



CESARE
Paltrinieri

Indice / Index

- Il ritratto come destino: sulle figure di Cesare Paltrinieri
Portrait as Destiny: the Figures of Cesare Paltrinieri
Luca Farulli Pg. 2
- Facce
Faces
Cristina Calicelli Pg. 9
- Cesare Paltrinieri, ritrattista classico
Cesare Paltrinieri, a Classic Portraitist
Sara Ugolini Pg. 17
- Opere / *Works* Pg. 23
- Biografia dell'artista
Biography of the artists
Giulia Pettinari Pg. 80

Il ritratto come destino: sulle figure di Cesare Paltrinieri *Portrait as Destiny: the Figures of Cesare Paltrinieri*

Il ritratto è un destino; in quelle pieghe di energia e di sofferenza, di felicità e di dolore che il colore ed il disegno fermano, c'è, come in un attimo di surplace, l'intera storia di una vicenda umana o naturale: di un individuo. Anche un paesaggio può essere un ritratto, che coglie la vita nella sua fatica individualizzante, nel suo aprirsi la strada lottando con il cieco destino. Per questo motivo, ogni ritratto è immagine di felicità ed infelicità, rimaste impresse nelle pieghe della passione e dell'affetto, dell'agire e del subire, del desiderio e della sconfitta.

A vedere i ritratti che Cesare Paltrinieri realizza ormai dal 2006 è contenuta questa sapienza, in merito alla geografia della storia individuale, di cui il volto è una cartografia. Si può individuare in essa il luogo esatto dell'evento: quello in cui il generico leva la testa per sin-

di/by Luca Farulli

A portrait is a destiny; in those folds of energy and pain, happiness and sorrow that the colors and lines crystallize, there remains, as if in an instant of surplace, the entire tale of a natural or human being, of an individual. Even a landscape can be a portrait, capturing life in its individualizing effort, in its struggle fighting its way against blind fate. For this reason, each portrait is an image of happiness and unhappiness both, captured in the folds of passion and affection, of action and subjection, of desire and defeat.

Watching the pictures that Caesar Paltrinieri has been painting since 2006, we see in them such wisdom about the geography of personal history, of which the face is the cartography. There one can find it in the exact place of the event in which the

golarizzarsi, per ricevere premio o subire pena. Ma non è tutto: in Paltrinieri c'è una sapienza ulteriore, un aggiornamento mediale, per cui, il suo occhio magico sa carpire forme di vita, cristallizzazioni di senso in quelle singolari immagini viventi che sono le talking heads televisive. Seguiamolo.

Perché dipingi, fu chiesto, una volta, all'artista? "Perché mi piacciono le facce della gente, quelle che vedo per strada e quelle che vedo alla TV. Molte persone sono sosia di altre". Paltrinieri usa non il termine volto, con il suo richiamo ad una exteriorità che trae il proprio senso dall'essere riflesso dell'interiorità, bensì parla di faccia, ovvero dell'aperto, di ciò che appare manifesto in tutta la propria autenticità, senza residuo. Non c'è niente dietro i fenomeni, sosteneva Goethe, essi stessi sono la teoria. Da qui il legame tra ritratto, faccia e destino: cartografia di una battaglia, di cui i colori e le forme sono la localizzazione esatta.

generic raises its head to become personal, to be awarded a prize or a punishment. But that's not all: there is further a wisdom in Paltrinieri, an upgrade of the medium whereby his eye almost magically captures the shape of life, the crystals of meaning in those special living images that are television talking heads. Let us follow him.

"Why do you paint?", they asked him once. He replied, "Because I like the faces of people I see on the street and on TV. Many people are lookalikes of others". Paltrinieri does not use the term "volto" for face, a word reminiscent of an externality, taking its meaning from the reflection of inner life, but he calls it "faccia", a word that recalls something open, apparent, manifest in all its authenticity, with nothing left behind. There is nothing behind phe-

Le facce di cui Paltrinieri tratta non sono, però, solo o principalmente quelle delle persone per strada, bensì quelle dei mezzi-busti, delle talking heads che si offrono in un faccia-a-faccia con lo spettatore, cui si rivolgono nella loro natura irrequieta di fantasmi di luce e di pixel. Si tratta di un elemento costitutivo della costruzione del quadro, di un dato connesso al formato, nel senso artistico, destinato a svolgere un ruolo nevralgico nei disegni e nelle immagini di Paltrinieri. Nel ritratto a gessetti su carta del 2009 Che Guevara e nel pastello ad olio coevo Lilla, questi aspetti emergono distintamente a luce. Sia nel caso che tali opere siano ritratti alla televisione o no, il formato televisivo si è infisso come paradigma del vedere nell'artista: ne è sua condizione d'essere. In modo paradossale, per via di una costellazione temporale impreveduta, il formato televisivo riattualizza la veduta ravvicinata dell'antichità: un modo di vedere aptico, tattile non prospettico, senza

nomena, Goethe claimed, they are themselves the theory. Hence the link between portrait, face and destiny: the cartography of a battle, where colors and shapes are an exact location. The faces of Paltrinieri are not, however, solely or mainly those of people on the street, but also those of anchor-people, the talking heads that look at the audience face-to-face, confronting them as restless ghost of light and pixels. It is a foundational element of the structure of the painting, a piece of data connected to a format, in the artistic sense, destined to play a pivotal role in Paltrinieri's drawings and pictures. In Che Guevara, chalk on paper portrait, 2009, and Lilla (Lilac), oil pastel, present, these aspects emerge distinctly. Regardless of whether these works are drawn from a television

profondità. Faccia-a-faccia, appunto, schiacciato. E' ciò che intendiamo con primo-piano. Ciò ha, notoriamente, conseguenze in merito alla organizzazione delle figure nel piano, in quanto comporta, a livello tendenziale, un sacrificio di scorci ed ombre, una attenzione principale alla simmetria. In questo senso, il formato televisivo comporta scelte sul piano della costruzione dell'immagine. Ancor più, però, il formato televisivo, il close-up costituito dalle talking heads, ha per effetto una visione al dettaglio, come di un soggetto visto con una lente d'ingrandimento che taglia via il campo-lungo, lo sfondo, il contesto. Paltrinieri usa questa risorsa per realizzare immagini analiticamente composite, per certi versi, cliniche. Le facce, infatti, sono montaggi di tasselli cromatici, ben delineati dal tratto a matita: campi di colore che riluttano ad ogni riduzione ad una unità sintetica, ad un volto che esprime l'interiorità. L'immagine così rea-

lizzata, che chiamiamo immagine di studio, è quella che permette a Paltrinieri di giungere alla conclusione per cui, "molte persone sono sosia di altre", ovvero, molte persone hanno tratti tipici in comune con altre. Dappertutto, nel mondo delle forme, si individuano relazioni e queste relazioni sono vita. Studiate in modo analitico, come frame televisivi separati ed in stop motion, le facce di Amici - opera del 2009 realizzata a gessetti - individuano delle zone collimanti, analoghe tra le diverse figure ritratte, ma analoghe anche al volto di Lilla. Esistono tipologie di forme comune, come quella del naso nei ritratti di Amici, per cui ogni naso costituisce, in realtà, la variante individualizzata del Naso prototipico. Inoltre, i nasi di molte figure di Amici sono, in realtà, mascherine, tasselli che, come un osso a tutti comune, ha preso una sua configurazione caratteristica, un suo posto specifico, una piega particolare: mai particolare abbastanza, però, da

subject, the TV format has made itself into a paradigm, an ontological condition, in the artist's view. Paradoxically, because of an unexpected temporal scattering, the television format recreates the close-up view of antiquity: a haptic, tactile way of seeing, without perspective or depth. Face-to-face, indeed. Flattened. That is what we mean by close-up. As we all know, this has consequences on the organization of figures on the plane, as it tends to involve sacrificing glimpses and shadows and keeping the attention focused on symmetry. In this sense, the television format involves choices in terms of image construction. Even more than that, however, the television format, the close-up of talking heads, has the effect of a detail view, not unlike watching a person through a magnifying

glass that cuts off long-range, background, context. Paltrinieri uses this resource to create analytically composite images, almost clinical, in a way. The faces are in fact a mosaic of color blocks, well defined by the pencil lines: color fields refusing any reduction to a synthetic unity, a face that expresses inner life. The image thus created, what we call the study image, is the one that allows Paltrinieri to conclude that "Many people are lookalikes of others"; that is, that many people have typical features common to others. Everywhere in the world of shapes, relationships are identified, and these relationships are life. Studied analytically, as separate, stop-motion television frames, the faces of Amici (Friends), a chalk drawing of 2009, identify collimating areas, similarities between the different por-

non lasciar trasparire una 'aria di famiglia', un elemento di analogia accomunante. Ciò che la scarsa acutezza della nostra vista manca di scorgere, la proprietà caratteristica è, così, visualizzata per differenza, scoperta e portata alla luce, liberandola da ciò che, altrimenti, la cela. Ancora una volta, la prestazione dell'immagine artistica è, non di esaurirsi nella pura visibilità, bensì di far vedere, ovvero, di aprire visibilità nello sguardo, altrimenti distratto, veloce, non amante il fenomeno che tempesta l'atto del vedere quotidiano. Il quadro, il disegno serve a individuare quei rapporti delicati tra le forme viventi, quelle relazioni che costituiscono il tessuto dell'esistenza. La miopia che contrassegna il nostro vedere contemporaneo, il congedo dal campo lungo, si rovescia nel miracolo del vedere indiziario, che è sulle tracce delle mappe delle forze, del miracolo della morfologia, per cui ogni singola manifestazione è il farsi individuo di una legge

trayed figures, but also similarities to the face portrayed in Lilla. There are common types of shapes, such as the nose in the portraits of Amici, for which each nose is actually an individualized variation of the prototypical, capital-N "Nose". Furthermore, the noses of many figures of Friends are actually domino masks, wedges that, like a bone structure common to all, has taken its characteristic configuration, a specific place, a particular fold: never particular enough, however, to not betray a "family resemblance", a common similar element. What the dimness of our view does not see, the characteristic property, reveals itself by difference, discovered and brought to light, freed from what otherwise would hide it. Once again, the role of the artistic image is not to exhaust its potential in

generale: appunto, destino. Il ritratto di sapore espressionista Lilla porta la strategia analogica a render visibile non solo l'aria di famiglia con altre facce ritratte, ma anche l'analogia tra gli occhi e le stelle, tra la bocca ed un frutto, elementi del macrocosmo che sono il carattere di appartenenza di questa figura. Davvero nessuna psicologia, solo arte con i suoi mezzi - forma e colore - per cui la faccia è la carne dello spirito.

Lilla costituisce un'opera che funge da binario di scambio nel lavoro artistico di Paltrinieri: ci porta dal piano inerente la questione della forma a quello dell'uso in senso propriamente artistico del colore. I due piani, quello della forma e quello del colore non corrono, ovviamente, separati l'un dall'altro in Paltrinieri. Una ben precisa volontà di forma ha implicazioni forti sul piano del colore. In conseguenza del modo ravvicinato della visione, l'immagine invita ad esser palpata con le dita dell'occhio,

pure visibility, but to make itself seen, that is, to call upon itself a view otherwise distracted, fast, not loving the phenomenon that storms the everyday act of seeing. The picture, the drawing serves to identify those delicate relationships between living things, the relationships that constitute the fabric of existence. The nearsightedness of the way we see today, abandoning the background, is turned upside down in the miracle of seeing by clues, on the trail of the maps of forces, the miracle of morphology, by which each event is the individual embodiment of a general law: destiny. The expressionist portrait Lilla brings the strategy of analogy to make visible not only the familiarity with other portrayed faces, but also the analogy between the eyes and the stars, between the mouth and

ad essere esplorata lungo la silhouette; l'attenzione non è orientata alla resa realistica del dettaglio; pertanto, il colore vive del proprio valore autonomo, in qualche modo, assoluto, sciolto, come è, dal vincolo rappresentativo. In Lilla, questa pratica del colore sortisce effetti particolari, in quanto, a differenza di molte altre opere di Paltrinieri, il colore è gestito non a blocchi separati, bensì sfumato, sino alla indistinguibilità tra fondo e primo piano: come se si trattasse di una figura che emerge, si leva dal colore per differenza. L'effetto mosaico o vetrata, rinvenibile negli altri ritratti alla televisione, qui non ha luogo, in rispondenza ad una esigenza di resa espressiva della figura ritratta. Perché il 'fuori' sia il 'dentro' e non un suo richiamo impallidito, perché l'apparenza sia il profondo, il colore deve portare sulla faccia la carne dello spirito, lo deve mostrare mentre agisce, mentre è in vita. La bocca rossa, il mento giallo, gli occhi di un rosa sporco, ri-

cordano come il colore sia luce che tocca un corpo: luce che, solo così, abbandona il suo regno indistinto per individuarsi, specificarsi grazie al corpo, grazie al quale appare come colore. I colori son sempre il tempo secondo, quello della creazione. Discorso analogo a Lilla, riguarda anche il disegno a gessetti Marx, seppur la carica espressiva valga, qui, più in direzione della proiezione affettiva e di sogno.

