deforming itself. The artist confuses us with his extremes of plethoric turgidity or of fragmentation in parts (like chunks of meat) elevated to an obscene whole until it reaching decomposition and cancellation. The author of the essay and before him the artist try to withhold the work, to bring some sense to light, but the enterprise is either vain or it is necessary to field a very fierce machine - precisely as Pietro does, not backing off from the most heinous experiment of vision inflicted on himself, even to the death sentence of his own head, deprived of his entire body, along with what is most precious contained therein, the brain which is the basis of consciousness and spirit; or else he places himself in a serial of specular references with the portraits on which he works. What is particularly interesting is the relationship of the self-portrait with the portraits of other artists who depict bodies and faces in addition to their own, a relationship which remains and cannot avoid being caught in the net of identities/non-identities. The body that is confronted introduces quite naturally the specularity which returns and dissolves. So does Raffaele D'Andria who prepares a rich theoretical basis which connects and corresponds exactly to the vicissitudes of the body in the work of Lista. He knows where the phantasmagoria of details raised to the level of totality leads – towards break point, towards mutation, denial and self-denial, but also perhaps towards liberation and new beginnings. As regards the work of the interpreter, it is interesting to see how his work, when it goes in the direction of the artist interpreted, focusing on the entity "body", contributes to the discoveries and wiles of the theme, increasing even its strength and elusiveness. But this is the pledge of successful interpretation ...

The "body" is therefore a thing that persuades as only the entire work of an artist can, with greater or lesser concealment, containing with all its relative pitfalls the features of both autobiography and of self-portrait. The look that has seen is reflected and estranged and then re proposed becoming intimate in a back and forth, in an exchange of container and content, of proper and improper, never remaining the same but moving more or less perceptible and continuous, disturbing ...

It therefore sees and catches, virtually without limits, until it meets emptiness and the void. The *distance* between the subject and the object of the look and of seeing – which I would say is an even more ontological than methodical foundation of discovery in visual art – can be almost nothing or completely nothing, thus the visible ends up capsizing in the invisible, identity in dissimilarity.

Only the dissimilar renders the faithfulness of the image – which means that everything resembles through dissimilarity – and only the invisible does justice to the visible.

It seems that the recent works of Pietro Lista trigger off similar statements, reconnecting, in a story of darkness and light, and indeed of light generated by darkness itself, with works of previous cycles where the "possibility of overcoming the weight and opacity of the flesh" is clearly evoked. At this point I must add that there lives and breathes a strangeness in this artist that is at once scary and liberating, a strangeness which in conformity with modernity, while putting itself and us outside of these ideologies driving towards the obscure and least controllable regions of our mind, allows us to recognize ourselves in a *transcendence* which is our essence: the transcendence of us to ourselves. And it is also a search for an absolute, absolutely something else, that Peter would not dare to mention, and niether would I.
But allow me an encroachment:

E' per me un dio chi mi rende visibile
Ciò che non vedo ma che da cieca indovino.
E' per me un dio chi, pur a me non accline, m'irradia
Immagini ed enigmi,
chi mi dona istantanea veduta
della sogli e dell'estraneo che di là fa luce…

The ‘body’ as a reflecting gaze

Veniet dies quo te in speculo non agnoscas
Petrarca

Heavy, ramshackle, the ‘body’ is on the threshold. Beyond this, dazzled by the light of overlying reflectors, its consistency and tension is revealed in the dimension of the ‘studio’. It is a tension which comes from Pietro Lista from his peculiarities and connotes even those of painting and its ‘body’. Within this tension, the body exposes the “abandonment of itself to itself and to other than itself”, highlighting the many devices that belong to it. These devices coincide with scattered and heterogeneous things, *res derelictae*, things that Jean-Luc Nancy would define as ‘foreign bodies’:[72] foreign to place and to time in which, however, the coordinates of both are represented. It is the artist in all his features who is mainly portrayed, starting from that of Gillo Dorfles’ *‘talentiert’* [73] to that of Renato Barilli’s ‘post-modern primitive’. [74]

For example, a brush soaked in color, a cloth, a sheet of paper with a note, an old newspaper, a book, are the *kata-logos* of *res derelictae* to each other, or one contained in the other; as they are when they offer themselves as pro-ducts and intersections of looks [75] – empty looks, resulting from contiguity or from sequence – such as those occuring between the brush and the color, between the color and the picture, between the picture and the ‘studio-place’, such as the place and the artist. [76] **(Fig. 1- 6)**

In fact, in these *res derelictae* distances leap up and are as if detached, sometimes endless, sometimes infinitesimal, always however incommensurable and of varying consistency. Exposed to the varying light of the studio, to its chiaroscuro, to its shadows – in the corners, on the walls, on the floor and so on – the consistency resonates with the gestures and reflexes that have determined them, of the paths made by the artist along the furrows of his ‘body’.

The exposure of the ‘body’ “is *aspectus* in two ways: as a product of watching or of being watched”, [77] according to a continuous movement of the reflective circularity of the look, which consumes – and regenerates – its function, becoming in itself other than itself.

Consequently, “the body in painting is always addressed to itself, towards itself. It is always the body in which you see what you desire and of which you are afraid. It is that absolutely unknowable thing, invisible, hidden behind not only a camera or behind brushes and pencils, but even more hidden behind the artist himself, in the inaccessible depths without size, where the body is the point of view”. [78]

To understand this, just look at the picture that is in the studio: in this case, one of the representations of the place itself, the inside of an interior; just get into it, though it would be enough just to touch it, just to look at it obliquely. While following the tracks of the color, the texture of the sign, the footprint of the whole, the condition of concealment mentioned by Jean-Luc Nancy is revealed. This well known condition is that of a ‘body’ that *ex-pone* as superficial ‘intimacy’; which is exposed in a refraction, in a reverberation of what is behind and next to it crossing the whole in a rebound: from visible to invisible and vice versa, from one surface to another, in all their subtlety.

At the same time, however, pressed by the enigma and by the *Idea* that feeds it, the picture tends to get away from everything, as if it wanted to deny its 'being put on view' 'or its 'being estimated', sucked into the interstices, absorbed by the infinitesimal 'between' of the pictorial traits.
With its retirement – and even before with its *ex-porsi* – producing from another aspect a kind of residue, [79] the picture displaces the circularity of the desiring look, reducing this to the function of a split eye intended to live in strabismus, if not in blindness. The act of withdrawal of the 'picture', therefore, happens on the surface of its 'body', driven by the prevalence of a sign, by the emergency of a color, of a stain. There is, to some extent, the pulsation of the exposure, the mutual strangeness of the parties and the traces of their own dissolution in an allusive language, in open metaphors and in other solutions.
All this, of course, takes place in an expansion of the reciprocal interplay between the picture and the 'studio', between this and things, in a transfusion of one in another, emphasizing the bodies, but above all alluding to the absence-presence of the artist, who is taken for granted as a kind of variable and imperceptible watermark: such as an irregular and increasingly dilated 'infra-text'.
If we wanted to look for a point of reference historically contextualizing the event described above, many roads would be feasible. In this case, however, although in different aesthetic conditions, we should correlate the 'studio' of the artist with the images of 'reflection' or those of *'mise en abyme*', which are part of a long tradition of painting . In this context, in fact, there are various significant moments, defined as matrix, articulated between presence and absence, between an inside and an outside with respect to the 'body' of the pictorial text, but also – being the same thing – compared to the artist as such.
Certainly, the reference to the *Self-portrait* by Antoine van Steenwinkel (? – 1688), is particularly significant depicting as it does the artist's image in a mirror, eccentric in relation to the edges of the picture. **(Fig. 7)** "It is as if –Victor Stoichita says – Van Steenwikel was still standing before the mirror to occupy the place that now is that of the viewer […]. The things that are around the mirror-self-portrait (and which in part are reflected in it) impose a *distance* between the picture and the viewer. The 'aesthetic frontier' expands, becoming an intermediate space between life and death, an abyss […] between the real world and the imaginary world". [80]
No less significant is the reference to the *Self-portrait* of Johannes Gumpp (1626 – 1646), dating back to 1648. **(Fig. 8)** It is a self-portrait articulated on a 'self-reflecting' scene, characterized by the presence of three motifs: to the left there is a mirror with the face of the painter, to the right, in the painting on canvas – which is almost the translation of the face in the mirror, almost in the centre between the two –, there is the image of the painter who shows his back. It is obvious here that someone is watching from the outside. "This someone – Stoichita observes – is portraying. This someone is the fictitious author of the painting as a whole. 'Author' because he left us a picture [...] 'fictitious' because he presents himself in the shoes of another, although it is the same Johannes Gumpp. A 'Gumpp' who claims to be an 'other': someone who observes 'over his shoulder' while 'Gumpp' is painting the picture of himself ". [81]
This work also offers other forms of interpretation, including that – which will correspond to some lines of subsequent research – of a narrative with a circular profile, so much so that, by turning on the 'hidden body' of the painter, the device of the 'mirror' can open on the 'endotopica presence' of the same and on his 'absence esotopica' and vice versa.
No less interesting, however, is the observation that the work of Gumpp, like other works of the same nature, is not so much devoted to the representation of a person as to representation as such. "It is not the painter who paints himself, but the act of painting, and this act is the subject in every sense of the word. It is, in a very ostensive way, the object of his likeness". [82] And there is more: "everything could be painted by another painter who could paint the whole scene in front of himself and could still be masked". [83]
Beyond the above, there is perhaps a work which sums up well the references about the circular representation of the 'body' in all its aspects ''. Considered as a nodal value in art history, "the final in a new beginning", the work is *Las Meninas* painted by Velázquez in 1656. **(Fig. 9)** A very complex *fictional* machine, it depicts a court scene in which the artist appears beyond a large canvas on the left. From this canvas the artist seems to be temporarily set back, surrounded by a gallery of paintings and a small but strategical mirror.
The artist has his eyes 'set into the machine': he fixes an invisible point beyond the scene; his gaze

passes through the real image and intercepts the place of the viewer thus establishing an intersection of reciprocity between the one who is watching and the one who is watched. Yet the viewer is rejected by the look of the painter, because it is addressed to the model (King Philip IV and his wife Marianna), whose position is that of the viewer. At the same time – and it could not be otherwise – the eye of the painter also refers to the canvas in front of him. "So the sovereign gaze of the painter – Michel Foucault says – forms a virtual triangle, which defines in its path the picture of a picture: at the top – the only visible point – the eyes of the artist; at the base, on the one hand, the invisible place of the model, on the other, the figure, probably sketched on the canvas, viewed from the reverse side". [84]

The scene, however, splits in the small mirror, invisible to the painter and to the other character; it does not welcome the visible, but the reflection of the invisible: the image of two figures.

"His still gaze aims to capture beyond the picture, in the region necessarily invisible that forms the outer facade, where the characters are. Rather than linger on visible objects, the mirror crosses the entire field of representation neglecting what might capture and gives back visibility to what is kept outside of any look. [...] In the back of the room, ignored by all, the mirror illuminates the shapes looked at by the painter (the painter in his represented reality, objective, a painter at work); but also the figures which look at the painter (in which material reality, lines and colors have been laid down on canvas)".

Consequently it can be said that "the game of the representation here consists in putting one in the place of the other. In an unstable superposition, these two forms of invisibility – and to restore them instantly to the other end of the picture – have a pole which is the most intensely represented: the pole of a depth of reflection in the cavity of the depth of the picture". [85]

Everything can be represented in a mechanism X. Sustained by a tensional crossing of the looks that repel and attract each other, it has an intersection point in the 'body' of the *Infanta* Margarita. The *Infanta*, in fact, despite occupying a central place fully subjected to the light in the scene, is an empty figure , as are also – 'foreign bodies' – the other characters that surround her.

On this crossing, on the centrality of the *Infanta*, the representation of the whole picture is a kind of "necessary disappearance of what determines it". The representation – its 'body' – dialogues with itself as a pure and absolute representation, completely bent on the 'how' of its self-composition.

