

LUCA CONCA

A close-up, oil painting of a man's face, likely Luca Conca, looking slightly to the left. The man has a beard and mustache, and is wearing a dark blue jacket over a white shirt. The background is a mix of yellow and blue brushstrokes.

OPERE 2000-2016

An abstract painting in shades of gray, featuring thick, expressive brushstrokes. A central, lighter, curved shape, possibly representing a face or a landscape feature, is the focal point. The overall texture is rough and painterly.

LUCIA CONICA

Ai miei genitori

OPERE 2000-2016

LUCA CONCA

OPERE 2000-2016

Volume realizzato grazie
al contributo di:



PAOLO RIGON



FEDERICO RUI
ARTE CONTEMPORANEA



ORLER
GALLERIE D'ARTE
DAL 1958



STUDIOARTE62
artconsulting



AL.
BO.
per l'Arte



Referenze fotografiche:

Liceo Artistico Monza - Progetto Click:
pagina 182

Vincenzo Martegani:
pagina 184

Deborah Mangiafico:
pagine 185, 190

Stefania Del Barba:
pagine 186, 187, 193, 201, 202-203, 206-207

Pietro Cenini:
pagina 189

Václav Šedý:
pagine 194, 198

Progetto grafico:

Mottarella Studio Grafico
www.mottarella.com

2017 © per le opere Luca Conca

2017 © per i testi e le fotografie gli autori

Tutti i diritti riservati



SOMMARIO

L'estetica
dell'inganno
di Chiara Gatti

4

Opere

6

Installazioni

174

Antologia critica

180

Biografia

204

Ringraziamenti

206

L'ESTETICA DELL'INGANNO

«Il dubbio cresce con la conoscenza» diceva Johann Wolfgang Goethe. Più l'uomo saggio conosce, più aumentano le sue incertezze. Il grande pensatore tedesco era inoltre convinto che un sintomo di intelligenza e lungimiranza fosse porsi interrogativi sulle false verità. Su ciò che l'occhio vede, ma di cui la mente diffida.

Luca Conca traspone in pittura questo antico dilemma. Se l'arte si muove entro i confini della visione, il dubbio per un artista cresce con la consapevolezza dei suoi limiti. Fino a quale punto può la pittura trascrivere ciò che osserva? Dove comincia l'ambiguità, l'ipotetico, il sospetto?

Negli anni della sua ricerca, Luca Conca ha sempre giocato audacemente sul margine labile che separa realismo e finzione. Così facendo ha raccolto quella magnifica ossessione che, per secoli, ha torturato gli artisti di ogni epoca, desiderosi di strappare il sipario steso fra il contingente e la sua rappresentazione. Il Novecento ha toccato le estreme conseguenze di tale tormento, cercando di trascinare lo spettatore al centro del quadro. Direttamente sul palco. Basti pensare ai “tagli” e agli “ambienti spaziali” di Lucio Fontana, che hanno per primi varcato la superficie e la bidimensionalità della tela, oltrepassando gli argini classici del vecchio spazio dipinto in direzione di una dimensione altra.

Mentre il pensiero e il concetto sono diventati protagonisti con le neo-avanguardie di opere che scavalcano l'ostacolo della messinscena facendo del corpo e dei suoi moti una forma d'arte palpabile e partecipata, Luca Conca ha recuperato invece le antiche istanze della pittura per dimostrare che la verità è sfuggente; che non risiede solo nel contatto, nell'esperienza e nella cognizione, ma può dipendere da categorie di percezione diverse, sensibili o intellettive. Ha voluto sfidare allora la rappresentazione sul suo stesso terreno. Ha usato la pittura per smascherare gli artifici della pittura stessa. Ha denunciato la menzogna della mimesi e, allo stesso momento, la sua seduzione.

Ciò che fece Hölderlin con le famose “metafore” o Paul Celan con la sua teoria del “meridiano” - «una linea ad un tempo verissima e inesistente» - lo fa analogamente Conca dipingendo: evoca luoghi assenti ma che, grazie all'immagine, esistono. Non luoghi concreti, dunque, ma esistenti sulle piante geografiche tracciate dalla logica e dalla mente dell'individuo; proprio come i sistemi di coordinate disegnate sulle mappe, che indicano una direttrice longitudinale, attraversando la terra da nord a sud. Esistono, ma non ci sono. La verità esiste, ma è immateriale.

Conca insegue questa *mimesis* del possibile per due motivi. Da un lato per fare (come Hölderlin) poesia. Dall'altro lato per dare, di una idea astratta, una proiezione concreta. Il risultato è un gigantesco quiz su cui Conca si arrovela da anni. Può la pittura trasferire il possibile nel reale?

I suoi scherzi ottici ci confermano come i livelli di percezione del nostro cervello possano essere tratti in inganno da una sagace montatura, da un utilizzo astuto dell'immaginazione. Mantenendo issato il famoso sipario, Conca lascia che in platea si diffonda un dubbio atroce, un pirandelliano equivoco sulla cesura fra accaduto e ipotetico, fatto e utopia, fra vissuto e poietico.

I suoi paesaggi slittati o disassati, i ritratti spezzati, la moltiplicazione delle visuali, la cancellazione dei dettagli, i gemelli diversi, le montagne replicate, sono tutti calembour per solutori esperti. Il gioco di prestigio messo sul tavolo da Conca implica, da parte sua, una conoscenza profonda del mezzo pittorico, delle sue debolezze e, insieme, delle sue potenzialità. Con una pittura povera di materia, tipica della figurazione d'ultima generazione, Conca punta su voluti effetti di sbavature che spiazzano lo sguardo, porta all'apice questa roulette oscura, arrivando a cancellare e svelare, squilibrare i dati di fatto, innestare il seme della discordia in un orizzonte apparentemente irenico.

Panorami attraversati da oggetti non identificati, corpi sospesi in assenza di gravità, forme emerse dall'ombra, ringhiottite dalla luce, presenze spettrali, uscite dal nulla, ripiombate nel silenzio. Da dove vengono, dove vanno? Enigmatici vessilli, simulacri dal sapore arcaico, remoto, galleggiano a cuscino d'aria. Compaiono, scompaiono. A intermittenza. La pittura si trastulla coi suoi stessi mezzi. Guidata da uno strano capriccio, esercita agli occhi dell'osservatore la sua volontà di stupire. Niente è come appare. La regola del sospetto domina la scena. L'estetica del dubbio permea la pittura di Luca Conca come un subdolo raggirò cui la mente arguta reagisce cercando l'innescò della trappola. E lo può trovare nei volti che sbiadiscono, fantasmatici ectoplasmi, nella natura che germina in luoghi inaspettati, nel fazzoletto di cielo blu ricucito in una stanza tetra, nel profilo di un prato che si sbriciola nell'aria, laggiù, oltre la siepe, dove terra e spazio si confondono, dove la conoscenza lascia il passo alla ricerca. Come ha scritto l'antropologo Frank Michel «Il viaggio comincia laddove finiscono le nostre certezze». La pittura a questo punto non è più inganno, ma piacere della scoperta.

Chiara Gatti



OPERE



Cava
2000
olio su tela
50 x 70 cm



Stagno
2002
olio su tela
applicata su tavola
60 x 80 cm



Orto grande
2002
acrilico su carta
150 x 100 cm



Giorgio
2002
olio su tela
71 x 134 cm



Gina
2002
olio su tela
53 x 89 cm



Discarica
2004
olio su tela
35 x 50 cm

Ultimo modello
2003
acrilico su carta
applicata su tavola
53,5 x 34 cm



In giardino
2004
acrilico su carta intelata
40 x 50 cm

Segni sulla città
2004
olio su tela
200 x 146 cm



Campo rom
2005
olio su tela
35 x 45 cm

Schoolboy
2005
olio su tela
55 x 39 cm





Luigi
 2005
 olio su tela
 140 x 200 cm

Schermi sulla città
 2005
 acrilico su cartoncino
 applicato su tavola
 39 x 50 cm