Diversi risultano, invece, altri generi di ritratto realizzati da Paltrinieri, allorché si analizzi queste opere dal punto di vista del colore, come nel caso del disegno a gessetti Amici ed in Che Guevara; in questi lavori, il colore è trattato a blocchi netti, come fossero tessere di un mosaico o, più esattamente, tasselli di una vetrata. Da cosa deriva questa scelta, questa soluzione che coinvolge sia il piano della composizione formale che quello del colore? Paltrinieri ritrae le proprie facce dalle talking heads che osserva muoversi nello schermo te-

a fruit, elements of the macrocosm characteristic of this figure. No psychology at all, just art with its means - shape and color - for which the face is spirit made flesh.

Lilla is a work that serves as a point of exchange in the artistic work of Paltrinieri: it takes us from the plane of form to the one of the use of color in a strictly artistic sense. The two levels, shape and color, are of course not running parallel and separated in Paltrinieri. A definite will to shape has strong implications on the color level. Because of the close-up view, the image invites the fingers of the eye to touch it, explore it along its silhouette. Attention is not directed to the realistic rendering of detail; therefore, color has its own value, absolute in a way, i.e. unbound by representation. In Lilla,

this use of color has peculiar effects in that, unlike in many other works of Paltrinieri, color is not dealt with in separate blocks but faded, to the point of blurring background and foreground together, as if there was a figure emerging, rising from the color difference. The mosaic or stained-glass effect, seen in the other television portraits, is not present here, to answer an expressivity requirement of the figure portrayed. So that the "outside" is the "inside" and not a pale imitation, so that the appearance reflects the depth, the color must put flesh on the face of the spirit, it must show it while it acts, while it lives. The red mouth, the yellow chin, the dirty pink eyes are reminiscent of how color is light touching a body: light which, only that way, can abandon his indistinct kingdom to be identified

levisivo; nel supporto di visualizzazione del monitor televisivo, le figure sono retroilluminate, composte di colori-luce 'nervosi', agitati per via del campo di energia che li produce; solo il dissezionare le figure, le silhouettes per tasselli permette, in realtà, di vederle, di fissarle. Si tratta di fenomeno analogo a quanto accade nelle vetrate della cattedrali gotiche, in cui le tessere di vetro colorato sono retroilluminate dal sole – peraltro sempre in costante variazione d'intensità – sortendo per effetto la messa in movimento delle figure, la loro riduzione a energia luminosa cromatica, la quale diviene figura, appunto, grazie a linee di congiunzione che uniscono le varie tassere di vetro. In Che Guevara questo processo analogico si fa particolarmente evidente attraverso i tratti neri del gessetto che separa come piombo fuso le varie zone cromatiche del volto, che acquista, per tale via, il proprio specifico valore espressivo. Considerazioni analoghe ri-

and specified through the body, thanks to which it appears as color. The colors always exist in the second time, the time of creation. Much the same as Lilla, so goes the chalk drawing Marx, while here the expressive charge is tied more to the projection of affection and dream.

Other kinds of portrait by Paltrinieri, however, are quite different, when these works are analyzed from the point of view of color, as in the case of the chalk drawings Amici and Che Guevara; in these works, the color is used in clear-cut blocks, like pieces of a mosaic, or more precisely, pieces of a stained glass window. Where does this choice, this solution involving both the formal and the floor of the composition of the color? Paltrinieri portrays his faces from the talking heads he sees moving

guardano il disegno a gessetti Amici: al pari di tutte le opere prese in considerazione, anche qui il colore di sfondo funge come superficie a partir dalla quale si staglia, su cui si leva la figura e non come sfondo dotato di profondità, in cui la faccia ritratta si viene a collocare. Lo sfondo è, anche nel caso di quest'opera, un colore retroilluminato, conformemente al particolare sipario piatto della vecchia televisione. Il tratto particolare di questo lavoro, sia sul piano compositivo che cromatico, sta in qualcos'altro: nel modo con cui sono realizzate le facce. Piuttosto che ritratti di figure, qui sembra di esser davanti ad un esperimento sulla possibilità combinatoria di creare individui: i vari capi d'indumento, come i cappelli, i vari accessori, come gli occhiali, anche i setto nasale, ricordano piuttosto una composizione à la Lego, di natura costruttivistica e, appunto, combinatoria. Più che ritratti di esseri reali, sembra di esser davanti a ritratti di esseri pos-

on the TV screen; in a television monitor, figures are backlit, made of "nervous", ever-moving color and light, driven by the energy field that creates them; only dissecting shapes and silhouettes into blocks allows to actually see them, fix them. It is similar to what happens in the windows of Gothic cathedrals, in which pieces of colored glass are backlit by the sun - always with a variation of brightness - setting thus figures in motion, reducing them to luminous color energy, which becomes the figure thanks to the connecting lines that join the various glass tiles. In Che Guevara this analogical process becomes particularly evident through the black strokes of chalk that separates, like molten lead, the different color zones of the face, which in this way acquires its particular expressive value.

sibili, nati dalla esplorazione di possibilità insite nella combinazione di forme di copricapo e di forme di volto. Una umanità televisiva, componibile come i Sims; un giuoco alla vita e con la vita in cui la fantasia di Paltrinieri rovescia, con la forza della gioia e grazie ai suoi colori, i ruoli assegnati, le facciate dei volti, esprimendo il tratto inconfondibile di ognuno, quel profondo che è alla superficie, quel destino che prende corpo nella faccia.

Similar considerations apply to the chalk drawing Amici: like all the works we have considered, here also the background color acts as a surface from which and on which the figure stands out, not as a background with its own depth, where the portrayed face is placed. In this work also, the background is a backlit color, like the peculiar flat curtain of the old television. The most peculiar feature of this work, both in terms of composition and of color, is something different: the way the faces are made. Rather than portraits of figures, we seem here to be looking at an experiment on the possibility of creating individuals by combination: various articles of clothing, such as hats, and accessories, such as glasses, even the nasal septum, are rather reminiscent of a Lego-like composition,

constructivist and, of course, combinatorial in its nature. Rather than portraits of real beings, we seem to be looking at portraits of possible beings, born of the exploration of the inherent possibilities in the combination of headgears and face shapes. A TV humanity, as modular as the Sims; a game of life and with life in which the imagination of Paltrinieri, with the power of joy and through its colors, turns all assigned roles, all the facades of the faces, upside down, expressing everyone's unique traits, the depth hidden in the surface, the destiny that acquires its shape in the face.

Facce Faces

di/by Cristina Calicelli

A ciascun soggetto Cesare dedica uno sfondo. È uno sfondo colorato sul quale galleggia la faccia della persona, ritratta spesso a mezzo busto, di fronte e alcune volte a tre quarti, raramente di profilo. Forse è così perché Cesare fotografa il suo modello nell'istante in cui vede il volto davanti a sé, oppure non è particolarmente interessato al passante che camminando velocemente taglia perpendicolare il suo sguardo, oppure, solo metà del viso di profilo non è sufficiente. Inoltre, è nella posizione frontale che ha imparato a conoscere la sua immagine, così, perfettamente riflessa allo specchio. Il viso viene quindi attentamente scansionato da Cesare nell'istante di uno sguardo che sottolinea i tratti somatici con linee che scompongono la faccia in diversi settori – di particolare rilievo sono soprattutto

To each subject, Cesare dedicates a background. It's a colored background on which the face of the person floats, often portrayed half-length, en face, sometimes three-quarters, rarely from the side. Perhaps this happens because Cesare photographs his model the moment he sees his face in front of him, or is not particularly interested in the passerby that quickly cuts perpendicular to his eye, or only half of the face sideways is not enough. Moreover, it is en face that he learned to recognize his own image, perfectly reflected in the mirror. The face is then carefully scanned by Cesare in the instant of a look, emphasizing the facial features with lines that break the face apart in different areas - especially the lines joining the nose to the corners of the mouth, lines which are present in almost all portraits and strongly stress the subject's expression

le linee che uniscono il naso agli angoli della bocca, linee che sono presenti in quasi tutti i ritratti e che sottolineano in modo deciso l'espressione del soggetto - e che risaltano nella differenza di diverse tonalità di colore. E tutto l'insieme, con linee, forme e colore ci restituisce le sembianze del modello. Si può immaginare che per Cesare sia importante sottolineare i tratti, che attraverso la sua azione vengono congelati in un istante statico. Tuttavia è come se volesse comunicare il potenziale di quelle linee del volto che, ad ogni singola variazione ne modificano il carattere. Non è sulla fisionomia che viene in mente la differenza ma sul carattere e, ancora di più sull'emozione che scocca in quell'istante. Così le facce non saranno mai uguali: è nell'istante della creazione che si insinua l'identità.

Ritratto, specchio dell'artista e del fruitore insieme
Osservando i ritratti di Cesare si nota che, pur

nella differenza dell'identità fisionomica di base di ogni soggetto, che resta immutata e fa da sfondo all'espressività del momento, c'è qualcosa che li rende comuni, e questo qualcosa potrebbe appartenere all'artista stesso: infatti l'immagine dell'artista è sempre innegabilmente presente. Potrebbe trattarsi dello stesso fenomeno che descrive Gombrich quando racconta del suo incontro con Kokoschka - che riteneva essere il più grande ritrattista del suo tempo¹ - il quale, parlando di un ritratto particolarmente difficile che gli era stato commissionato, e "del modello, la cui faccia era un enigma che a lui riusciva difficile sciogliere, automaticamente produsse una smorfia corrispondente di impenetrabile rigidità. È chiaro che per lui la comprensione della fisionomia di una persona passava attraverso la sua propria esperienza muscolare." Sempre Gombrich, rifacendosi alla vecchia teoria dell'empatia, molto in voga tra fine Ot-

- and which stand in contrast to each other due to the different shades of color. And the whole thing - lines, shapes and colors - gives us back the appearance of the model. One can imagine that for Cesare it is important to emphasize the traits, which his action freezes in a static instant. However, it is as if he wanted to communicate the potential of those lines in the face which, with each single variation, change its character. The difference is not revealed in the appearance but in the character, and even more in emotion that springs forth in that moment. Therefore, the faces will never be the same: it is the instant of creation that identity slides in.

Portraits, mirrors of the artist and the viewer both
Looking at Cesare's portraits we note that, despite the difference of base physiognomy between

each subject, which remains unchanged and is the background to the moment's expression, there is something that makes them common, and that something might belong to the artist himself: indeed, the artist's own image is always undeniably present. It could be the same phenomenon Gombrich describes when retelling his encounter with Kokoschka - which he considered to be the greatest portraitist of his time¹ - who, speaking of a particularly difficult portrait that had been commissioned, and of "the model, whose face was an enigma that he found difficult solve, unconsciously showed himself a corresponding grimace of impenetrable stiffness. It is clear that, for him, understanding the appearance of a person passed through his own muscular experience". Gombrich, referring to the old theory of empathy, very popular in the late 19th and early

tocento e inizi del Novecento, scrive che, per quanto riguarda la percezione dell'espressione facciale, non ha dubbi sul fatto che "la comprensione del movimento facciale degli altri ci derivi in parte dall'esperienza del nostro"² e continua sostenendo il ruolo considerevole svolto "dall'empatia nella risposta dell'artista - si tratta della sconcertante intrusione delle sembianze dell'artista stesso nel ritratto"³.