[72] "In the *foreign body*, the body – in general – takes on its full value of exclusion: a body is what separates itself. A body is an entity beyond which is the outside, it has only its externality, distinction, isolation, whatever the exchanges with which it can be simultaneously involved, "JL Nancy, *Il Corpo dell'Arte*, Mimesis, Milan 2014, p . 18.
[73] G. Dorfles, *W.T.*, in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, Metelliana, Cava de' Tirreni-Salerno 2004, n.n.
[74] R. Barilli, *Un Primitivo Dell'Età Post-Moderna* , in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, op. cit., n.n.
[75] Heinrich Rombach, quoted by Tonino Griffero in the atmosphere of the picture and the look intercorporeo says. "Everything observes me; looks outside of itself, 'looks out'. Appearance is a basic ontological mode of the being of things; they are in every way 'appearance' [...]. Appearance is really a seeing. An original seeing in which things in a sense come to the world. It determines my seeing in relation to them. Man's seeing is an answer, an adherence to the gaze of things themselves. Gaze-of-an answer", in Aa.Vv., *The image that we are* (by M. Giuseppina Di Monte, M. Di Monte, Henri de Riedmatten), Carocci, Rome 2014, p. 135.
[76] In a previous reflection on the things of the 'studio', the eye was recalled to the proximity with what Michel Butor, through Julius Baltazar, expresses about the things of the painter and friend Olivier Debré. On his death, going through the *atelier désert*, Baltazar discovered the hidden ghosts and, pausing on the things, he picked up the casts, *"spontanément sur plusieurs object familiers du peintre: a taille-crayon, a bouquet of pinceaux and de brosses, une boîte de fusains ou de Patels, a empilement de toiles, each ampoule nue, a casier à lithograhies, des maquettes, a alignement de livres d'art, une photo à bords dentelés, a pan de bibliothèque ... ",* in M. Butor *Dix Regards Sur L'Atelier Desert Olivier Debré,* Edition Ides et Calendes, Bienne 2000, p.7; reported in R. D'Andria, *"Sur l'atelier désert",* exhibition catalogue *Pietro Lista. Interni (nel mio studio),* Miniaci Art Gallery, Milan 2005.
[77] J. L. Nancy, *Il Corpo dell'Arte*, op. cit., p. 39.
[78] *Ibid.*, pp. 45-46.
[79] G. Deleuze, *Pourparler* , Quodlibet, Macerata 2000, pp. 102-103.
[80] V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 2013, p. 226.
[81] *Ibid.*, p. 245.
[82] J. L. Nancy, *Il ritratto e lo sguardo*, Raffaele Cortina Editore, Milano 2000, p. 32.
[83] *Ibid.*, p. 36.
[84] M. Foucault, *Le parole E Le Cose*, Rizzoli, Milano 1967, p. 19.
[85] *Ibid.*, pp. 21-22.

The ‘body’ as a Self-portrait

Since the early seventies, in a phase – and perhaps only in a corner – of his ‘studio’, Pietro Lista paid more decisive attention to himself and his wrinkles. Orienting upon himself a ‘ mirroring look’, made up of his ‘body’ within a ‘foreign body’, thereby obtaining the sole condition of a self-portrait. To obtain this – as evidenced by his *Self-portraits*, and in particular by *Self-portrait* as a blindman, 1983 **(Fig. 10)** –, the artist applied several strategies and procedures, induced by the need to calibrate the right ‘exhibition distance’ and the correct position regarding the plane of its *‘mise en place*’.

The exhibition is an installation; “it is – Jean-Luc Nancy says – *a taking place* neither ‘internal’ or ‘external’, but a veering *towards* or *as relationship with*. You could say that the portrait depicts the exposure. Namely that the portrait *puts it in work*”. The work, in this case – he adds – “is not the thing or the object as ‘framework’. The work is the work in itself *a relationship with*. In this sense, *the subject is the work of the portrait*, and it is in this work that the subject is or loses itself”. [86] Subsequently several positions were taken by the artist. Underlying them there was the cross between the type of the ‘self-portrait’ as such and the ‘masked self-portrait’ – as kind the latter which, as Stoichita [87] pointed out, has its roots in the early modern age and extends to the contemporary period.

The positions taken, their variations were the result of successive movements, congruous with the needs of the projection of his ‘body’. Minimal or extensive, frontal or transversal, these movements found a prevailing resolution – ever supported by the reciprocal glances – in an *alter ego* of the artist, identified with disturbing and visionary characters. These characters – always in a sequence readable as such, not unlike from the sequence of the ‘*Popes*’ of Bacon’ – corresponded to the *Cardinals*, [88] *personae*-masks dramatized in full costume and connoted by diabolic details. Diabolical indeed is their glance, generated by intense, red-hot eyes, allusive to the unfathomable cavities of mental confusion; diabolical, but sometimes elusive in their own eyes, slipping into elsewhere. If the glance is not empty, if it is not crossed by the expectation of an event – ‘the artist who operates the portrait’ – if it is not suspended on nothing, then his glance is delivered to the ears of a donkey, to bony swellings, to distorted grimaces and to tongues of snakes. **(Fig.10-13)** In relation to the glance, such signs are ‘generators’ rather than ‘interpretative’, being able to emerge “not only from the eyes, but at least from the mouth [...], from the nostrils and from ears, and finally from every pore and from all the strokes of the picture”. [89] The distances inherent in the portrait are in the signs, which are in retreat into the lean depth as defined by Deleuze, in the ‘depth without dimension’ of the surface, [90] but they are also involved in his references and citations, as well as felt and metabolized by the artist, by his ‘body’: references, in this case, passing and filtering through cultural backgrounds of great amplitude.

Within these backgrounds there are, of course, many paradigms of contemporary language on which the painting of the look is conjugated: focused now no more on the eyes or on the entire face, it is entrusted by Pietro Lista to the entire ‘body’, or to parts of it, or to something other than itself.

"The look puts into play, with its face and its forward thrust, the entire sense, the ability to be affected and to be touched. In the modern age, the opening eye will be ever more a black fog and an emptying condition leading to the similarity of looks". [91] Look at, for example, the *Self-portrait* by Picasso in 1906, the *Portrait of Auguste Pellerin*, a painting by Henry Matisse in 1917, the one by Hockney in 1983; look especially at the portraits painted by Modigliani, often nailing at blind eyes, veiled by a background which is nothing.

In the case of the *Cardinals*, limiting them to the most significant references, the backgrounds realised by Pietro Lista seem to extend from Lucian Freud to Louise Bourgeois, from Jean-Michel Basquiat to George Baselitz, having as fundamental hinge the *Brutality of Fact* by Francis Bacon – where the "brutality however is not the fact that we are in the presence of evil, but that we are in the presence of anything". [92]

Beyond this aspect, an interesting reflection on the *Cardinals* and on their 'bodies' is certainly in the words of Rino Mele, a careful observer of this work by Pietro Lista. "Look at them – he says – these old and immodest men [...] surrounded by red (by purple that marks them as an insult). They have no body, only the upper body and, in the middle of the face, the obscene opening of the mouth where the word is dried up, replaced by the aggressive tongue of predatory animals". [93]

Look at them, "nothing sacred has remained around them but the head dresses, miters, galeris, skull caps, bandages, symbols of perdition that they hold as kings in a hellish scene of an obscene theatre of ghosts condemned to show their wounds". [94]

In the end, you will see in them, through a clear filigree, even the 'body' of the artist, no less torn and misshapen: his *repraesentatio*, obtained on the distance and on the chiasmatic reciprocity of the glances, between the visible and the invisible.

Look at them: there is the artist in all of them; they are his *image-symptom*, [95] but before that they are the funerary *imago*, that the Romans held in their *atria*, in memory of their ancestors, experienced as ghosts which have escaped from their 'body'.

A theatre of dead bodies – Franco Rella says in his novel about exploring the confines of the 'body' – bunt, dismembered, cut up, wiped out it is the scene where the question of good and evil rests. A metaphysic which does not move after the body – after its removal or sublimation – but exactly through the body: through blood, through lacerated and battered flesh. It is here the metaphysical begins and drowns" . [96]

Deiecta membra

What should interest us – Jean-Luc Nancy says speaking of the *autre portrait* – is the fact that "the essence of the 'self' demands that its identity, and therefore its identification, proceeds from its sameness" [97]. It was inevitable, therefore, that the artist's gaze should fall, sooner or later and with a fluid gesture, towards the *deiecta membra*: profiles – readable as 'self-portraits' – of 'headless bodies and lack of limbs without depth. *Acéphales ex-posti* "in a theater steaming […] with carcasses and empty shells", they are "united by the silent fate of things, that is of rejection and loss". [98] **(Fig. 14-17)**

If behind the painting of the *deiecta membra* there is still a physiological reflection, this concerns – as Jean-Louis Poitevin states in a lucid essay on the author – the image of a torn body: between the before expression of the *'blind body*' – which offers itself to the observer – and the ultimate desire of the *'seeing body*', which tends to disappear in the fullness of blindness". [99]

In fact, it is just the inevitable vanishing and the indifferent inversion of the 'bodies' – between the *'blind body*' and the *'seeing body*' – that the painting of *deiecta membra* reveals a threshold position, on the limit of self-denial and the abyss.

Contrary to the title, it is beyond everything that appears, resolved in minimum and subtle distances, expressed in the fixity of an eye turned downwards and wide open, which no longer has the obsession of seeing. It is a position then from which it is possible to observe a theater of dense fragments, of bends, of dents, of truncated and disjointed anatomies shown by *'acéphales bodies*' [100] who have lost – since immemorial time, maybe since the prehistory of things – their osseous identity; which are

carcasses that are already born as such, inevitably withered. **(Fig. 19)** Certainly, it is the material identity, residual and molecular, of the 'bodies' with the 'bodies' and of these with the background which is missing. Sometimes, the former are emerged in the latter and in its muddy concretions; sometimes, on the contrary, they are detached from the background as shreds of an ischemic memory, of a word suspended and never said. **(Fig. 20-23)** In either case, however, the *deiecta membra* are often linked to the background only by a red color (or a white one, or a black one), which is vibrant with purity, that is a further call to a short circuit, to the butchers of histories, to meat markets of decomposed, degenerated events. **(Fig. 24, 25)**

The *deiecta membra* appear – Poitevin underlines – "as pure presence, pure enigma tending towards the impossible knowledge of themselves and of the world". [101]

For this reason – we might add – very often they are far from that division defined by Joyce as the "ineluctable modality of the visible" and keenly glimpsed by Didi-Huberman as the reciprocal link between the gaze and the imagination, in the sense that "what we see – and lives – in our eyes is only that which concerns us". [102]

"*We open our eyes to experience whichwe do not see*, which we will see no longer – or rather to experience which we do not see clearly (visible evidence), but with which we are concerned as a work (a visual work), as a loss". [103]

Compared to such a division, in fact, the *deiecta membra* tend to locate themselves in another place, a kind of Sartrean 'unto itself': in a register, that is functional to the transpiration of vacuum, to floating on a bottom of muddy and disturbing transparencies. This is what we observe, for example, in some simple *Figures*. Dating from 1988, the first one represents a lying body which is in black and white and resolved in some spots against a non existant background, distinguished merely by 'stretch-lines', generally white or black. Another *figure*, also dating from 1988, is strongly marked in the black profile of a mutilated 'body', emerging from a dense background and supported by a kind of red stick. Similar to the previous one is the *Figura seduta* of 1989. **(Fig. 26)** Cut with stretch-lines of notable thickness, this is nothing but a stump of pure density overflowing in the abstraction of a nightmare.