Gemelli
2005
olio su tela
240 x 300 cm



Gloria
2005
acrilico su cartoncino
39 x 50 cm



Mio padre
 2006-07
 acrilico su carta
 applicata su tavola
 33 x 42 cm

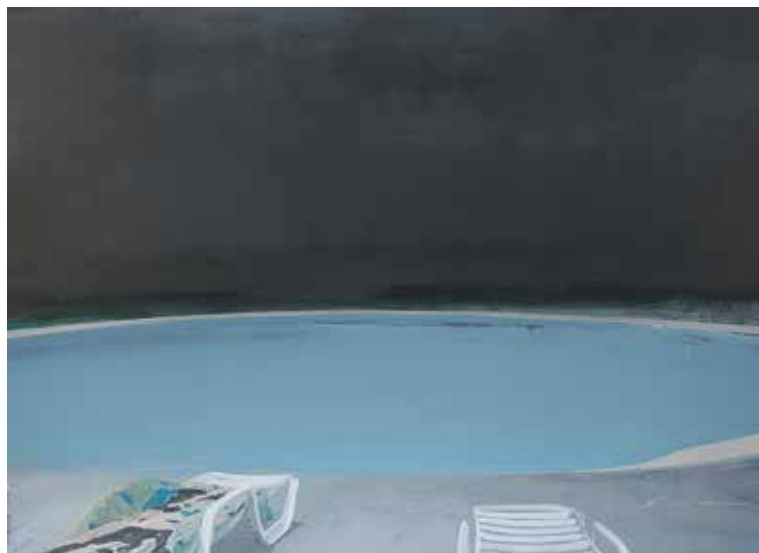


Sabato
 2006
 olio su tela
 146 x 200 cm



Mare
 2006
 olio su tela
 35 x 60 cm

Piscina
2006
acrilico su cartoncino
60 x 80 cm



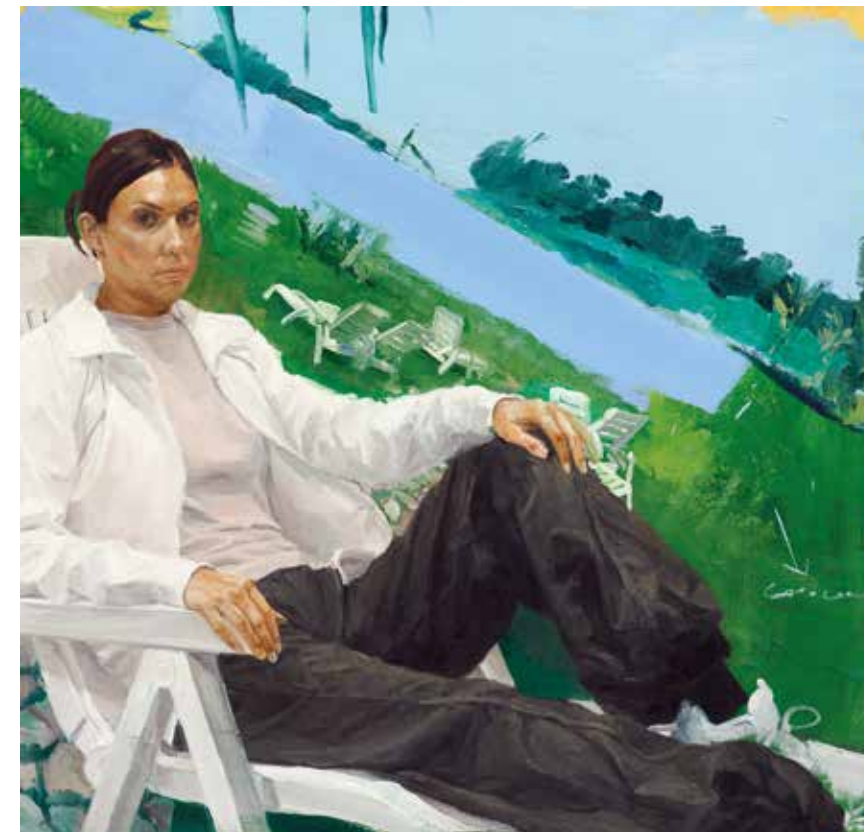
Piscina
2006
olio su tela
64 x 74 cm



Chiara
2006
acrilico su tela
92 x 135 cm



Elisabetta
2006
olio su tela
80 x 90 cm



Elisabetta
2006
olio su tela
89 x 93 cm



Summernight
2006
olio su tela
70 x 100 cm



Mareggiata
2006
olio su tela
55 x 88 cm



Eugenio
2006
olio su tela
30 x 50 cm



Paesaggio
2007
olio su tela
25 x 38 cm



Paesaggio
2007
olio su tela
25 x 38 cm



Gemelle
2007
olio su tela
200 x 250 cm



Pizzo Badile
2007
olio su tela
84 x 149 cm



Montagna
2007
acrilico su tela
35 x 64 cm



Francesca
2007
olio su tela
160 x 145 cm

Francesca
2007
olio su tela
160 x 145 cm





Gemelle
2007
olio su tela
15 x 20 cm



Gemelle
2007
olio su tela
52 x 72 cm



Gemelle
2007
olio su tela
200 x 250 cm



Gemelle
2007
olio su tela
40 x 55 cm



Gemelle
2007
olio su tela
91 x 82 cm



Cima 1
2008
olio su tela
35 x 50 cm



Blu club
2008
olio su tela
33 x 52 cm



Resort
2008
collage su pannello
37 x 50 cm



Tintarella
2008
acrilico su carta
68 x 84 cm



Cima 10
2008
olio su tela
35 x 50 cm



Cima 12
2008
olio su tela
35 x 50 cm



Monte Avedee
2008
acrilico su
carta intelata
145 x 195 cm

Cima 4
2008
olio su tela
35 x 50 cm

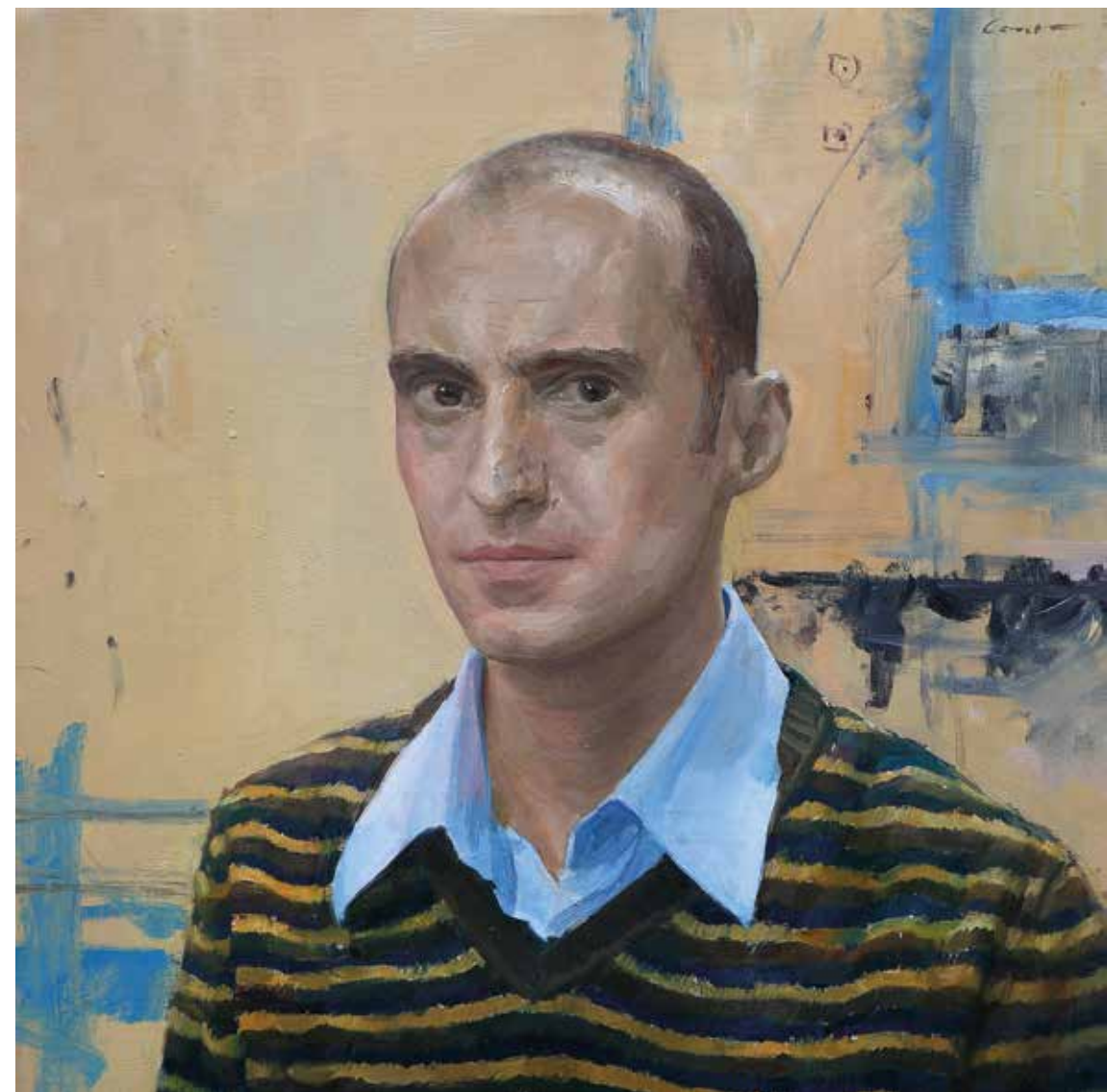


Cima 14
2008
olio su tela
35 x 50 cm



Cima 13
2008
olio su tela
35 x 50 cm

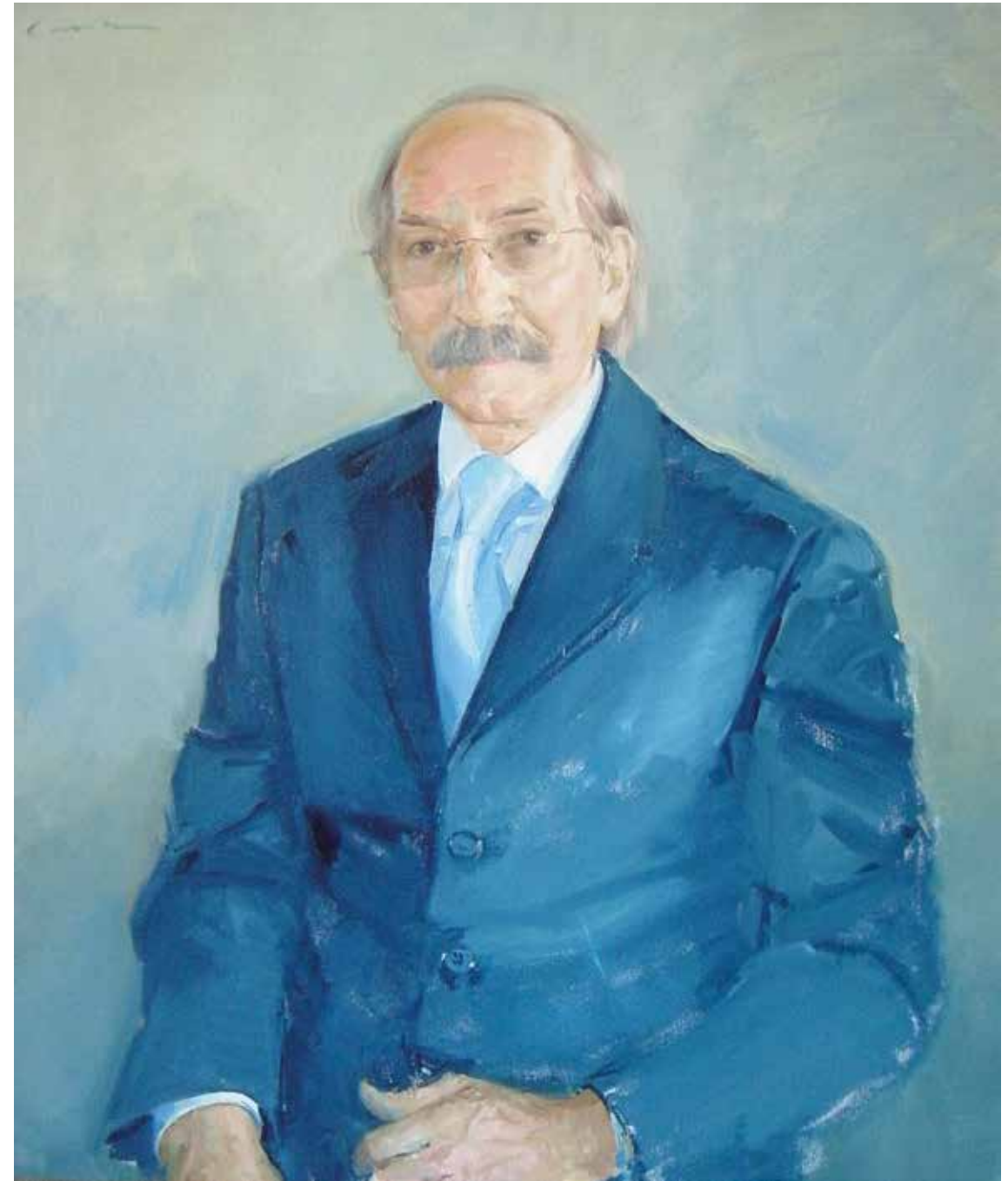




Mio fratello gemello
2008
olio su tela
60 x 60 cm



Cima 18
2008
olio su tela
70 x 50 cm



Diego
2008
olio su tela
70 x 60 cm



Palù
2008
olio su tela
100 x 145 cm



Cima 3
2008
olio su tela
35 x 50 cm



Cime nere
2009
olio su tela
21 x 51,5 cm



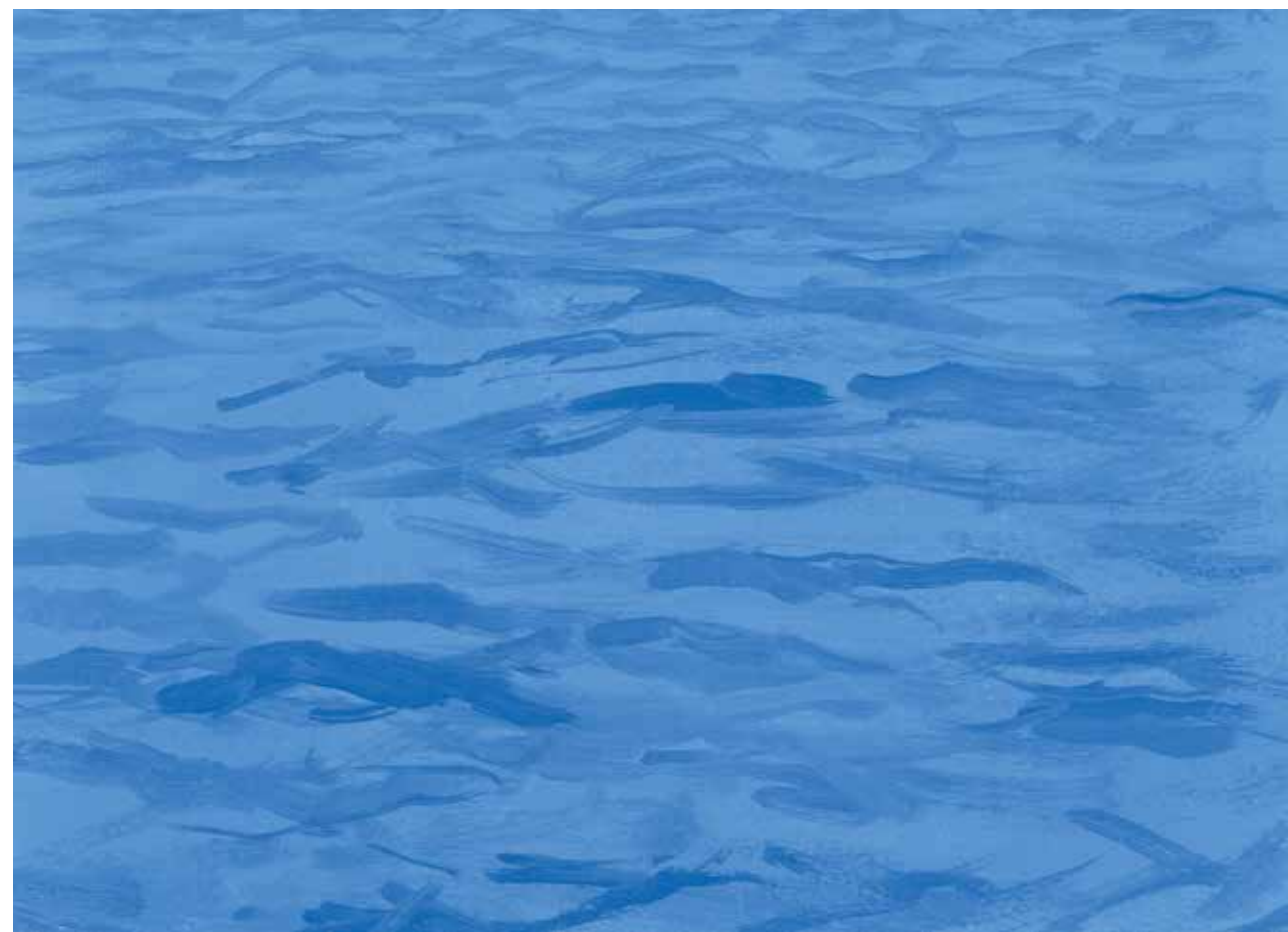
**Paesaggio
artificiale**
2009
olio su tela
114 x 185 cm



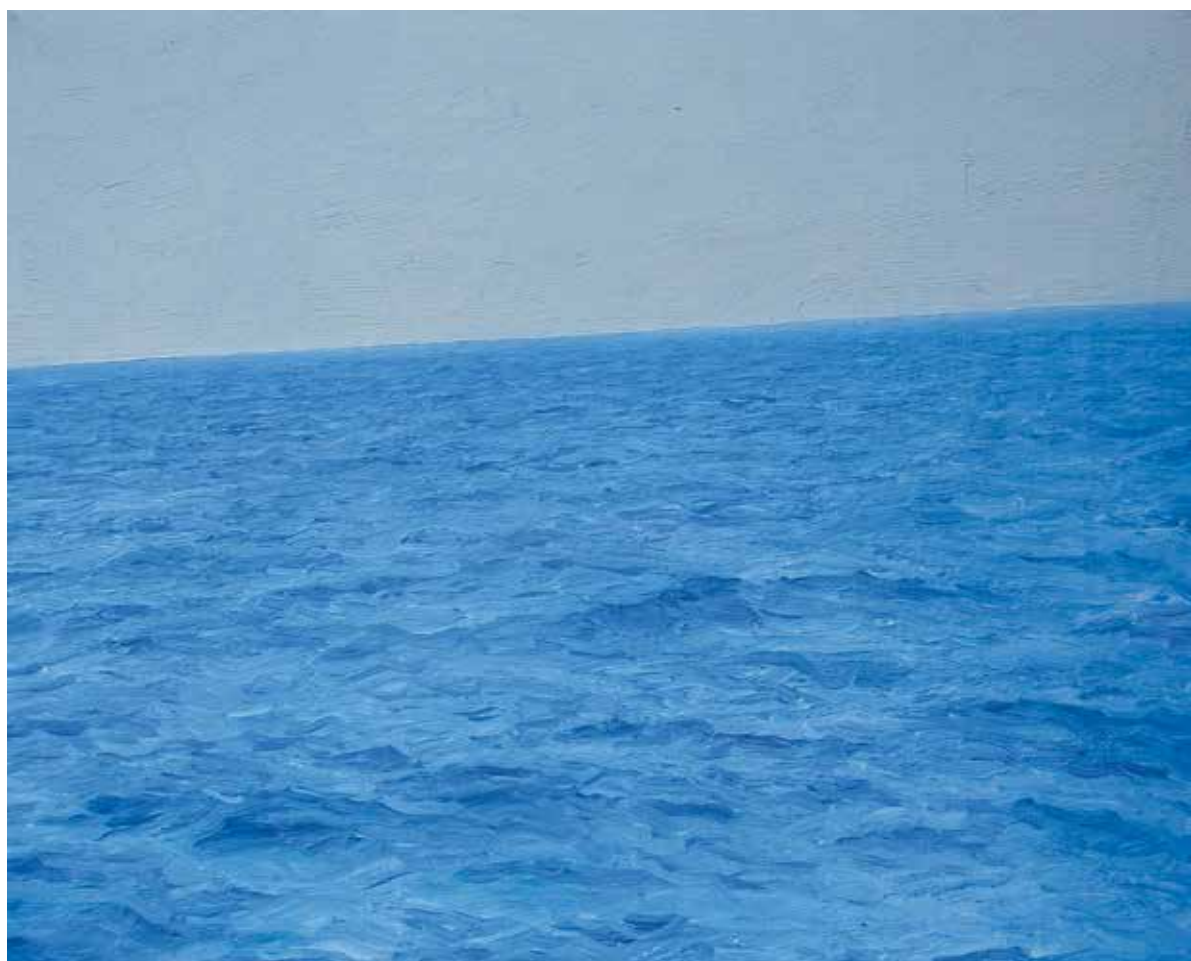
**Paesaggio
artificiale**
2009
olio su tela
24 x 33 cm



