



EL SOMBRERO DE TRES PICOS

**Figure emblematiche
dell'Arte Lombarda**

**Alvaro
Motta
Pietrantoni**



LE FARFALLE

IL PRESIDENTE DELLA REGIONE LOMBARDIA **ROBERTO MARONI**

Con orgoglio e con soddisfazione Regione Lombardia ospita nello spazio eventi del Grattacielo Pirelli una mostra d'arte contemporanea dedicata alle arti figurative, e in particolare all'opera di tre artisti lombardi (per origine o per adozione) – Alvaro, Motta e Pietrantoni – che hanno trovato nella Lombardia una casa per la propria espressione artistica.

Come numerose mostre precedenti dimostrano – e quest'ultima in modo particolare – la Lombardia, nella seconda metà del secolo scorso, contemporaneamente al boom economico, ha vissuto un'epoca di grande fermento culturale, che l'ha resa terreno fertile per le avanguardie e dimora preferita di grandi artisti, che trovavano qui creatività, idee e ispirazione.

Quest'anima della nostra terra, ricca di bellezza e di tradizione, non è svanita: Regione Lombardia, infatti, è prima in Italia per cultura e creatività. Il suo sistema culturale vale un quarto di quello nazionale, e trova riscontro nella forte domanda di cultura dei suoi cittadini.

Ringrazio, dunque, i curatori di questa bella mostra, che dà voce a importanti risorse che la Lombardia possiede: la propria storia e la capacità di contribuire da protagonista alla vita culturale del Paese, con uno sguardo teso all'Europa e al mondo.



It is with pride and satisfaction that the Regione Lombardia hosts an exhibition of modern art in the Events Area of the "Pirellone Tower". This show is dedicated to the figurative arts, and in particular to the works of three artists who are Lombards either by birth or by adoption – Alvaro, Motta and Pietrantoni – who have found a home for their artistic expression in Lombardy.

As many previous exhibitions have shown – and particularly this latest one – during the financial boom in the second half of the last century, Lombardy experienced a period of huge cultural turmoil which made it fertile terrain for avant-garde art. Many great artists chose to live in Lombardy as it was where they found creativity, ideas and inspiration.

This soul of our land, which is so rich in beauty and tradition, has not disappeared: in fact, the Regione Lombardia is the number one region in Italy for culture and creativity. Lombardy's cultural system makes up a quarter of the national system, and this is reflected in our citizens' strong demand for culture.

I would therefore like to thank the curators of this wonderful exhibition, which gives a voice to the important resources that Lombardy possesses: its history and its ability to play a leading role in contributing to the cultural life of the country, while looking towards Europe and the world.

INTRODUZIONE

Un anno dopo l'inaugurazione del "suo" grattacielo Pirelli (1956), Giò Ponti pubblica un libro emblematico e anche appassionato, "Amate l'architettura": con rigore scientifico e spinta emotiva. Questa mostra, che riflette uno spaccato significativo dell'arte in Lombardia (ma che va oltre i confini regionali), è dedicata proprio a Ponti. Questo, non soltanto perché essa si tiene in questo speciale edificio, gloria italiana nel mondo; ma soprattutto per essere (stato) il maestro milanese artista poliedrico a tutto tondo: architetto, designer, artista in vari campi, saggista, editore fondatore di *Domus*, rivista che peraltro tanta attenzione ha sempre prestato all'arte. Ci è sembrato stimolante e pertinente il titolo del famoso libro di Pedro Antonio de Alarcón "Il cappello a tre punte" e lo abbiamo assunto per questa mostra. Questo "cappello della ricerca" lo calcano tre artisti lombardi o per nascita (Massimo Motta e Marcello Pietrantonì) o per antica adozione (il siciliano Alvaro). Quest'ultima "punta" spinge la pittura ben oltre i limiti poetici convenzionali, col suo essere "metaiconodulo", col suo rendere, all'insegna di un sogno poetico, elementi geometrici ed elementi naturalisticamente riconoscibili, duttili e simpatetici. Motta fonde, con speciale equilibrio, fotografia e pittura, anche se l'opera, nel suo esito finale, è eminentemente "stampata". Pietrantonì crea addirittura un suo Olimpo di originalissime e conturbanti figure allo stesso tempo terrene e ultramondane su base energetica ed etica (non a caso, Carmelo Strano è intervenuto, assieme ad Ali Abu Ghanimeh, con un breve ragguaglio semiologico). C'è dunque materia per attribuire a questi accaniti ricercatori un valore emblematico sul piano della proposta artistica e alla sua capacità di attirare l'attenzione dei fruitori e degli studiosi.

Ali Abu Ghanimeh, Aldo Gerbino, Carmelo Strano

FOREWORD

*A year after the opening of "his" Pirelli skyscraper (1956), Giò Ponti published an emblematic and passionate book entitled "Amate l'architettura" ("Love Architecture"): with scientific severity and an emotional thrust. This exhibition, which reflects a significant cross-section of art in Lombardy, is dedicated in fact to Ponti. Not only because it is being held in this special building, the pride of Italy throughout the world, but over all because he was the all-round multi-talented Milanese maestro: architect, designer, artist in various fields, essayist, and founding editor of *Domus*, the magazine that has always paid a lot of attention to art. We found the title of Pedro Antonio de Alarcón's famous book "Il cappello a tre punte" ("The Three-Pointed Hat") both stimulating and pertinent, and we have used it for this exhibition. This "research cap" is worn by three artists who are Lombards either by birth (Massimo Motta and Marcello Pietrantonì) or by long-term adoption (the Sicilian Alvaro). This latter "point" (of the hat) pushes painting well beyond its conventional poetical limits, with his "metaiconodulo" ways, the way he renders geometric elements and naturalistically recognizable elements flexible and sympathetic, in the spirit of a poetical dream. Motta blends photography and painting with a special balance, even if, in its final form, the work is eminently "printed". Pietrantonì even creates his own Olympus of original and disturbing figures which are both earthly and otherworldly, in an energetic and ethical sense (that's why Carmelo Strano contributes as a philosopher, together with Ali Abu Ghanimeh, with some semiological lines). So there are plenty of reasons for giving these unceasing researchers an emblematic value with regard to their artistic path, which is highly suitable for attracting both scholars and users.*