Reduced to the mere size of the mass, of wrapping, the 'body' of these *figures* however seems to think; it seems to call someone from the depths of an unfathomable silence without emitting any voice. "In it nothing –Poitevin says – stops trembling, stops expressing the desire for another, even if it is only the Double of himself". [104]

Obviously, there are a few segments of reference mixed with the chromatic material that re-boil in such a background. Surely there is *The Slaughtered Ox* painted by Rembrandt, *The Scream* by Edvard Munch, *The Metamorphosi* of Graham Sutherland; above all, there are the poems by Baudelaire – and especially the one entitled *The Carrion*, well-known by Cézanne as Rilke recalls. [105] There are the *dramatis personae* of Francis Bacon. They are references catalyzed and metabolized by the condition of the headless 'bodies', implying – as already mentioned – the absence of a glance: or, to express it more clearly, the metaphor of it through marginal signs, details, sometimes marked by a color, sometimes hidden in themselves.

Incidentally, on such signs that complex process of the 'redemption of things' unfolds, which is a particular aspect of contemporary language and occurs only if "it has penetrated into the void; the void that lives inside of things, and that can transpire, perhaps , in the 'interstice space' "which is between one brushstroke and another. [106] In this vacuum, in its transparencies the signs of metaphor are created and dissolve , favoring the glance of 'appearing', which presupposes that of 'happening': "epiphanic event of an image, the product of a space-temporality absolutely consubstantial [...].

The 'image' becomes a tattoo on the skin of the painting, a hieroglyph that will not touch anything but adhere to itself trying to find a point of contact, even a possible location and cohabitation". [107]

Returning to the 'headless bodies', it should be noted that an interesting reflection – suggested by Pietro Lista himself and regarded as a paradigm – relates to the *Cube* by Alberto Giacometti: the only abstract work created by the Swiss artist. Represented by a polyhedron composed of irregular polygons, the *Cube*, improperly defined as such and initially in plaster, dates from 1934, while its bronze version, produced in duplicate, dates back to the years between 1954 and 1962. **(Fig. 27-29)**

Subject of a detailed study, Gerges Didi-Huberman develops his reflection from the face supporting the work, which is 'blind', not seen. It is the face which expresses Giacometti – as suggested by Jacques

Dupin – in his "undulations of an auriferous underground"; [108] it is the face that, with its concealment shows the irregular profiles of other faces, so that the overall 'blind' character of the work is "too easy to be 'constructivist', has too little analysis to be 'cubist' and is too geometric to tell any story". [109] Each face of the *Cube*, on the other hand, urges – "refracts, condenses and deflects" – the gaze, and with it a path along their intersections, in which Giacomettis' personal events take place, among disorders and creative impulses, between the anxious choices of doing and those, just as anxious, of not doing, denying, hiding. We know now that these choices rotated around a constant feeling of 'failure', of 'catastrophe', insistently stated by Giacometti himself in his relation to 'reality'.

Referring to his artistic intentions, he does not hesitate to point out that: "I am absolutely unable to model, paint or draw a head, for example, as I see it, and yet it is the only thing I try to do. All that I will be able to create is always and only the faded image of what I see and my success will always be inferior to failure, or will be, perhaps, always equal to it. I do not know if I work to achieve something or to find out the reason why I can not do what I would like to do". [110]

A metaphor of 'failure' is *Lunaire*, a drawing of 1935 that represents, in a background of night, the *Cube*, in which a polygon is exposed to light, while a face overlooks it. It is a face that, almost completely reduced to the *Œil* by Bataille, seems to look "only from his lack of a face, a disturbing mask, even acting as his fluctuating retreat and his sort of presumed ancestry. The sculptural volume in turn welcomes this form of strangeness", [111] alluding to the way of expressing absence, an invisible body.

What is especially disturbing, however, is the distance between the *Cube* and the face-mask, which is unfathomable, marked by blindness, induced by the 'failure' of Giacometti. On that distance there are many segments: there is, the use of a device to capture 'reality', driven by a spasmodic tension; there is the adoption of construction plans for the formal plant as happens in numerous *Autoritratti* painted between the twenties and thirties. On that distance there is the 'deconstruction' of the *Cube* into cages as 'prisons for bodies', of which the work *Mains tenant le vide* of 1934-35 is paradigmatic: here the 'void' is held by the hands so as to underline the absence of the figure in the *Cube*.

At the end of his analysis, Didi-Huberman notes that the magic of the *Cube* lies in its being 'compact and blind'; that its strength is in the "paradoxical power of staring at us": that its definition is in a sort of "*blind anthropomorphism*". And this is, indeed, a definition that marks a turning point in the research of Giacometti; which is aimed at exploring choices of 'figurability', which refer to "a polyedric blind mass for the being of a head which is dying, [a] a piece of white marble for the frontal being of a gaze in absence"; [112] in short, that postulate abstraction as a process enclosed within itself, at the same time, however, open and adventurous.

[86] J. L. Nancy, *Il ritratto e lo sguardo*, op. cit., pp. 26-27.
[87] V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., pp. 202-205.
[88] The title is interesting because, by breaking with the principle of designation on the relationship that is established between the name and the figure, it opens to the reversal of the looks in anonymity, to their reciprocal oscillation, between the values of the mask and the face and that of the artist.
[89] J. L. Nancy, *Il ritratto e lo sguardo*, op. cit., p 56.
[90] G. Deleuze, *Pourparler*, op. cit., p. 97.
[91] *Ibid.*, p. 56.
[92] F. Bacon, *Inseguire i sensi* (a cura di M. Spender), Edizioni Clichy, Firenze 2014, p. 43.
[93] R. Mele, *Rossa lunga muta dei cardinali di Lista*, typewritten text, n.n..
94 *Ibid.*, n.n.
[95] Cfr. G. Didi-Huberman, *La Condizione delle immagini*, in U. Eco, M. Augé, G. Didi-Huberman, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano 2015.
[96] F. Rella, *Ai confini del corpo*, Garzanti, Milano 2012, p. 53.
[97] J. L. Nancy,*L'altro Rritratto*, Castelvecchi, Roma 2014, p. 51.
[98] R. D'Andria, *Pietro Lista. Deiecta Membra* (exhibition catalog of the same name), Milano, 27 maggio 2003, n.n.
[99] J-L. Poitevin, *Il Corpo Cieco, Il Corpo Veggente*, in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, op. cit., n.n.
[100] The thematic title, of course, contains the reference to *Acéphale*, a magazine, founded by Georges Bataille in 1936. The first issue of this magazine had a cover designed by André Masson, illustrating a man without a head, but alluding to the rationality of Vitruvio and Leonardo. **(Fig. 18)**
[101] *Ibid.*, n.n.
[102] G. Didi-Huberman, *Il Gioco delle Evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008, p. 5.
[103] *Ibid.*, p. 9.
[104] *Ibid.*, n.n.
[105] The poetry of Baudelaire is really terrible. At the turn of the path the carcass is there, upside down, obscene, gaping like a lewd woman. The corpse dissolves into a buzz of flies and in a stream of black larvae that give the body a movement and an illusory life. The show seems to agree with Sedlmayr when he declares that the disease of modern art, which began in Romanticism, reaches its final stage of 'non-art' […]. Actually Rilke gives another answer. The artist has to force his look at what exists, even in the horrible things, to give meaning and shape to the existing whole", in F. Rella, *Sguardi sull'Arte del Moderno*, edizioni di passaggio, Palermo 2013, pp. 96-97
[106] *Ibid.*, p. 68.
[107] A. Bonito Oliva, *'Lista D'Attesa'*, in Aa. Vv., *Pietro Lista 1964-2004*, exhibition catalogue in the Convent of Santa Maria del Rifugio, Cava de' Tirreni, 8-27 maggio 2004, n.n.
[108] J. Dupin, *Una scrittura senza fine*, in A. Giacometti, *Scritti*, Abscondita, Milano 2001, p. 24.
[109] G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Electa, Milano 2008, p. 12.
[110] A. Giacometti, *Scritti*, op. cit., p. 116.
[111] G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto*, op. cit., p. 61.
[112] *Idid.*, p. 104.

Ritratto con brocche nere

The Morandiane

A few years before the *deiecta membra*, Pietro Lista had started a new interpretation, repeatedly suspended and resumed, but still ongoing of Giorgio Morandi's painting, summarizing the results in the title *Morandiane*.

His curiosity aroused especially by the still life of Morandi, Pietro Lista digs, with acrobatic skill, in to the plant of their composition, intervening on the categories that determine them, categories deriving from phenomenology and adhering to the 'code' and to the 'structure' of the image, but also to the balance induced by the' color of position '.

So defined by Cesare Brandi, such a color is the antithesis of the local color and, even if entrusted to a differentiation of one chromatic area rather than another, it is so because of discrete elements, like a shadow, like the flip of a sign, like a thin veil of painting. As a result, the *Still lives* by Morandi were also his *Landscapes* and vice versa. "The empty bottles, dusty, or maybe partly colored, then already placed half way on the path of imagination, lost any connotation, remained as a relic entrusted only to that which still denotes. **(Fig. 30, 31, 32)**

The landscape, then [...] was the saddest, most banal that it was possible to find: dusty roads, rented houses, mangy poplars. A landscape that presented itself as expropriated, in front of which neither a surge of joy nor a gesture of horror was possible: to pass completely unnoticed, that is as little as possible 'connoted'". [113]

And it is on these aspects of the painting by Giorgio Morandi that Pietro Lista has focused his tracings, distorting or even denying, the relationship between the 'code' and the structure ' through an extreme and essential version, a stripping down, thereby obtaining footprints, tracks, 'outlines'.

The same reading applied by Deleuze to the painting of Bacon, quoting Bacon himself could be applied to the *Morandiane*. One could see that in them the *figure* – and its identity with the 'body' – is torn from the figurative, from the iconic-narrative *dis-cursus* already implied; [114] the colors and the lines are disengaged from the *'figurative tie*' obtaining their autonomy, resulting in what Deleuze calls the "specializing material structure". [115]

And, if in the case of Bacon, "the *figure* so understood '*de-figures*' itself or even better '*de-faces*' itself in a deformation induced by forces within its own 'body', "constantly *in fieri*, and it twists spasmodically […] trying to escape from itself or from its own image", [116] in Lista the '*de-figuration*', the tear derives from the absence of a background or a place, from its cancellation or total removal.

Pitchers with bases more or less wide, astate cups, high foot cups, elongated vases, bottles, coffee makers and more – which, Rino Mele says, "recall sacrifice and war, banquet and the extreme toast of life" –, [117] lined up without overlapping, as in a still life by Morandi, have a residual nature of various consistencies. **(Fig. 33, 34, 35)**

Consequent to the 'tear' of the *figure* on and in itself, this residuality is the very condition that assigns the *Morandiane* to their fate of 'body'. Sometimes, in fact – especially in the first phase – it is like a pellicular shred of the *figure*, a sheet deformed through impression; sometimes as a traced contour; sometimes like a subtile sketch, a lightweight footprint imprinted on the bottom of neutral matter. The color, on the other hand, if present, is also a thing in itself, in turn torn off at residuality and coagulated in a pattern more or less accentuated, or in a marginal sign, as an extreme and last metaphor. **(Fig. 36, 37, 38,)**
Consider, for example, the one **(Fig. 39)** in which three ghosts of monochrome pitchers rest on a sort of white shelf: of rarefied space, milky, it is nothing else than the figure of a 'feeling', meaning a suspended story, hyphenated: nothing but an '*epochè*'. Consider also the one in which two pitchers, resting on a mere hint of a shelf are 'contaminated' by a color and supported by undecided traits of an outline as in a silent dialogue with two short notes in red, on the edges of the visionary space. **(Fig. 40)**
The *Morandiane* – the author says – are "figure-characters, which are represented on the world stage in their capacity as crooked and dumb actors, as strolling mummers, deformed and shaky". [118] Such is the *Morandiana* in which, against a dense background, geometries of pitchers in various directions are scratched associate with half a headless figure, like the head thespian and mummer, and supported by panels of red color. **(Fig. 41)**
In the second phase, the *Morandiane* are expressed by the artist with a further and more decisive 'tear' compared to *déja vu*. It is a 'deep tear ', almost gestural, which declines a double version, all in all facing towards abstraction.
The first version is that of the programming-dismantling of the 'pitcher-body' in pieces and essential signs, often only as an outline; the second is its isolation with an enlargement or dilatation of the image with respect to the background, which becomes a kind of *substratum*, neutral or rough, clear or lightly scratched. **(Fig. 42, 43, 44)**
Reinvented in this way, the *Morandiane* in the last phase are posed on the borders of that question, which is fundamental for contemporary aesthetics, which lies between the 'visible' and 'what can be said in words', where the former term is generally not traceable to the latter. We can also say that in these *figures* the "visible is here literally denominated: taking a name but only provisionally, drawn back and only at the moment it is disturbed, avoiding its grip. The visible can tell about itself, but at the same time demands not *telling*". [119]
The *Morandiane*, in other words, are no longer themselves, because they have lost their *figures*. Adhering to the "time which precedes time", they are now pre-archeological, archaic and impoverished things: they are simple, shaky *Still Lives*; or better – as happens in the *Deiecta Membra* regarding the 'body' –, they are a residual anatomic memory, the graphic skeleton, none other than a 'logo'. **(Fig. 45, 46, 47)**

[113] C. Brandi, *Morandi lungo il cammino*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 23-24.
[114] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 29.
[115] *Ibid.*, p. 33.
[116] M. Carboni, *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del Novecento*, Castelvecchi, Roma 1999, p. 83.
[117] R. Mele, *Pietro Lista. Morandiane*, MMMAC, Salerno 2009, p. VII.
[118] *Ibid.*, n.n.
[119] M. Carboni, *Non vedi niente lì?*, op. cit., p. 169.