Cima bianca
2009
olio su tela
46 x 72 cm



Mare
2010
acrilico su carta
applicata su tavola
20 x 28 cm



Mare
2009
olio su tela
29 x 36 cm



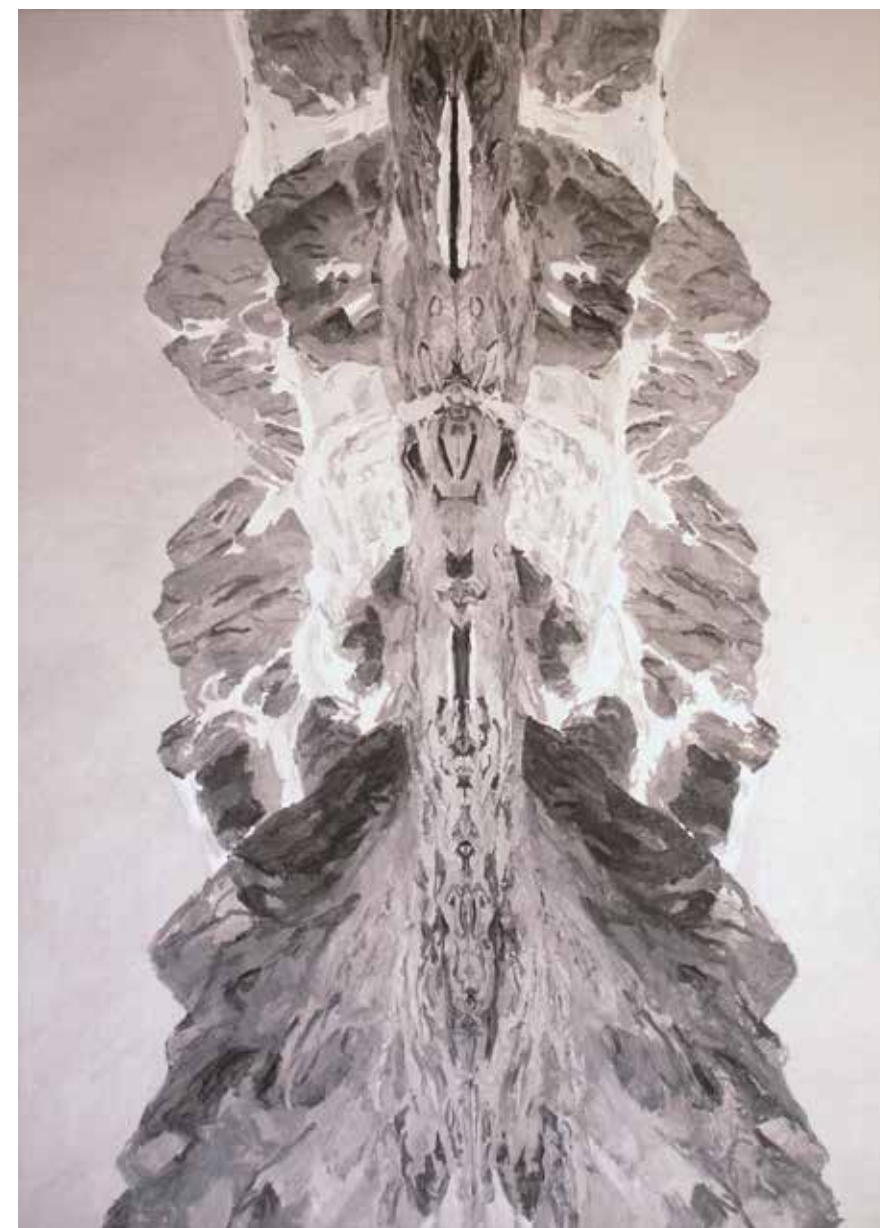
Cima
2009
olio su tela
35 x 50 cm



Orizzonte
2010
olio su tela
30 x 40 cm



Gruppo del Bernina
 2010
 olio su tela
 100 x 150 cm



Gruppo del Bernina
 2010
 olio su tela
 180 x 130 cm



Monte Disgrazia
2010
olio su tela
30 x 45 cm



Pizzo Scalino
2010
acrilico su carta
applicata su tavola
30 x 40 cm



Pizzo Scalino
2010
olio su tela
35 x 45 cm



Pizzo Scalino
2010
acrilico su carta intelata
86 x 86 cm



Le cime intorno alla vetta di Ron

2010

olio su tela

100 x 150 cm

Cime

2010

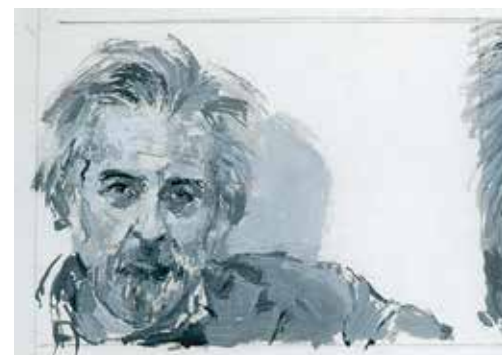
olio su tela

60 x 80 cm

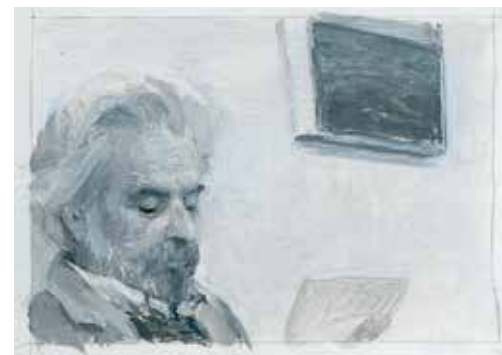




Magda
2010
olio su tela
91 x 117 cm



Bruno
2010
olio su carta
4,5 x 6,5 cm



Bruno
2010
olio su carta
4,5 x 6,5 cm



Val Roseg
2010
olio su tela
100 x 150 cm



Val Roseg
2010
olio su tela
40 x 74 cm

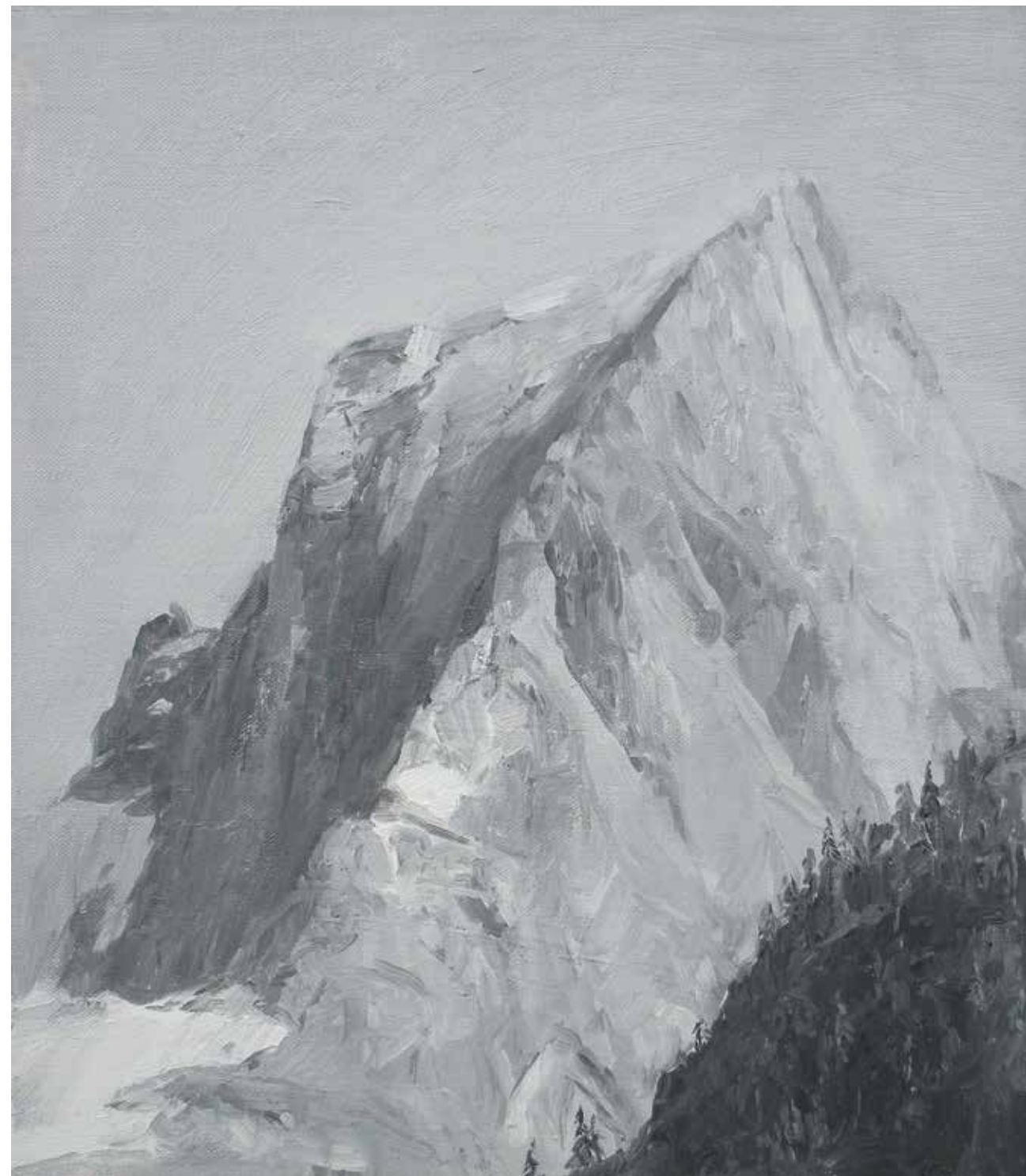


Cime
2010
acrilico su carta
applicata su tavola
24 x 38 cm

Costiera dei Cech
 2010
 olio su tela
 30 x 40 cm



Pizzo Scalino
 2010
 olio su tela
 35 x 45 cm



Pizzo Badile
 2010
 olio su tela
 34 x 30 cm



Mare
 2010
 acrilico su carta intelata
 150 x 195 cm



Cima
 2011
 acrilico su cartoncino
 45 x 61 cm



Monte Avedee
 2011
 acrilico su carta
 applicata su tavola
 50 x 70 cm



Hotel Miramonti
2011
acrilico su
carta intelata
36 x 60 cm



Cima
2011
olio su tela
47 x 60 cm



Capriolo
2011
olio su tela
24 x 30 cm

Bosco
2011
olio su tela
24 x 29 cm





Cervo
2011
acrilico su cartone telato
70 x 30 cm



Palma
2011
acrilico su tela
65 x 42 cm



Lago di Foscagno
2011
acrilico su carta
applicata su tavola
33 x 27 cm



Villaggio
2011
olio su tela
32 x 37 cm



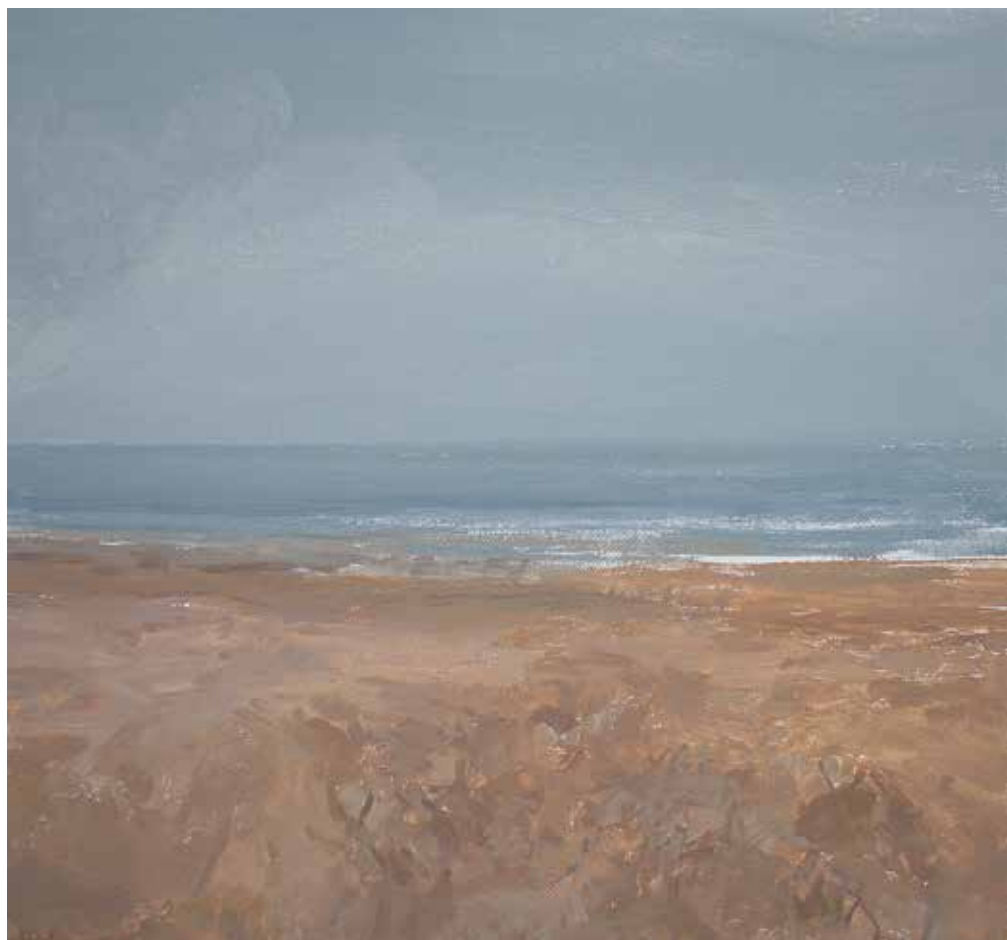
Vela
2011
olio su tela
30 x 40 cm



Torrente
2011
olio su carta intelata
60 x 70 cm



Stagno
2012
olio su tela
54 x 102 cm



Summer's gone
 2012
 acrilico su tela
 24 x 26 cm



Ramo
 2012
 olio su tela
 55 x 106 cm



Lago
2012
olio su carta intelata
68 x 78 cm



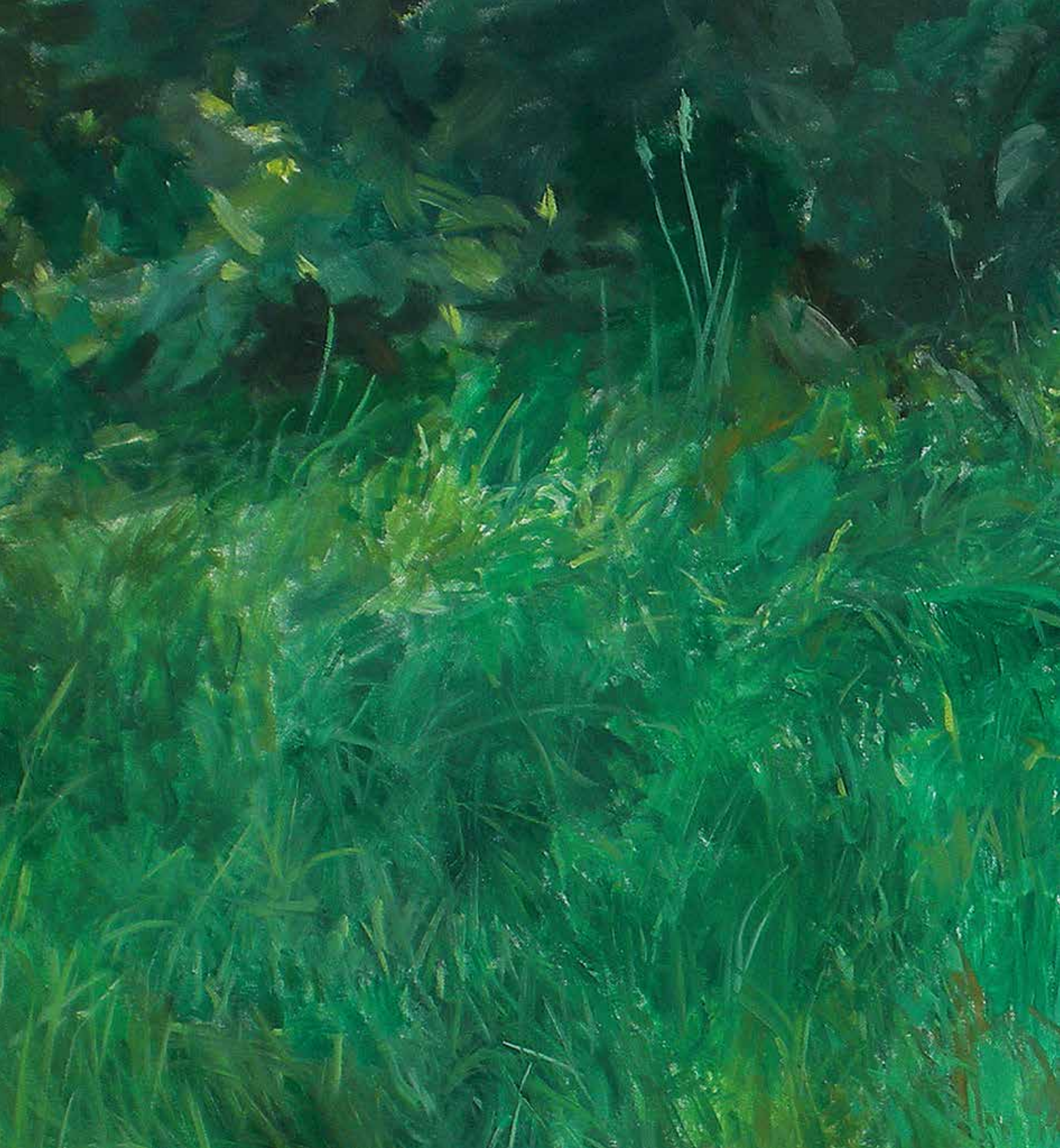
Mare
2012
acrilico su carta intelata
35 x 42 cm