The Curators

Ali Abu Ghanimeh, Aldo Gerbino, Carmelo Strano



MASSIMO
MOTTA

**LA FOTOGRAFIA
IBRIDATA /**
THE HYBRIDIZED
PHOTOGRAPHY



MASSIMO MOTTA

ALDO GERBINO

L'occhio del funambolo

Massimo Motta, "la fotografia ibridata"

*Photographie tu es l'ombre
Du Soleil
Qu'est sa beauté*

**

Fotografia sei l'ombra
Di quel Sole
Ch'è la sua bellezza

[Apollinaire, Photographie, 1915;
trad. Giorgio Caproni]

Luce, tempo, ombra s'inseriscono, nella misura di ravvivanti motori intellettuali, come macchine pronte a sommuovere le intime strutture creative di Massimo Motta; progetti sostanziati nella materia laminante della fotografia e convertiti in un preciso orizzonte espressivo: un polo magnetico per ogni oggetto, per ogni umana tensione. Al suo laboratorio opponiamo, – proprio nel desiderio di leggere tale sua grammatica con l'esasperazione del contrasto, – quelle distanze

The Eye of the Tightrope Walker

Massimo Motta, "la fotografia ibridata"

*Photographie tu es l'ombre
Du Soleil
Qu'est sa beauté*

**

Photography you are the shadow
Of that sun
Which is its beauty

[Apollinaire, Photographie, 1915;
trad. Giorgio Caproni]

*Light, time, shade fit in, in the measure of intellectual
reviving engines, like machines ready to move
Massimo Motta's intimate creative structures; projects
substantiated in photography's laminating material and
converted into a precise expressive horizon: a magnetic
pole for each object, for each human tension.
In his laboratory we oppose – exactly with the desire
to read his artistic language with the exasperation of
contrast – those esthetic distances that can deliver in*

estetiche capaci di consegnare, in una strenua analisi di chiarezza, la stessa esigenza di verità come quella indicata dalla potenza e lucidità d'un Giorgio Seferis nel momento in cui egli –poeta e umanista (insignito del Nobel nel 1963) – mostra, da solitario amante della fotografia, il suo disegno ideale. Così, in un certo senso, si confessa, come tanti, attraverso l'apodittica clarità dell'immagine fotografica, per certi aspetti volitiva, impenetrabile muraglia d'immagini versate, – in una sorta di odeporico diario rivolto alla ricerca di quelle inoppugnabili ragioni legate all'esistere, – nella consapevolezza della loro potenziale tangibilità inspiegabilmente compressa in un click. D'altronde la fotografia si offre quale cammino immerso nello spazio finito e infinito del diaframma, in quella sua spasmodica chiusura e apertura, restringimento e dilatazione, che son tutte metaforiche azioni nutrite e perfuse da un'attiva ossigenazione agente sui pensieri. Ma anche sull'iride che accoglie quanto assorbibile della luce del mondo, e ancora dice delle ombre scagliate nel pavimento retinico ora in forma di uomo, e di biologia e geologia irradiate tra i nostri quotidiani accadimenti. Luci ed ombre, si diceva, la cui riconoscibilità, in Motta, si offre in forma antitetica (ma allo stesso tempo vicina) al rigore euclideo perseguito da Seferis, alla sua incontrovertibile 'mise en scène', e in quella stessa maniera in cui effonde un altro racconto fotografico, quello maturato dalla nobilissima scrittura di Federico De Roberto. Scrittura e fotografia, dunque, – come in Massimo fotografia e alveo della pittura, – in cui l'esercizio della ricerca si orienta nel senso di una chiarificazione non più estema, ma interna alla foto, tesa al moto originario che la determina e a quelle sinergie comprese tra cromatismi e sussulti, se non tra rigurgiti e conflitti, espungendo persino le urgenze esposte dalle avanguardie storiche, e che, in tale progetto non risultano esiziali all'approdo finale, piuttosto concedono, in un vassoio di immagini, rinnovate sembianze (rese cartesianamente estensive) riposte in un imbuto, in un vortice di condensazione,

a strenuous analysis of clarity, the same need for truth as that indicated by the power and lucidity of a Giorgio Seferis in the moment when this poet and humanist (awarded a Nobel in 1963) shows, as a solitary lover of photography, his ideal drawing. So like many others, in a certain way he makes his confession through the categorical clarity of a photographic image which is in certain aspects a volatile, impenetrable wall of poured images – in a sort of travel journal aimed at searching for those incontrovertible reasons linked to existence – in the knowledge that their potential tangibility has been inexplicably compressed in a click. On the other hand, photography allows us to walk in the finite and infinite space of the diaphragm, in its spasmodic opening and shutting, contracting and expanding, which are all metaphorical actions fed and spread by an active oxygenation acting on our thoughts. But also on the iris, which receives as much light as it can absorb from the world, and still speaks of the shadows cast on the floor of the retina, now in the shape of a man, and of biology and geology irradiated throughout our daily events. As we were saying, Motta uses the recognisability of lights and shadows in an antithetical way (yet at the same time near) to the Euclidian rigour pursued by Seferis, to his incontrovertible 'mise en scène', and in that same way in which he pours out another photographic story, the one matured by the highly noble writing of Federico De Roberto. So, writing and photography – like photography for Massimo and painting for Alveo – where the practice of research moves towards a clarification which is no longer external but is inside the photograph, seeking the original motion that determined it, and those synergies included among chromatisms and bursts, if not among regurgitations and conflicts, deleting even the urgencies displayed by the historical vanguards, and which in such a project are not original to the final destination but on the contrary concede, in a tray full of images, renewed appearances (rendered extensive, Descartes-like) laid in a funnel, in a vortex of condensation, in the oscillating space of technological progress, promoting that duality