Le Trame, or the '*Surface of Coons*' [118]

Above the threshold of the 'studio', the *Nuvole*, the *Gabbie*, the *Sfere*, the *Involucri*, works which derive from the poetical motif of the *Trame*, become the metaphor of an ontological question which is at the origins of Pietro Lista's works.
In this sense, to be precise, if the *Deiecta Membra* of the 1980's are reductions of the 'body' to mere material reality, to a reflection on the mystery of 'thingness'; if they seem to be reversals of the dogma of incarnation and all that derives from the dilemma of being, behind all this there is the appearance of a 'body' as a *performing*-box.
Dating from the 80's, the artist showed in his *performance* his own 'body' tied to ropes while a spring of light between his teeth evoked the possibility of overcoming the weight and opacity of the flesh.
Not long after, the same *performance* appeared in the series of *Vestimenta*, where the question is translated into pieces of clothing, residual traces, lacerations open to gesture.
In that period the theme of the 'body' assumed a metaphysical concept which put materiality into opposition and was experienced as a kind of 'immanence' to the luminous flow, a metaphor for the vital immateriality – not excluding, however, the consideration of the 'body' in its true material condition, the assertion of the same in its contemporaneity.
In other words, we observe that if the lacerations echo the fate of the *Deiecta Membra* in a blind metamorphosis, similar to that of Dionysus, the weaving of threads, or the interlacing of ropes evoke the multiplicity of poli-directional contacts revealing a *telos* which establishes communication between the 'body' and the place. And while the 'body' appears as the centre of a condensation of sense which has become impossible, the place is an identity lacking memory, the receptacle of a breath which remains unexpressed.
However Pietro Lista's sensibility expressed more amply has been able to understand the ontological question even in its other aspects, aesthetically pragmatic. *La scoperta della luce* and *I contenitori di luce*, for example, go back to the 60's. *I*
Contenitori are simple metal boxes in which the luminous rays de-materialize the work as subtle cuts, at the same time they materialize the surrounding space.
The works on the theme of the *Gabbie* – but earlier those, conceptually homogeneous, of the *Nuvole* **(Fig. 48, 49, 50, 51)** – belong to the above mentioned theme, less involved in the existential dilemma. If the *Nuvole*, sign of the infinite, evoke the instability of form and appearance, original chaos as well as an inaccessible and unreachable sky [121], the *Gabbie*, spherical, cubic, pyramidal, parallelepiped, are such that in each geometrical figure the material component contains in itself the conceptual one. Furthmore, the latter reveals the consistency of the artwork in whose *téchne* there is the fundamental condition of traditional Mediterranean art, which is essentially '*arte povera*'.

To understand the semiotic sense of the *Gabbie*, the reference to one of the current methods of informatic graphics could prevail: the afore mentioned '*Surface of Coons*'. This method is so called because, perfected in 1964 by Steven Anson Coons, it is able to translate three dimensional volumes into a bilinear surface like the screen of a computer. The method allows the artist to obtain the representation of an object through a principal of clear reticulation where the object assumes diverse, if not infinite, three dimensional solutions.

Beyond this stage, the object, described through the facets of the polygonal surface portions, can be 'smoothed', that is reconstituted in its plasticity, as well as treated with pellicular shadows of varying calibration. [122]

In this regard, one can observe that the procedure of *'Surface of Coons*' determines a kind of visual archetype, so defined because it identifies the object in itself, in its matrix of a three-dimensional solid, measurable, changeable, modular and dismountable. Such an archetype is, in fact, the same which was utilized for research into *Gabbie*, conducted by Pietro Lista – it should be remembered – already in the seventies, in alternation with painting and in parallel with some scenic installations.

Obviously, no one knew then of the *'Surface of Coons'*, but scientific modeling has always drawn its theoretical principles from the intuitions of art. It is known, for example, that Michelangelo sculpted his works wrapping the shape with a conceptually very similar method. With the chisel he traced long lines in the marble that intersected and differed in parallel, following the progressive accentuation of the volume.

Returning then to the *Gabbie*, their relationship with the 'device' of Coons is defined by the same matrix, almost always a sphere, a cube, a pyramid; in particular identical to this device is the declination of the matrix in its characteristic elements: the alignment, the parallelism, the structural lines, primary and secondary.

Above all, there is the same desire to possess the object as space: space cut from or distinguished by a space; to discover within the mechanism of capture and the conversion of space in its abstract, mental, visual value. **(Fig. 52, 53, 54)**

The latter, however, also marks a limit. Going further, in fact, the creative intent of Pietro Lista intervenes concentrating his whole ability on forming a cage through a texture, not always regular, of lines and knots; giving them a density of lights and shadows, to convey tensions and reactions in the sign; and it is, of course, a density that is achieved by the rhyzomatic quality of the image and the phenomenon of space. Once captured, in fact, the latter escapes, once objectified, it expands, breathes in 'something' different from itself. Not only such a phenomenon is never immediate, never lowered, as occurs, for example, in a computerized transfer, in the passage from one image to another, it is, on the contrary, an indirect, oblique phenomenon, because it is slowed or accelerated by the irregular knots of the texture, restrained by this in its making. Sometimes the phenomenon is readable on short circuits, because this same texture is translated into a slight wave of its geometric plane, almost as a result of eccentric micro-stress, slightly distorting. The micro-stress is even more evident when the texture has a carrier frame and a sub-frame, according to a stiffening and hyperstatic principle; and even more so when it is seen in gestaltic contrast to the 'figure-ground', or is detached and suspended.

Ultimately, there is one carefully studied phenomenon of contamination in which the archetype tends to lose the purity of its geometrical layout, extracted from its theoretical one. The stereometric yield of its objective plant is slightly altered and has subtle formal scraps. There follows a vibration, almost electric, transmitted by the texture as defined by the plant, from which it is, in turn, re-defined. In other words, in the series of cages the modeling lattice transcribes the abstract value and mental form: the geometric structure becomes an absolute self-meaning value, a large spatial filter.

One sees one of the many enclosures, where the texture, variable in rhythm of its carriers and stress knots, returns a *de-formed* image, expanded in the figurative metaphor as the pretext of a quote. One sees the *Cube*, where rope meshes , of varying consistency, almost casual in their warp, stretch a strong and rigid frame, formalizing the semiotic and aesthetic 'differences' arising from the material diversities.

To verify the field of extensiveness of this particular reticular and fluid 'writing' by Pietro Lista, one sees above all the *'Luna Rossa*' or the *'Sfera di luna*', recently placed on a building covered with black color like a 'blind lighthouse' that introjects its light, capturing the space.

No longer composed by circular and knotted wires, the '*Sfera*', smooth and undulating along the surface, makes space of itself and an epiphanic *topos* of a vibrant sign, *dichterisch* for transparency, lightness and dynamic perception of the image.
Always, Heidegger says, "when a happening makes space it both hides and speaks at the same time. This aspect of making-space easily escapes us and when it is considered is difficult to determine […]". [123]

[120] This chapter is a re-proposal of the article published in Aa. Vv., *Pietro Lista 1964-2004* , catalogue of the exhibition in the Convent of Santa Maria del Rifugio, Cava de' Tirreni, 8-27 maggio 2004, n.n.
[121] J-L. Poitevin, *Il Corpo Cieco. Il Corpo Veggente,* in Aa.Vv., *Pietro Lista 1964-2004* , op. cit., n.n.
[122] Moreover, the algorithm of Henri Gouraud, who was able to exploit the principle of a gradual scale of light values – a principle established by Johann Heinrich Lambert and perfected by Bui Tuong Phong –, now permits operating infinitesimal smoothing to create with great effectiveness the 'optical impression of plastic relief.
[123] M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 1984, p. 25.

Nero di Marte 44 [122]

"*My paintings are the ashes of my art*"
Yves Klein

In the creative research of Pietro Lista, there is no lack of analogical reference to the concept of Deleuze about 'pure experience'. This concept accurs in the meeting between experience – but it would be better to say the traumatic 'intrusion' – with Reality in extreme situations, with its inherent implications of a symbolic and imaginary nature. "Reality – Rocco Ronchi says – is suffered and is processed, according to the rhythm of a non chronological temporality, but the logical one of the *après-coup*". [125]
Derived from the radical empiricist William James, 'pure experience' is' "what comes first (a priori) compared to the experience of something and the experience of someone, before the dualism subject-object, before consciousness as intentionality ". [126]So defined, without any doubt the works of a 'dizzying' research conducted at the beginning of this century and entitled by Lista as *'Nero di Marte 44*', can be referred to as "pure experience'.
If these works can be read in the light of a 'central figure' of Modernity, this may be identified with the *Angelus Novus*, painted by Paul Klee in 1920 in Monaco. Purchased from Walter Benjamin in 1921, the work was always considered by Benjamin himself as one of the most important and precious objects in his possession, so much so that before his death he gave it to Georges Bataille.
"There is a picture by Klee - Benjamin says- which is entitled Angelus Novus. There is an angel who seems to be trying to get away from something he is staring at. His eyes are wide open, his mouth open, his wings are spread . The angel of history must look like this. His face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and which he hurls at his feet. He would like to stay, he would awake the dead and rebuild the shattered. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings and is so strong that he can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which he turns his back, while before him the pile of ruins rises to heaven". [127]
"The event of the fall – Gershom Scholem underlines – has become the only major catastrophe that pushes the past before the eyes of the angel as a heap of ruins", [128] marking at the same time an inexorable condition of helplessness, because he has no ability to distinguish them as regards order, nor has he the ability to reassemble them.
As for the *Angelus* of Klee, so for the works belonging to the *Nero di Marte 44* by Pietro Lista, the 'heap of ruins' is represented by the metaphor of an absence, of a mould, which is that of a person who never finds the origin of himself, and therefore his horizon of meaning.
Even for them, then, all that remains is to appear with 'eyes wide open', with the fixity of a helpless gaze: both crossed by the winds of the storms from their transit towards the *Andersdenken*. It would be wrong, however, to see everything in a simple and simplistic catastrophe ((*καταστροφή*, upheaval, overthrow), more or less interpretable as a loss, or almost, of the 'tale-painting', maybe filigree on the principles of some camouflage-representative pact.