Il velo dipinto XI
 2012
 olio su tela
 45 x 50 cm



Il velo dipinto XIV
 2012
 olio su tela
 40 x 60 cm



Marianna
2012-13
olio su tela
124 x 145 cm



Due alberi
2012
olio su tela
70 x 90 cm

Gruppo del Bernina
2012
acrilico su tela
40 x 50 cm



Specchio
2013
acrilico su carta intelata
90 x 90 cm

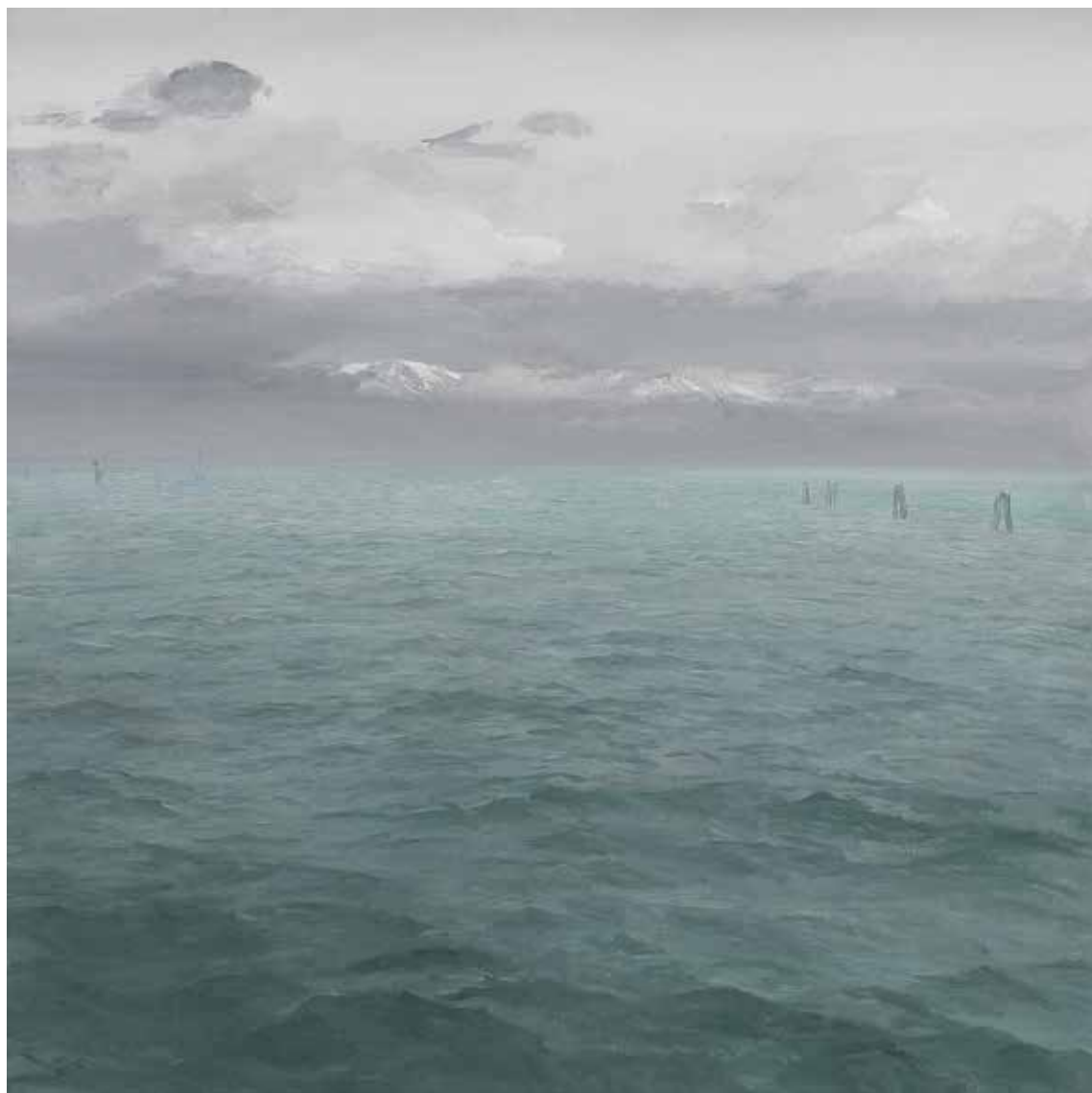


Gruppo del Bernina
2013
olio su carta intelata
92 x 136 cm





**Il velo dipinto VI
(Ritratto nero)**
2013
olio su carta intelata
50 x 60 cm



Laguna
2013
olio su tela
90 x 90 cm



Il velo dipinto IV
2013
olio su tela
applicata su tavola
26,5 x 29,5 cm



**Il velo dipinto XVII
(I quit)**
2013
olio su carta intelata
99 x 125 cm

Scogliera
2013
olio su tela
40 x 60 cm





Monte Disgrazia
 2013
 olio su carta intelata
 87 x 115 cm



Monte Disgrazia
 2014
 olio su tela
 22 x 34 cm



Nebbia
 2014
 olio su tela
 33 x 63 cm



Cima
2014
olio su carta intelata
32 x 52 cm

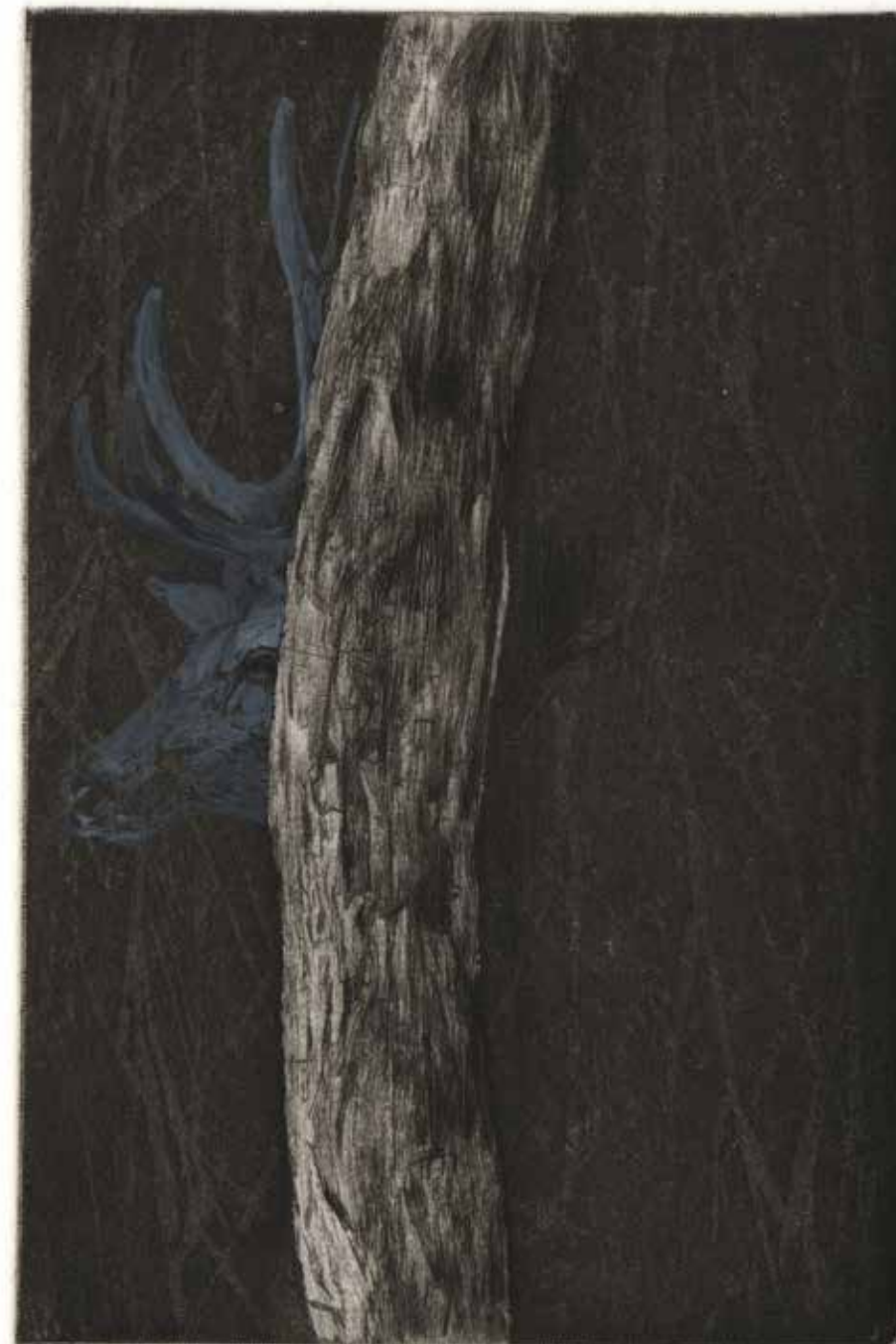


Cime
2014
acrilico su tela
60 x 80 cm



Condor
2014
acrilico su carta
9,5 x 9,5 cm

Cervo
2014
acrilico su acquaforte
18 x 12 cm





Il velo dipinto XVI
 2014
 olio su carta
 applicata su tavola
 23,5 x 37 cm



Mare
 2014
 olio su tela
 50 x 50 cm

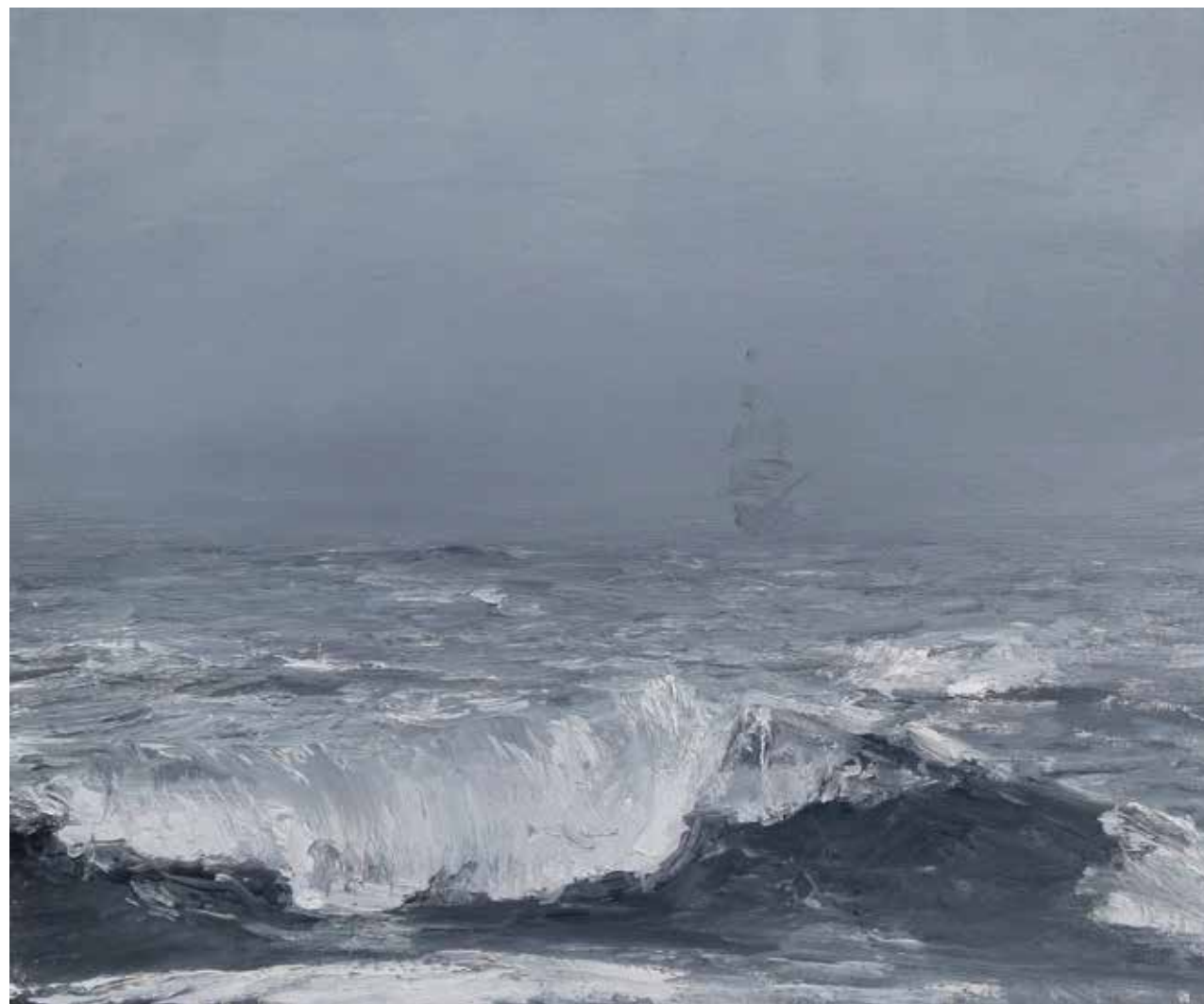


Mare
2014
olio su tela
25 x 30 cm

Mare
2014
olio su tela
100 x 100 cm



Mare
2014
olio su carta intelata
105 x 105 cm



Il veliero fantasma
2014
olio su tela
23 x 28 cm



Mare
2014
olio su tela
140 x 185 cm



Due piscine
 2014
 acrilico su carta
 applicata su tavola
 10,5 x 11,5 cm



Mare
 2014
 olio su tela
 35 x 32 cm



Marianna
2014
olio su tela
68 x 63 cm

Mosca sulla carne
2014
acrilico su carta
18 x 12 cm





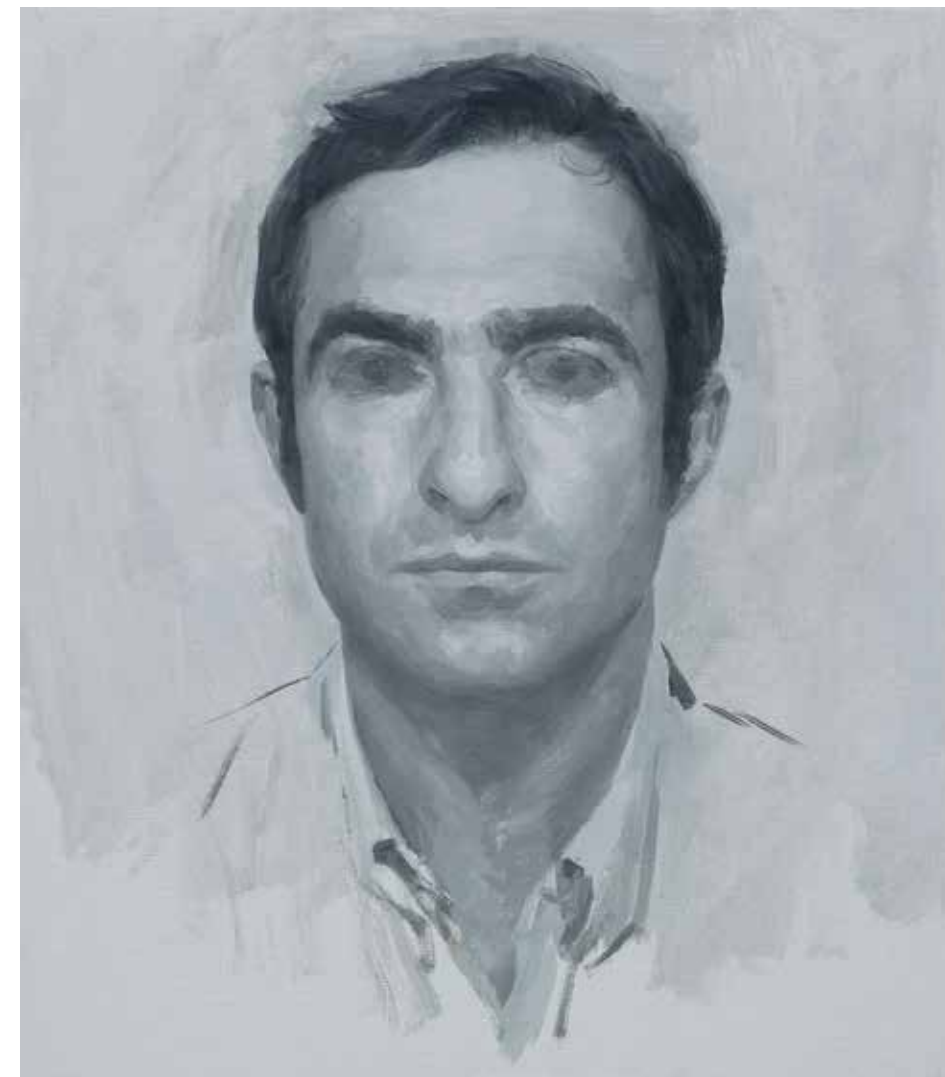
Cima
2014
olio su tela
28 x 28 cm



Cima
2014
acrilico su tela
60 x 50 cm



Mare
2014
olio su tela
25 x 30 cm



Il velo dipinto VII
2014
olio su tela
44 x 39 cm



Oblio
2014
olio su tela
Ø 30 cm



Oblio
2014
olio su tela
Ø 30 cm



Nel bianco
 2015
 olio su tela
 80 x 100 cm



Nel nero
 2015
 olio su tela
 50 x 50 cm



La valle lunga
2015
olio su tela
85 x 115 cm



Il velo
2015
olio su carta intelata
48 x 56 cm



Specchio
2015
olio su tela
35 x 60 cm



Mare
2015
olio su tela
60 x 80 cm

Mare
2015
olio su tela
80 x 100 cm

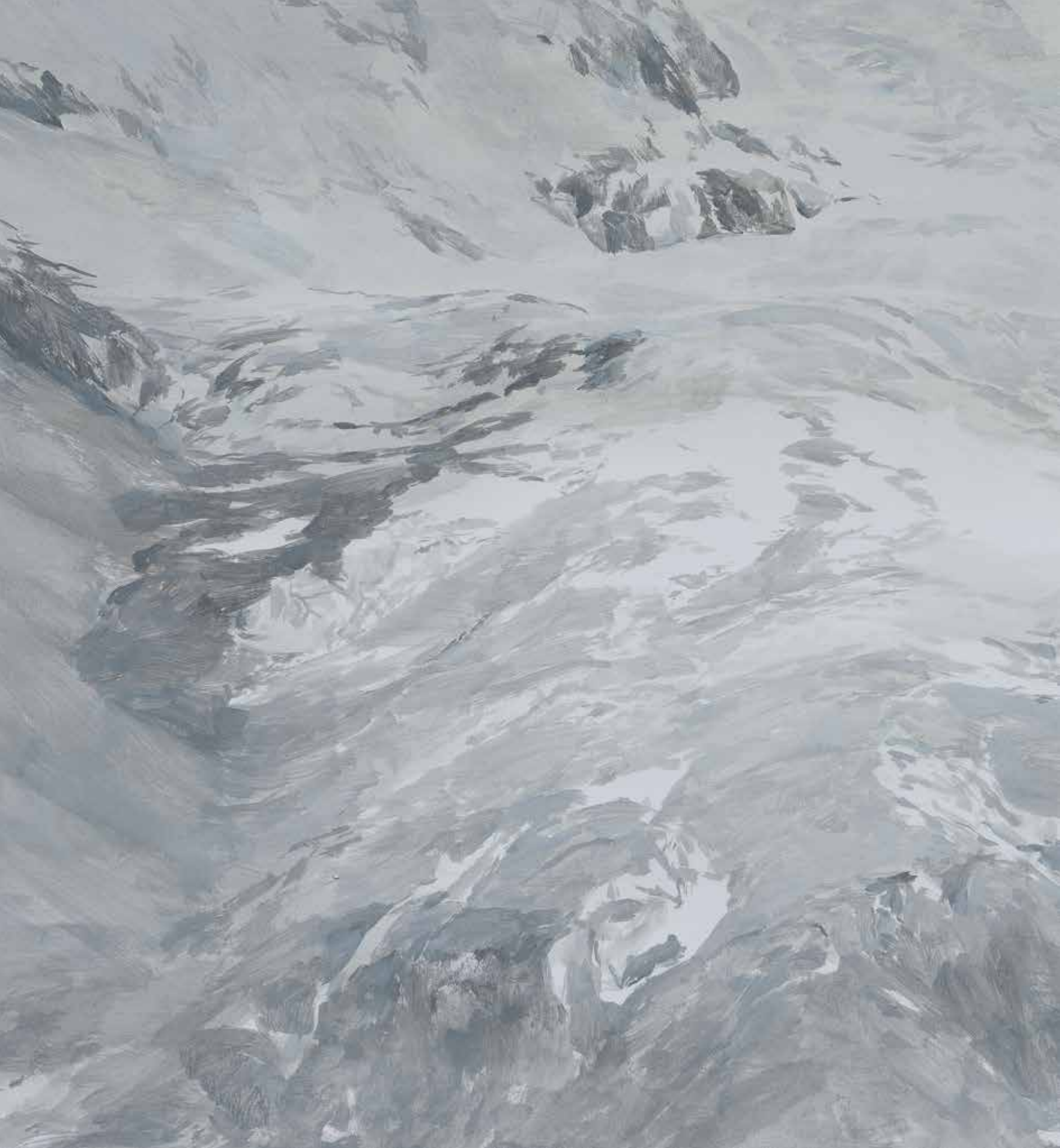




Nel bianco
2015
olio su tela
50 x 50 cm



Onda
2015
olio su tela
30 x 30 cm



La lingua del ghiacciaio
2015
acrilico su carta intelata
45 x 70 cm



Cima
2015
olio su tela
85 x 125 cm



Le Sciore
 2015
 olio su tela
 116 x 200 cm



Pizzo Badile e Cengalo
 2015
 olio su tela
 120 x 200 cm



Il velo dipinto VIII
2015
acrilico su carta
applicata su tavola
135 x 170 cm



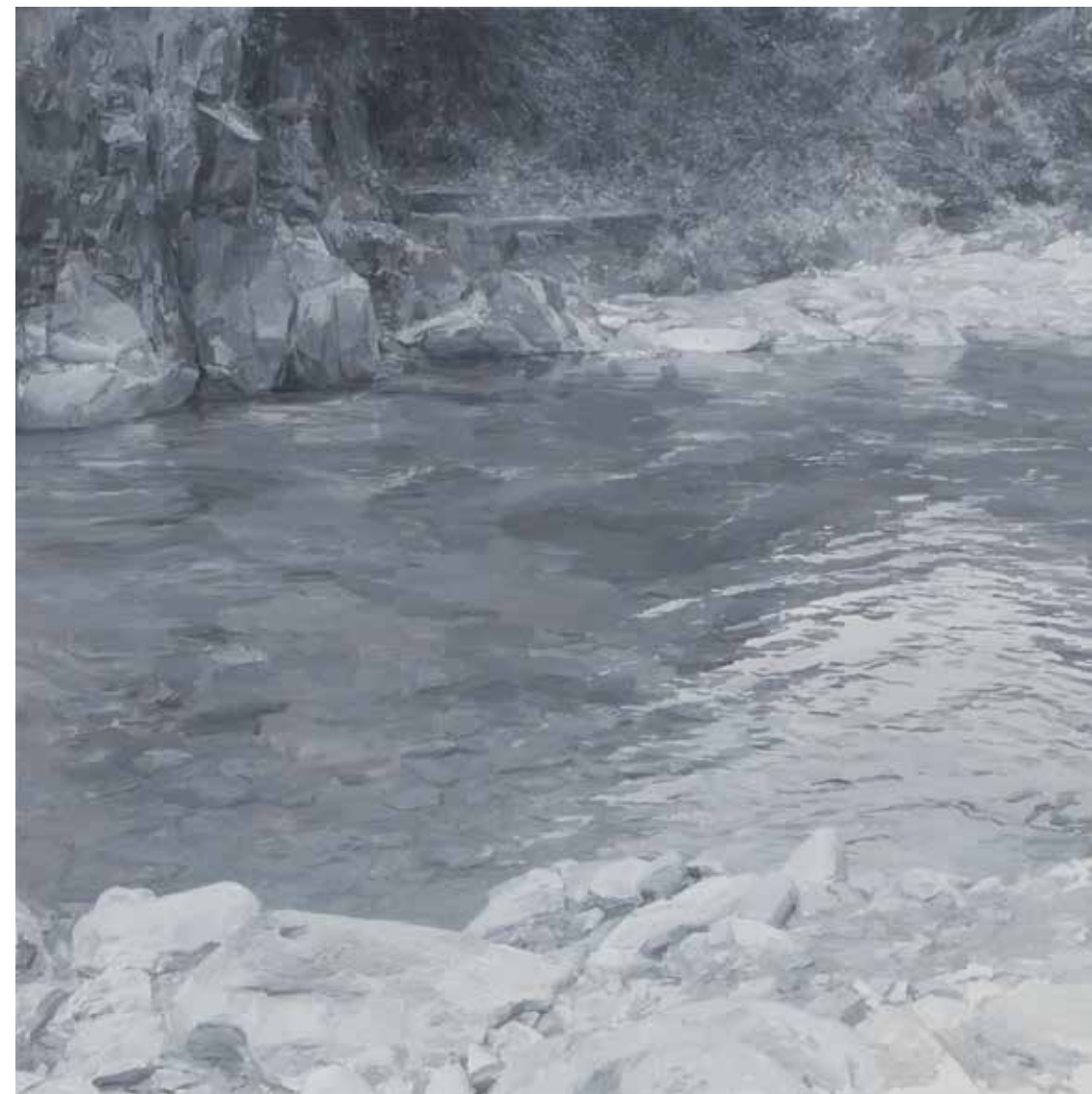
Laghetto
2015
olio su tela
21 x 21 cm



Daria
2015
olio su tela
80 x 80 cm



Il velo dipinto XX
 2015
 olio su tela
 20 x 20 cm



Seriele
 2016
 olio su tela
 123 x 123 cm



Fiume
2016
olio su tela
160 x 160 cm



Fiume
2016
olio su tela
20,5 x 20,5 cm



Torrente nella neve
2016
olio su tela
18 x 22 cm



Il velo dipinto II
2016
olio su tela
30 x 40 cm



Lago
2016
olio su tela
20 x 20 cm



Lago
2016
olio su tela
38 x 42 cm



Mare
2016
acrilico su tela
19 x 30 cm

Gloria
2016
olio su tela
140 x 200 cm



Il velo dipinto XV
 2016
 olio su tela
 40 x 42 cm

Bisonte
 2016
 olio su tela
 220 x 200 cm





Il velo dipinto XIX
 2016
 olio su tela
 35,5 x 53,5 cm



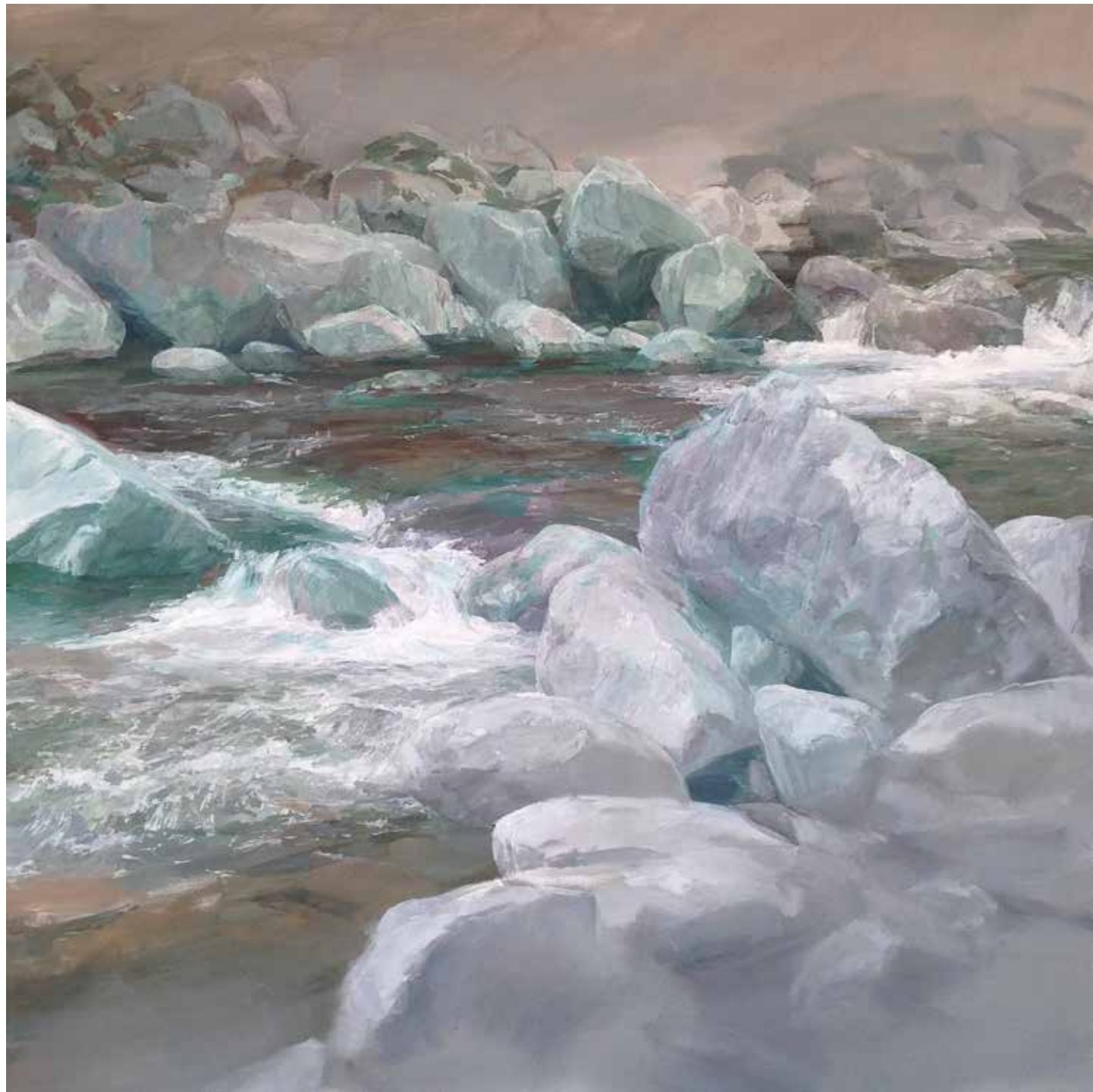
Totem
 2016
 olio su tela
 190 x 195 cm



Le Sciore
2016
olio su tela
18 x 21 cm



Gruppo del Bernina
2016
olio su tela
140 x 200 cm



Torrente
2016
olio su tela
200 x 200 cm



Copricapo indiano
2016
olio su tela
220 x 200 cm



Il velo dipinto XII
 2016
 olio su tela
 52 x 63 cm

Daria
 2016
 olio su tela
 70 x 60 cm

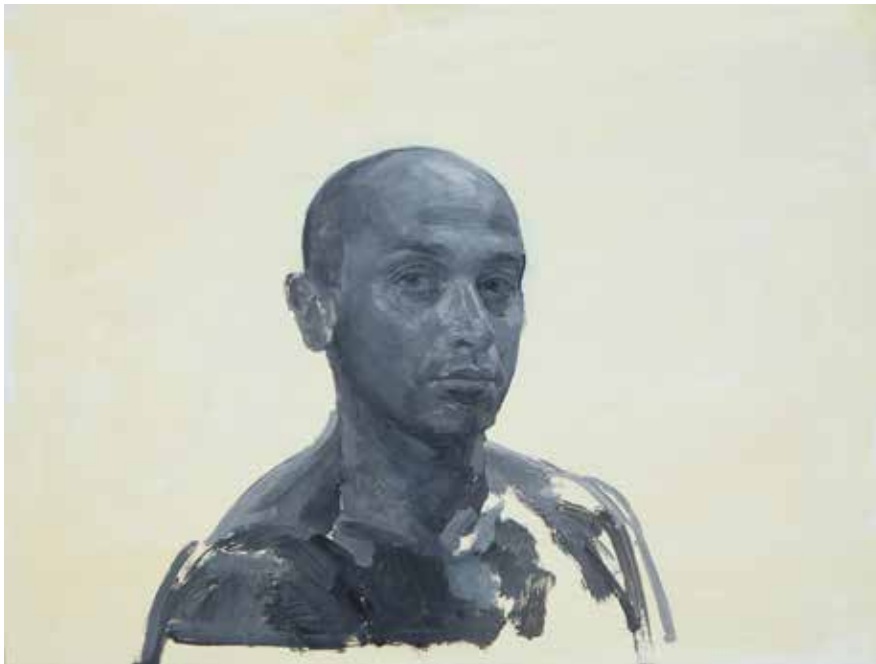




Il velo dipinto III
 2016
 olio su tela
 35 x 45 cm

Torrente
 2016
 olio su tela
 24 x 30 cm

Il velo dipinto XIII
 2016
 olio su carta intelata
 37 x 48 cm

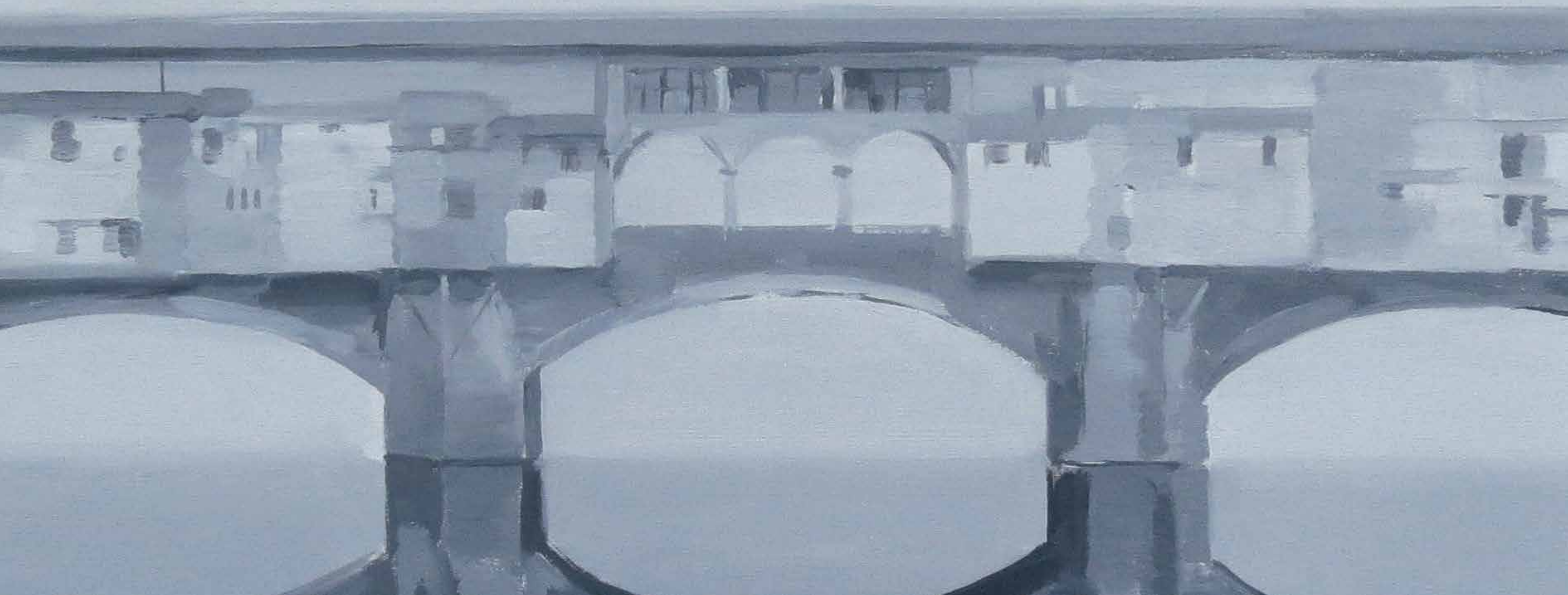


Il velo dipinto I
 2016
 olio su tela
 18 x 18 cm



Il velo dipinto XVIII
 2016
 olio su tela
 30 x 35 cm

INSTALLAZIONI





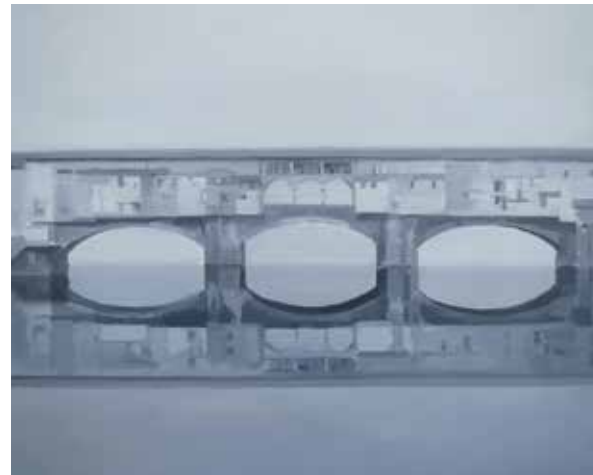
Versante nord
2008
olio su tela
380 x 185 cm



Versante sud
2008
olio su tela
380 x 277 cm



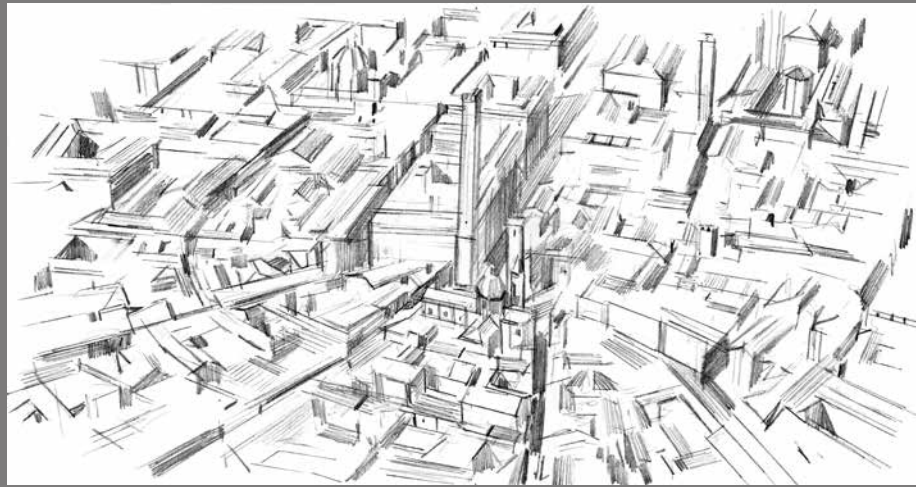
Filiale Credito Valtellinese
Morbegno (SO)