nello spazio oscillatorio del progresso tecnologico, nell'avanzamento di quella dualità contenuta tra espansione e contrazione, tra statica e dinamica. Un'immobilità, e -per paradosso (o per contrappeso) capace di affrontare l'agire vitalistico- il movimento, un rush, una ciclicità annaspante sempre presente in bagliori, fosfeni, incalzata dal turbinio dei pigmenti che dilacerano quel vigore primitivo del bianco e del nero tanto amato dal citato poeta di Smirne e che qui usiamo come cartina di tornasole per rilevare l'alterità di questa 'emblematica figura dell'arte lombarda', facilitando, in tale registro fotografico, l'immettersi nei pigmenti degli scorci urbani incalzati da clochard e manichini, degli scenari autunnali per sotterranee turgide linfe. È proprio dalla necessità di mutuo soccorso che intercorre tra morfologie vitali, materie inorganiche e visioni che sembrano avvicinarsi con più forza, pur così (in apparenza) distanti dalla narrazione di Motta, le parole di Seferis dalle sue Lettere cipriote, in cui, alla voce Maalula, Siria (pensieri per una foto del 1953), descrive lucidamente come questo sia «un villaggio a una cinquantina di chilometri da Damasco - Maalula, uno dei pochissimi posti di questa terra dove ancora è parlato l'aramaico... le scure case di fango ricordano il sud della Cappadocia, esso è interamente costruito dentro la roccia sopra una vallata verde e stretta». La fascinazione terrestre, semplice e privata d'ogni ridondanza, effusa dalla natura appare l'elemento fondante, tanto da mutare il baricentro per l'occhio che inquadra: «un labirinto che ti dà l'impressione di camminare dentro lo scheletro di un animale primordiale» - è scritto - «un fantastico groviglio architettonico, dove la combinazione tra la roccia scavata, la trave e la costruzione umana, ti introduce a un'architettura disseminata che vedi crescere rigogliosa come la vegetazione: possiamo trarne insegnamento». Ma quale insegnamento possiamo trarre da queste espressioni, quale indicazione se non leggere, nell'ampiezza coinvolgente, rabbiosa e stupefatta della natura, quanto ogni cosa sia parte

contained between expansion and contraction, between static and dynamic. A stillness and – paradoxically (or as a counterweight) able to face vitalistic actions – movement, a rush, a sputtering cycle which is always present in glares, phosphenes, pressed by the swirling of pigments that lacerate that primitive vigour of black and white so loved and quoted by the poet Smirne and which we use here as litmus paper to detect the otherness of this 'emblematic figure of Lombardy art', making it easier, in this photographic register, to immerse glimpses of urban life into the pigments, like tramps and dummies, autumnal scenes of stiff subterranean lifeblood. And it is just from this need to help each other that flows along vital morphologies, inorganic materials and visions to seem to get closer with more strength, while (apparently) being far from Motta's narrative, that the words of Seferis in his Lettere cipriote/Cypriot Letter, in which, under the item Maalula, Syria (thoughts for a photo from 1953), lucidly describe how this is «a village about fifty kilometers from Damascus - Maalula, one of the very few places on earth where Aramaic is still spoken...the dark mud houses recall the south of Cappadocia, entirely built inside the rock over a narrow green valley». The charm of the Earth, simple and with nothing superfluous, swallowed up by nature, seems to be the founding element, so much so that it changes the centre of gravity for the eye looking at it: «a labyrinth that gives you the impression that you are walking inside the skeleton of a primordial animal» – it says – «a fantastic architectural tangle, where the combination of the dug-out rock, the beam, and the human construction introduces you to a scattered architecture that you can see growing as richly as vegetation: we can learn from this». But what can we learn from these expressions, what indication is there except to read in the compelling, angry and stupefied extent of nature, how every single thing is an integral part of it: from our very words to the last minutes of a brachiopod, our human hands and stalactites lit by reflected light, the soaring of a skyscraper or a comet going out? If Edgar