È interessante come, a distanza di anni e di critiche, le osservazioni che stanno alla base della teoria dell'empatia, possano di nuovo ritrovare una ragione di esistere grazie alla scoperta del sistema dei neuroni specchio da parte di un gruppo di ricercatori coordinati dal neuroscienziato Giacomo Rizzolatti⁴. In seguito è stato possibile verificare con esattezza scientifica la presenza di parti del cervello umano capaci di attivarsi alla percezione delle emozioni altrui, espresse con movimenti del volto, gesti e suoni; questa capacità rende ogni in-

20th century, also writes that, for the perception of facial expressions, he has no doubt that "the understanding of the facial movement of others is partly derived from the experience of our own"² and continues stating that a considerable role is played by "empathy in the artist's response, a disconcerting intrusion of the artist's own appearance in the portrait"³.

It's interesting to see how, after so many years and so much criticism, the observations at the base of empathy theory may again find a reason to exist thanks to the discovery of the mirror neuron system by a group of researchers coordinated by neuroscientist Giacomo Rizzolatti⁴. Subsequently, it has been verified with scientific accuracy that parts of the human brain can be activated by the perception of the emotions of others, expressed with facial

dividuo in grado di agire in base a un meccanismo neurale per ottenere quella che gli scopritori chiamano "partecipazione empatica"⁵. È quello che succedeva a Kokoschka mentre raccontava della sua difficile impresa di decifrare il volto del committente e, probabilmente, è quello che capita a Cesare nell'atto di realizzare un ritratto.

Tuttavia, è probabilmente in base allo stesso meccanismo che, come sostenne per primo Riegl alla fine dell'Ottocento⁶, i ritratti stessi diventano specchio per l'osservatore il quale viene coinvolto sia in modo percettivo che emotivo di fronte all'opera d'arte⁷. Inoltre, succede che lo spettatore stesso trovi in quelle fisionomie qualcosa che gli appartiene, quella somiglianza che diventa familiare, che va talvolta a pescare in una memoria lontana, che ha le basi nell'oggetto che per primo ha attirato l'attenzione di ciascuno di noi: il volto, appunto.

movements, gestures and vocalizations; this ability makes every individual able to act through a neural mechanism to obtain what the researchers call "empathic participation"⁵. That is what happened to Kokoschka as he recounted the difficult task of deciphering the face of his client, and is probably what happens to Cesare when he creates a portrait. However, it is probably by the same mechanism that, as Riegl first claimed at the end of the 19th century⁶, the portraits themselves become a mirror to the observer, who is involved both perceptually and emotionally before a work of art.⁷ Moreover, the viewers themselves can happen to find in those same faces something that belong to them, a similarity that becomes familiar, sometimes that draws from distant memories, which has foundations in the subject which first draws the attention of each of us:

È nel volto infatti, che andiamo a cercare l'intera persona, è dall'immagine impressa sul foglio che scaturisce la storia di ciascuno dei personaggi ritratti. L'osservatore si incontra, prima di tutto, nello sguardo di ciascuno di loro e ne desume i segni del carattere, dei trascorsi oltretutto del pensiero e dell'emozione del presente. I ritratti, quindi, diventano icona ancora prima di essere somiglianti al modello, ne sono l'involucro che presta l'immagine alle molteplici interpretazioni ed emozioni che quello stesso personaggio ha suscitato. È dunque a questo livello che entra in gioco la memoria personale dell'osservatore. È quello di cui parlava Erwin Panofsky quando sosteneva che la risposta estetica deriva da una lettura dell'arte su tre livelli diversi, tutti basati sulla memoria dello spettatore. Si parla quindi di interpretazione per-iconografica che indaga elementi intrinseci nel dipinto per passare ad un livello superiore con l'interpretazione iconografica ed

infine, quella iconologica che riguarda contesti culturali più ristretti come il paese, la cultura, la classe, la religione e il periodo storico. Ma questa fase del riconoscimento implica la presenza della componente emotiva che quelle sembianze, richiamate dalla memoria, suscitano nell'osservatore. È dal ricordo, infatti, che emergono emozioni più o meno forti e prendono forma scenari e paesaggi mentali sulla sottile linea di confine tra l'immagine reale e l'immagine ricostruita nell'intima interazione tra realtà, reminiscenza, immaginazione e percezione. Sostanzialmente tutto si concentra sulla faccia, che pur nella semplicità dell'immagine si gonfia di quel significato che pervade l'intera persona a cui appartiene. È quindi da quella composizione fisionomica che si dirama un folto intreccio di significati, più o meno reali, anzi, succede spesso che tutto si confonda nell'insieme magmatico dei nostri vissuti reali o immaginati e perfino so-

the face. Indeed, it is in the face that we go looking for the whole person, it is from the image fixed on the sheet that comes the story of each of the portrayed characters. The viewer reflects himself, first of all, in the eyes of each of them and catches the details of their character, of their past, and the thoughts and emotions of the present. The portraits, then, become an icon even before they look like the model, they are an envelope that gives those images the multiple interpretations and emotions that the same subject has evoked. It is therefore at this level that the personal memory of the observer comes into play. That is what Erwin Panofsky meant when he argued that the aesthetic response is derived from the art piece being read on three different levels, all of which are based on the memory of the

viewer. This is referred to as per-iconographic interpretation, which looks into the intrinsic elements in the painting and then switches to a higher level with iconographic interpretation and finally iconologic interpretation, the one involving narrower cultural contexts such as country, culture, class, religion and historical period. This stage of recognition, though, implies the presence of the emotional component that those visuals, recalled from memory, evoke in the observer. It is from memory, in fact, that stronger or weaker emotions emerge and mental scenarios and landscapes take shape on the thin line between the real image and the one reconstructed in the intimate interaction between reality, reminiscence, imagination and perception. Basically everything is focused on the face, which despite the simplicity of the image is thoroughly filled with the meaning

gnati. Il modello quindi non è più importante di quanto lo sia il ricordo che ci evoca la sua immagine.

Somiglianza e dissomiglianza

La presenza dell'emozione è quindi spesso tangibile nei ritratti di Cesare: certi volti hanno contorni netti e forme fisiognomiche ben definite, in altri, invece, i contorni si sciolgono per lasciar spazio ad un insieme di colore sfumato in cui le forme emergono in una totalità complessa. Come il ritratto di suo padre, (riferimento all'immagine di pag.48 del catalogo *Ritrarre l'invisibile*) dipinto con diverse tonalità di colore che vanno dall'ocra al bruno, in cui compare solo la testa con un volto scarno e un'espressione malinconica, la faccia emerge dallo sfondo più chiaro e prende forma attraverso pennellate decise. Non manca il cappello sul capo, segno caratteristico che per Cesare è parte costitutiva della figura paterna.

which pervades the whole person it belongs to. It is then from that physiognomy that a thick web of meanings, real or less real, spreads out; indeed, it often happens that everything blurs together in a magma of our experiences, be they real, imagined, or even dreamed of. The model then is not as important as are the memories his image awakens in us.

Similarity and dissimilarity

*The presence of emotion is therefore often tangible in Cesare's portraits: some faces have sharp edges and well-defined physiognomy; in others, instead, the boundaries fade out into a blur of colors in which shapes emerge in a complex totality. Consider the portrait of his father, (reference to the image on p. 48 of the catalog of *Ritrarre l'invisibile*) painted with different shades ranging from ochre to*

Nei suoi quadri non mancano mai vestiti, accessori o posizioni caratteristiche che sottolineano ulteriormente l'identità del soggetto: ancora una volta emerge l'interesse per il carattere, finanche là dove anche l'abito diventa parte integrante della persona. I gesti e gli accessori sono quindi caricati del valore personale e, attraverso lo stesso meccanismo della caricatura, rendono immediato il riconoscimento anche qualora i tratti non siano totalmente aderenti al modello.

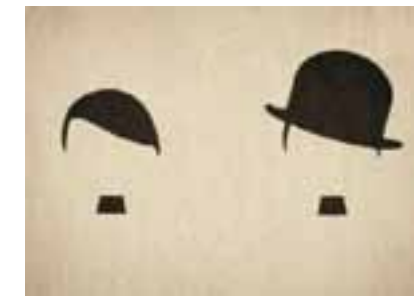
Tuttavia la somiglianza, che tanto veniva richiesta e poi contestata dai ricchi committenti dei secoli passati risulta essere, talvolta, più vicina all'incidente che alla ricerca. Secondo l'idea neoplatonica che vede l'artista come il "genio i cui occhi possono penetrare oltre il velo delle pure apparenze e rivelare la realtà"⁸ si diceva che Filippo Lippi avesse dipinto un ritratto più somigliante al modello del modello stesso. La somiglianza quindi, quella che fa sì che sia

deep brown, which shows only the head with a thin face and a sad expression: the face emerges from the lighter background and takes shape through strong brush strokes. The hat, a typical feature of the father figure in Cesare's works, is of course present. His paintings never lack clothes, accessories or characteristic poses which further emphasize the subject's identity: once again, the interest in the character emerges, even where even clothing becomes an integral part of the person. Gestures and accessories are then charged with personal significance and, through the same mechanism on which caricature is based, make figures immediately recognizable even when features do not fully reflect the model. However, the similarity that was so strongly requested and so strongly contested by the wealthy pa-

possibile riconoscere il modello, diventa essa stessa un fatto personale perché è di nuovo qui che entra in gioco l'esperienza passata ed anche le categorie percettive: non tutti abbiamo la stessa impressione della faccia caratteristica di una persona. D'altra parte noi stessi "ci modelliamo così tanto sulle attese degli altri da assumere la maschera (...) e diventiamo a poco a poco il nostro tipo sino a che esso modella il nostro comportamento, finanche la nostra andatura e espressione facciale"⁹. E' di quello che sta sotto alla maschera, quindi, che parla Max Liebermann quando risponde a un modello insoddisfatto: "questo dipinto, caro signore, le assomiglia più di quanto non si assomigli lei stesso". Inoltre, di solito succede che "cogliamo la maschera prima di notare la faccia" questo perché la maschera ci mostra le caratteristiche più immediate che distinguono quella

persona da tutte le altre. Infatti, come sostiene Gombrich nel saggio La maschera e la faccia, "non è la percezione della somiglianza ciò per cui siamo originariamente programmati, ma per cogliere la dissomiglianza, la deviazione rispetto alla norma che fa spicco e si imprime nella mente"¹⁰. Se osserviamo le opere di Cesare, notiamo che, un ritratto dopo l'altro, è sulle differenze che delinea l'identità dei suoi volti: a partire proprio dai differenti sfondi per poi calcare la mano sull'abbigliamento e sugli accessori. Siamo così ai margini del campo della caricatura dove è il simbolo stilizzato a diventare l'elemento di riconoscibilità o di distinzione fino, talvolta, a diventare elemento unico per far scoccare il dardo dell'identificazione. E' infatti quella differenza, che rende identificabile un volto, ad essere messa in evidenza e perfino esasperata. Ne abbiamo diversi esempi tra i

personaggi più noti in cui viene spesso esaltata quella parte di sé con cui si presentano al pubblico - la loro costruzione o maschera - fino al punto in cui le sembianze vengono rimpiazzate dalla maschera stessa. Un esempio sono le caricature di Hitler e Charlot¹¹ nelle quali non sono presenti tratti fisionomici ma solo pochi elementi caratteristici del personaggio che bastano per garantirne un'immediata identificazione (fig. 1). In questo caso basta un cappello per fare la differenza e per far sì che ciascuna delle due figure susciti nell'osservatore ricordi ed



emozionicompletamente diverse: la maschera ha completamente preso il posto della faccia.

trons of past centuries, is at times more incidental than deliberate. According to the neo-Platonic idea that considers the artist "the genius whose eyes can penetrate the veil of pure appearance and reveal actual reality"⁸ it was said that Filippo Lippi had painted a portrait closer to the model than the model itself. The similarity therefore, that which allows us to recognize the model, becomes itself a personal matter because, again, past experiences and perceptual categories come into play; not everyone gets the same impression from the facial features of a person. On the other hand, we "reshape ourselves us so according to the expectations of others that we don a mask (...) and gradually become our own type, until it shapes our behavior, the very way we walk, the expression on our face"⁹. It's what lies under the mask, then, that Max Liebermann speaks of

when replying to a disappointed model: "This painting, my dear sir, looks more like you than you look like yourself". Also, it usually happens that "we take in the mask before we notice the face", because the mask shows the most immediate features that set apart one person from all others. In fact, as Gombrich argues in his essay *The Mask and the Face*, "we are not originally programmed for perceiving the similarity, but to grasp the dissimilarity, the deviation from the norm that stands out and is imprinted in the mind"¹⁰. If we look at Cesare's works, we notice that, portrait after portrait, the differences are what outlines the identity of his faces, starting from their different backgrounds and then with the highlighting of clothing and accessories. We are at the edge of caricature, where the stylized symbol becomes the element of recognition or distinction

until, sometimes, it becomes the unique element that shoots out the arrow of identification. It is indeed that difference that makes a face recognizable, highlighted and even exaggerated. We have several examples among the best known characters, who often highlight the part of themselves which is presented to the public - their construction, their mask - to the point where the shape is replaced by the mask itself. An example are the caricatures of Hitler and Chaplin's "Tramp"¹¹, in which there are no facial features but only a few characteristic elements of the character, enough to ensure immediate identification (Figure 1). In this case, a hat is all that it takes to make a difference and to ensure that each of the two figures evokes in the viewer entirely different memories and emotions: the mask has completely taken over the face.