Ponte Vecchio
2016
olio su tela
40 x 50 cm



Filiale InPegno Credito Siciliano
Firenze



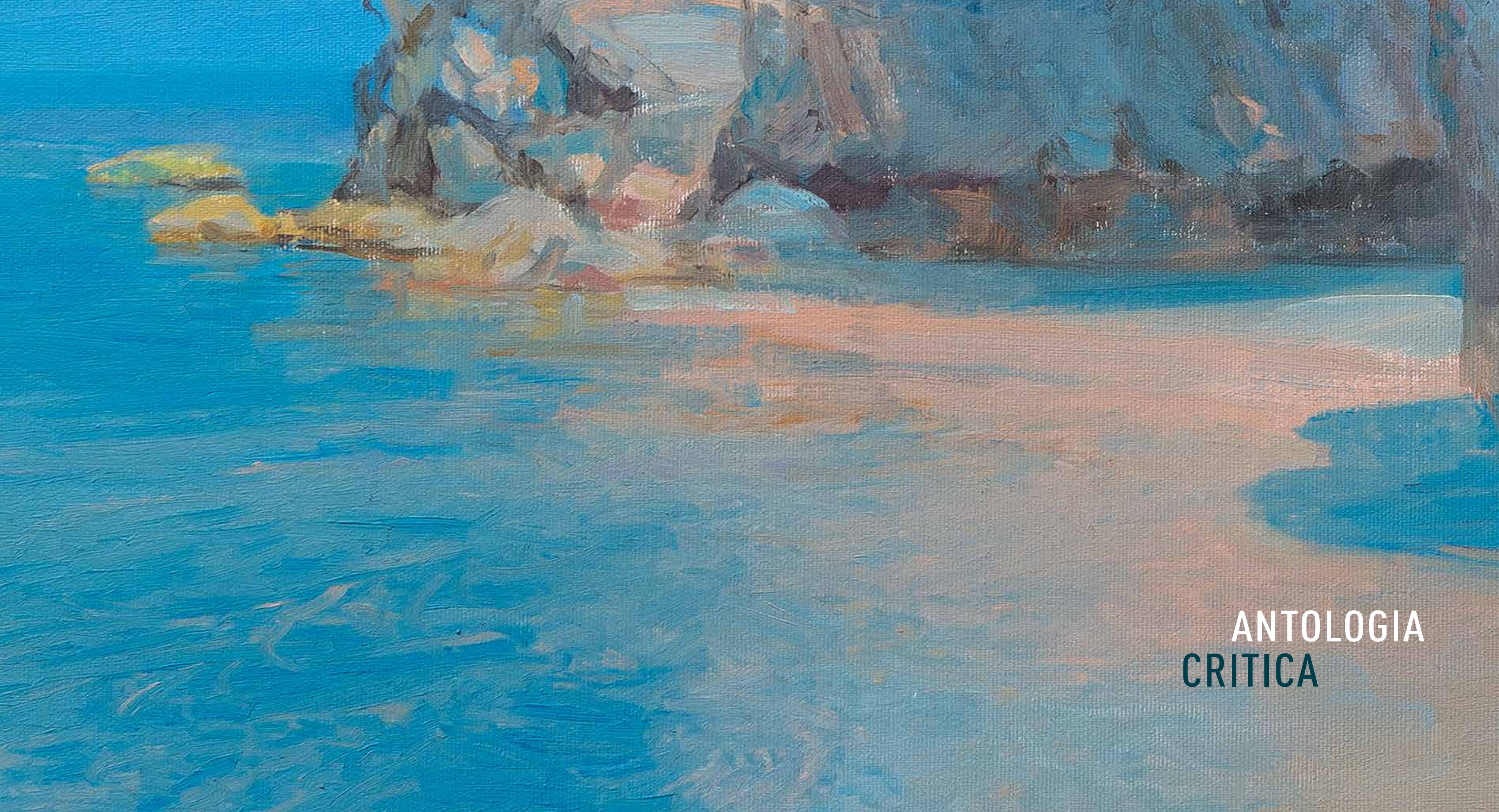
Bologna - Città
2017
matita su carta
24 x 33 cm



Bologna - I portici
2017
matita e acquerello su carta
18 x 22 cm



Filiale InPegno Credito Siciliano
Bologna



ANTOLOGIA
CRITICA

CONTEMPORANEA GIOVANI 2 TRA CRONACA E STORIA

Emma Gravagnuolo

È un tentativo tutto contemporaneo di descrizione di uno spazio interiore quello che mette in scena Luca Conca, ritrattista e paesaggista capace di sposare una tecnica classica con un segno minuzioso e contemporaneo. Davanti ai suoi quadri, dalle atmosfere sognanti, sospese, quasi immobili, l'osservatore non può che chiedersi da dove vengano quegli strani personaggi che abitano i luoghi più improbabili alle ore più strane del giorno. Chi sono? Cosa stanno facendo? È come se l'artista seminasse sulla tela piccoli indizi da decifrare, lasciando agli altri il compito di arrivare alla storia dei suoi protagonisti (che, ancora una volta, nascono da fotografie).

Anche ai suoi spazi è difficile dare una collocazione geografica (in qualche tela recente viene in mente il Sud Italia, per la luce abbacinante e piccoli dettagli che ci fanno indovinare, non troppo distante, la presenza del mare), per un risultato che porta a situazioni che sembrano uscire direttamente da un romanzo di Stephen King.

Emma Gravagnuolo

“Contemporanea Giovani 2 - Tra cronaca e storia”

Como - Area ex-Ticosa Spazio A-shed

8 maggio - 6 giugno 2004



CERCATE L'ERRORE

Marco Vallora

Ancor prima di scaricare, a fatica, dal computer, la spaesante icona del Mare di Luca Conca (o forse dovrei dire: i Mari) ho provato a pensare: forse la questione del doppio, visivamente, è anche -o solo- una questione di diottrie (lo sappiamo: quelle turbe ottiche che hanno notoriamente “macchiato” la carriera pittorica di Degas e di Monet). Di fasamento: come se i gemelli, nella vita, si rivelassero delle allampanate diapositive, che camminano appaiate, ed ogni tanto svoltano, svariando a forbice, iscrivendo -sulla tela della vita- l'istante imprevedibile dello sgomento, dell'abbandono.

Il ricciolo ventoso (guardo adesso un'altra tela, dedicata alle Gemelle) la piega imprevista, della piccola paura.

“Questa volta te la sei proprio cercata tu!”, scherza l'amico Velasco, riportandomi ai tempi della tipografia, che non ha doppi, ma solo il margine obbligato dell'immagine perfettamente sovrapposta: il tempo che s'è fatto scadenza, clic temporaneo.

Non mi capita mai di scrivere di opere senz'aver visto le opere, dal vivo, ovviamente: non varrebbe nemmeno la spesa di scriverlo, se non avessi certi colleghi che... ma questa volta la colpa è diventata, stranamente, felix. Perché, appunto, ho “visto” mentalmente questi quadri dapprima nelle parole di Velasco, uno dei pochi pittori generosi, che si occupa e preoccupa dei suoi vicini, magari anche fin troppo prossimi; e poi dal denso testo di Conca stesso. E allora, alla parola-sesamo di: “doppi”, pronunciata da Velasco, come potevo rimanere insensibile, distratto, sordo? Ho detto, immagino saltando su, come se avessi incontrato un sosia stanco, denutrito, per la via, va beh, devo vederli. Poi è partita la trafila moderna di telefonate, fax, cellulari, angeli custodi, e-mail, penne elettroniche, adobe photoshop, reader, acrobat images, che so, ecc., manine eccitate, clessidre scodinzolanti, cagnini con la lingua di fuori... ed ecco affiorare poco a poco, pesantissimi e riottosi (intendo in senso elettronico) come provenendo dalla nebbia grigiastra della tecnica cisposa, capelli doppi, jeans doppi, doppie Nike, sguardi doppi, perduti-versati nel nostro sguardo smarrito. E così, alla fine, non va nemmeno troppo male vederli (benjaminianamente) deformati e duplicati, questi nasi e gemelli, un po' distorti, bri-

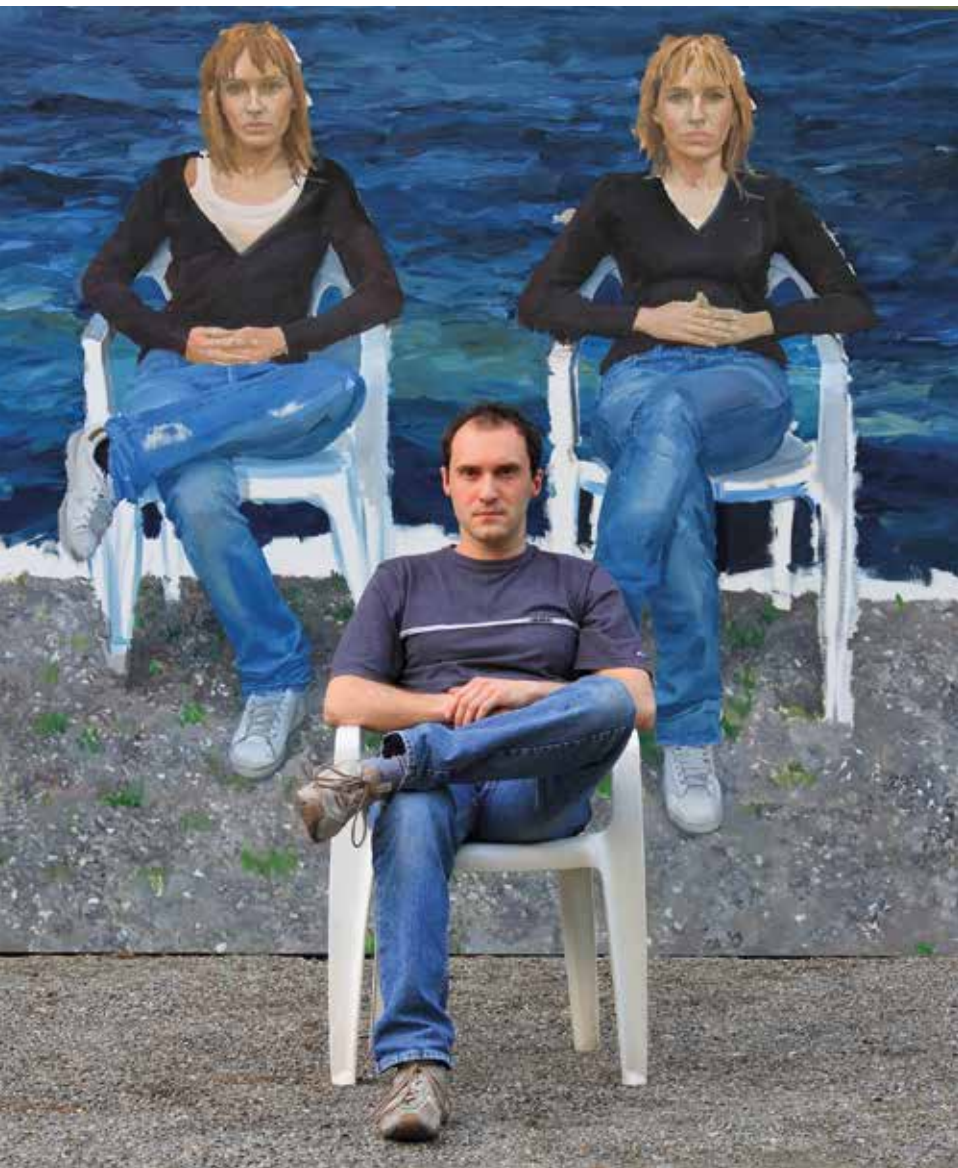
nati, resi strabici dall'esorbitante definizione informatica. Come se il veder doppio, la duplicazione mail, il viaggio attraverso la subacquità dello schermo mugolante, avesse regalato un fascino ulteriore a queste strane tavole moltiplicanti e specchiate. Ho detto “moltiplicanti” e non moltiplicate, proprio perché la tecnica simulata dell'acquerello liquido offre come una patina fresca e replicante, frequentativa, a queste fisionomie catturate, che svirgolano appunto sulla via della mobilità e dell'eterno impermanente.

Esser gemelli, ovviamente, non lo si è una volta sola.

Ma mi piace anche questa malattia che prende l'artista, ad un tratto assalito dalla febbre galoppante del veder doppio dovunque (gli specchi dovrebbero riflettere un poco prima di riflettere, sentenziava Cocteau). Doppio il mare, doppi gli amici, doppie le coppie, doppio il padre, doppio tutto. Persino il Mont Saint-Victoir di Cézanne, che qui si sdoppia, come in un effetto ottico straniante, aperto, scotennato.

Ma mi attrae soprattutto quel padre, sorpreso dal romanzo insulare del dna familiare, che aggalla accanto a sé, come in una levitazione orientale, color di cicca. “Il pensiero nasce sempre dal due”, sosteneva Nietzsche... che sia vero anche per l'immagine-immaginario?

Ho passato anni, di tesi, ad analizzare le figure del doppio, del perturbante, del sosia, non soltanto nel mondo romantico e gotico-nero, ma trascorrendo dal Don Chisciotte alla Principessa Brambilla di E.T.A. Hoffmann, dal Doppio Sogno di Schnitzler agli specchi vuoti e generosi di poesia di Mallarmé, agli esperimenti-trucco di Godard. Anche a me interessava lo spazio vuoto, che si disegna dietro i doppi, quando il doppio decide di rompere l'esattezza duplicata dell'illusione speculare, e se ne va per la sua strada, ratto per il mondo, come succede al Chisciotte secondo, al doppio illegale di Avellandeda, inquietando anche il suo stesso autore. E anche lì, si trattava d'individuare tracce di metanarratività, là dove nessuno si sognava di poterle già trovare. Come se la diegetica ombra mancante del povero personaggio -disertato dal suo doppio- si riempisse di riflessi- riflessioni auto-rispecchianti e di deformate spie anamorfiche, che ragionano introspettivamente e auto-criticamente sopra il testo stesso in cui si trovano a vivere.



Vedo oggi qui che Luca Conca scrive qualcosa di analogo: “Ragionando sul tema del doppio, e sul concetto di somiglianza, la pittura diventa un linguaggio e le declinazioni possono essere molte. Una delle prime è stata considerare un quadro come esempio di meta-pittura: ho dipinto un semplice paesaggio, appunto dichiaratamente dipinto, senza troppi intenti realistici, l’ho appeso alla parete dello studio, rendendolo “quadro”, e infine l’ho ricopiato, su una tela delle stesse dimensioni.

- O ancora, dopo aver dipinto una montagna in primo piano, ne ho dipinta una identica a fianco; l’aspetto oleografico dell’immagine, in questo modo si perde e si nega anche l’aspetto naturalistico, arrivando ad un risultato quasi astratto. Ciò che conta, appunto, è l’idea”. In questo, sono ovviamente d’accordo: platonicamente, si dipinge sempre un’immagine di un’immagine di un’immagine, questo forse è sempre stata la pittura, anche senza disturbare il povero sempre-disturbato Leonardo.

Come non ricordare il famoso saggio di Otto Rank sul doppio, e Freud che discetta di “perturbanti”, di Umlickheit, che bella questa parola, per me, che viene dalla notte della tesi, devo anzi ricentellinare la grafia, allora tante volta usurata. Il non-familiare: e che cosa c’è di più familiare invece d’un gemello (ci metto persino la “g”)? Chissà se anche i gemelli tra loro devono cercarsi, per riconoscersi, ogni volta: che golosità, pensare che anche loro si sbagliano, tra le pareti domestiche, e si raccontino storie sfasate, come capita tante volte agli amici di omozigoti identici, e poi c’è da vergognarsi a vita, come d’aver versato lo stesso vino promiscuo, in otri sbagliati.

Penso a Rembrandt, che si faceva dipingere i suoi autoritratti dai suoi allievi, e penso a Luca Conca, che decide un giorno di ritrarre il suo proprio fratello, e poi di trarne un suo autoritratto, come Dio-Eva, dalla costola di Adamo. Non dipingendo se stesso, ma l’altro di sé nell’altro: enigmistica del cercate l’errore. Funziona, così, quel loro essere sbilenchi, sbalestranti, smarriti, nella tela omonima, come dopo un match di pugilato ormonale: sul prato fittizio della loro eguaglianza anatomica.

Ultraterrestri perplessi, planetari, il braccio fraterno che quasi si tocca, come per una solidarietà disperata, da sei ancora lì notturno.

I gemelli non se ne vanno, persistono, duplicati sulle finte immagini inchiodate poliziescamente alle pareti, e questo dà un brivido, un turbamento come di sguardo sfalsato. Per questo un poco vibro, inquietandomi, quando leggo che il pittore cerca disperatamente di selezionare e dipingere proprio quei “dettagli che sapevo renderci diversi”. Ancora Conca: “Penso che spetti alla fotografia o alla narrativa, interpretare una fortissima somiglianza fisica e declinarla nei suoi aspetti caratteriali e psicologici. Alla pittura è possibile affidare la casualità del fare e la causalità del ri-fare.

Dipingendo un soggetto per la prima volta, ci si può affidare anche ad una percentuale di casualità; ma nel momento in cui lo si replica, tutto diventa voluto, intenzionale, causale.

Così facendo si può decontestualizzare l’immagine, usando la pittura come mezzo e fine allo stesso tempo. Sono la copia, la replica, la citazione che mi interessano, e non la specularità o peggio la clonazione di un’immagine”.

Curiosamente, il computer fa di questi scherzi, tra le parole tracopiate di Conca, s’inserisce un altro testo, sulla fotografia africana, che mi era utile per un altro intervento. Non posso non notare la coincidenza di quante volte, nel testo di Jean-Loup Pivin, ritorni la parola “doppio”, “doppi”: almeno una ventina. Il testo s’intitola “Totem e Icona”, e pure Conca scrive: “Nel dipingere le altre coppie di gemelli, ho mantenuto invariato l’impianto del primo quadro, con i due soggetti a figura intera, in piedi e frontali, uno accanto all’altro. Così facendo l’identità propria di ogni gemello è cancellata, non solo dalla somiglianza, ma anche da una posa che li rende “ideali”, iconograficamente vicini alle pose ieratiche dell’arte bizantina, o alle cariatidi greche”. Icone, appunto, riquadri mobili del guardare: scatti progressivi della mente. Forse il gemellaggio è un’illusione ottica, “Proprio perché l’introspezione psicologica non mi interessa, per alcune coppie di gemelli ho lavorato su foto, e non da posa. Anzi, non nascondendo la fonte di partenza, ho messo il gioco fotografico al servizio dell’idea”.



Scrivo Pivin, nel capitolo “Totem di carta”. “La photographie en Afrique peut échapper à la vision du souvenir du réel mais incarner une vision principalement iconique de la photographie (la réalité?). En se débarrassant de sa valeur documentaire ou sentimentale, l’image photographique deviendrait en soi non pas la représentation de la réalité, mais le double social et spirituel du sujet photographié”. La pittura come doppio inquietante della quietudine fotografica?

Posso dire che sono contento d’aver trovato almeno questo “doppio”?.

Marco Vallora

“Doppio sguardo”

Sondrio - Galleria Credito Valtellinese

29 giugno - 1 settembre 2007

SOMIGLIANZE DI FAMIGLIA

Armando Massarenti

Mettere accanto due figure umane assai simili tra loro induce uno stato di disorientamento in chi guarda. Ci si chiede: 1) si tratta della stessa persona in due momenti espressivi diversi? 2) oppure si tratta di due persone diverse ma molto somiglianti? Solo il titolo dell'opera offre la risposta. Ma il titolo, in genere, lo si guarda dopo, quando il nostro disorientamento si è già manifestato. E leggere a chiare lettere che si tratta di «Gemelle», o di «Gemelli», non lo fa sparire del tutto, anche perché non è affatto chiaro se questi “gemelli” esistano veramente o se siano il prodotto di due ritratti leggermente diversi di una medesima persona. O entrambi frutto della fantasia del pittore. Del resto due gemelli “reali” non sono mai davvero identici. Sono «quasi»

identici. E quel «quasi» implica abissi di ambiguità. Se però il «quasi» non ci fosse, un'identità così estrema potrebbe apparire molto disturbante.

È per questo che la clonazione è percepita da molti con orrore. Si tende a pensare che essa produca individui perfettamente identici.

Idea inquietante, ma per niente vera. I cloni sono sempre esistiti, e sono appunto i gemelli omozigoti. Ma non è di questo che Luca Conca ci vuole parlare in queste sue opere.

Non so se ne sia consapevole, ma ciò che egli mette a fuoco è innanzitutto il meccanismo dinamico del riconoscimento dei volti. Non che la sua poetica sia fatta solo di questo.

Però sarebbe incomprensibile se non ruotasse proprio intorno a questo processo cognitivo, che ci riguarda tutti, quasi in ogni momento della nostra vita. Lasciate perdere per un momento i gemelli e pensate a come vediamo i volti degli altri. Non li vediamo mai nelle stesse condizioni di luce, né da una medesima angolazione. Lo sapeva bene Leonardo, che appunto cercava di coglierne l'essenza ritraendoli in diversi momenti del giorno e nelle pose più diverse. E l'essenza stava proprio nel loro cambiamento e, più in generale, nel movimento. È così che nella vita quotidiana riconosciamo le altre persone, nonostante esse si spostino e mutino nel tempo. Senza peraltro renderci conto di quanto incredibile sia tale nostra capacità, questo nostro essere, in senso lato, «fisionomisti». Non di rado ci capita di ricordare di più l'aspetto fisico delle persone dei loro nomi, persino quando il tempo le ha mutate profondamente. Se incontriamo qualcuno che abbiamo già visto, magari molti anni prima, ci chiediamo appunto: «Noi ci siamo già incontrati, vero?». C'è nel nostro cervello, in condizioni normali, un preciso meccanismo deputato al riconoscimento delle persone. Qualcosa che ci convince che colui che abbiamo davanti è proprio lui e non un suo sosia. Se effettivamente avessimo davanti un sosia, questi dovrebbe essere molto abile a imitarne anche il più sottile atteggiamento, dalla postura al modo di gesticolare e di camminare. Ciò che riconosciamo come una persona, proprio “quella” persona, è un insieme composito di elementi che costituiscono una sorta di continuum qualitativo. Quando il meccanismo non funziona sorgono strane patologie, come quella studiata dal neurofisiologo Vilayanur S. Ramachandran in alcuni pazienti divenuti improvvisamente incapaci di riconoscere la loro stessa madre. In che senso non la riconoscono? Proprio in quello che dicevamo.