integrante ad essa: le nostre stesse parole fino alla posa ultima di un brachiopode, le nostre mani di uomini e le stalattiti accese dalla luce riflessa, lo sveltare di un grattacielo oppure lo spegnersi d'una cometa? Se Edgar Morin sollecita l'immissione del biologico nel culturale, superando quella dualità del pensiero complesso, perché mai le arti, il loro intimo letto comunicativo non debbano più intensamente svelarci con l'ibridazione l'anima e la parola, la memoria e la cultura e il gioco delle contraddizioni che sono, in fondo, indefettibile meccanismo cinetico dell'artista? Su tali basi, in *Fecondità* (2016), Massimo sembra consegnare la materia caleidoscopica d'un verde capace di inserirsi nel gioco del mondo, con lo scompaginare le stratificazioni dei piani visivi, inserendosi nell'amalgama di realtà complementari: lacerti umani, cinematiche pulsioni. Altre volte (*Passeggero*, 2015) è la traslazione d'immagini proposte quasi in forma di *décollage*, o in scarse permanenze di tracce (una sorta di *frottage*) dal sapore rotelliano oppure, a similitudine dei grovigli di Enzo Nasso, in espansioni informali, a ridisegnare un impianto segnico che attinge al codice pubblicitario. La figura umana nella quale si convertono le incognite del quotidiano, i suoi straripamenti, le orme di uno scorrimento capace di progredire e di straziare o di consegnare quanto di futuribile sia incastonato nell'apparente fissità dell'icona, rilascia nella foto, anelando allo spessore, la sua attrazione pittorica, la sua sostanza fisica. In essa sembrano integrarsi i plurimi oggetti della comunicazione, e, ancor più, ci pongono di fronte all'istanza del disagio in cui troppo spesso ci si trova ad operare, a vivere. Non a caso, tali figure sono a volte ridotte ad impronte, a sagome distorte, accompagnate da grumi informi di materia cromatica, coagulata, nel modo in cui accade nel ciclo *Pattern of media*, in morfologie batteriche, gocciolate su cui agiscono tensioni superficiali trasformate in amebe mercuriali pronte a interagire con l'architettura corporea, a mescolarsi con essa, a ricomporsi,

*Morin encourages biology to be included in culture, overcoming that duality of complex thought, why shouldn't the arts, their bed of intimate communication, more intensely reveal to us a union of soul and word, memory and culture, and the game of contradictions which are, after all, the unfailing kinetic mechanism of the artist? On such a basis, in Fecondità (2016), Massimo seems to deliver the kaleidoscopic material of a green that can get into the game of the world, disrupting the layering of the visual planes, inserting into the amalgam of complementary realities: human fragments, cinematic impulses. Other times (Passeggero, 2015) it is the translation of images proposed almost as *décollage*, or in sparse and permanent traces (a sort of 'frottage') with a Rotelli flavour, or, like Enzo Nasso's tangles of informal expansion, redesigning a system of signs that taps into the advertising code. The human figure into which our daily mysteries convert, its overflows, the prints of a current that can either progress and upset or deliver whatever future potential is set into the apparently fixed icon, releases into the photo its pictorial attraction, its physical substance, longing for thickness. Numerous objects of communication seem integrated into it, and even more, they face us with the instance of uneasiness in which too often we find ourselves working and living. It isn't a coincidence that such figures are sometimes reduced to prints, to distorted shapes, accompanied by shapeless lumps of coagulated, chromatic material, as happens in the cycle *Pattern of Media*, in bacterial morphologies, drops on which superficial tensions act, transformed into mercurial amoeba ready to interact with bodily architecture, to blend with it, recompose, change, until it fertilizes it. A desire to overturn the vanishing point which is sometimes placed opposite the image's fixity, then loaded with energy, filled with a primitive dynamism and irradiating around its emotionalism.*

All of this is translated into what we define the iconic act of taking a photograph, which is not limited simply to the isolated 'shot', but the act of receiving is enclosed within it as much as the act of contemplation in the

mutarsi, fino a fecondarla. Una volontà di ribaltare il punto di fuga posto, a volte, di fronte alla fissità dell'immagine, poi caricata di energia, impregnata di un primitivo dinamismo e irraggiando intorno la sua emotività.

Tutto questo si traduce in ciò che definiamo l'atto iconico del fotografare il quale non si limita semplicemente all'isolato gesto dello "scatto", ma in esso s'incide tanto l'atto della ricezione quanto quello della contemplazione nella formula già espressa da Philippe Dubois: vale a dire consegnare un punto di vista in cui vengono amplificati e trasmessi i motivi di quanto si agiti nello spazio e nella mente. Accogliere in questa sede la coincidenza linguistica con quanto espresso da George Kubler – l'autore di *The Shape of Time* – ha poca importanza, o potrebbe sembrare una forzatura se non per il fatto che avvertiamo, dallo statunitense storico dell'arte, quanto siamo 'funamboli' durante la nostra evoluzione creativa, e quanto siamo gravitazionalmente ancorati alla fune delle realtà consolidate, timorosi del variare, dell'inventare, in cui il mutamento è avvertito come pericolo, vero e proprio 'salto nell'ignoto', come, forse, avrebbe preferito il verso di Léon-Paul Fargue disperso tra la fantasmagoria malinconica del suo "Music-Hall". Perciò trovare il proprio 'punto variabile' per inserirlo nella nostra meccanica vitale è percorso cui ogni artista dovrebbe ambire; e l'approccio fotografico può, come accade per ogni espressione d'arte, o rimanere asettico, cristallizzato, oppure rischiare mostrando il suo punto variabile, operando, infine, un liberatorio salto di qualità.

Per Motta l'ibridare traduce l'endoscheletro dei suoi prodotti creativi; un meticcio che, come per altre campionature dell'arte, partendo da premesse moderne si pone nella scia d'interessi post-moderni; una prassi ideale simile al movimento della 'post-fotografia' elaborato da Tacita Dean e sostenuto

*formula already expressed by Philippe Dubois: that is to say, delivering a viewpoint which amplifies and transmits the reasons why we are so agitated in space and in our mind. It is of little importance whether we host the linguistic coincidence with what George Kubler – author of *The Shape of Time* – expressed, or it might seem like stretching a point were it not for the fact that the American art historian gives us the sense that we are all 'tightrope walkers' during our creative evolution, and how much we are gravitationally anchored to the wire of consolidated realities, scared of varying or inventing, seeing change as a danger, a real 'leap into the unknown', perhaps, as Léon-Paul Fargue would prefer in his poem, lost among the melancholy phantasmagoria of his "Music-Hall". Therefore, finding our own 'vanishing point' in order to insert it into the mechanism of our life is the journey that every artist should aim for; and the photographic approach can, as happens in all artistic expression, either stay ascetic, crystalized, or take a risk by showing its variable point, finally taking a liberating leap into quality.*