If there is a loss, this concerns the temporality of the story, the *continuum* of the plot, with or without abnormalities.
In fact, with '*Nero di Marte 44*', Lista implements a sort of underground story, or 'in contropelo', whose 'figure' – and in this case it should be given this term, especially the meaning of an "attempt to form, contrasting the suggestion of images which, though filled with truth, flash and fade away without turning into knowledge" – [129] is driven only by the story of the eye that is firmly fixed, being attracted by absence, by '*voidness*'. [130]Introverted, folded into the cavity now empty of the self-subject – which, if one observes intently is always latent in the reflection of Pietro Lista, even in an autobiographical key –, such a look suspends itself as a blind eye to its physiological reason. As a unique property, this look has that of a wide open eye, dissected drily and with irregular fibrillations, visible only in an oblique backlight of a shattered memory and its ruins. These fibrillations are not only of remote origin, belonging, that is, to that unspeakable *Urzeit* which is in the deep eye of everyone – the 'back-eye' of each –, but they are also newer, of an instant before, equipped with a burning effect, as well as the production of ash (as happens sometimes, for a fully consumed life at its final point, which is not necessarily the synonym of the hereafter). And when he addresses himself, it is no coincidence that Lista wants to speak to himself and to others of some of his decisive experiences – 'pure experiences " – on which a real and true mythography is outlined.
Such experiences regard, for example, a personal and loved Tintoretto, author of those 'figures' of light from whom a new energy of synthesis is born [131]; they regard Caravaggio, whose "planes of light" occur "in truculent shadow play, on suffering flesh, realistically wrinkled"; [132] they regard the '*Cretti*' by Burri, which continue to burn in flames; the *Rothko Chapel* in Huston, in which the 'void' was dreamt in "a mystical black fusion", unimaginable, absolute. Among these 'figures' and beyond, almost weaving the ties of relationship, it is not a coincidence that Lista wants to insist on himself, and more intimately, alluding to that very short moment in the night where time does not exist. It is the moment which transforms itself into an immemorable nightmare, in to the anxiety which hunts a fleeing thought, a regurgitation which empties a principle of sentiment, or even in the sudden closing of doors, as in the underground of Duchamp.
"Every moment, every instant – Franco Rella says – is the unexpected crash which seems to appear as a real catastrophe, at the point of fracture "in the middle of some truth, in the discovery of the nothingness at our shoulders, in the terror of a drunkard". [133]
In front of such ruins and ashes, however, it is the hand which accompanies the look and which obeys it. Able and expert like that of a blindman, it is in its gesture the knowledge of a *poiein* which is realized in events of polarized light, of rapid apparition and of long persistency (as in the pathology of an ophthalmic migraine or almost). For this to happen, the hand – not unlike that which hinges *Der Blindensturz*, painted by Brughel the Elder – leads the gaze to the dynamic coordinates of the surfaces.
From these the gaze enters their poetical substance, travels in the micro-stratigraphies of their 'heart of darkness', tarlike and dense, but also distinct and clear; from these it verifies the measurements of depth, the hypothesis for putting down roots like a veering towards unforeseeable emersions and directions. Whatever happens, the hand – full of the tragedy of Lista the man – pushes the gaze decisively, becoming itself a gaze and in so doing, applying the projection of a master brushstroke made of pure space, filtering it on the outer tensions. Coming from the 'difference' of new sequences towards events of various nature, captured by the 'void' of the eye, these tensions touch capillary endings which envelope the 'void' itself, determining a black short circuit. This is the reason why the surfaces of these recent works of Lista, after having lost any hypothesis of color, vibrate with multiple density, rich in nuances and opaque reflections. And they vibrate as much as one blackness superimposes another and yet another.
On the other hand it could not be otherwise, because black is the symbol of the absolute or, even better, it is the color which expresses, in a timeless dimension, "the complete absence of consciousness, the sinking into obscurity, death in darkness" [134].
In ancient times, associated with white, and expressing "the continous passage from darkness to light, from death to life", black symbolized "the underworld as a result of an eternal becoming and dying, as a movement without end". [135]
Bringing back the gesture to surface level, one cannot help but observe how this was the place of twisting, determined by an 'outside' which had become something else, inside out (like a glove, a garment, a hat),

used a lot by Lista through the potential of his actions. In consequence, through the effect of such a twisting, the surfaces – but this is only an effect which could occur with complex solicitations, or ever not occur – at times torn, at times dilated, allow the gaze to see the 'void' and its flickering, evoking at the same time impressions and suggestions, beyond every finality, every expectancy.

Because of this, one can see the work in which the prints of some objects are evident (perhaps a chair, a bottle or something else), diluted and without margins in the vagueness of a sudden memory; or that work in which an irregular, marginal laceration appears, which is not only a quotation of the moon in its abstractness – a cold minded thought –, but also of its absence, of its '*voidness*'. One can also see that work which associates the moon with an oblong opening, in a mute dialogue which borders on sterile, visceral elusiveness, which reveals the "germinal scatch of a consumed signal" [136] and where a kind of 'eros of distance' seems resonate. And this a work, which is even more significant when considering that 'distance', "as Klages states, means entering a cosmic life rhythm in which the terror of death vanishes because it is none other than the futile evanescent, history of the ego [ego-subject-*Angelus*], the obscure despot". [137]

In the activity of Pietro Lista – activity which takes place crossing many 'thresholds' of research, research intended as a place of going forwards and backwards, as a stopping place or transit – black and its accompanying light does not appear only in '*Nero di Marte 44*'.

As already seen, as opposed to white, it was the color of the *Reti* made in the seventies and eighties. But not only, a fundamental aspect of their origin comes from the 'pure experience' of the *Arte Povera + Azioni Povere*: an experience, held in Amalfi in 1968, which marked a major realignment of Italian artistic culture to the most advanced international locations.

Organized by Marcello Rumma and Germano Celant – to whom we owe the theorization of *Arte Povera* as a phenomenon which is mainly procedural, close to the value of the natural materials, the usual items not covered up, non-precious ones, but primary –, this event saw the presence of the major Italian artists: Alighiero Boetti, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Luciano Fabro, Jannis Kunellis, Pietro Lista, to name just some of the most important. [138]

The participation of the latter occurred with *La scoperta della luce*, an operation conducted on the beach of Amalfi, under a canopy of celestial Kantian memory. **(Fig. 55, 56)** The action of Lista was almost a mystical rite, born from the excavation of sand and from a slow manual discovery of a cold light segment within it. Through that action, in particular, there was a hint of the word – in the "unrepeatable instant," which put different materials in contact with each other, such as sand and light, synonyms of full and empty, black and white – reduced to a de-materialized condition of silence and of night.

In this regard, it must be said that, after Amalfi, the light would be used by Lista in two main directions, beyond that expressed with the *Reti*. "The first – Paul Bonaiuto says – is based on the experience of light as an entity with its own corporeality and fluid finiteness: an entity which is likely to be trapped and compressed by an opaque shell, by a container, through whose cracks such closed and rich internal reality is grasped, or inferred, by an active observer [...].The result is in simple and polymorphic light bodies, glowing, beautiful in their essence, and this is the motif why their skin, which limits and concludes them, "is opaque, rough and dull". [139]

A second direction, however, "is based on the experience of light as a body or space not more finished and concluded, but rather hyper-extended and unlimited: body and space both gaseous or liquid glowing, a powerful magma, which extends without borders. And the extension always occurs beyond a threshold, a texture that separates together and puts two realities in relationship: a finite and dull, dark reality, from which we spring and where we exist, and a different reality, glimpsed and unexpected, wonderful, beautiful and a little scary". [140]

Dating back to the late sixties, the invention of the *Nuvole* was not so distant from *La scoperta della luce*. Understood as tactical '*figures*' probing space and capturing the coordinates of lightness, but also '*figures*' of instability, they had different formal variations, dominated only by pure signical rules.

"Stylized with three arcs more or less overlapping, the cloud of Pietro Lista – Jean-Luis Poitevin says – is an icon in the sense given to this term by the linguist Pierce. On the canvas it appears with other signs: letters left alone, arrows, atypical colors, words that apply to what they evoke, etc. Everything is therefore as sign and the complex has to mean". [141]

The ultimate solution to the *Nuvole*, however, would be the closing of the signs in black color: applied to 'poor' materials, bound by cords, in turn anchored to little rocks, they indicate an impediment to the volatility towards the mysteries of imagination.
If the *Reti* and the *Nuvole* – which opened the perspective of research for further consideration in which to "reinvent inventions" – are the preconditions, at this point it can appear useful to quote here the contiguity of the works of *Nero di Marte 44* – which could mean analogy, but also deviation – with some works by Jannis Kounellis. In particular, it may appear more than relevant to quote here that work in which Kounellis, signaling the possibility of following the rotary motion of the Earth in the sky, according to an intentionality that is joined to a sort of 'cosmological symbolism', focuses his attention on a piece of charcoal, synonymous of a condition that is accomplished by reversing the nature of matter, 'a look from the outside'.
"Its shape – Alberto Boatto says – is cylindrical, flattened on one side, and the slow and imperfect combustion which it has undergone gives it a matte black color, which at times can shine with a gray metal plate along the edge. If it is broken it gives a bang, and the pressure that tact exerts seems to give the feeling of the emptiness and the porosity of its molecular conformation [...]. Only now, and only now that all of our expectations have been reversed, we realize how it becomes black, how wonderfully it dirties fingers and the palm of the hand.
His immobility – Boatto points out – is only appearance, due to a temporary impediment to achieving a successful observation point; but we have the task of correcting the deception of its static, placing the piece of coal on a low cart with four wheels. Finally, the rest is an exclusive matter of thrusts and collisions, and the apparent occasional paths that it traces in space is a shortned image of the orbits crossed in fact by this black land chunk along the motions of rotation and revolution in the skies". [142]