«Sì - dicono - sembrerebbe proprio lei. L'aspetto esteriore mi indurrebbe a crederlo. Ma il suo modo di gesticolare, o di parlare, non mi convince affatto. Anzi mi induce a credere con certezza che non si tratti di lei». E non c'è modo di convincerli del contrario. È una situazione drammatica, perché loro vorrebbero avere davanti a sé la loro madre, ma non vedono altro che un'impostora.



«Potrei disegnarvi una faccia. Poi (...) disegno un'altra faccia uguale. Voi dite, non è la stessa faccia: ma non sapete dire se gli occhi sono più vicini o la bocca più lunga». Così osserva Ludwig Wittgenstein (in *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*). Infatti, non lo sappiamo dire, se ci concentriamo sui particolari (sulla bocca e la distanza degli occhi) perché appunto ciò che percepiamo è la forma come organizzazione complessiva. Per Wittgenstein questo vale per ogni percezione, ma non a caso per spiegarlo usa proprio la metafora del volto: non un insieme di dettagli, ma una fisionomia, una configurazione di senso irriducibile a singoli particolari. Proviamo a immaginare come procede Luca Conca. Anche lui dipinge un volto. Poi ne dipinge un altro. E noi che cosa diciamo? Che non è lo stesso volto? Conca ha un fratello gemello. In una delle sue opere ha fatto così. Prima ha ritratto suo fratello. Poi, sulla base di questo primo dipinto, a fianco, ha realizzato il proprio autoritratto. E noi diciamo ancora: non è la stessa faccia. Ma non sappiamo dire perché.

Armando Massarenti

“Doppio sguardo”

Sondrio - Galleria Credito Valtellinese,

29 giugno - 1 settembre 2007



PARADISI ARTIFICIALI

Michele Tavola

Quale forma di perversione, quale assurdo stimolo spinge una persona non affetta da particolari patologie psichiche a preferire una piscina di cemento con acqua al cloro alle onde di un mare incontaminato e a splendide spiagge di sabbia bianca? Come è successo che il desiderio di paradisi artificiali si sia insinuato al punto da renderli più appetibili di quelli naturali? Quali sortilegi, quali filtri della maga Circe hanno dato origine alla stupefacente metamorfosi che trasforma uomini pensanti in turisti acritici non appena si avvicinano a luoghi di vacanza?

Luca Conca, giovane pittore che vive e lavora in Valtellina, a Morbegno, lungo le sponde dell'Adda, ha osservato e registrato le conseguenze di questo strano ma ormai consueto fenomeno, dando forma a una vera e propria "iconografia della finzione". Quelli che, a un primo sguardo, possono sembrare paesaggi riconducibili a una consolidata tradizione pittorica, condotti con abilità e virtuosismo, sono in realtà una lucida analisi della nuova morfologia del territorio. Fuor di metafora, mostrano come l'industria del divertimento abbia cambiato luoghi straordinari dalla storia plurimillenaria.

Le "cartoline estive" spediteci da Conca ritraggono angoli di Sicilia, ma potrebbero venire da qualsiasi luogo del bacino del Mediterraneo, dai Caraibi o da qualsiasi villaggio vacanze sparso per il globo terrestre. Spersonalizzazione e omologazione fanno sì che si trovino gli stessi bungalow, le stesse attrezzature balneari e gli stessi cocktail nei bar, arredati più o meno allo stesso modo, a Taormina come a Santorini, a Sharm El Sheik come a Ibiza. Tutto questo è tranquillizzante, è rassicurante, dà certezze. Il Mediterraneo di Ulisse, che dagli stretti del Bosforo e dei Dardanelli alle Colonne d'Ercole riservava infinite sorprese e avventure, mostri marini e creature fantastiche, non esiste più non solo nella realtà ma nemmeno in quello spazio mentale che è l'immaginario collettivo. Scilla e Cariddi non spaventano più nessuno e i nomi dei due scogli non evocano più le terrificanti creature che decimarono l'equipaggio di Ulisse, ma fanno piuttosto pensare ai traghetti che ogni mezz'ora, pieni di turisti, salpano da Reggio Calabria a Messina.

Senza retorica, evitando accuratamente operazioni nostalgiche e, al contrario, con la volontà di descrivere e di farsi interprete della contemporaneità, Luca Conca rappresenta con sguardo chirurgico una piccola porzione del nostro mondo, con tutte le sue storture, le sue contraddizioni e le sue aberrazioni senza moralismi e senza patetici elogi dei bei tempi andati, ma con freddezza e imparziale distacco. Ma se le si guarda con attenzione, quelle vedute dall'alto apparentemente così piacevoli e accattivanti, risultano inquietanti e innaturali. Conca in Sicilia ci è stato e ha visto da vicino i luoghi che ha dipinto, ma in realtà non aveva nessun bisogno di viaggiare per creare le sue opere: sarebbe bastato sfogliare qualche depliant di agenzia o visitare siti di operatori turistici. Un viaggio virtuale nel *mare magnum* della rete sarebbe stato più che sufficiente.

È così che si spiega l'"iconografia della finzione" affrontata e codificata da Luca. E le sue immagini fanno eco, con sorprendente precisione, alle parole che lo scrittore Giuseppe Genna ha speso per presentare la fenomenologia dei non luoghi del turismo di massa. Genna, come Conca, avrebbe potuto descrivere qualsiasi villaggio vacanze del pianeta, poiché sono più o meno tutti uguali. Ma Genna, come Conca, ha scelto un esempio siciliano, contenuto nel libro dal titolo emblematico: *Italia De Profundis*.

È alle mie spalle fosforescente il mare incontinibile del Capo, nella punta più tempestuosa della Sicilia. Qui il re Federico II si salvò ammarando, salvò la testa, che in greco antico si diceva kéfalon, e di qui prese nome il luogo, Cefalù. [...] Disteso sulla sdraio, dopo avere calcolato le traiettorie e averla separata di metri dalle altre molte sdraio, perché tra nemmeno un'ora gli Altri scenderanno. È terribile, se non fosse comico: ma non è comico. Sono disteso in un brivido, solo. Quando caricheranno gli Altri, come mufloni, sarò ancora più solo. La furia delle acque implode, io digrigno i denti. [...] Sono approdato in questo catino impensabile soltanto dieci ore fa e tutto era imprevedibile. Sono nell'occhio del ciclone Deformazione. Sono nello spazio templare dove si recita il De Profundis italiano.

È l'introduzione a pagine di irresistibile ironia in cui viene raccontata la vita del villaggio, dai tratti vagamente fantozziani. Ma anziché ridere, si viene progressivamente colti da un'ansia crescente perché, di fatto, questo è lo specchio di un tessuto sociale radicalmente mutato, in cui è la finzione ad avere preso irrimediabilmente il sopravvento. E i quadri di Conca sembrano le ideali scenografie alle storie narrate da Genna. C'è rimedio a tutto questo? Lo scrittore si immagina un incendio catartico che ponga definitivamente fine alla finzione che fagocita e trasforma la realtà:

Quindi, mentre mi accingo ad acquistare il giornale, ho già deciso: un'esplosione pone fine alla vita del villaggio, smembrati i corpi degli ospiti, una strage, non esplicita, senza matrice, una pura esplosione che annuncia esplosioni di scala infinitamente più vasta, le teste staccate dai corpi, il sangue ovunque, tra braccia, brandelli di carne e pezzi di cervello sulle foglie secche affocate delle palme nella zona bar, e l'anfiteatro finto greco ridotto a rovine, poiché lì era posizionata la bomba, e le rocce del promontorio disgregato crollate sui bagnanti, a divorare la stretta lingua di sabbia e a devastare l'ecomostro del bar, le rocce e i frammenti del promontorio si allungano nel mare tempestuoso, non uno sopravvive, i soccorsi tardano ad arrivare, la deflagrazione incendia, le pietre bruciano [...].

Conca no. Non risolve la situazione con un colpo di scena finale. I suoi paesaggi, inquietanti e imperturbabili a un tempo, rimangono come monito: il Mediterraneo è cambiato, il viaggio non è più quello dei tempi di Ulisse. Il mondo, socialmente e fisicamente, si è trasformato e ha preso la sua direzione. Che a noi piaccia o no, che questo corrisponda o meno alla nostra sensibilità, è solo un dettaglio di nessuna importanza.

Michele Tavola

"Luca Conca. Paradisi Artificiali"

Artapp n. 4, settembre 2010





ATTRAVERSAMENTI

Alessandro Riva

Anche per Luca Conca, sebbene sia all'apparenza più che mai un pittore, e “pittore puro”, è difficile prescindere dai movimenti che si snodano *intorno* al linguaggio pittorico, più che all'interno dello stesso. I paesaggi di Conca si situano infatti in quella “zona grigia” della visione contemporanea, che contiene in sé, in maniera naturale, le suggestioni dei nuovi media e la tradizione, la narratività e la sintesi, la gestualità e la precisione nel dettaglio, l'istinto e la composizione: un'attitudine che sa già attentamente mediare tra corposità della materia, senso del colore e attenta rappresentazione del reale, tra racconto e rappresentazione simbolica, e che assorbe e assume su di sé le suggestioni provenienti dal cinema e dalla fotografia, senza per questo mai perdere la specificità del mezzo pittorico tradizionale. Il suo è un girare sempre *attorno* alla pittura, un procedere diagonale e trasversale, per frammenti, per accenni, per allusioni, per strappi: non a caso i suoi quadri appaiono, quasi sempre, come bozzetti, quadri non finiti, sperimentazioni: quasi che la pittura oggi non potesse più prescindere dal suo carattere provvisorio e sperimentale; e laddove questo un tempo poteva apparire una debolezza, oggi diventa, paradossalmente, la sua forza, per la febbrile libertà e noncuranza con cui questo suo stato di dichiarata *provvisorietà* viene affrontato. Ed è come se, in questa grande libertà di trattamenti, in questo ripetersi sempre uguale, ma sempre diverso, dei medesimi soggetti (paesaggi, montagne, marine, spiagge, persone), ci fosse la volontà di concentrare l'attenzione non su una singola opera, non su un quadro o un ciclo di quadri, ma, letteralmente, sul lavoro nel suo insieme: sul *processo*, appunto, ancora una volta, che porta il linguaggio a scartare mille volte di lato, ora ad assottigliarsi, ora a farsi più spesso e più duro, ora a farsi più seducente, struggente o piacevole.

Alessandro Riva

“Cross painting”

Milano - Superstudio Più

22 - 30 marzo 2010

MONTAGNE DI GHIACCIO

Rino Bertini

Quest'ultima mostra di Luca Conca appare inevitabilmente lontana, specie per la scelta tematica, dal “Doppio sguardo” dedicata al ritratto che avevo curato nell'allora 2007. Ciò nonostante mi conferma tutta la bontà della scelta dell'artista nell'individuare una sua cifra stilistica per rappresentare la contemporaneità in pittura. Potrebbe apparire contraddittorio, perlomeno occorrerebbe ripescare un termine ormai inflazionato come ossimoro, per avvicinare la pittura di paesaggio alla rappresentazione della realtà di oggi. I puristi del contemporaneo potrebbero parlare di anacronismo e di citazionismo, anche se questi termini sono entrati a pieno titolo nella postmodernità. Ma non credo che Luca aspiri ad essere inserito in queste categorie. Piuttosto la sua ricerca si è sviluppata secondo strutture rappresentative molto raffinate che non vogliono negare il linguaggio pittorico ma renderlo attuale. Per questo le sue “armi” si rifanno al simbolico e all'astratto senza perdere di vista il *genius loci* che, per un tema così fortemente connotativo come quello delle nostre montagne, sarebbe impensabile trascurare. Il suo modo di procedere sembra aver trovato una soluzione di fondo nel “raffreddamento dei toni” e questo mi pare essere la chiave di volta per una lettura moderna della pittura di paesaggio. L'aver individuato nel bianco e nero e negli inevitabili grigi un modo per parlarci di ciò che vediamo in termini di contemporaneità mi pare un modo forte per sorprenderci rispetto ad una realtà stereotipata e, di conseguenza, nell'indurci a riflettere su un tema che sino ad oggi abbiamo guardato con altri occhi. Non trovo perciò inesatto parlare di “pittura mentale” nel momento in cui, attraverso l'uso del bianco e nero, l'artista estremizza il suo pensiero; in altri termini lo essenzializza e lo purifica.

Potrei aggiungere che il rappresentato subisce una drammatizzazione nel momento in cui gli opposti, connotati dai neri delle ombre e dai bianchi della luce, si confrontano. Trovo che in questo ci sia un che di “romantico” se ciò viene preso nella sua accezione più corretta che è quella del sublime ed inevitabilmente anche il concetto di terribilità entra a pieno titolo nella rappresentazione della montagna. Luce e ombra si confrontano nell'accostamento del bianco luminoso che

si lega con il nero profondamente oscuro della sua ombra. Fra questi estremi un'infinità di grigi che sembrano declinare gli stati d'animo dell'essere umano. E' per questo che, a volte, la pittura di Luca Conca pare essere più pittura dello spirito che pittura di realtà. In fondo è ciò che faceva C. D. Friedrich con il suo “Il mare di ghiaccio” conosciuto anche come “Il naufragio della Speranza”. Il pittore tedesco ci parlava sì di un vascello inghiottito da una montagna di ghiaccio, specie di mausoleo gotico di straordinaria monumentalità, ma era un modo per narrarci di sé stesso e dei suoi stati d'animo. Sottraendo l'immagine alla sua dimensione di realtà anche Luca indaga il mistero, collocando la sua montagna in un limbo simbolico che sfugge alle leggi del tempo e dello spazio. L'oggetto rappresentato è come sospeso nell'indefinito e con ciò accentua la sua dimensione astratta. Per concludere vorrei rendere omaggio all'artista con un richiamo a quel “Doppio sguardo” del 2007. Osservo con piacere che anche oggi Luca non ha abbandonato l'idea forte che non è il copiare più o meno bene un soggetto che fa la differenza. Ma ciò che più importa è averne una visione interiore e saperla rendere al meglio per parlare un linguaggio della contemporaneità. Senza per questo rinunciare, come già aveva fatto nella mostra sul ritratto, a una sottile punta ironica quando, dentro un'opera molto equilibrata, ci sorprende “con quella pennellata improvvisa e impreveduta perché dichiaratamente pittorica”.

Rino Bertini

“Orizzonte di ghiaccio”

Porto Empedocle - Auditorium San Gerlando

23 aprile - 20 maggio 2011

I PAESAGGI DEL SUBLIME

Roberto Mutti

Siamo nel 1880 e il ventunenne Vittorio Sella inizia un'avventura che avrebbe lasciato il segno nella storia della fotografia come in quella dell'alpinismo. Il padre Giuseppe Venanzio è un importante industriale laniero che modifica il paesaggio montuoso della sua Biella costruendo manifatture che sfruttano la ricchezza d'acqua della zona, trasforma i contadini in operai e segnala la sua azienda come una delle più dinamiche della giovane industria italiana che traina l'economia della neonata Nazione. Uomo di ampie vedute, chimico di formazione, aveva soggiornato a Parigi e nel 1856 aveva dato alle stampe "Plico del fotografo"¹, uno dei primi manuali ad avere successo e diffusione sia in Italia che in Francia. Inevitabile che i suoi figli si avvicinassero con curiosità a questa nuova tecnica, ma se Gaudenzio rimase un semplice appassionato e ben presto dedicò le sue energie in altre direzioni fondando la Banca Sella, fu Vittorio ad affermarsi come straordinario fotografo. La passione per la montagna è trasmessa a tutta la famiglia dallo zio Quintino, scienziato, ministro delle finanze di tre governi e cofondatore nel 1863 del Club Alpino Italiano. Prima di avventurarsi in complesse spedizioni che lo avrebbero portato in Caucaso e in Alaska, sul Ruwenzori e alle falde del K 2, Vittorio Sella attraversa, fotografandolo, tutto l'arco delle Alpi.

L'impresa non era semplice tanto più se si considera che l'attrezzatura utilizzata prevedeva una fotocamera in legno a banco ottico che utilizzava lastre del formato 30x40 ingombranti ma anche, essendo in vetro, fragili e pesanti. L'ingegnosità di cui non mancava spinse il fotografo a progettare appositi contenitori capaci di conservare la sua preziosa attrezzatura e di renderla nel contempo meglio trasportabile. Il risultato fu straordinario ed è da allora che queste immagini vennero battezzate "fotoalpinistiche" estendendo il concetto fino a comprendere in senso lato le fotografie di alta montagna ovunque realizzate. La qualità delle riprese, l'accuratezza delle composizioni, il rigore scientifico delle documentazioni sono elementi da subito molto apprezzati (come dimostra il premio assegnatogli dalla Royal Geographic Society di Londra) ma ciò che colpisce davvero in queste immagini è la bellezza dei luoghi di cui Vittorio Sella coglieva l'incanto e la meraviglia

come ebbe a sottolineare, dopo averle viste, il grande fotografo naturalista americano Ansel Adams. Proprio su questo aspetto occorre soffermarsi per meglio capire la dimensione estetica e filosofica di quelle visioni che si richiamano in egual misura al clima del Positivismo, caro a ogni scienziato del tempo, come agli orizzonti di un Romanticismo intensamente vissuto. Non si trattava, infatti, solamente di considerare la natura come rispecchiamento dei propri sentimenti o di trasfigurarla in una visione idealizzata e intimistica come avevano saputo fare i due grandi poeti inglesi Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth, che fra le pieghe del loro amore per una natura incontaminata nascondevano un sentimento di nostalgia per il passato preindustriale dai forti caratteri conservatori con venature reazionarie. Semmai nelle fotografie di Vittorio Sella si può cogliere quel senso del sublime di cui aveva parlato Immanuel Kant quando evocava una bellezza di fronte alla quale l'uomo rimaneva dolorosamente attonito e fortemente soggiogato ma anche quella sfida dell'uomo all'incontro con la grandiosità della natura che si può ritrovare nella pittura simbolica ed evocativa di Caspar David Friedrich. Diventato famosissimo come fotografo, Sella (e la cosa è stata spesso ingiustamente dimenticata) aveva iniziato da giovanissimo a cimentarsi con la pittura con esiti non trascurabili. Se siamo partiti così da lontano per parlare dell'opera di Luca Conca è perché il rapporto fra fotografia e pittura, anche se non privo di contraddizioni, è fin dalle origini particolarmente intenso e fruttuoso. E, come si può vedere, non ha smesso di esserlo. Il giovane e talentuoso artista su questo rapporto ha a lungo lavorato con una costanza e una maturità sorprendenti, soprattutto all'interno di un panorama contemporaneo dove non mancano le riflessioni superficiali e le facili scorciatoie. Interessante è seguire il percorso delle sue precedenti ricerche in cui si è misurato dapprima, nel 2008, con un fotografo contemporaneo come Vincenzo Martegani² e due anni dopo³ con uno del passato come il valtellinese Alfredo Corti (1880-1973). I soggetti restano le montagne della Alpi lombarde, Luca Conca da subito mantiene saldamente il filo di un avvicinamento alla fotografia dotato di un forte carattere personale. Se nel primo caso i suoi dipinti sono

accostati alle opere fotografiche di Martegani in un confronto serrato e come tale immediatamente visibile, nel secondo le immagini di Corti divengono uno spunto forte ma sottinteso, un importante punto di riferimento che però non compare più. Seguendo un preciso percorso che sembra obbedire all'andamento della dialettica filosofica, la ricerca di Luca Conca supera queste due fasi precedenti ma non le cancella del tutto, considerandole al contrario momenti di un processo che lo conduce a questo suo recentissimo "Orizzonte di ghiaccio" dove il riferimento non è più rivolto all'opera di un singolo autore ma alla fotografia in quanto linguaggio in senso più ampio. Arriva in tal modo a costruire un personale orizzonte visivo fortemente caratterizzato da un punto di osservazione ad altezza d'uomo. Le sue opere assumono così una particolare immediatezza che lui stesso ama definire come quella del "pittore da cavalletto" e che certo può idealmente misurarsi con quella del fotografo che usi una fotocamera poggiata sul treppiede ma, ovviamente, non con quella di chi ricorre agli effetti speciali delle riprese aeree. La sua ricerca, tuttavia, non è soltanto legata alla visione, ma va oltre e rimanda a una indagine più profonda legata all'assunto che la pittura deve contenere la fotografia di cui conserva ed acquisisce la sintassi. Si tratta di evitare accuratamente ogni banale imitazione, nella consapevolezza che uno dei giudizi peggiori rivolti a un'opera pittorica che si possano subire è "sembra una fotografia" in perfetto parallelismo, sia detto fra parentesi, con l'incubo temuto da ogni fotografo la cui immagine venga definita "simile a un dipinto". In realtà in queste recenti opere l'attenzione si sposta dal mezzo alla espressività così che il tema centrale torna ad essere quello del paesaggio e in modo particolare dei modi della sua rappresentazione da parte di un autore che voglia ribadire la sua sensibilità contemporanea. E' precisamente in questa prospettiva che va definita l'intenzione di Luca Conca di creare un'immagine nuova, fortemente simbolica, dell'identità del paesaggio valtellinese che sappia sostituirsi a quel tipo di visione convenzionale e ormai prevedibile incentrata sulla spettacolarità delle visioni d'insieme e sull'uso di colori intensi che mirano a coinvolgere l'osservatore dal punto di vista esclusivamente emotivo.