For Motta, hybridizing translates the endoskeleton of his creative products; a mongrel which, as for other samples of the art, starts with modern premises and then places itself in the wake of post-modern interests; an ideal praxis similar to the 'post-photography' movement elaborated by Tacita Dean and sustained by all those post-production techniques (re-skinning, creative retouching) which can constitute an esthetic choice for bringing an artistic product back to life. In such a vision, old photos from photographic studios or innocuous illustrated postcards, debris from artists' studios, become privileged materials for those conceptual ones that are proposed again and amplified in 'visual' and modal digressions into poetical or pictorial effusions (Motta has the same impulse): on the other hand, this is what Dean also tells us with her 'retouched', 'betrayed' and 're-created' images. In this way, the debris and storerooms in Massimo Motta's hippocampus certainly don't live on the artisan application connected

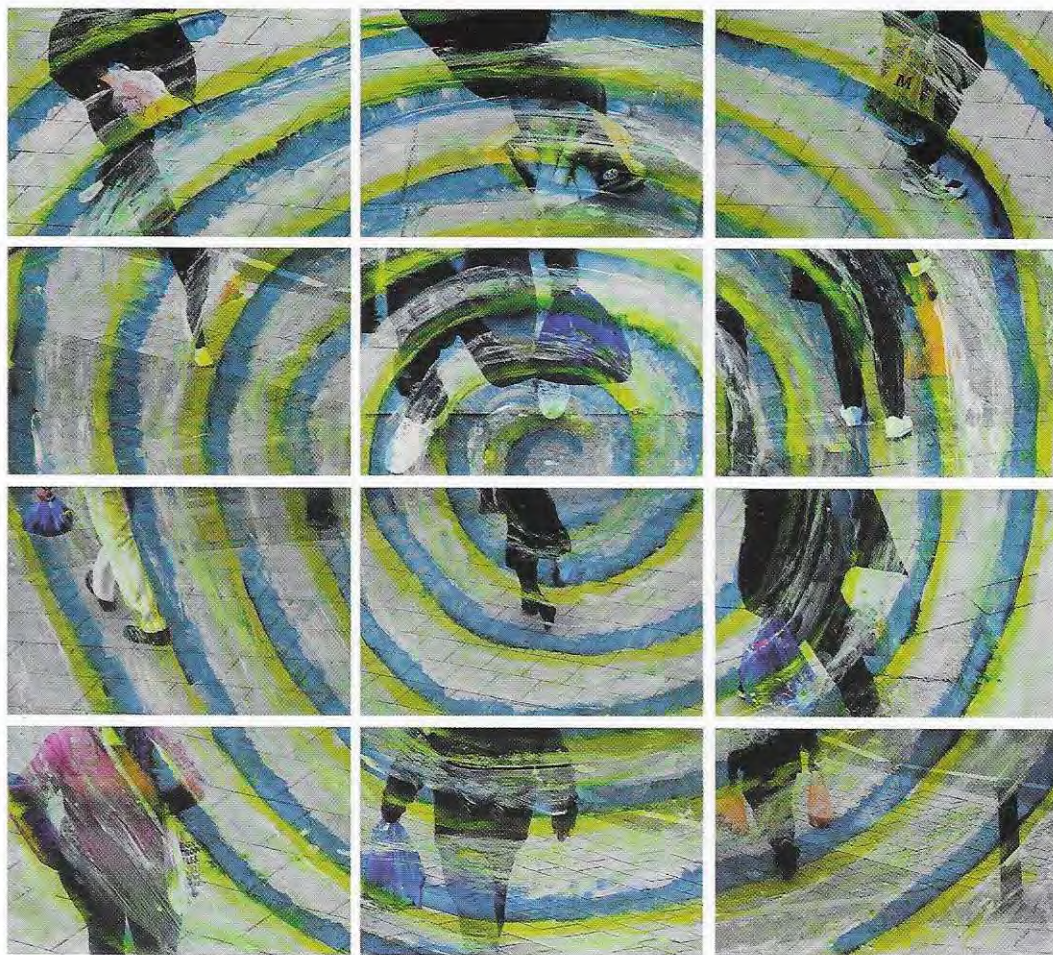
da tutte quelle tecniche della post-produzione (re-skinning, fotoritocco creativo) le quali possono costituire una scelta estetica rivivificante del prodotto artistico. Vecchie foto da Studi fotografici o innocue cartoline illustrate, detriti degli studi d'artisti diventano, in tale visione, materiali privilegiati per quelle concettuali riproposte amplificate in divagazioni 'visual' e sodali all'effusione poetica o pittorica (medesima spinta per Motta): d'altronde questo ci dice la Dean anche con le sue immagini 'ritoccate', 'tradite' e 'ri-create'.