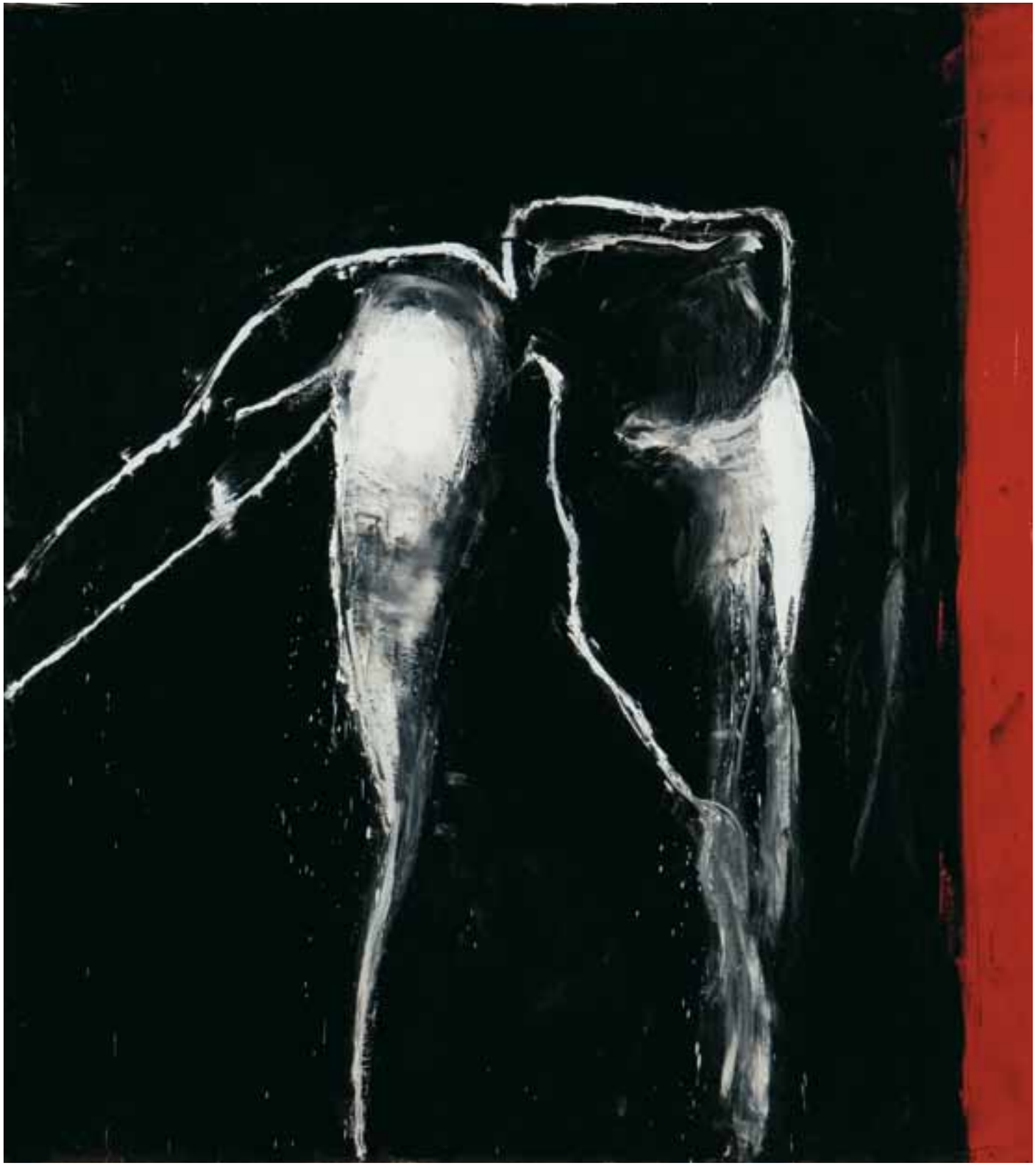
[124] This chapter has already been published, with the title *L'Angelus e il Nero*, in the magazine *MU6*, n. 23 May 2012, p. 17.
[125] R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 37.
[126] W. James, *Saggi sull'empirismo radicale*, Mimesis, Milano 2009, p. 51.
127 W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 76-77.
[128] G. Scholem, *Walter Benjamin E Il Suo Angelo*, Adelphi, Milano 1981, p. 61.
[129] F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 14.
[130] A. Tolve, *Le fenditure luminose di Pietro Lista*, catalogue of the exhibition at Cobbler Gallery, Cava dei Tirreni, 2010, n. n.
[131] D. Formaggio, *Tintoretto*, Mondadori, Verona 1950, p. 31.
[132] R. Longhi, *Breve MA Veridica Storia Della Pittura Italiana*, Rizzoli, Milano 1994, p. 102.
[133] F. Rella, *Miti e figure del moderno*, op. cit. p. 69.
[134] H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, Garzanti, Milano 1999, p. 320.
[135] J. Jacob Bachofen, *Il Simbolismo Funerarrio Degli Antichi*, Guida Editore, Napoli 1989, p. 93.
[136] A. Tolve, *Le fenditure luminose di Pietro Lista*, op. cit., n. n.
[137] F. Rella, *Miti e figure del moderno*, op. cit., p. 29.
[138] Cfr. Aa.Vv., *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959* 8 (par Germano Celant) , Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne, Centro Di, Paris 1981, p. 267. Cfr. also G. Celant, *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, in *Flash Art*, n. 5, novembre-dicembre 1967; G. Celant, *Arte povera*, Milano, Mazzotta 1969.
[139] P. Bonaiuto, *Pietro Lista*, exhibition catalogue, Einaudi bookshop and cultural centre, 1969, n. n.
[140] *Ibid.*, n. n.
[141] J-L. Poitevin, *Il Corpo Cieco, Il Corpo Veggente*, in AA.VV., *Pietro Lista 1964 / 2004*, op. cit., n. n.
[142] A. Boatto, *Lo sguardo Dal Di Fuori*, Cappelli editore, Bologna, 1981, pp. 30,31.

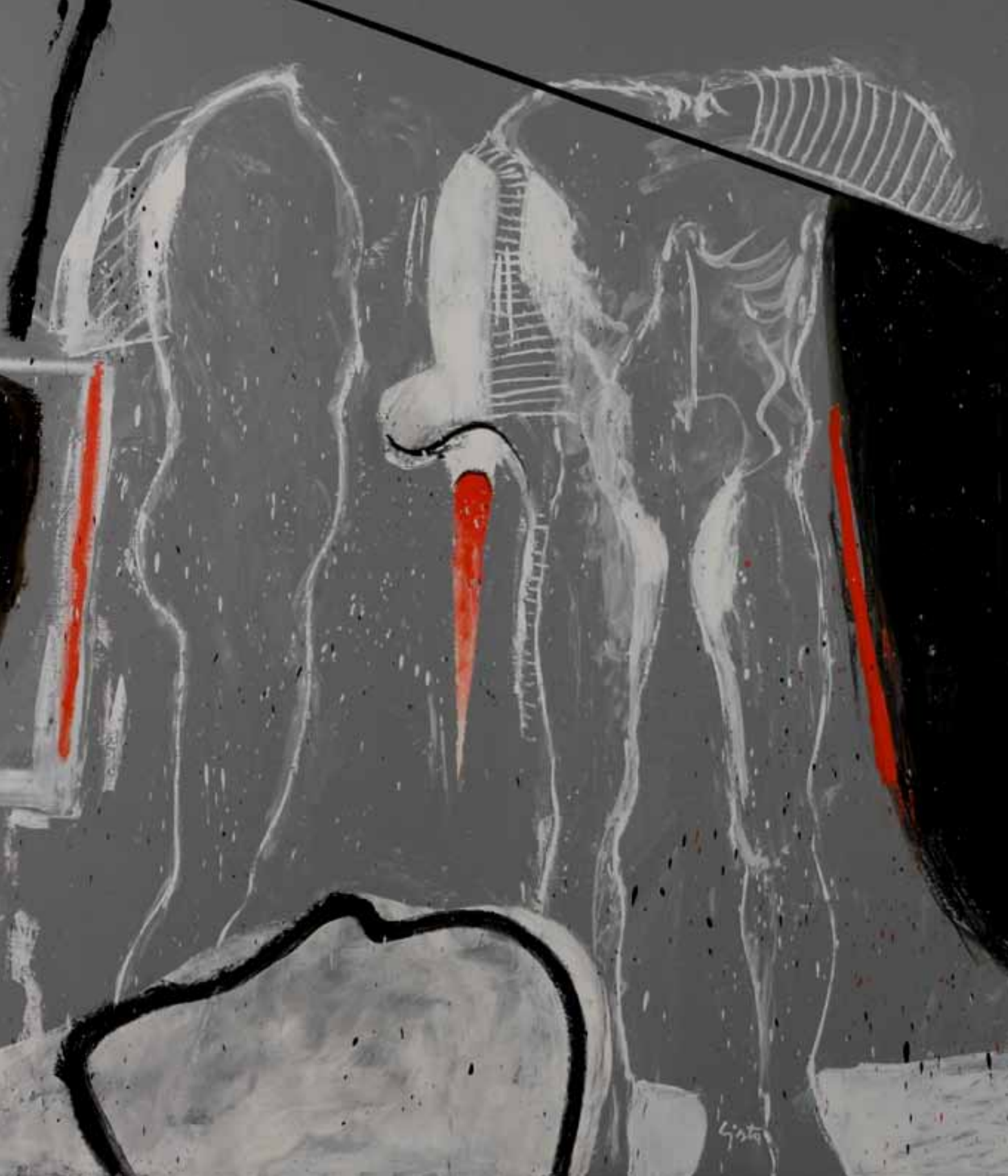
Opere
Works

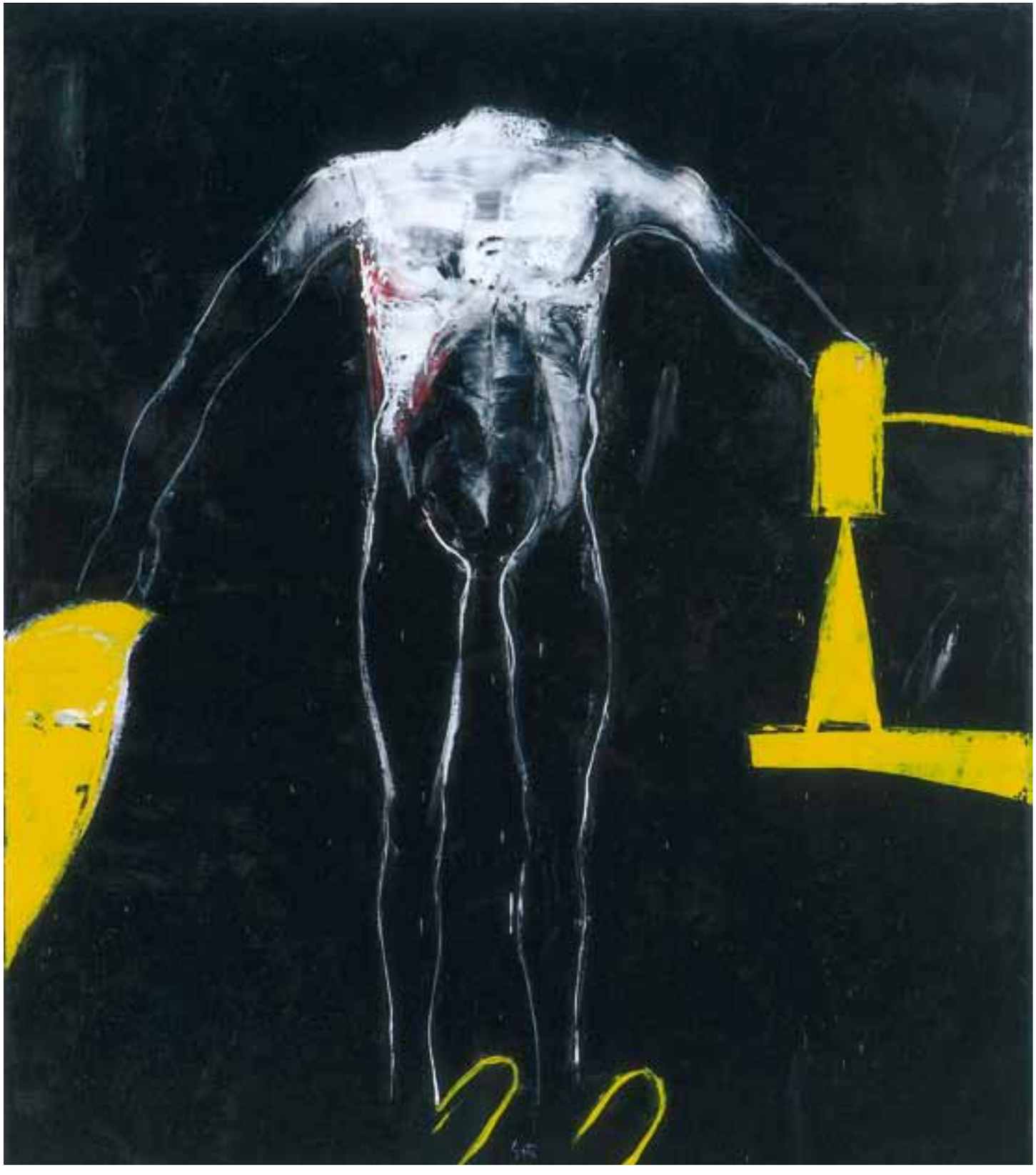
Le immagini che seguono, raccolte senza una sequenza cronologica, documentano l'attività di Pietro Lista dagli anni Sessanta ad oggi. Si tratta di frammenti, sollecitazioni visive, flash di vita privata, visti in stretta sintonia con una ricerca artistica che ha attraversato le più importanti tendenze dell'arte contemporanea.