NOTE:

1. Eric R. Kandel, *L'età dell'inconscio, Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 166
2. "Gombrich ha proposto l'idea che le facce siano codificate in base al contenuto espressivo, e che questa codificazione non si produca tanto in termini visivi quanto in termini muscolari. Tale idea sta alla radice della teoria dell'empatia di Lipps. Questi ha tentato di spiegare l'estetica nei termini della risposta emotiva o reattiva prodotta dall'osservatore quando guarda stimoli anche relativamente semplici."
3. Julian Hochberg, *La rappresentazione di cose e persone*, in: *Erst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Arte, percezione e realtà, Come pensiamo le immagini*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, p. 94
4. Ernst H. Gombrich, *La Maschera e la faccia*, in: *Erst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Arte, percezione e realtà, Come pensiamo le immagini*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, p. 42 e 47
5. Tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso un gruppo di ricercatori dell'Università di Parma (coordinato da Giacomo Rizzolatti e composto da Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese e Giuseppe di Pellegrino) ha iniziato a dedicarsi allo studio della corteccia premotoria. Avevano collocato degli elettrodi nella corteccia frontale inferiore di un macaco per studiare i neuroni specializzati nel controllo dei movimenti della mano. L'aneddotica racconta che, mentre uno sperimentatore prendeva una banana in un cesto di frutta preparato per degli

NOTES:

1. Eric R. Kandel, *L'età dell'inconscio, Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni* (*The Age of Insight - The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*), Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 166
2. "Gombrich proposed the idea that faces are coded according to the expressive content, and that this codification does not elicit a visual response as much as a muscular one. This is the idea is at the root of Lipps's theory of empathy. He tried to explain aesthetics in terms of emotional or reactive response produced by the observer when he looks at stimuli, even when relatively simple."
3. Julian Hochberg, *La rappresentazione di cose e persone* (*The Representation of Things and People*), in: *Erst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Arte, percezione e realtà, Come pensiamo le immagini* (*Art, Perception, and Reality*), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, p. 94
4. Ernst H. Gombrich, *La maschera e la faccia* (*The Mask and the Face*), in: *Erst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Arte, percezione e realtà, Come pensiamo le immagini* (*Art, Perception, and Reality*), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, p. 42 and 47
5. Between the 1980s and 1990s, a group of researchers at the University of Parma (coordinated by Giacomo

esperimenti, alcuni neuroni della scimmia che osservava la scena avevano reagito. Nel 1995 Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Giovanni Pavesi e Giacomo Rizzolatti dimostrano per la prima volta l'esistenza nell'uomo di un sistema simile a quello trovato nella scimmia.

Da quando i neuroni specchio sono stati scoperti, un grande e giustificato clamore s'è fatto sulla loro importanza. In particolare vi sono state molte ricerche sulla loro evoluzione e sui loro rapporti con l'evoluzione del linguaggio.

5. Per la verità sembra che questo sia l'indirizzo preminente della "scuola" italiana degli scopritori, mentre la ricerca anglosassone si dà prospettive più variegata e, in genere, tecniche.

Comunque sia, gli ultimi esperimenti hanno confermato che di fronte al comportamento dei soggetti, i neuroni specchio hanno manifestato la loro presenza in aree del cervello più ampie di quelle intraviste all'inizio. La scoperta dei neuroni specchio e lo studio della loro natura profonda permette di fare un salto nella conoscenza del cervello, di gettare le basi unitarie per indagare sui processi neurali responsabili dei rapporti fra le persone. In pratica si sta scoprendo il complesso meccanismo biologico alla base del comportamento sociale degli uomini. 6. "Non solo lo spettatore collabora con l'artista nella trasformazione dell'immagine bidimensionale sulla tela in una rappresentazione tridimensionale dello spazio visivo, ma interpreta in termini personali ciò che vede dipinto, in modo da attribuire un significato all'immagine. Riegl ha chiamato questo fenomeno "il coinvolgimento

dello spettatore"(successivamente rielaborato da Gombrich nel concetto di "parte dell'osservatore". Questa concezione, che l'arte non è arte senza il coinvolgimento diretto dello spettatore, è stata sviluppata dalla successiva generazione di storici dell'arte di Vienna: Ernst Kris e Ernst Gombrich". Eric R. Kandel, L'età dell'inconscio, Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 194-195. Kris, partendo dall'idea di Riegl riguardo il contributo riconosciuto allo spettatore, si spinse "più avanti rendendosi conto che l'arte è una forma di comunicazione inconscia tra l'artista e lo spettatore e che lo spettatore risponde all'ambiguità insita in un'opera d'arte ricreando inconsciamente l'immagine nel proprio cervello. E Gombrich è andato ancora oltre, focalizzandosi sulla creatività insita nella percezione visiva e analizzando come, nel considerare un'opera d'arte, lo spettatore utilizzi un combinazione di principi della Gestalt e di controllo delle ipotesi."

Eric R. Kandel, Ivi, p. 209-210

7. "Negli studi sull'empatia lo psicologo Kevin Ochsner della Columbia University aveva sottoposto ai suoi volontari il videoclip di un'altra persona e aveva chiesto loro di imitare ciò che quella persona aveva provato. Ha chiamato questa situazione di "empatia attiva", perché il volontario può sia rispondere cognitivamente alle azioni e aspirazioni di un'altra persona sia imitarle. In questo modo ha scoperto che l'interazione precisa dello stato emotivo presentato dal videoclip richiede l'attività sia dei neuroni specchio sia della giunzione temporo-parietale. Forse è questa stessa congiunzione del

movimento biologico del cervello, dei neuroni specchio e delle regioni della teoria-della-mente a permettere anche allo spettatore di ricostruire e rivivere le emozioni ritratte da un artista." P. 411. 8. Ernst H. Gombrich, La maschera e la faccia, in: Erst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Arte, percezione e realtà, Come pensiamo le immagini, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002 p.8. 9. Ernst H. Gombrich, Ivi, p. 16. 10. Ernst H. Gombrich, Ivi, p.18. 11. <http://blog.libero.it/interiorlanding/8773155.html>

Rizzolatti and consisting of Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese and Joseph Pellegrino) began to dedicate themselves to the study of the premotor cortex. They placed electrodes in the inferior frontal cortex of a macaque to study those neurons specialized in controlling hand movements. The legend goes that, as an experimenter grabbed a banana in a fruit basket prepared for experiments, some neurons of the monkey who was watching the scene reacted.

In 1995 Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Pavesi Giovanni and Giacomo Rizzolatti demonstrated for the first time the existence in the human brain of a system similar to the one found in monkeys.

Since the discovery of mirror neurons, many have raised quite a clamor about their importance, and justifiably so. In particular, there has been widespread research on their evolution and their relationship with the evolution of language.

5. Actually, this appears to be the main direction of the studies of the Italian discoverers, while Anglo-Saxon research takes a more differentiated and generally technical approach.

However, recent experiments have confirmed that, when facing the behavior of subjects, mirror neurons show their presence in larger areas of the brain than initially predicted. The discovery of mirror neurons and the study of their inner nature allows us to take a quantum leap in

the knowledge of the brain, to lay the foundation for an investigation of the neural processes responsible for relationships between people. Indeed, we are discovering the complex biological mechanism underlying the social behavior of humans.

6. "Not only the viewer works with the artist in transforming the two-dimensional image on the canvas in a three-dimensional representation of visual space, but he personally reinterprets what he sees in the painting, in order to give meaning to the image. Riegl called this phenomenon "the viewer's involvement" (which Gombrich later revised as the concept of "the observer's part"). This concept, whereby art is not art without the direct involvement of the viewer, was further developed by the next generation of art historians in Vienna: Ernst Kris and Ernst Gombrich".

Eric R. Kandel, L'età dell'inconscio, Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 194-195.

Kris, starting with the Riegl's idea about the viewer's contribution, went "further, realizing that art is a form of unconscious communication between the artist and the viewer and that the viewer responds to the inherent ambiguity in a work of art by subconsciously recreating the image in their brain. And Gombrich went even further, focusing on the inherent creativity of visual perception and analyzing how, in considering a work of art, the

viewer uses a combination of the principles of Gestalt and hypothesis testing".

Eric R. Kandel, ibid., p. 209-210

7. In his studies on empathy, psychologist Kevin Ochsner of Columbia University exposed his volunteers to a video of another person and asked them to imitate what that person had felt. He called this situation "active empathy", because the volunteer can both cognitively respond to another person's actions and aspirations and imitate them. This way, Ochsner discovered that the precise interaction with the emotional state showed in the video requires the activity both of mirror neurons and of the temporo-parietal junction. Perhaps it is this same combination of biological activities of the brain, of mirror neurons and theory-of-mind regions, that also allows the viewer to reconstruct and relive the emotions portrayed by an artist". P. 411.

8. Ernst H. Gombrich, La maschera e la faccia (The Mask and the Face), in: Erst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Arte, percezione e realtà, Come pensiamo le immagini (Art, Perception, and Reality), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002 p. 8.

9. Ernst H. Gombrich, ibid., p. 16.

10. Ernst H. Gombrich, ibid., p.18.

11. <http://blog.libero.it/interiorlanding/8773155.html>

Cesare Paltrinieri, ritrattista classico

Cesare Paltrinieri, a Classic Portraitist

L'avvicinamento di Paltrinieri alla pittura risale indicativamente al 2005, all'interno dell'atelier "Manolibera". Paesaggi, animali e volti abitano il suo immaginario, ma l'espressività di questi ultimi, il loro impatto visivo, fa presagire, fin da questo momento, che la produzione ritrattistica sia destinata a prevalere. Già i ritratti del 2007 mostrano le prerogative dei lavori più recenti: figure a mezzo busto, spesso inquadrata frontalmente e sfondi di colore omogeneo che solo di rado si aprono alla descrizione di dettagli ambientali.

Se negli atelier specializzati è consueto incontrare utenti che si dilettono nella rappresentazione del volto, nel contesto dell'outsider art i fattori della ritrattistica, quelli che possono essere elevati al rango di artisti, sono decisamente meno numerosi. C'è Curzio di Giovan-

di/by Sara Ugolini

The most recent work of Pirrotta, in 2014, is a graphic work that covers the body of a car and adds new elements, such as the typical wings racing cars. For this work, in which he put himself to the test with a three-dimensional support and a predefined structure, the artist made some preparative works. In 2011 Pirrotta dialogues through drawing with the photographs of Omar Galliani (and later with his own shots), customizes an Ikea chair for the "La mia sedia" project (My Chair) and decorates a new set of Valcucine furniture at "Milano Design Week". Whether it is glossy surfaces of a photographic print or a three-dimensional industry-made shape, the author seems at ease in ma-

ni, legato all'atelier "Adriano e Michele" di San Colombano al Lambro, tra i più noti estimatori del genere (fig.1), ma anche Marco Biffoli de "La Tinaia" e William Scott, attivo all'interno del "Creative Growth Art Center" di Oakland. Ci sono poi esempi ormai storici, che



hanno coltivato il ritratto decidendo, come Pascal-Désir Maisonneuve, di svilupparne la componente caricaturale, oppure grottesca, come accade nel caso di Ted Gordon. Altri, di questo genere artistico hanno svelato le idiosincrasie, fissandosi su un soggetto e ritraendolo all'infinito, come ha fatto Theo Wageman con l'effigie di Adolf Hitler per esempio, e

chi, come per Paltrinieri, l'impulso al ritratto ha preso la forma di una ricerca potenzialmente illimitata, inesauribile quanto i modelli a disposizione.