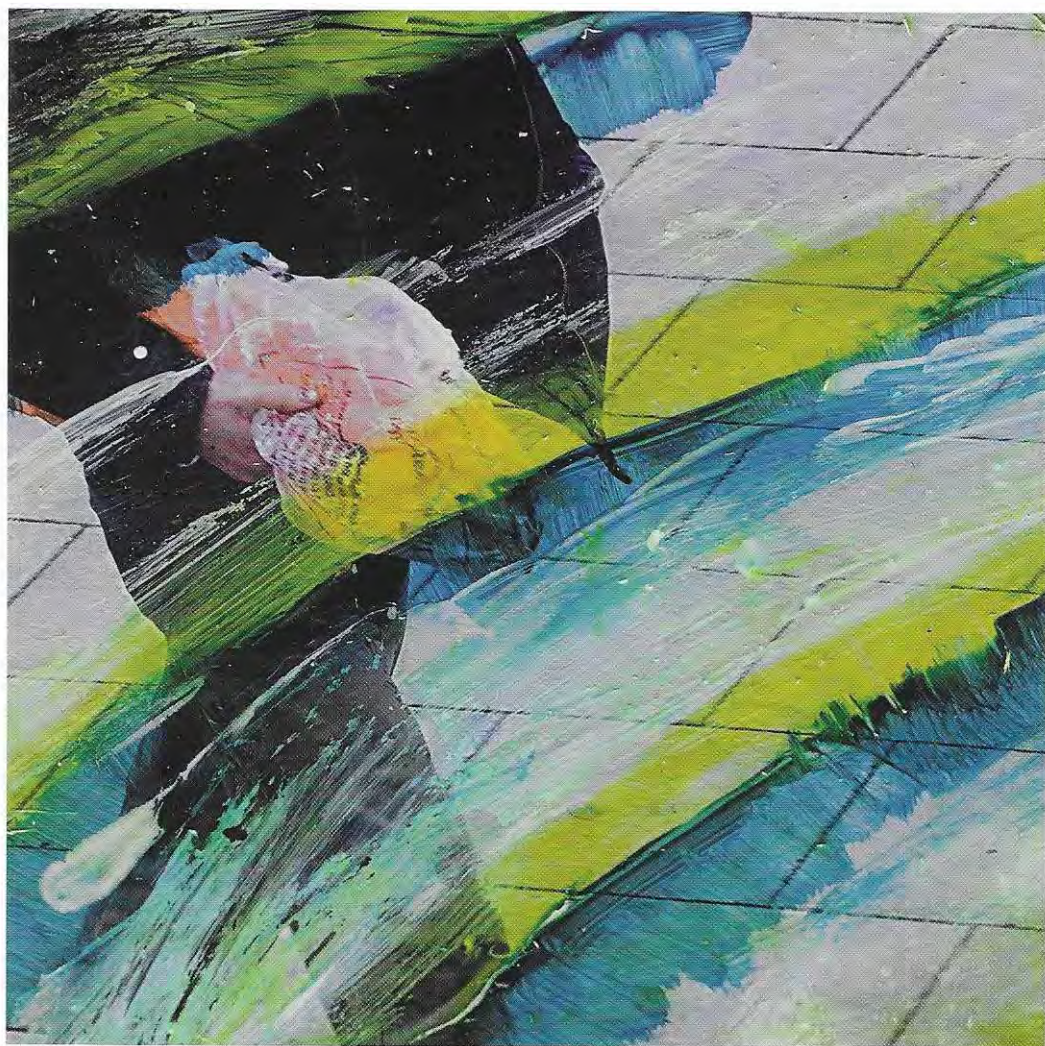
In tal modo i detriti, i ripostigli ippocampici di Massimo Motta non vivono di certo dell'applicazione artigianale legata al 'pouchoir' (coloritura manuale) o al 'decoupage' (uso del 'ritaglio'), piuttosto sono detriti mentalmente filtrati, variabili estratte dal vecchio e dal contemporaneo in progress dalle quali viene distillato un sincretismo estetico con i prodotti della rammemorazione. Cose e immagini recuperate – oggetti di speculazione per Walter Benjamin – già poste dal filosofo berlinese in raffronto a moduli surrealisti per quel loro incremento di peso alimentato dalla "restituzione di esistenza", e – in questo caso – fotograficamente e 'pittoricamente' riassemblate per cortocircuiti semantici, elaborati nella coppa d'un ideale catalogo e miscelati nelle ribollenti secrezioni della memoria visiva. Riteniamo che le esperienze più recenti di *On this side of time* e di *Light and Night* siano state consolidanti per tali germi in espansione proprio sul fronte d'una simbiosi iconica agile e pronta a fertilizzare le future orme di una personale visibilità del reale. In tale urgenza di fusion, Massimo sembra accordarsi con le sue "ombre", tenendo sempre presente come esse possano mostrarsi soltanto in virtù dell'esistenza della luce; esse sono, come intuì Apollinaire, l'altro inesauribile volto della Grazia.