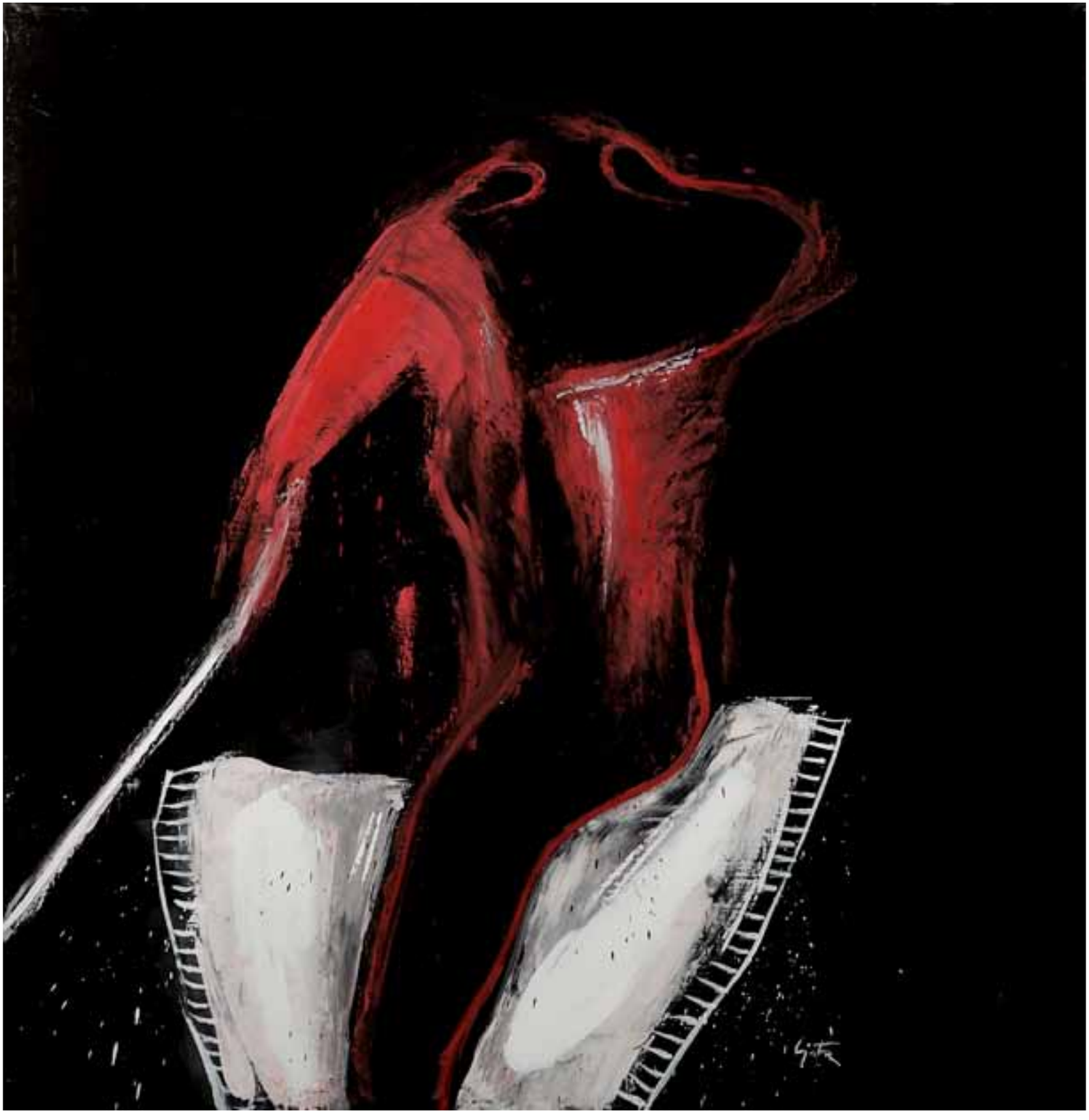
The following images, arranged without any chronological sequence, document the artistic activity of Pietro Lista from the sixties to today. They are about fragments, visual stimuli, flashes of life, seen in close harmony with an artistic research that has gone through the most important trends in contemporary art.

Disegno a china del 65

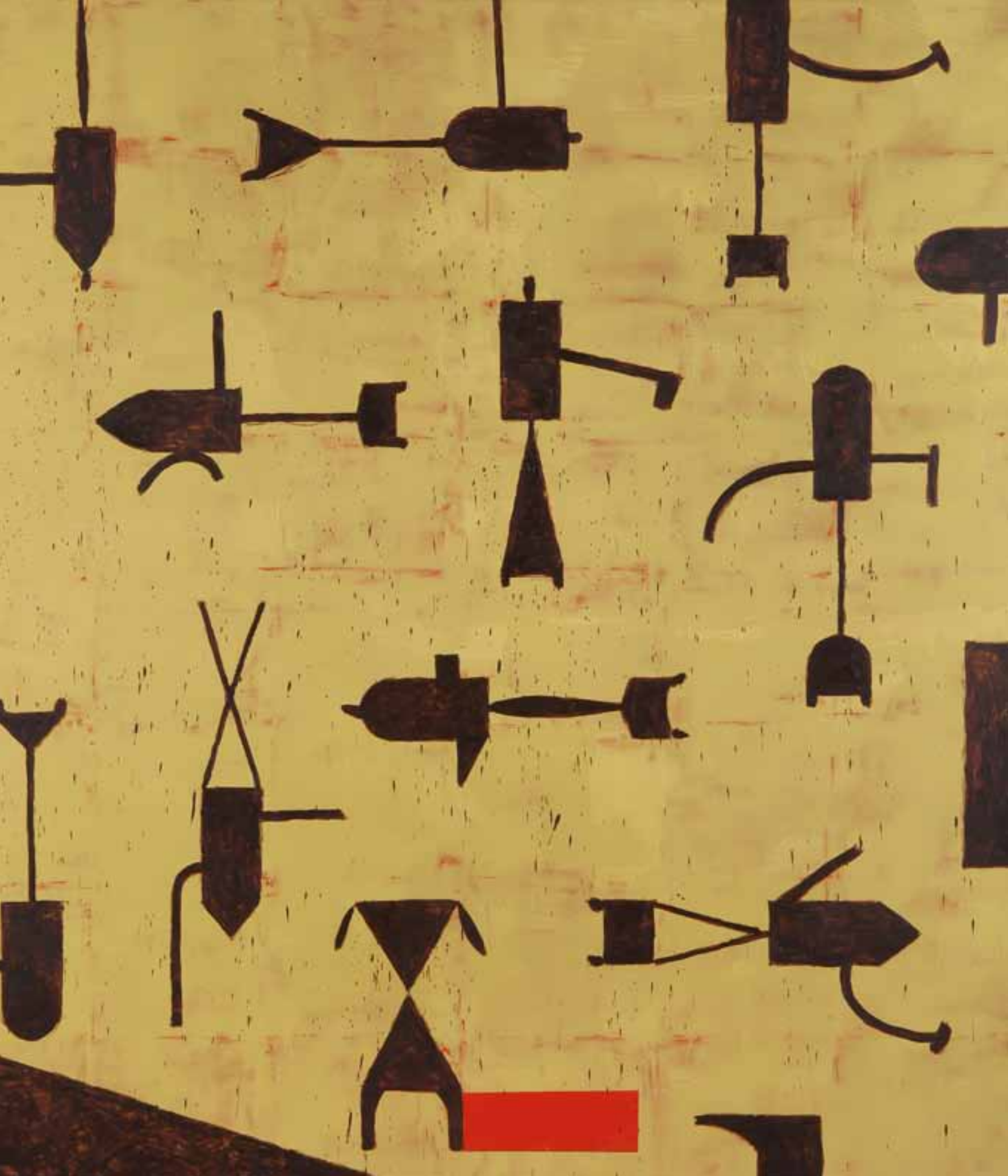






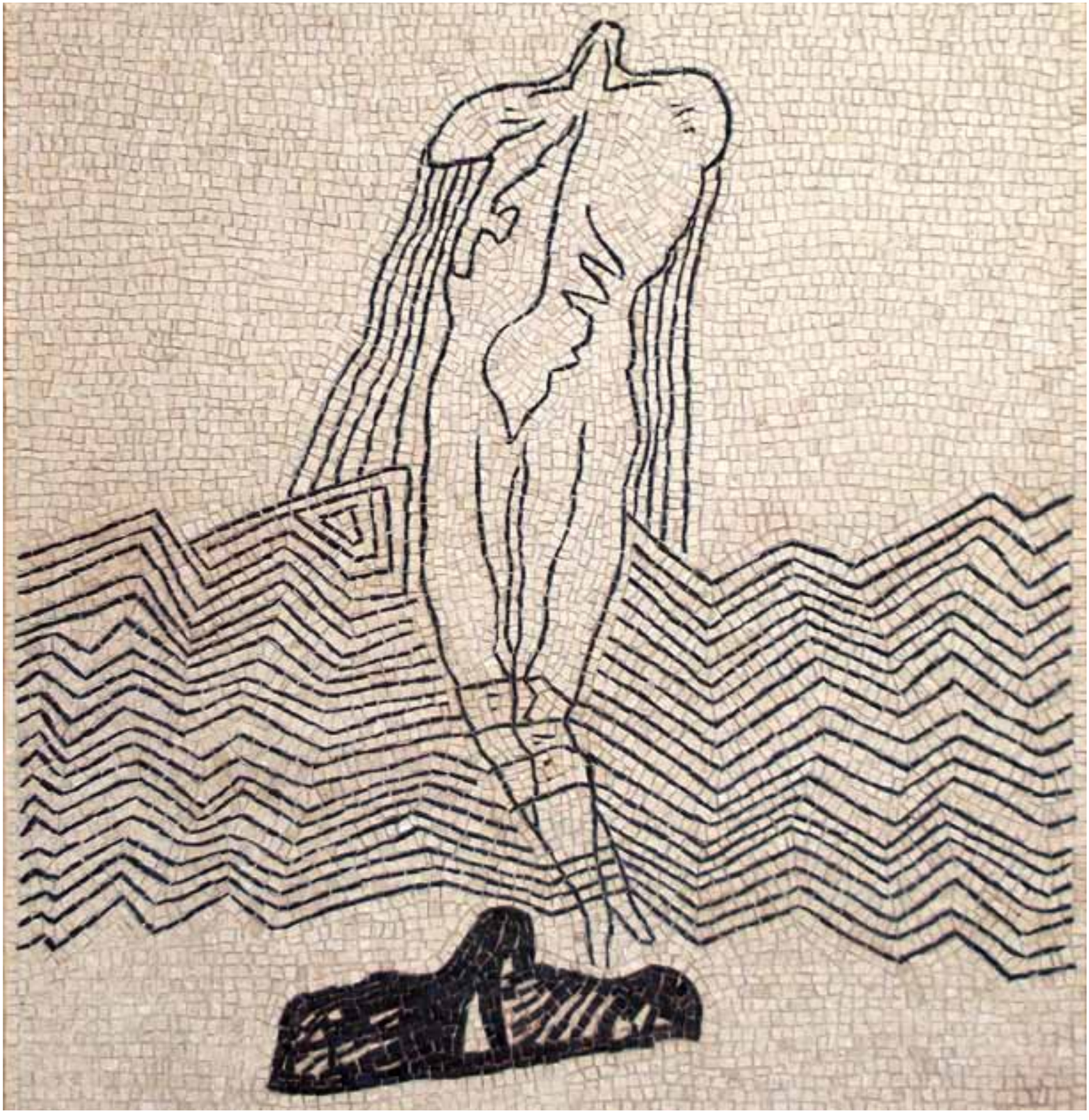


Geny



Geltrude

Andrea



Giardino di pietre

Colonna fisciano

Opere recenti
Recent works

Biografia

a cura di Rosa Cuccurullo

Pietro Lista è nato a Castiglione del Lago nel 1941.
Si trasferì con la famiglia a Salerno nel 1954.
In questa città visse l'esperienza dell'alluvione, partecipando al recupero delle vittime. La visione dei corpi lacerati e disfatti, in una condizione di magmatica confusione tra questi e i relitti, segnerà profondamente, come una ferita, la sua vicenda umana, con conseguenti riflessi su quella artistica.
Trasferitosi a Napoli per frequentare il liceo artistico, con la zia Elena, gemella della madre, ogni domenica il giovane Pietro aveva possibilità di immergersi nelle umide cavità delle chiese barocche. Qui, tra ombre di antica ritualità e figure di santità sofferente, tra la cupezza dei rossi e gli irritanti viola degli apparati, si formò quel fondamentale quanto viscerale immaginario che sarà proprio della sua pittura.
Nei primi anni Sessanta, la sua matura sensibilità, intersecandosi con la tecnica del *dripping*, conosciuta grazie al suo maestro Mario Colucci, e con la sperimentazione dell'informale, lo portò alla deformazione della figura umana e al suo successivo smembramento.
Sul piano delle relazioni, consolidò il sodalizio con Marcello Rumma, collezionista e figura d'intellettuale, suo fervido sostenitore. Collaborò alle tre rassegne di Amalfi sulla '*Arte povera*' e, nel 1968, realizzò, nell'ambito della rassegna '*Arte Povera + Azioni Povere*', curata da Germano Celant, un'azione notturna di scavo della "*Luce nella sabbia*".
A questo stesso periodo, essendosi ancor più affinata la conoscenza dei materiali e della loro qualità linguistica, appartengono i motivi delle *Reti*, delle *Cielitudini*, delle *Gabbie* e dei *Contenitori di luce*.
Nei primi anni Settanta, mentre lavorava in Germania con Mary Bauermeister, lo raggiunse la notizia della prematura scomparsa di Marcello Rumma. Al rientro in Italia, organizzò la galleria '*Taide per*', deciso a continuare l'opera di promozione culturale iniziata dal suo amico Marcello.