Questo slancio di solito viene riconosciuto meno alla pittura che alla ritrattistica fotografica, la quale, per scrupolo antropologico, devozione amorosa, fede ideologica o quant'altro, può concretizzarsi in interminabili sequenze di immagini prodotte da uno stesso artefice. Tra gli altri, personaggi come August Sander o Tichý, esemplificano questa tendenza in modo inappuntabile.

D'altro canto non si può negare che anche Paltrinieri sia particolarmente flessibile, poiché propenso a immortalare tutti: personaggi pubblici, educatori e ospiti del Centro, familiari, uomini e donne, giovani e vecchi, senza un'apparente predilezione per una categoria umana in particolare.

E versatile, oltre che nella selezione dei mo-

delli, l'autore lo è anche dal punto di vista del metodo, disegnando a memoria, ma anche, specie nella seconda fase del suo percorso pittorico, ritraendo i suoi soggetti dal vero o servendosi di una fotografia.

La tripartizione del viso e l'adozione di un personale schema dei lineamenti sono gli aspetti più immediati che si colgono nella ritrattistica dell'autore. A partire da questa struttura-base, in cui i solchi naso-labiali assumono di solito una particolare evidenza, Paltrinieri plasma i suoi personaggi, variando gli ovali, la direzione delle arcate sopraccigliari, le proporzioni e le distanze tra occhi, naso e bocca. In un secondo tempo subentra il colore, distinto per zone e distribuito senza necessariamente preoccuparsi del riscontro con le tinte effettive dei ritrattati, fino a soluzioni particolarmente inventive, e variopinte (fig.2).

Nonostante l'arbitrarietà delle combinazioni cromatiche, siamo spinti a considerare Pal-



trinieri un ritrattista "classico", poco disposto a nascondere o a distorcere le apparenze dei modelli, o a cercarne un correlativo, a parte le linee e il colore, che ne connota

l'essenza individuale. E ciò in controtendenza rispetto all'arte del novecento, incline a sfornare esempi come i portraits-poubelles di Arman, affidati alla presentazione dal vivo dei rifiuti compressi prodotti da singoli personaggi, o in tempi più recenti quello di Maurizio Anzeri, per il quale la ritrattistica è il punto di partenza per un intervento tessile di costruzione spaziale che ha poco da spartire con l'indagine su un'identità.

Di fronte a un ritratto, a questo punto la psi-

king it the starting point of his artistry.

As for the creative work on the body of a car, it should be said that this is a contemporary practice that has attracted increasing interest over time. Since the 1970s, German automaker BMW commissioned similar works to famous artists; artists of the caliber of Keith Haring and Andy Warhol did not shirk from such tasks (Fig. 1). Also numerous and widespread all over the world are, those creative spirits devoid of any artistic training who engage in this practice of customization, the so-called art car, to which famous anthropologist Desmond Morris has reserved a chapter of his latest book *The Artistic Ape: Three Million Years of Art*. For the

English ethnologist, these laborious expressions, heirs to the tradition of decorated horse-carts in Sicily or in Manila, stem from the search for personal satisfaction and are unrelated to economic interest, embodying the folk art of the 21st century¹.

In the case of Pirrotta - who is now, for maturity and stylistic consistency, closer to professionals such as Haring than to the extemporaneous, self-taught creative spirits described by Morris - the tribute to the "art car" is perfectly in line with his imagery, and the integrity and consistency that his visual architecture highlights by reacting and unraveling casually on a three-dimensional reality is the same observed in his works on paper.

After all, it is still about managing a space that originally, when the author began to draw, was an empty, two-dimensional sheet.

Pirrotta's approach to drawing goes back to the late 1990s, to his drafting of graphic signs on small pieces of paper that are first crumpled and then thrown. It is only with attending atelier "Manolibera" that his characteristic grid, formed by horizontal and vertical lines intersecting, reaches its completeness.

This lattice, already in its first incarnation, does not meet the fixed criteria of a geometric pattern but features irregularities: strokes thicken in some places, or change color, thin out and interrupt. On the panes thus obtained, varying

in size and shape, streams of different colors overlapping, finely juxtaposed, or sometimes it is the color itself that fills the background, and from it the visual pattern emerges.

The idea of a painting consisting of segments that intersect giving rise to a lattice is reminiscent, most of all, of Piet Mondrian. For him and other authors who have followed the path of abstract art, the use of differently oriented lines was the way to summarize reality, to reduce its complexity to its constant, basic elements. In this preference for essential visual stimuli, on the other hand, studies in neuroaesthetics have identified the signs of a mostly intuitive awareness, by of the artists, of the internal laws

cologia dell'arte suggerirebbe di concentrarsi sull'esecutore e indagarne la predisposizione verso il genere e i moti verso i modelli.

Si legge talvolta che la redazione di un ritratto può chiamare in causa un'empatia, e addirittura un'identificazione con il ritrattato, ma nel caso di Paltrinieri – raccontano i diversi profili biografici – si tratta piuttosto di colmare la carenza di relazioni sociali, di avvicinare, familiarizzare e quasi incamerare gli altri catturandone le fattezze.

La tradizione del ritratto, e in particolare quella dei portraits souvenirs, lascia immaginare, come stimolo alla raffigurazione, una molteplicità di esperienze e scambi umani, ma non sempre è così. Che la ritrattistica possa originarsi da una mancanza, piuttosto che da un'abbondanza di contatti e di persone care, d'altra parte testimonia anche il caso di una new entry nel circuito dell'outsider art, Edward Deeds¹, le cui opere sono state rinvenute solo di recente.

Internato in un ospedale psichiatrico del Minnesota all'inizio del secolo scorso, in uno stato che si suppone fosse quindi di profondo isolamento, Deeds ha realizzato decine e decine di piccoli ritratti, forse d'invenzione, delineati a matita sulla carta intestata della struttura, aggiungendo il nome del presunto effigiato e descrivendo con meticolosità i capelli e le acconciature che vanno a incorniciare gli occhi, veri protagonisti della rappresentazione (fig.3).



Più che per Deeds, affascinato dai globi oculari fino a sovradimensionarli, nel caso di Paltrinieri è il volto nel suo complesso l'oggetto da decifrare, la mappa cartografica con cui l'autore è spinto a misurarsi. Ogni faccia

of brain organization, since there are specific cells in the brain - some sort of pillars in the process of visual perception - expressly dedicated to respond only to this particular type of stimuli². But in Pirrotta this is not an inverse process to the one which leads to naturalism. The structure formed by the intersecting lines - like a primal matrix - does not always retain an essential character but it can give rise to further and more complex configurations. Two diagonal joined in one point form a roof, smaller frames are transformed into windows, creating thus a building, and from here giving rise to clusters of houses (the series Città (Cities), 2008, is an example of this) . The grid has therefore a ge-

nerative function; in it, shapes are not just harnessed like a fly in the spider's web, and neither is this grid used to protect or isolate precise figurative elements, as in the drawings of Austrian artist Josef Hofer. For the latter, the geometric structure, even when it extends almost to the whole sheet, remains a frame within which are bodies, often male and naked, are placed, disconnected from the framing. The stylized human figures that sometimes appear in the works of Pirrotta seem to represent another possible visual development of the grid, and with their evident round nature increase the effect of counterpoint, breaking the rhythm suggested by the repeated aligned segments.

diventa l'occasione di uno studio fisiognomico e patognomico, e nondimeno un esercizio incentrato sugli accostamenti cromatici.

Alla fine del processo ciascun personaggio risulta caratterizzato da un'espressione diversa ma anche l'abbigliamento e gli accessori, occhiali, copricapi, e orecchini, contribuiscono a identificarlo. Di solito la gestualità è limitata, gli arti tendono a rimanere fuori dall'inquadratura, ma può accadere che una mano spunti appoggiata alla guancia, mentre impugna un sigaro o sfiora il mento con un dito. E la vicinanza fisica, nei rari ritratti doppi, come quello dei genitori, traduce un legame affettivo.

In alcuni lavori riconosciamo facilmente il modello di riferimento, come nell'effigie di Bertinotti, Bruno Vespa, Che Guevara o nell'autoritratto datato "gennaio 2008" (figg.4 e 5), ma l'effetto di somiglianza non è sempre garantito. Del resto la possibilità che abbiamo di apprezzare i ritratti di tanti sconosciuti immortalati



da Paltrinieri tradisce l'irrelevanza della questione. E lo stesso discorso vale per la miriade di volti che ci vengono tramandati dalla pittura moderna, di un'epoca cioè priva di immagini fotografiche, escludente quindi la possibilità stessa, oggi, di verificare l'aderenza del ritratto al modello. Semmai il problema della riconoscibilità introduce un tema suggestivo e più intimo: quello – come osserva Stefano Ferrari – relativo alla capacità che ha il ritratto di porsi, una volta concluso, come modello per lo stes-

In recent work, more realistic shapes tend to appear and to break the linear trend of repeated geometric grids. An example are the motorcycle and the racing cars seen in the double perspective of technical design, set against an evocative red background, in Formula 1 (2014) (fig.2).

The recognizable presences inhabiting Pirrotta's compositions, such as the sports cars in the work we just mentioned, would be enough, alone, to stimulate a comparison with other artists, who have worked on the same themes and sometimes with an insistence bordering on obsession³.

Formula 1 is rather closer to a painting by Au-

strien artist Hundertwasser titled Trams of Vienna, Monaco, and Stuttgart (fig.3). The machines are different in make and mechanics, but are arranged in both cases on a background devoid of any depth, much like a Byzantine mosaic, divided into panels and strewn with scattered wheels that punctuate the composition. Surely, if compared to Pirrotta's minimalism, Hundertwasser's style is more richly decorative. It is no coincidence that the Austrian painter, despite having often denounced the ineffectiveness of academic education, has been considered a descendant of the Jugendstil. Of Hundertwasser we also remember the environmentalist credo, his will to improve the ur-

so ritrattato, il quale a questa immagine di sé sente in qualche modo di doversi adeguare². Nel caso di Paltrinieri, l'esempio offerto da una studentessa, autrice, diversi anni fa, di una tesi di laurea incentrata proprio sull'autore, è illuminante. Di fronte all'opera che l'artista le ha dedicato, la ragazza commenta: "Il risultato finale è una figura femminile dai colori un po' diversi da quelli della mia immagine reale [...] E io, allora, mi riconosco in essa? Non subito". Ma a poche righe di distanza la dichiarazione che si legge è di segno opposto: "Cesare è riuscito a cogliere due caratteristiche che mi vengono riconosciute anche da molte altre persone, cioè lo sguardo serio e una specie di sorriso costante che dipende dalla conformazione della mia bocca"³.

NOTE:

1. L'autore è meglio conosciuto con lo pseudonimo Electric Pencil.
2. S.Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1998, p.120 e sgg.
3. C.Martello, *Cesare Paltrinieri: i ritratti di un artista irregolare della Cooperativa Nazareno di Carpi*, Facoltà di Lettere e Filosofia (corso di laurea Dams indirizzo: arte), Università di Bologna, a.a. 2009/2010, pp.48-49.

ban environment with art and, last but not least, his many theories, often translated into posters and essays. Besides his passion for sports, as his works clearly show, we do not know Pirrotta's inspirations, nor his poetics. The fact that drawing is a gratification to him and the awareness of his talent are the only data we have.

The similarities between the two, beyond the obvious differences, of course, are those that immediately come to our eyes: a graphic scheme that can, if necessary, sprout like a plant, and an outpouring of colors juxtaposed with masterful skill (figs. 4 and 5).

NOTES:

1. The artist is better known by the pseudonym Electric Pencil.
2. S.Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura (The Psychology of Portraits in Art and Literature)*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 120 and subs.
3. C.Martello, *Cesare Paltrinieri: i ritratti di un artista irregolare della Cooperativa Nazareno di Carpi (Cesare Paltrinieri: Portraits of an Outsider Artist from Cooperativa Nazareno, Carpi)*, Liberal Arts School (Fine Arts), University of Bologna, 2009/2010, pp. 48-49.