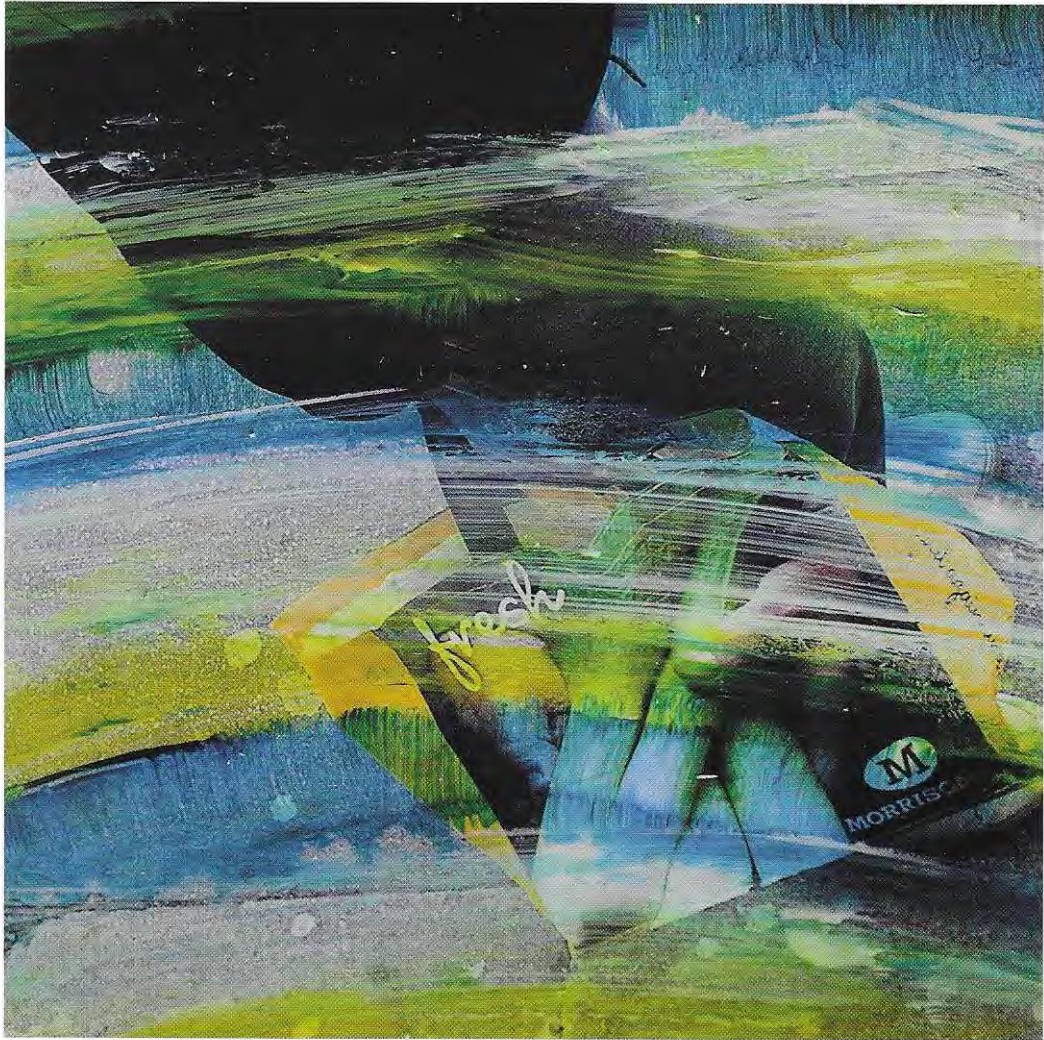
*to 'pouchoir' (manual colouring) or 'decoupage' (using 'cutouts'), but rather it is debris that has been mentally filtered, variables that have been extracted from the old and the modern in progress, from which is distilled an esthetic syncretism with the products of his memory. Recovered images and objects – things of speculation for Walter Benjamin – which the Berlin philosopher had already set against surrealist modules because of their increased weight fed by the "restitution of existence", and – in this case – photographically and 'pictorially' reassembled through semantic short circuits, elaborated in the cup of an ideal catalogue and mixed in the bubbling secretion of visual memory. We believe that the most recent experiences of *On This Side of Time* and of *Light and Night* have served to consolidate such seeds in their own expansion in the face of a symbiosis that is agile and iconic and ready to fertilize the future footsteps of a personal visibility of reality. In this urgency of fusion, Massimo seems to agree with his "shadows", always keeping in mind how they can show themselves only when there is light; they are, as Apollinaire sensed, the other inexorable face of Grace.*

PUZZLE / PUZZLE

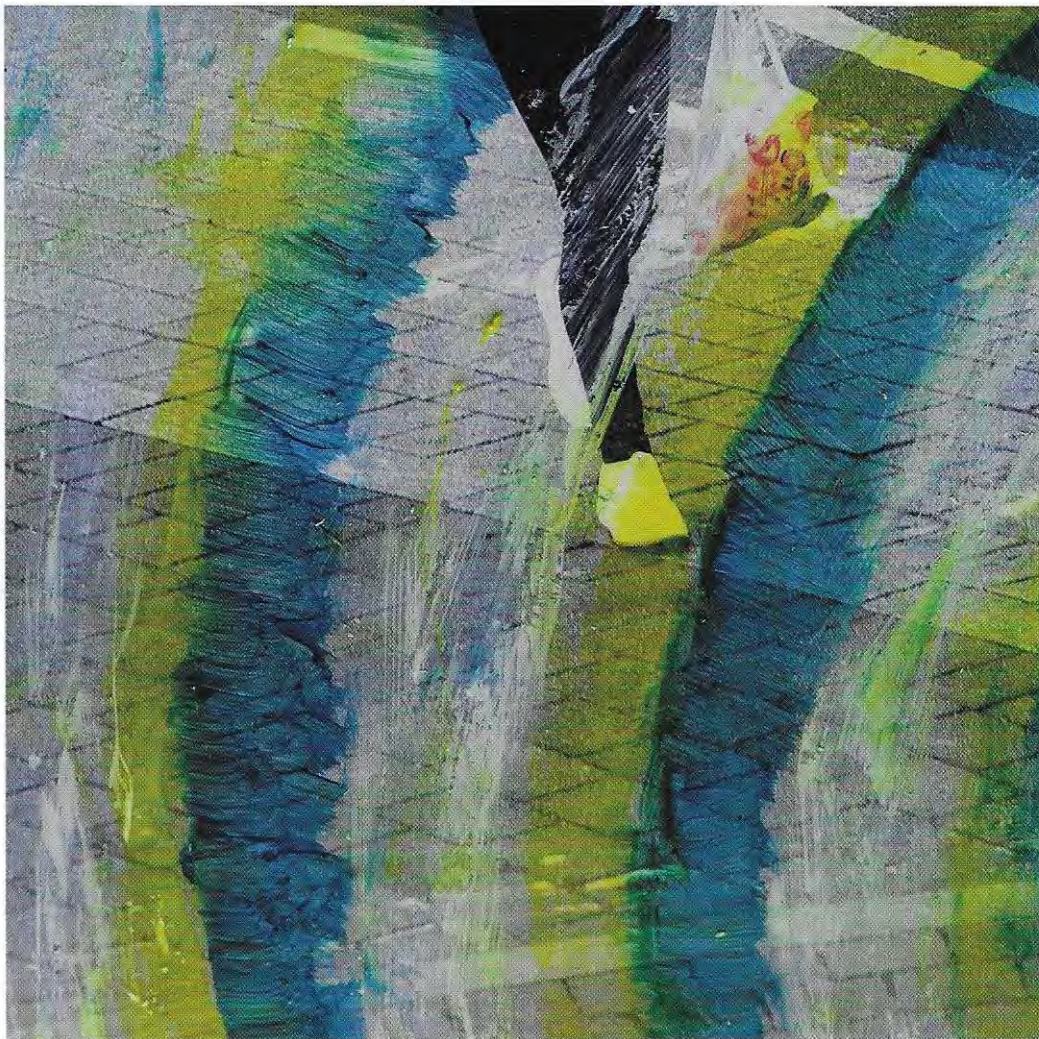
Combine di 12 opere, stampa Fine Art su carta cotone, a composition of 12 works (cm. 200 x 225), Fine Art printing on cotton paper, ciascuna opera cm. 50 x 75 (each).