Seguirono anni d'intensa attività e la galleria – alla quale fu affiancata una casa editrice, con la pubblicazione della rivista '*Taide*, *materiali minimi* ' e del giornale mensile '*Fuorisacco*' – diventò un punto focale d'incontro tra artisti e intellettuali, come Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Edoardo Sanguineti, Angelo Trimarco e tanti altri ancora.
Contestualmente all'attività di promozione culturale, Lista ha sviluppato una ricerca incentrata sul tema delle '*Nuvole*' e su quello delle '*Morandiane*'. Queste ultime, intese quale omaggio alla pittura di Giorgio Morandi, rappresenteranno una delle costanti dei suoi temi pittorici, in parallelo con le '*Figure acefale*' e monche.
Al 1990 risalgono la scultura '*Mnemata*', posta nell'Università di Salerno, l'istallazione '*Le sculture del diluvio*' e le grandi statue del '*Crocefisso*', simbolo di un doloroso sentimento dell'essere: "*in passione e visione, in sobrietà e delirio, in compostezza e in eccesso*", per usare le parole dedicategli da Rubina Giorgi.
Vivendo a Fisciano, ha affidato a questo paese "*La colonna Nera*", dalla quale sembrano

emergere le rugginose carcasse spermatiche di un immaginario profondo, lungamente macerato.
Nel 1993 ha fondato a Paestum il *Museo Materiali Minimi d'Arte Contemporanea* (*MMMAC*), che ha avuto il padre putativo in Gillo Dorfles. In relazione a questa attività, significative sono state le iniziative espositive e le pubblicazioni, con il coinvolgimento di artisti di fama internazionale.
Qualche anno dopo ha realizzato la mostra "*Interni*", basata su fotogrammi del proprio *atelier* e presentata da Gillo Dorfles alla *Galeria 33* di Barcellona. Con il titolo "*Interieurs*' fu presente, nel 2001, alla *Galerie Dumont* 18 di Ginevra.
Nel 2004 la Provincia di Salerno, in collaborazione con l'Azienda Autonoma di soggiorno e Turismo di Cava de' Tirreni, gli ha dedicato un'ampia antologica presso la Galleria Comunale '*Santa Maria del Rifugio*', per i suoi quaranta anni di attività.
Al 2010 risale la mostra "*Inquisizione*" nel Complesso della Chiesa di Santa Sofia di Salerno, con la presentazione di dodici sculture in terracotta dipinta, ritratti impietosi e ironici del potere ecclesiastico. Sempre al 2010 risale anche "*Homage*", mostra di dipinti presso *The University Museum and Art Gallery* di Hong Hong.
Allo stesso anno sono ancora da ascrivere la mostra al '*Marte*', mediateca arte- eventi di Cava de' Tirreni e quella alla galleria '*The Apartement*' di Napoli, con la proposizione di grandi tele riferite al tema della luce e del buio notturno, risultato di un totale azzeramento della tavolozza cromatica, ma anche di un maturo silenzio vissuto nella profondità dell'occhio interiore.
Sono gli anni in cui si dedica intensamente alla ceramica.
Nel 2011 è stato presente al Padiglione Italia, allestito per la 54ma Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia e per il 150mo dell'Unità d'Italia.
Nel 2014 ha tenuto, con il titolo "*Rosso su bianco, bianco su rosso*", una personale allo Spazio Arte di Milano.

"*Artista nomade e transfuga* – così lo definisce Achille Bonito Oliva in un saggio del 1988 – *[…] egli affida all'accadimento, alla fondazione di una superficie benefica ed egualitaria la possibilità di creare immagine […]. Artista laico, non riconosce all'arte nessuno statuto garantito che ne segnali la differenza rispetto alla vita*".

Sulla sua attività hanno scritto: Marco Alfano, Alfonso Amendola, Giulio Carlo Argan, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Myrian Barrier, Sergio Benvenuto, Massimo Bignardi, Paolo Bonaiuto, Jean-Francois Bory, Luca Castellano, Enrico Crispolti, Germano Celant, Omar Dalmjrò, Raffaele D'Andria, Antonio D'Avossa, Gillo Dorfles, Laurence Debeque-Michel, Maria Di Domenico, Giorgio Di Genova, Rubina Giorgi, Gerard Georges Lemaire, Annik Liot, Aik Okamoto, Filiberto Menna, Rino Mele, Achille Bonito Oliva, Nello Ponente, Antonello Tolve, Angelo Trimarco, Marcello Venturoli.

Biography
by Rosa Cuccurullo

Pietro Lista was born in Castiglione del Lago in 1941.
He moved with his family to Salerno in 1954.
In this town he experienced the great flood, participating in the rescue of the victims. The vision of torn and decomposed bodies amidst the general confusion between the magma and the wreckage, was to remain as a wound throughout his life, with permanent reflections on his artistic future.
Moving to Naples to attend the art school every Sunday, with his aunt Elena, twin sister of his mother, the young Peter had the opportunity to immerse himself in the humid cavity of the baroque churches. Here, among the shadows of ancient rituals and figures of suffering holiness, between the darkness of red colors and the irritating purple of the vestments it formed the basic visceral imagery that will be of his own painting. In the early sixties, his mature sensibility, intersecting with the *dripping* technique, thanks to his teacher Mario Colucci, as well as continuous research, was to lead him towards the idea of the deformation of the human figure and its subsequent dismemberment.
In terms of relationships, he strengthened the partnership with Marcello Rumma, collector, intellectual figure and fervent supporter . He subsequently collaborated with the three exhibitions of Amalfi on the *'Arte Povera*' and, in 1968, he staged a night action entitled '*Light in the sand*', as part of the exhibition *'Arte Povera + Actions Poor'*, created by Germano Celant. In this same period, having gained even more refined knowledge of materials and their linguistic quality, he produced the '*Reti*', the '*Cielitudini*', the '*Gabbie*' and the '*Contenitori di luce*'.
In the early Seventies, he worked in Germany with Mary Bauermeister, where news of the untimely death of Marcello Rumma reached him. Back in Italy, he organized the Art Gallery *'Taide per*', deciding to continue the work of cultural promotion initiated by his friend Marcello. These years are of intense activity and the gallery – which was backed by a publishing house, with the publication of the magazine *'Taide, materiali minimi*' and the monthly newspaper '*Fuorisacco*' – became a focal point of contact between artists and intellectuals such as Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Edoardo Sanguineti, Angelo Trimarco and many others.
Together with the activity of cultural promotion, he began research focusing on the theme of *'Nuvole*' and that of '*Morandiane*': intended as a tribute to the painting by Giorgio Morandi, the latter was to mark one of the constant aspects of his painting, in parallel with the *'Figure acefale*' .
Dating back to 1990 the sculpture '*Mnemata*', located in the Universty of Salerno, the installation *'Le sculture del diluvio'* and the large statues of the *'Crocifisso*', according to Rubina Giorgi a symbol of a painful feeling of being "*in passion and vision , in sobriety and delirium, in composure and excess* ".
Living in Fisciano, the surrounding countryside gave rise to '*La Colonna nera*', which seems to emerge from the rusty carcass of a spermatic and deep imaginary, long maceration.
In 1993 he founded in Paestum the Museo Materiali Minimi di Arte Contemporanea (MMMAC), of which Dorfles was the foster father. In this contest worthy of note are the exhibition initiatives and publications, often involving international artists.
A few years later he launched the exhibition '*Interni*' frames of the artist's atelier, presented by Gillo Dorfles at *Galeria 33* in Barcelona. With the title '*Interieurs*' he appeared in 2001 with a solo show at *Galerie 18* Dumont in Geneva.
In 2004, the Provincia di Salerno, in collaboration with the Azienda Autonoma di soggiorno e Turismo di Cava de' Tirreni, dedicated an exhibition for his forty years of activity at the Galleria Municipale "*Santa Maria del Rifugio*".
In 2010 he created the exhibition '*Inquisizione*' in the Chiesa di Santa Sofia in Salerno, presenting twelve sculptures in painted terracotta, merciless and ironic portraits of ecclesiastical power. Also belonging to 2010 is '*Homage*', an exhibition of paintings at *The University Museum and Art Gallery* in Hong Hong.
In the same year there is the exhibition in '*Marte*', multimedia for art events in Cava de 'Tirreni, and the exhibition in the art gallery *'The Apartement* ' in Naples, with the presentation of large paintings related

to the theme of light and darkness of the night, a total reset of the color palette, but also a mature silence lived in the depths of the eye.
These are the years in which he devoted himself to ceramics.
In 2011 he was present at the Padiglione italiano, on the occasion of the 54th Mostra Internazionale d'Arte of the Venice Biennale and the 150th of the Unità d'Italia. In 2014 he was the focus of an exhibition entitled *Rosso su bianco, bianco su rosso*' at the Arte Spazio in Milan.

" *Nomadic and fugitive artist* – Achille Bonito Oliva so defines Pietro Lista in an essay of 1988 – [...] *he entrusts to the event, to the foundation of a beneficial and equal surface to create image [...].Secular artist, he does not recognize in art any ensured statute that signals the difference to life* ".

His activities have been commented on by : Marco Alfano, Alfonso Amendola, Giulio Carlo Argan, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Myrian Barrier, Sergio Benvenuto, Massimo Bignardi, Paolo Bonaiuto, Jean-Francois Bory, Luca Castellano, Enrico Crispolti, Germano Celant, Omar Dalmjrò, Raffaele D'Andria, Antonio D'Avossa, Gillo Dorfles, Laurence Debeque-Michel, Maria Di Domenico, Giorgio Di Genova, Rubina Giorgi, Gerard Georges Lemaire, Annik Liot, Aik Okamoto, Filiberto Menna, Rino Mele, Achille Bonito Oliva, Nello Ponente, Antonello Tolve, Angelo Trimarco, Marcello Venturoli.

Indice

L'inaccessibile Oltre della visione
The Unreachable vision of the Beyond
Rubina Giorgi

Il 'corpo' come sguardo
The 'body' as a reflecting gaze

Il 'corpo' come Auto- ritratto
The 'body' as a Self-portrait

Deiecta membra

Le *Morandiane*

Le *Trame*, ovvero la '*Superficie di Coons*'
Le *Trame,* or the *'Surface of Coons'*

Nero di Marte 44

Immagini

Biografia
Biography