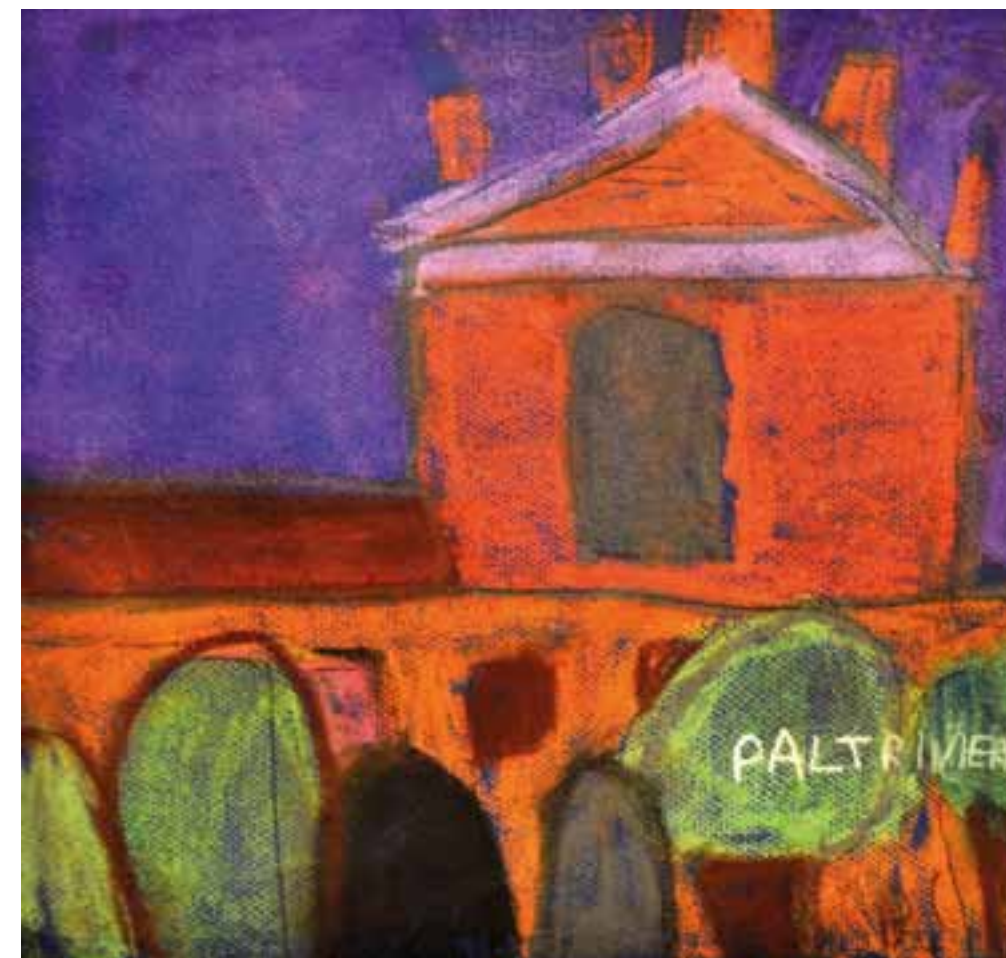
Biblioteca dietro al castello
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



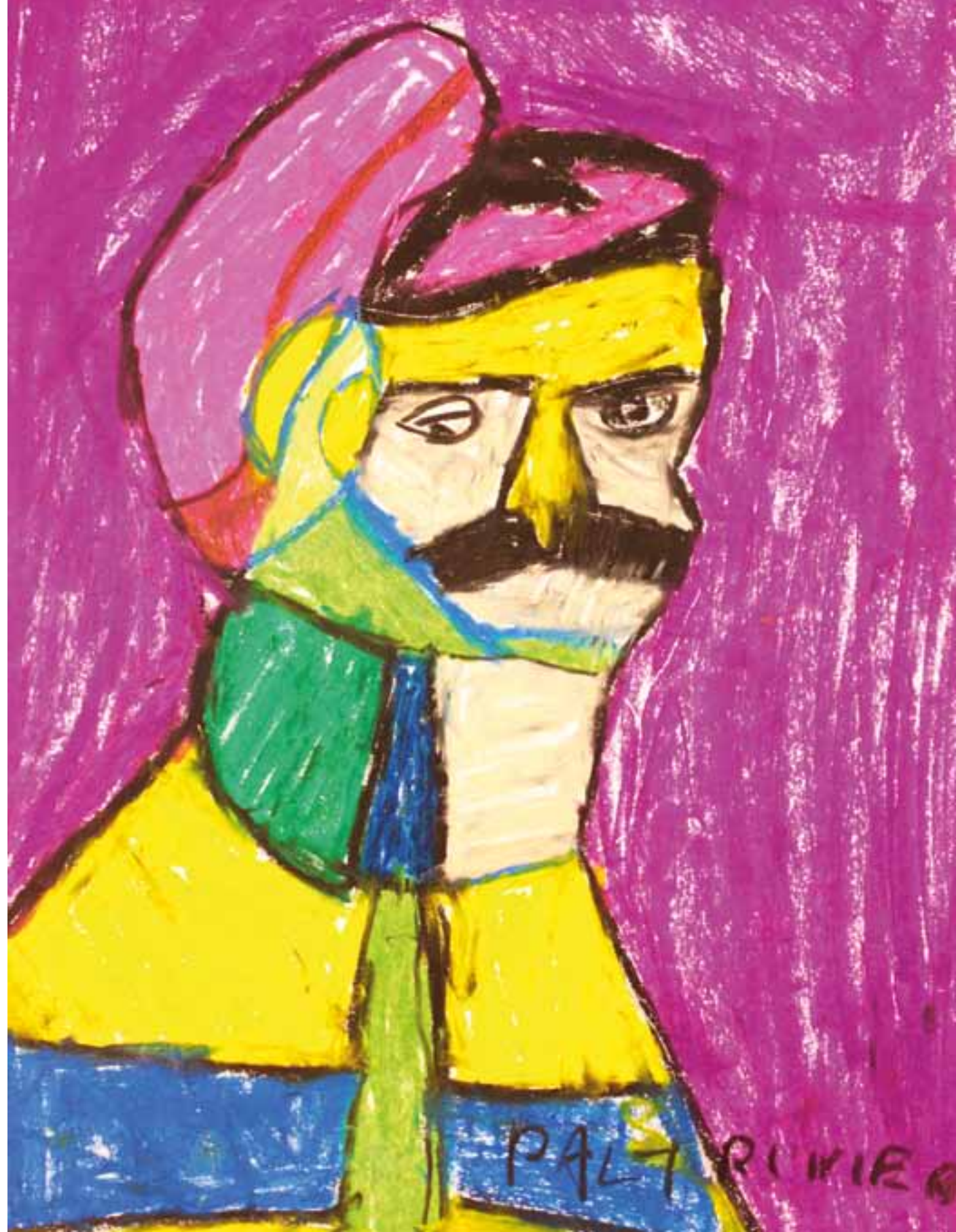
Chiesa
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Il paesaggio
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Paesaggi
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Andrea (2)
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

Senza titolo?
2008?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Pappagallo
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

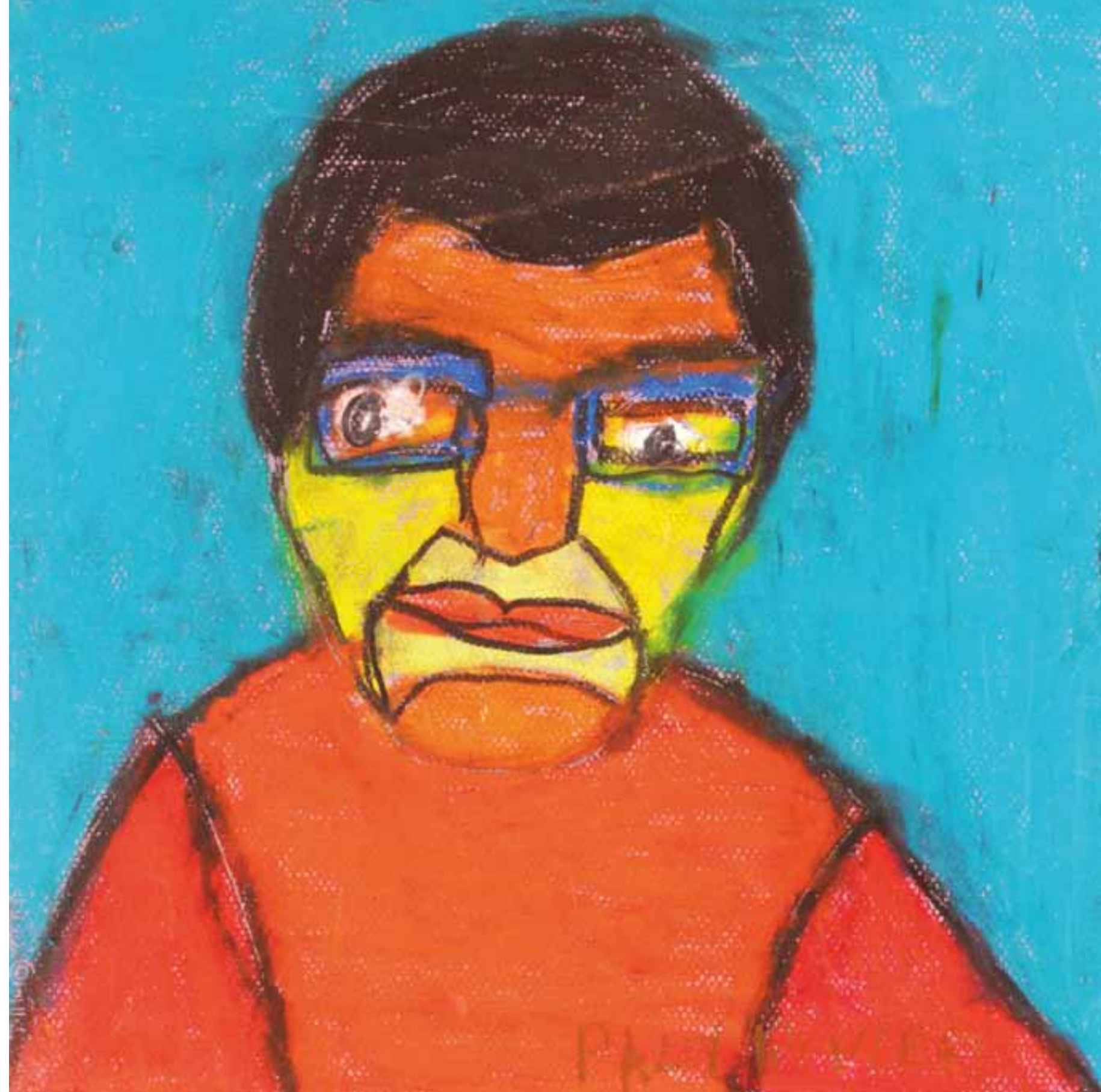


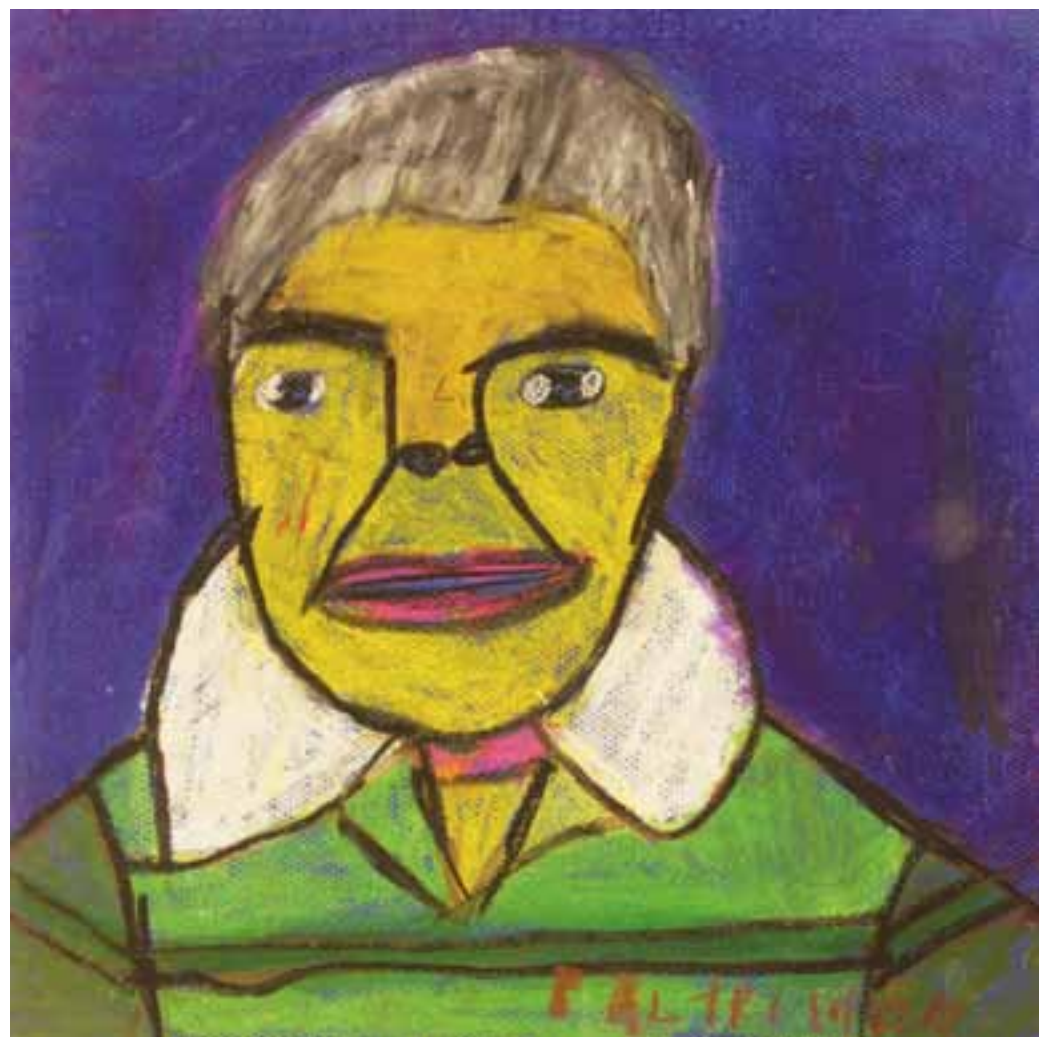
Angelo
2009?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