Per raggiungere questo scopo ricorre a una pittura dominata dall'alternanza delle sfumature del bianco e del grigio che per un verso intende evocare atmosfere più intime e delicate e per l'altro si richiama ancora una volta alla classica fotografia in bianco e nero capace di suscitare emozioni di una particolare intensità.

In tal modo il pittore riesce a cogliere l'anima stessa della montagna perché questa riduzione dei cromatismi corrisponde alle sensazioni care agli alpinisti quando si trovano di fronte alla luce d'alta quota e alla spiritualità che da questa pare emanare. Stupisce non poco il fatto che l'orizzonte di questi quadri sia circoscritto alle montagne valtellinesi perché, nonostante il pittore renda assai riconoscibili le vette e più in generale il paesaggio, può anche sembrare di trovarsi di fronte a un vero e proprio universo senza confini, a una dimensione interiore da vivere con intensità, più che a un luogo da osservare. Questa è, d'altra parte, una inevitabile conseguenza del fatto che la bellezza di



un paesaggio naturale non appartiene solo allo spazio in cui è collocato ma rimanda continuamente a un topos ideale, a un rapporto collocato oltre lo spazio e il tempo specifici. E' bello trovare qua e là segni posti in voluta contraddizione: la sola ampia veduta che raccoglie in un unico sguardo Valchiavenna e Valtellina è compressa in un quadro di piccole dimensioni come a ribadire la volontà dell'autore di non stupire, le visioni panoramiche sono come scarnificate, rese essenziali, ridotte a tratti grafici simili a note di viaggio appuntate su taccuini dei cultori del Grand Tour. Tutto ciò conferisce all'insieme della ricerca una connotazione espressiva che Luca Conca ottiene ricorrendo a una pittura dotata di una forte personalità: il colore non si stratifica sulla tela ma diventa parte integrante della superficie, si deposita lieve, arriva perfino quasi a scomparire raschiato via da un'azione "a togliere" che l'autore realizza alla ricerca dell'essenzialità. La luce si ritrova così a rendere plastici paesaggi dove dominano la neve, la nebbia, un chiarore diffuso interrotto dall'emergere qua e là di costoni di roccia, di pareti nude, di fenditure dove il bagliore del sole affonda e si spegne. Sono risultati che si ottengono con intuizioni improvvise che portano a identificare il bianco della neve con quello della tela, con interventi insieme decisi e delicati del pennello appena sporcato di nero, con

sapienti velature che simulano la nostra stessa visione quando è posta di fronte a un paesaggio lontano di cui coglie la grandiosità che si trasforma nella vertigine dell'emozione. Il cielo e la terra sono ora tutt'uno in cui l'uomo si sente calato: corrono rapide le nuvole nel cielo mentre con la stessa rapidità la luce si muove sulla superficie della montagna, animandola. La pittura di Luca Conca sa restituirci questa dinamicità e per farlo cerca la nettezza di un segno che vuole essere caratterizzato da una decisa impronta grafica. In tal modo, che si soffermi su una cima colpita dalla luce del mattino o sappia scrutare su un paesaggio innevato appena percepibile in quella della sera incombente, l'artista raggiunge una visione fortemente contemporanea dove la realtà naturale, pur riconoscibile, si fa simbolica trasfigurandosi infine in una interpretazione lirica dove i paesaggi divengono emozioni che ci attraversano, improvvisi e taglienti.

Roberto Mutti

“Orizzonte di ghiaccio”

Porto Empedocle - Auditorium San Gerlando

23 aprile - 20 maggio 2011

¹ Venanzio Sella *Plico del fotografo*, Tipografia Paravia e comp., 1856. Questo fortunato manuale, che venne anche tradotto in francese, meriterebbe in altra sede una più approfondita analisi. Qui ci si limita a sottolineare alcune curiosità. Il lungo sottotitolo “ovvero arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopra vetro, carta, metallo ecc. col mezzo dell'azione della luce” e la semplicità del frontespizio dove appariva il disegno di una donna e di una macchina fotografica dal cui obiettivo partono due linee tratteggiate che inquadrano il soggetto. Piuttosto corposo, 420 pagine, il volume spazia dalle note storiche alle indicazioni fisico-chimiche su come realizzare negativi al collodio e su carta, stampe all'albumina e perfino dagherrotipi che definiva “fotografie su lamina”.

² Vincenzo Martegani, Luca Conca *In cima*, a cura di Michele Tavola, AL.BO. per l'Arte, 2008.

³ Luca Conca *L'ombra bianca della montagna. La Valmalenco e le sue cime*, a cura di Fernando Ganesini, Teca, 2010. Il riferimento in questo caso è alle immagini che Alfredo Corti ha realizzato alle valli e alle montagne della Valtellina, dalla Val Masino alla Valfurva, dal pizzo Bernina al Gran Zebrù.

LA MONTAGNA INCANTATA

Carlo Vanoni

La pennellata è il mezzo scelto da un pittore per raccontare una storia. Un po' come la parola per un romanziere. Dicono che la prima regola dello scrivere bene sia l'esattezza. Per questo i grandi scrittori consigliano di scrivere solo di argomenti che si conoscono molto bene. La seconda: togliere anziché aggiungere. Quindi: inutile scrivere le “grandi montagne”, perché le montagne sono sempre grandi. La terza: se proprio vogliamo usare aggettivi scegliamo quelli adatti e meno scontati: “Era un uomo consunto e terroso” (Borges, *L'Aleph*). E adesso applichiamo le stesse regole alla pittura. Dipingere solo ciò che si conosce; mettere una pennellata in meno (quella necessaria); usare pochi aggettivi (aggettivo deriva dal latino *adiectivus*, composto di *ad* -presso- e *iacere* -gettare-) e quindi, in pittura, ciò che si getta presso la tela: il colore.

Luca Conca dipinge montagne perché dalla finestra del suo studio si vedono quelle, e non deserti africani o megalopoli industriali (ho usato due aggettivi, lo so, ma non sono un grande scrittore io). La sua è una pittura di tocco come quella di Velazquez e Rubens, Manet e Sargent, Turner, una pittura che rifugge l'oleografia o la deriva iperrealista di tanti artigiani che ci illudono con gli effetti speciali della verosimiglianza.

La montagna, che ben conosce, è il pretesto per dipingere, per fare pittura contemporanea. Una narrazione fresca che non stanca mai, al contrario di certi prosatori noiosi che si parlano addosso noncuranti dello spettatore che sbadiglia. Dipinge a braccio con la nonchalance di chi è abituato a farlo, la pennellata è fluida e leggera che se fosse un'espressione del volto sarebbe un sorriso. Dovendo scomodare qualcuno e qualcosa direi De Pisis e non Morandi, un sax che svisa e non il direttore d'orchestra. Poi, se in certi quadri pare di vedere una fotografia, è solo il gioco dispettoso di chi conosce bene il mestiere, come l'acuto per il cantante o la rullata del batterista. Cose innocenti che a piccole dosi sono anche divertenti.

Luca “dipinge di prima” come nel gioco del calcio, dribbla e corre via con il pennello sulla tela, senza ripensamento alcuno, un bianco che non è colore ma tela nuda e quindi luce, un grigio, ancora un bianco

ma questa volta dipinto, un grigio più scuro, la montagna prende forma, la montagna si manifesta. Tra le nuvole si manifesta. Dipingere è cogliere l'umore di chi si ha di fronte, dipingere non è illustrare: “Guai perciò al pittore che troppo s'interessa del fatto che gli si è ordinato di rappresentare: la composizione di forma o di colore che tendeva a larghezze sintetiche di apparenze sfrondate di minuzie, si perderà invece in un realismo descrittivo che accumulerà i particolari ad un fatto il quale ad onta di ogni sforzo resterà sempre *illustrato* -perché trascritto con segni- e mai *espresso* artisticamente perché il campo connaturato ai mezzi dell'artista non comprendeva un contenuto *psicologico* ma soltanto un contenuto *formale* e *visuale*”.¹ Luca Conca è un pittore, e non per quello che dipinge ma per come lo dipinge. Il soggetto è un pretesto. Che siano montagne o ritratti, mari e fiumi, quello che va in scena è sempre e solo la pittura. Ma per capire la pittura bisogna staccarsi dal soggetto e concentrarsi sul tocco, avvicinandosi al quadro fino a non distinguerne il contenuto: “Il modo corretto di sapere se un quadro è melodioso è quello di guardarlo da una distanza sufficiente per non comprenderne né il soggetto né le linee. Se è melodioso, ha già un senso, e si è insediato già nel repertorio dei ricordi”.²

Carlo Vanoni

“La montagna incantata”

Madonna di Campiglio - Galleria Orler

01 - 15 gennaio 2015

¹ Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, ed. BUR

² Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, ed. Einaudi

LACERARE IL VELO DI MĀYĀ

Marcello Abbiati

William S. Maugham, con il suo celebre romanzo anni Venti *Il velo dipinto*, è il riferimento occulto (ma neanche tanto) di questa serie di dipinti - realizzati da Luca Conca tra il 2011 e il 2016 - che per certi versi vanno a collocarsi entro una frangia di dissenso culturale rappresentativo di un'insofferenza maturata nei confronti di alcune consuetudini sociali (e dunque anche delle relative convenzioni figurative legate alla rappresentazione mimetica) che concorrono a garantire lo *status quo* degli equilibri sociali odierni.

Trascorso circa mezzo secolo di *damnatio memoriae* (se si esclude la parentesi - forse troppo commercially oriented - della Transavanguardia italiana) dovuta all'avvento e al trionfo dell'astrattismo, del concettuale, della performance, dell'installazione e della videarte, gli anni Duemila paiono forse forieri di un "ritorno all'ordine" nel campo delle arti visive, e non solo. Diverse espressioni culturali contemporanee sembrano convergere in questo senso, come la riscoperta dell'analogico (penso agli orologi da polso Casio, oppure alle macchine fotografiche d'oltrecortina Lomo) o la riproposizione di stilemi vintage nel design e nella moda. Si tratta probabilmente della cosiddetta "pausa di dispendio psichico", già teorizzata da Gombrich negli anni Settanta, che si verifica quando la tecnica offre gli strumenti per giungere ad una perfezione esecutiva: strumenti poi inopinatamente trascurati in favore di modalità espressive meno aggiornate. Sarebbe però inesatto valutare questa tendenza come un ripiegamento di sapore reazionario su istanze già acquisite: piuttosto si dovrebbe intenderla come l'esplorazione di alternative al *modus vivendi* attuale, nel quale l'opinione pubblica sembra riconoscersi sempre meno causa guerre, cambiamenti climatici, terrorismo, corruzione globale e scandali politici.

Così come il titolo del romanzo di Maugham, citando i versi della poesia di Shelley *Lift not the painted veil*, anticipa i temi dell'ipocrisia sociale e della cecità emotiva che scuotono le vicende dei protagonisti del racconto, anche i dipinti di Conca tentano di lacerare quella membrana opalescente che, secondo Schopenhauer, "vela gli occhi dei mortali e fa loro vedere un mondo del quale non può dirsi né che esista, né che non esista". Questo temporaneo offuscamento dei sensi

e della ragione è *māyā*, che nei sistemi filosofici indiani rappresenta il potere divino mediante cui L'Essere Supremo può far sorgere e scomparire ciò che vuole, ed è simboleggiato dal velo cui si riferiscono Shelley, Maugham e Schopenhauer.

Questa continua ambiguità, questa ondivaga incertezza della visione che permea le tele di Conca permette in effetti di guardare con occhi nuovi situazioni e paesaggi apparentemente ordinari e consueti. Attraverso sfocature, distorsioni ed omissis descrittivi inferti al corpo della pittura, l'artista invita a rivalutare, fenomenologicamente, alcune situazioni note e famigliari grazie allo scardinamento dell'organizzazione percettiva tradizionale e consueta all'arte di matrice mimetica, pur rimanendo sempre entro il perimetro della figurazione.

L'omogeneità intrinseca di questa raccolta di opere non viene quindi garantita da una particolare coerenza tematica (e forse nemmeno formale), ma, provocatoriamente, dal sabotaggio sistematico delle strutture percettive della visione, date generalmente come acquisite. Queste immagini, a volte ansiose, vogliono senz'altro suscitare, se non disagio, perlomeno un sottile senso di straniamento, andando così a scalfire la sgradevole impressione di *tableaux* di repertorio, ovvero "già visti".

Realizzati in tempi diversi ma riconosciuti dall'autore come ispirati dalla medesima esigenza espressiva, questa selezione di olii e acrilici mi pare riescano a delineare con onestà e coerenza l'inesausta indagine pittorica di Conca che, lungi da essere un mero esecutore di tele raffinate, per ogni dipinto arrischia un affondo intellettuale, mantenendo un ostinato controllo dei mezzi tecnici.

Marcello Abbiati

"Il velo dipinto"

Milano - *Manifesto Blanco*

8 aprile - 7 maggio 2016

LA SOTTILE FINZIONE DELLA PITTURA

Elisabetta Sem

«Ciò che vediamo vale - e vive - ai nostri occhi unicamente per ciò che ci riguarda. Tuttavia la scissione che separa in noi ciò che vediamo da ciò che ci riguarda è ineluttabile. Bisognerebbe, dunque, ripartire da questo paradosso in cui l'atto del vedere si dispiega soltanto aprendosi in due. Ineluttabile paradosso [...]». ¹

I. Nero allo specchio: l'evidenza

Parto da un momento preciso, un incontro con Luca lasciato in sospeso, quando nel 2013 rinunciammo, per mancanza di spazio, al terzo capitolo di un dialogo che chiariva una fase precisa di un ciclo pittorico. Ne *Il nero allo specchio* l'artista ribadiva che il "doppio" (suo pallino estetico) è il vero confronto con il reale: raddoppiare significa replicare l'immagine rafforzandone il senso visivo. Un paradosso apparente: la pittura raggiunge la propria identità autentica e tesa, la propria unicità, svelando dichiaratamente il tentativo di trasferire il reale sulla tela.

Di più: per conferire status propriamente pittorico a ciò che ha davanti a sé, il pittore dichiara che lo sta dipingendo, non vuole riprodurlo diligentemente per far credere allo spettatore che quella sia la realtà, ma raddoppia, specula l'oggetto perché processo e risultato sono atti inscindibili della finzione. Per superare l'immagine, l'artista si confronta serratamente con essa, un continuo e nervoso avanzare e retrocedere dalla fonte visiva (un'immagine fotografica) e la tela o la carta, appese entrambe alla parete dello studio, un fondo-ring in cui si gioca la partita, intimo e cristallino contatto, strettissimo confronto con l'immagine per poi liberarsene. E proprio in questo momento fa la sua irruzione il nero, un non-colore che non è sparizione ma separazione, filtro, ombra, calco in negativo, pigmento dominante, strumento che allontana soggetto e oggetto dal reale che rimane, così, sottotraccia. L'ipotesi, inoltre, di dipingere un ritratto nel buio totale, in assenza di luce e colore, è una sfida che invita la memoria a lavorare con più attenzione e suggestione, conservando l'aspetto e la forma delle cose, essenza identitaria. Il nero avvolge la persona e la pittura si addensa di mistero, in maniera apparente.

Il velo dipinto VI è un negativo, ombra stesa diffusamente sul volto, patina dai toni gravi che si posa sull'immagine ed essa diventa "immagine totale". Negazione e finzione: il ritratto nero conserva la somiglianza ma vuole azzerare tutti gli aspetti formali, tratti e canoni della mimetica esecuzione.

La sfida è quella di utilizzare un solo colore, un non colore, neutro e niente affatto naturalistico, una sfida al linguaggio pittorico e alla stessa materia o pasta pittorica. La macchia sulla fronte è una parte mancante che non rappresenta la zona illuminata, così come la striscia sotto l'occhio destro, ma la decisione del suo autore di non riempire quegli spazi potenziali, segmenti di un tutto, creando un vuoto o una sospensione e lasciando un buco nel tessuto, nella texture, nel testo. La parte mancante è quell'elemento di consapevole disturbo che rende l'ordine visivo delle cose più complesso, impreciso, imperfetto, illogico ed è una delle cifre stilistiche dell'autore. *Il velo dipinto VI* è un quadro di figura, la posa è deliberatamente accademica, immediatamente riconducibile alla convenzione, eppure l'autore si accanisce sulle singole parti e torna alla sua prima vera vocazione, quella squisitamente concettuale, ricostruendo l'immagine entro un sistema di segni. La base è tracciata come bozzetto, impulso dell'idea originaria. Lo sguardo è nero, non d'umore cupo, parzialmente assente, sottraendo lo sguardo alla realtà, cromaticamente spento, muto.

Il nero de *Il velo dipinto XII* si stende sulla tela pacato e lento, silente, movimento impercettibile di negativo cromatico che crea un sipario sottile, levigato, adagiato lentamente sulla "cosa" ovvero sulla figura femminile che rivolge lo sguardo a un fondo cieco, sordo: superficie di muto abisso.

Un sipario o uno scenario che suggerisce impercettibili infiniti: neutri, freddi, astratti, taciti. Cosa vede lo spettatore? Cosa vede la figura ritratta? Un rimando di sordi parallelismi. Un velo di eleganti retoriche. La luce è trattenuta sul capo, *punctum* che l'occhio cattura, lì la pupilla si ferma, si blocca, sta: un momento di assoluta concentrazione in cui il tempo è sospeso, fermo.



II. Colore in superficie: il mistero

«Innanzitutto la mia tavolozza. Pur amando i colori squillanti, vivaci, sono spesso portato dalla mia pittura verso toni più sobri e tutte le gamme dei verdi e degli ocra restano ancora le mie preferite.

In particolare, per questi quadri ho scelto colori che da una parte conducessero subito a un realismo naturalistico (i verdi dell'erba, del fiume, dei boschi, i grigi delle rocce, dei cieli, delle nebbie), ma che dall'altra avessero una specie di appannamento, appunto un velo stesso sopra la pittura e la sua luminosità.

Per aumentare il mistero e per creare una luce sfranta che appartenga a un luogo reale e naturale ma anche visto attraverso il pensiero».

La riflessione sull'immagine e il colore è tentativo di ricondurre entrambi a una dimensione propria, né metafisica, né surreale, né realistica, né concettuale.

Propriamente pittorica. Il colore abita in una specie di “zona franca”, luogo di passaggio che concede libertà nella finzione, anche attraverso un sottile rovesciamento ironico e “magico” dei generi classici: figura, paesaggio, natura morta. «Mi piacciono i dipinti che stanno sem-

pre un po' sul filo», conclude l'artista riferendosi a *Forty-two Kids*, dipinto ad olio del pittore americano George Bellows, una classica scena di genere di inizio Novecento che cela nella postura dei soggetti, le direttrici e il trattamento della superficie “qualcosa” di misterioso e inquietante, addirittura mostruoso, una tensione sotterranea continua, ma senza mostrare connotati di evidente drammaticità o tragicità.

La ricerca di Luca Conca si accosta inoltre al lavoro di pittori che fanno della “messa in scena” il centro di una precisa estetica contemporanea, artisti come Luc Tuymans, Michael Borremans, Wilhelm Sasnal. Stando nei generi della storia dell'arte e ancorato da sempre al figurativo, Conca non crea una scena illustrativa né propriamente concettuale: partendo da specifiche fonti fotografiche, egli si sofferma sulle ombre, le macchie, gli elementi estranei ed estemporanei, l'errore. In seguito crea sulla tela una figurazione riconoscibile ma misteriosa, producendo cancellature, interruzioni, parti indefinite da movimenti improvvisi del pennello, e non solo attraverso un gesto pittorico, ma meditando e riflettendo sulla percezione e il senso dell'immagine, nascosti e intimi, sulla portata di estraneità e retrogusto ignoto, inconoscibile. La singolarità della messa in scena è data dalla pittura stessa.

Dice: «Il mistero che io cerco spinge il quadro verso un abisso.

La comprensione vacilla. Noi spettatori del quadro capiamo che il pittore ha disposto degli elementi improbabili sulla scena, sulla tela, ma tutto è spinto troppo oltre. Le parti mancanti, vagamente mostruose, le incertezze del gesto pittorico, le interruzioni, la luce sfranta, il reale che si modifica, cambiano completamente la nostra percezione, si fanno misteriose».

Il velo dipinto VII: è chiaro il riferimento al genere del ritratto, ma nello sguardo qualcosa non torna, gli occhi non sono completamente cancellati, si intravedono sotto un velo sottile di nero trasparente che appanna la vista del soggetto e di chi lo mira. Dove guarda la persona e dove guardo io che non posso “agganciare” gli occhi del protagonista? Il pittore sta sul confine tra percezione e sua rappresentazione: si è fermato un attimo prima di cancellare, ha interrotto il lavoro

poco prima di finire, stando nel territorio di un nuovo universo immaginativo. Il gesto non nega e non aggiunge: suggerisce una dimensione estetica di nuove espressività, basandosi sul realismo delle immagini e sovvertendole attraverso dettagli inconsueti.

La superficie di **Il velo dipinto XIV** è propriamente pasta pittorica dalle accese cromie che rappresentano e figurano masse, un verde promontorio vegetale sui cui si adagia la carne, nucleo morbido e compatto, non in dissoluzione e lasciata lì, rosa e scongelata.