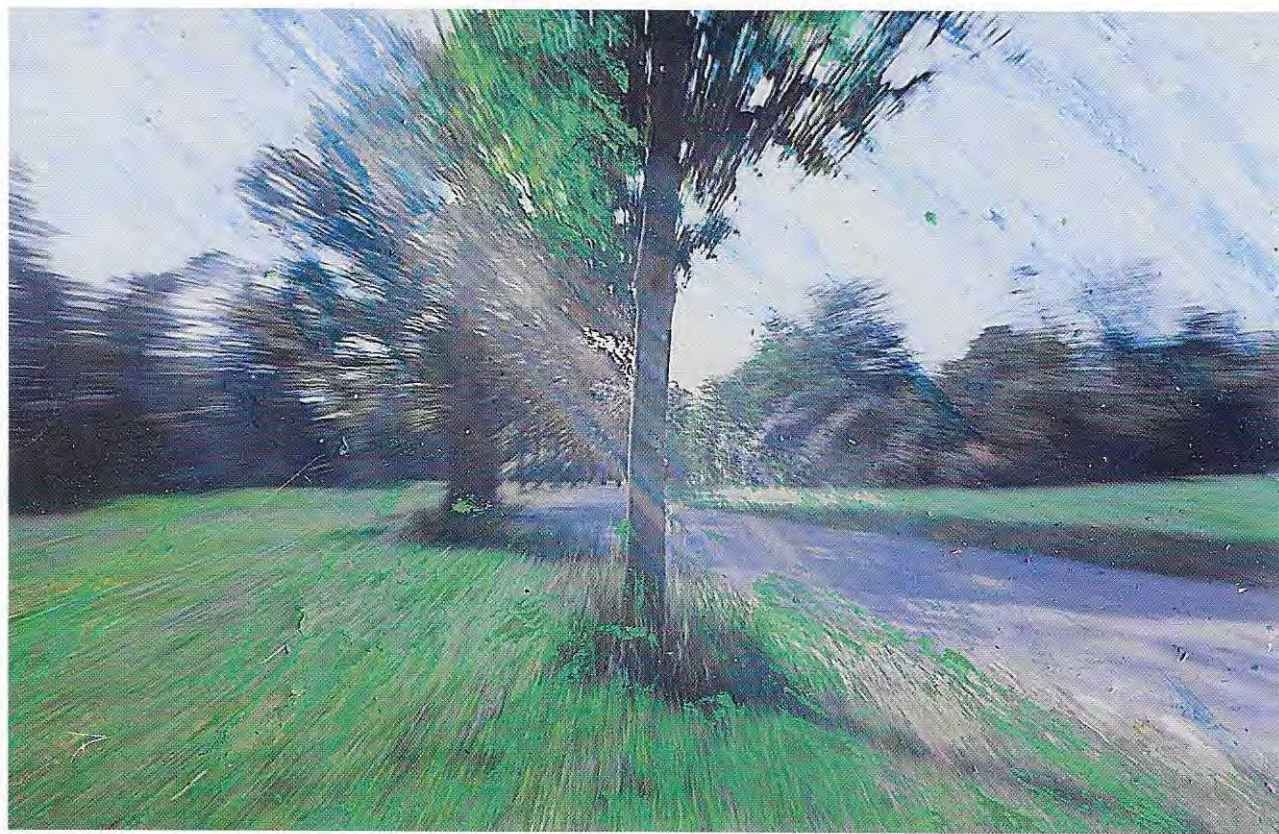




LE QUATTRO STAGIONI / THE FOUR SEASONS

Combine di 4 opere, stampa Fine Art su carta cotone, a composition of 4 works (diam. cm. 200 x 225), Fine Art printing on cotton paper, ciascuna opera cm. 50 x 75 (each).











ANCH'IO SONO UN'OMBRA / I AM A SHADOW, ME TOO

Combine di 13 opere, stampa Fine Art su carta cotone, a composition of 13 works (cm. 150 x 220), Fine Art printing on cotton paper, ciascuna opera cm.42 x 30 (each).