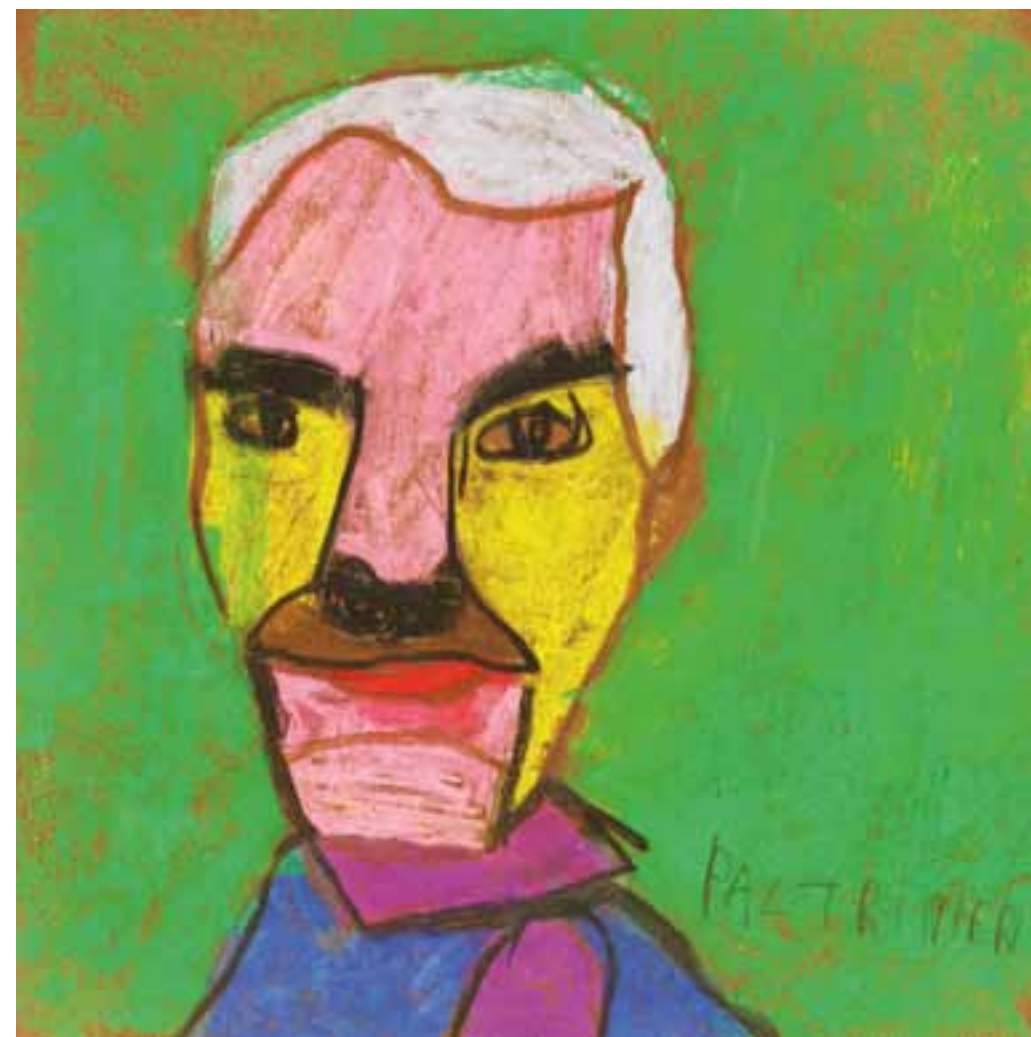
Pesciolino
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

Autoritratto
2008?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)





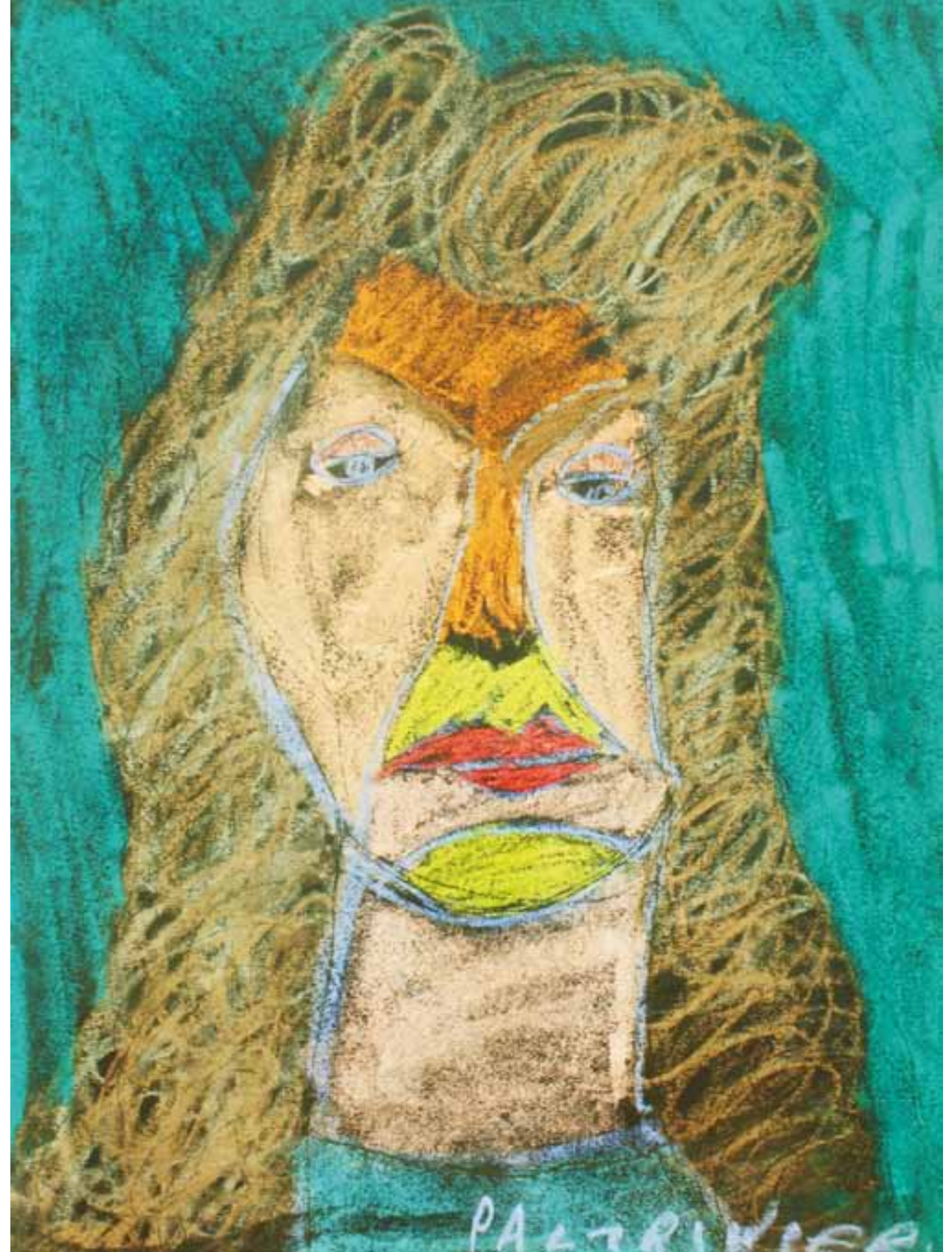
Marco Bellei
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Andrea
2009?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Anita
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Chiara
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



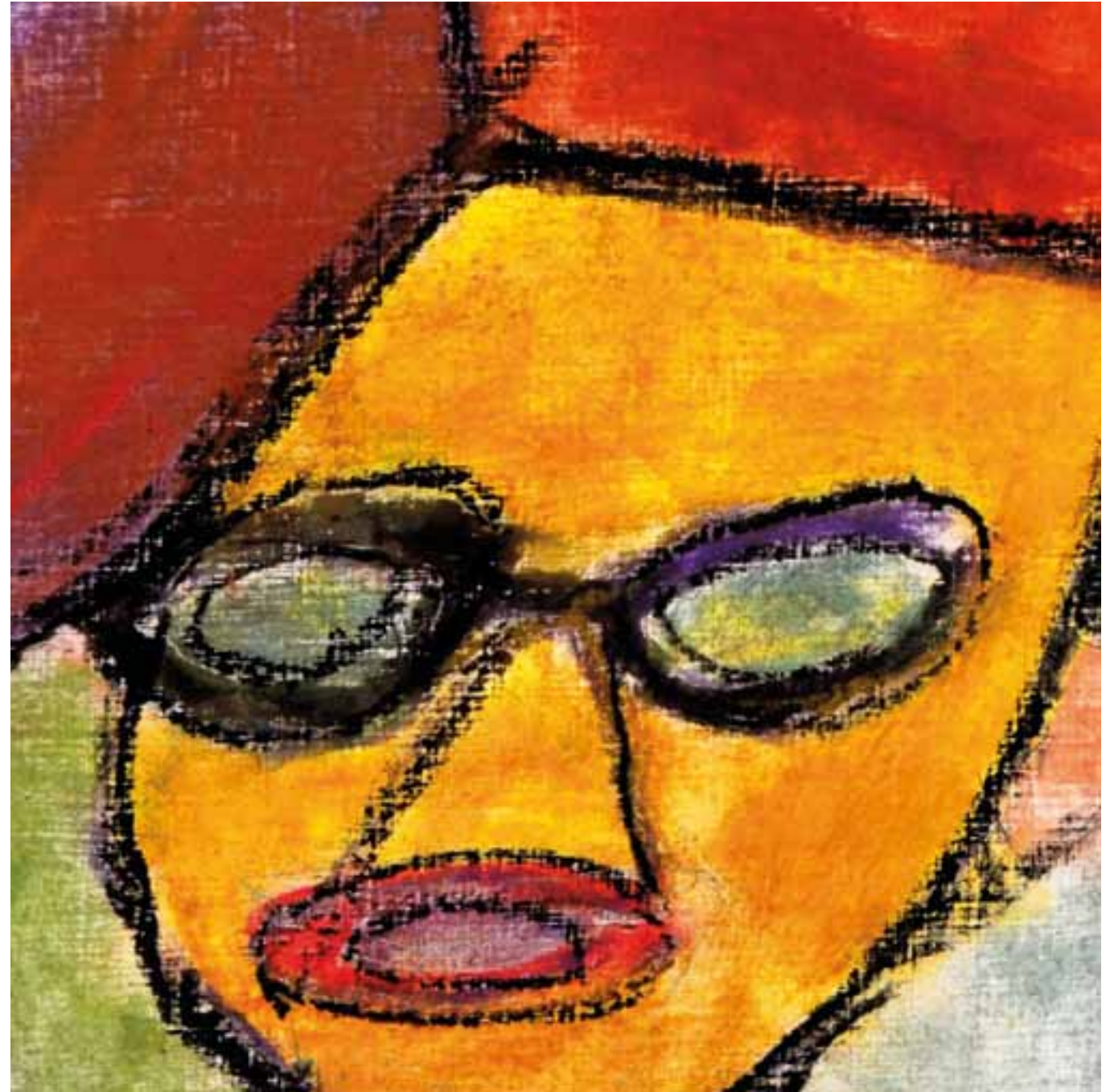
Nicola
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Cipollina Andrea
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Senza titolo
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Senza titolo
particolare