Il colore dai toni scuri è una mano che lentamente avvolge la massa: il velo nasconde le cose, avviluppandone i contorni, e crea una nuova narrazione. La pittura vince sull'univoca leggibilità del reale, lo espande. Vedi il pennello che carezza la tela, l'occhio aggancia e sonda passaggi di tono. Un soggetto che mostra solo se stesso nella sua rappresentatività, tentando di esibire nient'altro che colore.

Il velo dipinto XV fa la sua apparizione come paesaggio sabbioso, desertico o montano, entro uno spazio interno, chiuso.

La sintassi dei singoli elementi costruisce una “narrazione” bizzarra, incoerente, freddamente onirica, con riferimenti credibili a un universo in pausa e teso. Rebus che conduce in altre direttrici di lettura, lo spazio si stringe, come sotto pressione, e si smarriscono le coordinate tridimensionali che l'occhio riconosce ma ricompono dentro un nuovo tessuto visivo, contesto incoerente di singole parti fuori scala. Il punctum è la porta aperta dietro la quale il mistero si addensa e affonda. Luca: «È come se il quadro fosse su un confine e non perché ci sia un non finito ed è quindi la parte che manca ad inquietare, ma perché il quadro è in bilico tra il naturale e il mostruoso, tra il solito e l'inspiegabile, tra la certezza del reale e l'incertezza del pensiero».

Il velo dipinto XVIII è un ritratto, forte e freddo, un ritorno al bianco e nero, donna-cariatide dipinta con precisione di dettaglio, ma la testa è cancellata o nascosta dall'ultimo e decisivo gesto pittorico che agisce pochi centimetri sopra il collo; vi è una scissione tra figura e contesto,

un gesto ironico sulla convenzione dei linguaggi e la presenza identitaria della protagonista è stata volutamente cancellata, resa ombra, sagoma, traccia, ricordo, scia, eco: il velo di pigmento neutro nasconde il volto ed entra nel paesaggio spaesante.

Nella posa si riconosce la convenzione della statuaria ellenica, sospesa, artefatta, un classico ma monco. Il ritratto si trasforma in narrazione simbolica che elimina il problema dell'identità e l'operazione mette in discussione la credibilità stessa del concetto di rappresentazione.

Luca Conca ricorre al ritratto ma paradossalmente mette in discussione il suo stesso status spostando il piano d'azione e di fruizione dell'opera su un livello di finzione teatrale: il fondo è estraneo all'oggetto in primo piano, dandogli significato differente e nuovo.

Che senso avrebbe oggi pensare ad un'ambientazione logica, retorica? Conclude: «Io ho bisogno di *non luoghi*.

È inutile riportare sulla tela un viso ben eseguito, sarebbe arido, uno spettatore va stimolato attraverso l'aura-velo di mistero che avvolge un ambiente e le cose, esso è il motore che spinge i pittori a creare la singolarità di una messa in scena: è la finzione della pittura a rendere ancora più misterioso il reale e il suo più grande mistero sta nel non svelarsi».

Il mistero non è nascosto nei meandri del reale ma nelle profondità del figurare, è una specie di afasia, una voce spezzata, un non detto che sospende l'osservazione, la conoscenza, il rapporto tra coscienza e mondo, tra visibile e invisibile. Ci si ferma davanti all'immagine ma lei è già sparita dentro il velo di se stessa.

Elisabetta Sem

“Il velo dipinto”

Milano - Manifesto Blanco

8 aprile - 7 maggio 2016

¹ Georges Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008

LA LUCE DELLA RAGIONE

Damiano Torri

E' con non poco imbarazzo che ho cominciato a scrivere queste poche righe su Luca Conca, mio ex alunno di liceo artistico di tanti anni fa. Lo faccio però volentieri proprio per la ragione che ha spinto Luca a chiedermelo: non solo e non tanto per il segno che, bontà sua, dice che ho lasciato nella sua formazione, quanto per il legame che egli vede tra l'attività del pittore e quella dell'uomo di scienza, in particolare del matematico... chissà... pensiero forse non del tutto disgiunto dal fatto che egli ha un fratello gemello che ha seguito un percorso accademico di tipo scientifico.

Un legame arte-scienza che lo porta a concepire per la sua arte un quadro concettuale che è intermedio tra gli estremi della grande pittura figurativa di un tempo e di quella contemporanea che ben poco sembra indulgere alla rappresentazione del vero, di ambienti (come il paesaggio) o di persone (quali si trovano nei ritratti). Non si tratta certo neanche del consueto figurativo contemporaneo, spesso superficialmente e prosaicamente commerciale, bensì di una attività densa di riflessione razionale che appoggia sulla realtà i propri esiti: una operazione che consente di dare loro la forza che una forte astrazione spesso, al modesto avviso di chi scrive (per lo meno per il fruitore medio) non ha.

La sua è la ricerca di una interpretazione dell'immagine attraverso la scomposizione e successiva ricomposizione di ogni elemento. Si tratta di una attività sintattica che lavora insieme sul segno e sull'immaginario: pur conservando il realismo di un'immagine, egli non ne segue diligentemente gli elementi per rappresentarli in modo somigliante e nella atmosfera nella quale tale immagine risulta effettivamente calata, ma, grazie alla pittura, li ripropone mutandone la messa in scena. Un'operazione a volte più spinta e altre volte più misurata: dal gesto pittorico che sancisce apertamente la distanza tra realtà e immaginazione all'uso, ad esempio, del bianco e nero per semplicemente togliere ogni concessione ad una certa gradevolezza. E in tale operazione il ragionamento gioca un ruolo molto più rilevante della tecnica: il pensiero ha un'importanza centrale, nonostante si appoggi a soggetti piuttosto convenzionali.

In particolare, come esempio del citato effetto del bianco e nero, si può fare riferimento alle due donne sedute sulla sedia e viste di spalle ritratte in "Il velo dipinto", raccolta di venti opere dal 2011 al 2016. Si tratta di due immagini (I e XI) rese facilmente comparabili dal fatto di essere, per segno, del tutto identiche, anche se l'ambientazione (oltre che la scelta cromatica) è ben diversa. Da uomo di scienza mi sono domandato se io preferissi quella nel bosco perché non era in bianco e nero o... perché appunto era nel bosco... e mi sono risposto che la ragione era senza dubbio la prima: la donna e la sedia sono infatti molto bene a fuoco, coi loro colori, mentre il bosco è soltanto una presenza sfuocata, ancorché non in bianco e nero, e quindi non così condizionante come l'aspetto cromatico. Di più, la stessa donna è presente in quella raccolta in altre due opere anche se soltanto con i suoi capelli in bianco e nero (XII e XVI), e l'effetto della eliminazione della gradevolezza mi sembra in modo chiaro ancor più evidente.

In tale raccolta mi sembra di cogliere inoltre anche il fatto che le opere rivelino l'esistenza di un retrostante ragionamento, riportandone gli esiti in alcuni soggetti presentati in un ambiente sfumato, quasi vivesero in una nebbia molto fitta: a me piace addirittura pensarli come illuminati dalla luce della ragione che, dove non è presente, consente di vedere poco o nulla. Così, oltre ad una delle immagini dei capelli di donna di cui prima parlavo (XII), troviamo un prato senza un orizzonte percepibile (III), un cervo che fa capolino da dietro ad un albero (V), una donna senza parte della testa (XVIII), un cavallo senza le zampe (XIX, che mi sembra per la verità uscire più da una nuvola che dalla nebbia).

Si tratta di un elemento che mi sembra, in realtà, di trovare anche nelle rappresentazioni, spesso ben più nebulose di quelle fotografiche di Vincenzo Martegani, che Luca Conca ci mostra in "In cima". Sono nebbie molto fitte, oserei dire a volte fastidiosamente fitte, più di quanto lo sia la nebbia reale... fastidiosamente fitte come, direi io, tutte le volte in cui ci si nega l'illuminazione della ragione per limitarsi alla, pure umanamente indispensabile, sfera emozionale.

Ma, forse con la deformazione del matematico, direi di più: oltre alla

ragione... ogni tanto mi sembra di cogliere nelle opere di Luca Conca anche la presenza della scienza nei suoi aspetti più tecnici: ad esempio nel modo con cui Luca Conca dipinge il mare. Si veda sì ad esempio Mare del 2009 e del 2012 e Lago del 2012, ma anche l'accento alle spalle della donna de "Il velo dipinto IV". Le onde come forme modulari da disporre sulla tela con il loro ordine e la loro successione e ripetizione. La matematica in particolare e il ragionamento più in generale sembrano quasi un fondale per le sue opere, una sorta di tela virtuale che, ospitando i soggetti reali, li trasforma in modo evidente. Le onde del mare in realtà consentono di mettere in luce un altro elemento evidente della pittura di questo artista: l'attenzione per la natura. Boschi ma, appunto, soprattutto il mare, fanno da sfondo alle sue opere molto più spesso degli ambienti urbanizzati.

Luca certo non disdegna istinto, emozioni e sentimento, ma si tratta di elementi probabilmente più comuni nell'opera di un pittore: la sua originalità credo risieda invece proprio nell'inserimento dell'aspetto razionale, come detto non già per una somigliante rappresentazione dei soggetti ma sotto la forma degli esiti di un ragionamento che li interpreta. E se, esaminando "Il velo dipinto" mi sono fatto una idea degli approdi odierni dell'artista, in altre opere mi è sembrato di cogliere la loro genesi, quasi ad indicare il fatto che il pittore abbia cercato pazientemente una sua strada... che poi ha finalmente trovato: si abbandonando in parte, come detto, la rappresentazione del vero, ma facendo posto nelle sue opere al risultato di una vera e propria personale riflessione.

Sto pensando in particolare a due (stavolta molto nitide) immagini della donna sulla sedia (entrambe dal titolo Francesca, 2007), lo stesso format, quasi un fondale logico, che, come detto, si sarebbe ritrovato nelle opere successive però in tutt'altro contesto.

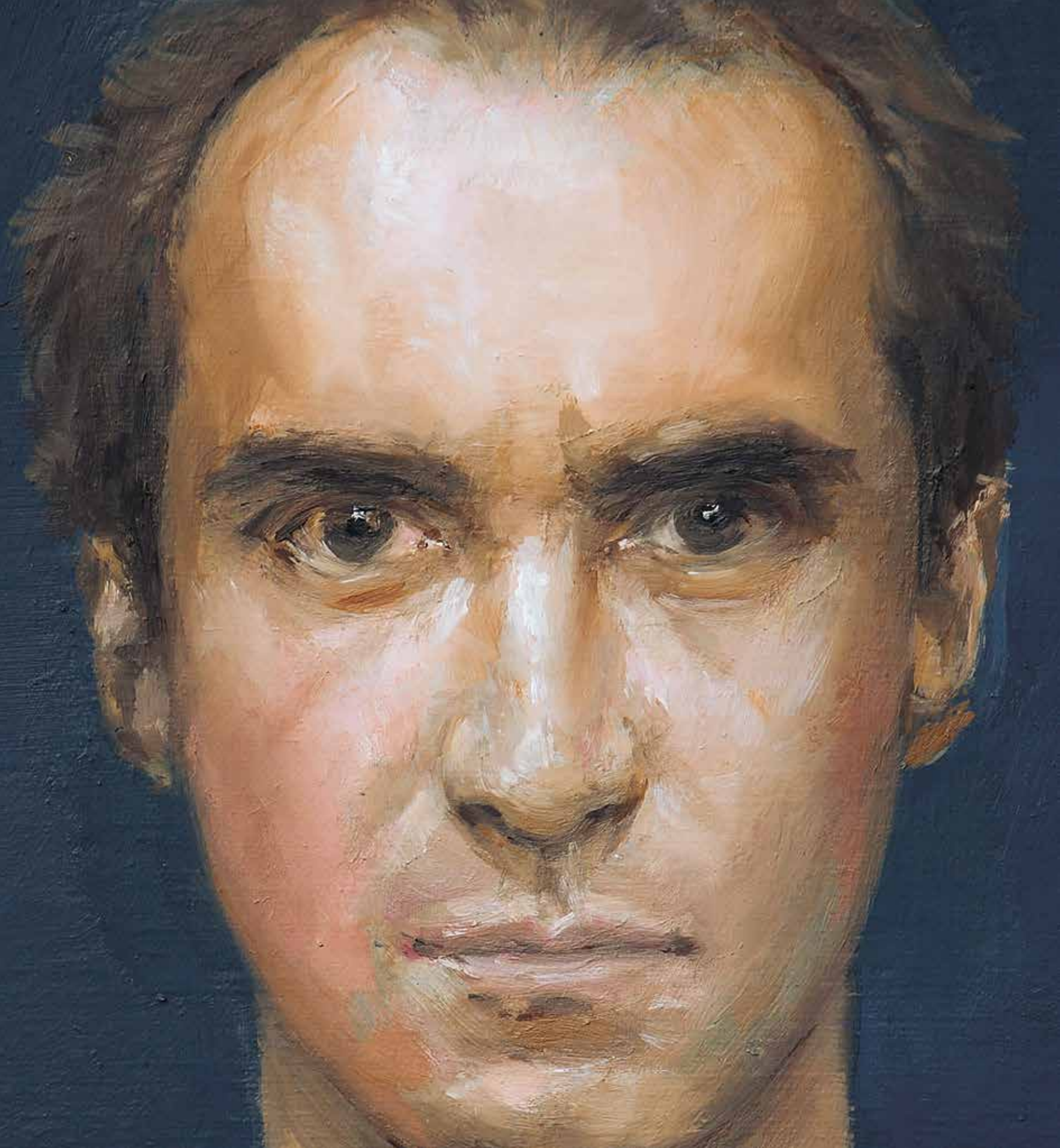
Un contesto più sofisticatamente elaborato in cui chi sia la ragazza perde del tutto quel significato che aveva avuto in precedenza, tanto da spingere il pittore a non indicarne più il nome nel titolo dell'opera. Come se lei ora non costituisse più il fine dell'artista, ma solo un mezzo per metterci a conoscenza di quello che pensa.



Concludo questo mio breve intervento scusandomi con i cultori della pittura per la banalità tecnica delle mie considerazioni, che affido certo più modestamente a quei lettori che, come me, si avvicinano alla pittura di Luca Conca senza alcun background se non quello costituito dalla propria sensibilità. Sensibilità che troppo spesso è considerata un aspetto meramente emozionale, ma non è invece certo priva di un suo forte contributo razionale: questo è quello che ci dice l'artista di cui vi ho umilmente parlato.

Damiano Torri





LUCA CONCA

Nato a Gravedona (CO) nel 1974.
Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Brera,
dove si diploma in Pittura nel 1998.
Vive e lavora a Morbegno (SO).
www.lucaconca.com

MOSTRE PERSONALI

- 2004 **Personaggi e paesaggi**
a cura di Alessandro Riva
Galleria Antonia Jannone - Milano

2005 **Luca Conca**
a cura di Michele Tavola
con un testo di Andrea Vitali
Villa Sirtori - Olginate (LC)

2006 **Summernights**
(bipersonale con il fotografo Vincenzo Martegani)
a cura di Salvatore Primiceri
Villa Fuortes - Santa Maria di Leuca (LE)

2007 **Doppio sguardo**
a cura di Rino Bertini
con testi di Marco Vallora e Armando Massarenti
Galleria Credito Valtellinese, Palazzo Sertoli - Sondrio

2008 **In cima**
(bipersonale con il fotografo Vincenzo Martegani)
a cura di Michele Tavola
Galleria AL.BO. per l'Arte - Morbegno (SO)
- 2010 **L'ombra bianca della montagna**
a cura di Fernando Ganesini
con un testo di Elisabetta Sem
Spazio TeCa - Chiesa in Valmalenco (SO)

2011 **Orizzonte di ghiaccio**
a cura di Roberto Mutti,
con un testo di Rino Bertini
Auditorium di S.Gerlando - Porto Empedocle (AG)
Hotel Miramonti
a cura di Paolo Rigon
Galleria Atlantica - Altavilla Vicentina (VI)

2012 **Luca Conca**
a cura di Massimo Guastella
Temporary First Gallery - Brindisi
- 2013 **L'altro orizzonte, fotografare il dipingere, dipingere il fotografare**
(bipersonale con il fotografo Pietro Cenini)
a cura di Marcello Abbiati e Elisabetta Sem
Galleria AL.BO. per l'Arte - Morbegno (SO)

2014 **La montagna incantata**
a cura di Carlo Vanoni
Galleria Orler - Madonna di Campiglio (TN)

2015 **In su la cima**
a cura di Federico Rui
Galleria Federico Rui Arte Contemporanea - Milano

2016 **Il velo dipinto**
a cura di Elisabetta Sem
Galleria Manifesto Blanco - Milano

MOSTRE COLLETTIVE

- 2002 **Morbidamente donna**
Galleria Antonia Jannone - Milano
Premio Lissone
Galleria Civica d'Arte Contemporanea - Lissone (MB)

2004 **Contemporanea Giovani 2**
a cura di Flavio Arensi, Roberto Borghi,
Carlo Ghielmetti e Emma Gravagnuolo
Spazio A-Shed/ex-Ticosa - Como
Premio Frisia
Villa Gonfalonieri - Merate (LC)

2005 **Città di carta**
a cura di Sandro Fusina
Galleria Pittura Italiana - Milano
Milano da vedere
a cura di Alessandra Redaelli
Galleria Previtali - Milano

2006 **Superfici in equilibrio**
a cura di Daniele Crippa
Teglio (SO)

2007 **Profilo d'Arte**
a cura di Chiara Gatti
Palazzo della Permanente - Milano
Premio Michetti
a cura di Maurizio Sciacaluga
Palazzo San Domenico, Museo Michetti
Francavilla al Mare (CH)
Nuovi pittori della realtà
a cura di Maurizio Sciacaluga
PAC - Milano
- 2008 **100 idee contro la fame**
a cura di Mariagrazia Dell'Oro
Galleria Melesi - Lecco
XXIV Rassegna internazionale Giovanni Segantini
Istituto Quarello - Nova Milanese (MI)

2009 **No landscape, la sparizione del paesaggio**
a cura di Luca Beatrice
Fondazione Bandera per l'Arte - Busto Arsizio (VA)
Biennale Giovani Monza
30 artisti per 5 critici
a cura di Daniele Astrologo Abadal, Valentina Gensini,
Ivan Quaroni, Michele Tavola e Marco Tonelli
Serrone della Villa Reale - Monza

2010 **Cross Painting**
a cura di Alessandro Riva
Superstudio Più - Milano
Il mito del vero
a cura di Giacomo Maria Prati e Paolo Lesino
Palazzo Durini - Milano
Premio Lissone
Galleria Civica d'Arte Contemporanea - Lissone (MB)
Metropolitan Baby
a cura di Chiara Canali, Emma Gravagnuolo e
Alessandra Redaelli
Galleria Previtali - Milano

2011 **Nouvelle figuration italienne**
a cura di Michele Tavola
Galleria Beckel Odille Boicos - Parigi
- Finis Valtellinae?**
a cura di Giacomo Maria Prati e Paolo Lesino
Palazzo Pretorio - Sondrio
54° edizione della Biennale di Venezia
Padiglione Lombardia
a cura di Vittorio Sgarbi
Palazzo Te - Mantova
The First Italian Show
a cura di Luca Beatrice
First Gallery - Roma

2012 **Saluzzo Arte**
Fondazione Amleto Bertoni - Saluzzo (CN)
Costa Fascinosa - Presentazione opere pittoriche
a cura di Sandra Casagrande e Roberto Recalcati
Venezia

2013 **Montagna immaginata**
a cura di Fernando Ganesini
con testi di Elisabetta Sem, Marcello Abbiati e
Gianfranco Comi
Spazio TeCa - Chiesa in Valmalenco (SO)
12a edizione Maravee Anima
a cura di Sabrina Zannier
Castello di Susans, Majano (UD)
Lassù sulle montagne
a cura di Beatrice Buscaroli
Galleria Forni - Bologna

2015 **Creval Contemporary**
Galleria Credito Valtellinese
Refettorio delle Stelline - Milano



Luca Conca desidera ringraziare
gli autori dei testi in catalogo,
i fotografi, i collezionisti
delle opere riprodotte.

Paolo Rigon, Federico Rui,
Marco Orlor, Raffaele Pauciulo,
Marcello Abbiati, Alda Giovannini Boffi,
Roberto Morganti.

Miro Fiordi, Mauro Selvetti,
Fernando Grattirolo, Saverio Continella.

Sergio Fistolera, Fausto Mezzera,
Mario Monti, Luigi Picchi, Christian G. Marra,
Giovanni Gusmeroli, Giorgio Giacconi,
Velasco Vitali, Giuseppe Conca,
Matteo Romegialli, Alberto Gavazzi,
Fabio Della Torre, Alberto Casiraghi.

In ricordo di Fernando Ganesini
e Sandro Moretti.

in prima e quarta di copertina:
Il velo dipinto XVII (I quit)
(dettaglio)
2013
olio su carta intelata
99 x 125 cm

nel risguardo:
Cime nere
(dettaglio)
2009
olio su tela
21 x 51,5 cm

pagina 2:
Daria
(dettaglio)
2015
olio su tela
80 x 80 cm

pagine 6 e 7:
Elisabetta
(dettaglio)
2006
olio su tela
80 x 90 cm

pagine 174 e 175:
Ponte Vecchio
(dettaglio)
2016
olio su tela
40 x 50 cm

pagine 180 e 181:
Scogliera
(dettaglio)
2013
olio su tela
40 x 60 cm

pagina 204 :
Gemelli
(dettaglio)
2005
olio su tela
240 x 300 cm

Finito di stampare nel mese
di ottobre 2017 da
Ramponi Arti Grafiche
Sondrio