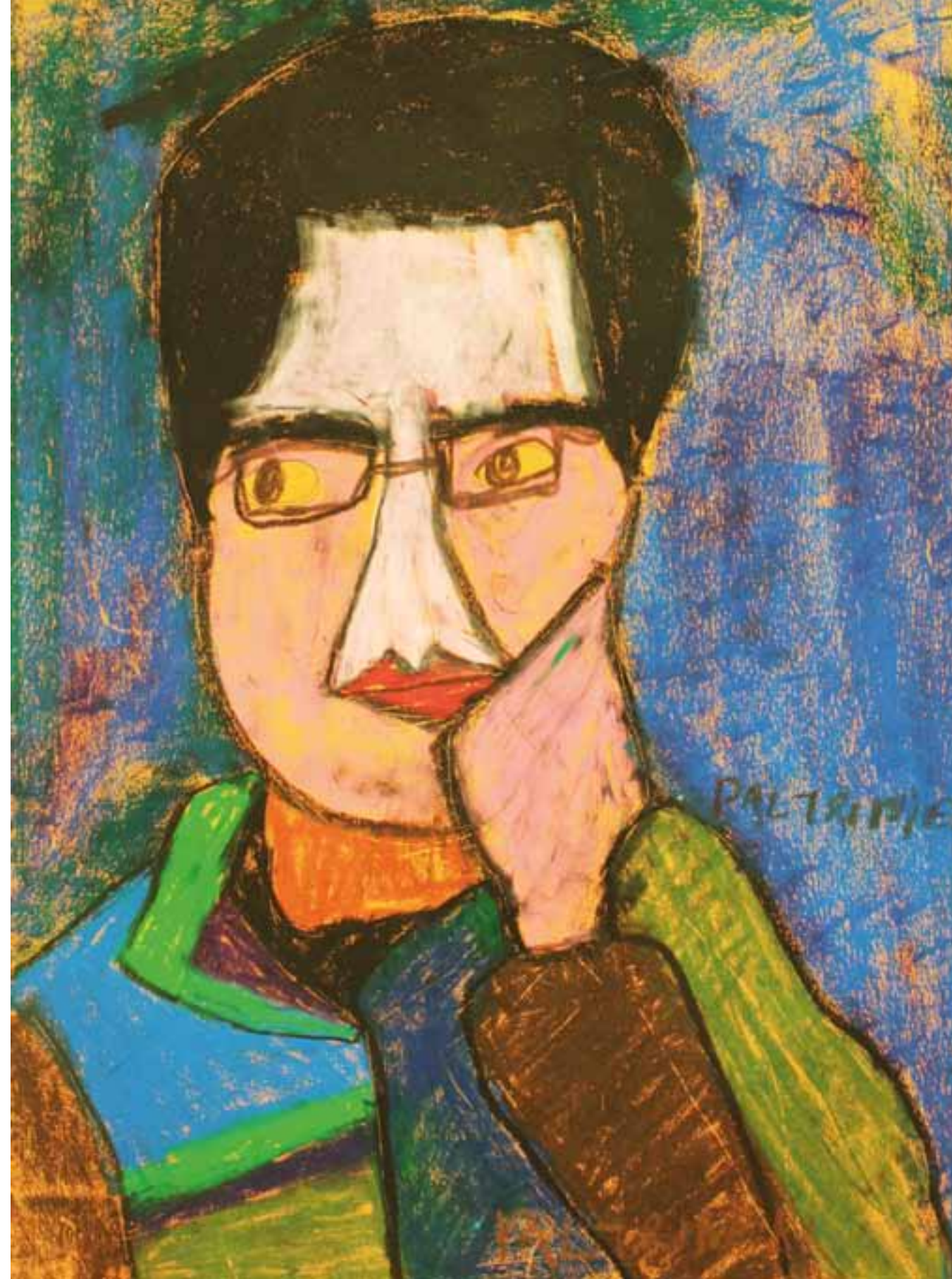
Nazareno
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Edoardo
2000?, pennarelli su carta, 100x70 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Luca Cattini
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Riccardo Persico
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Elena
2000?, pennarelli su carta, 100x70 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

Chiara
2000?, pennarelli su carta, 100x70 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Elisa Merigi
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

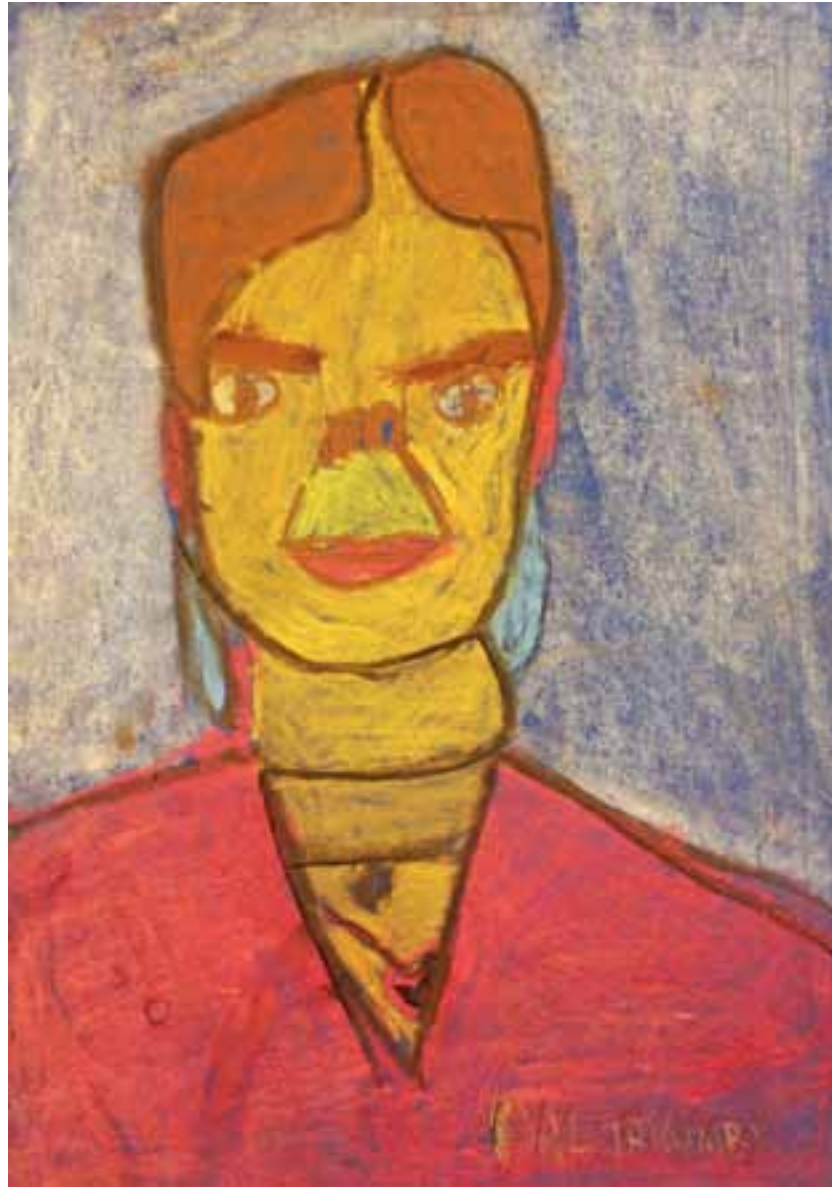


Serigrafie delle facce di Cesare
sugli arredi prodotti da...
Artissima



Serigrafie delle facce di Cesare
sugli arredi prodotti da...
Artissima

Elisabetta
200?, tecnica?, cm
Atelier...



Este Giorgi
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Mario
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



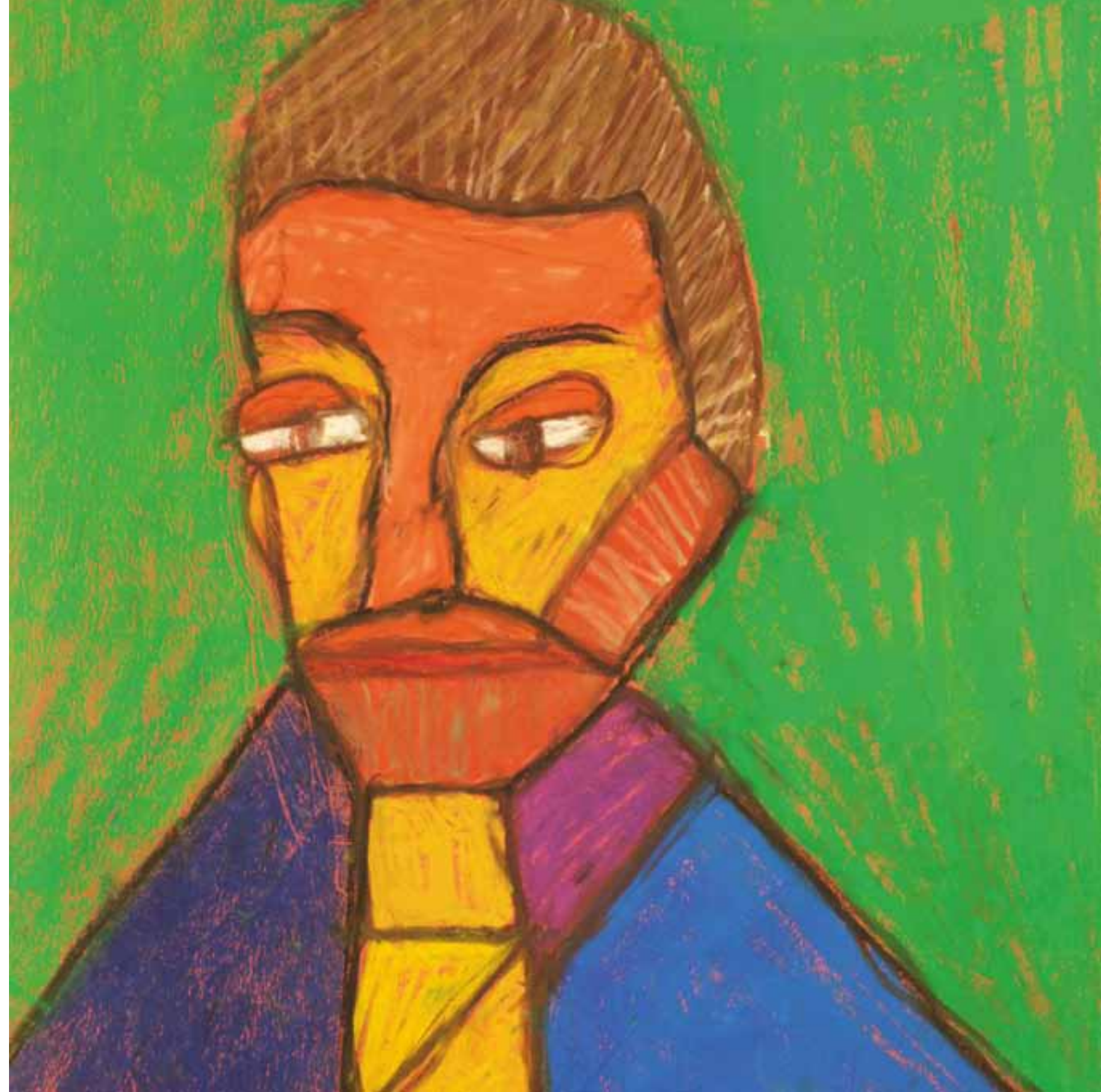
Ester Giorgi
particolare



Ester Giorgi
200???, tecnica mista su carta, 100x70 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Fabrizio Malvasi
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



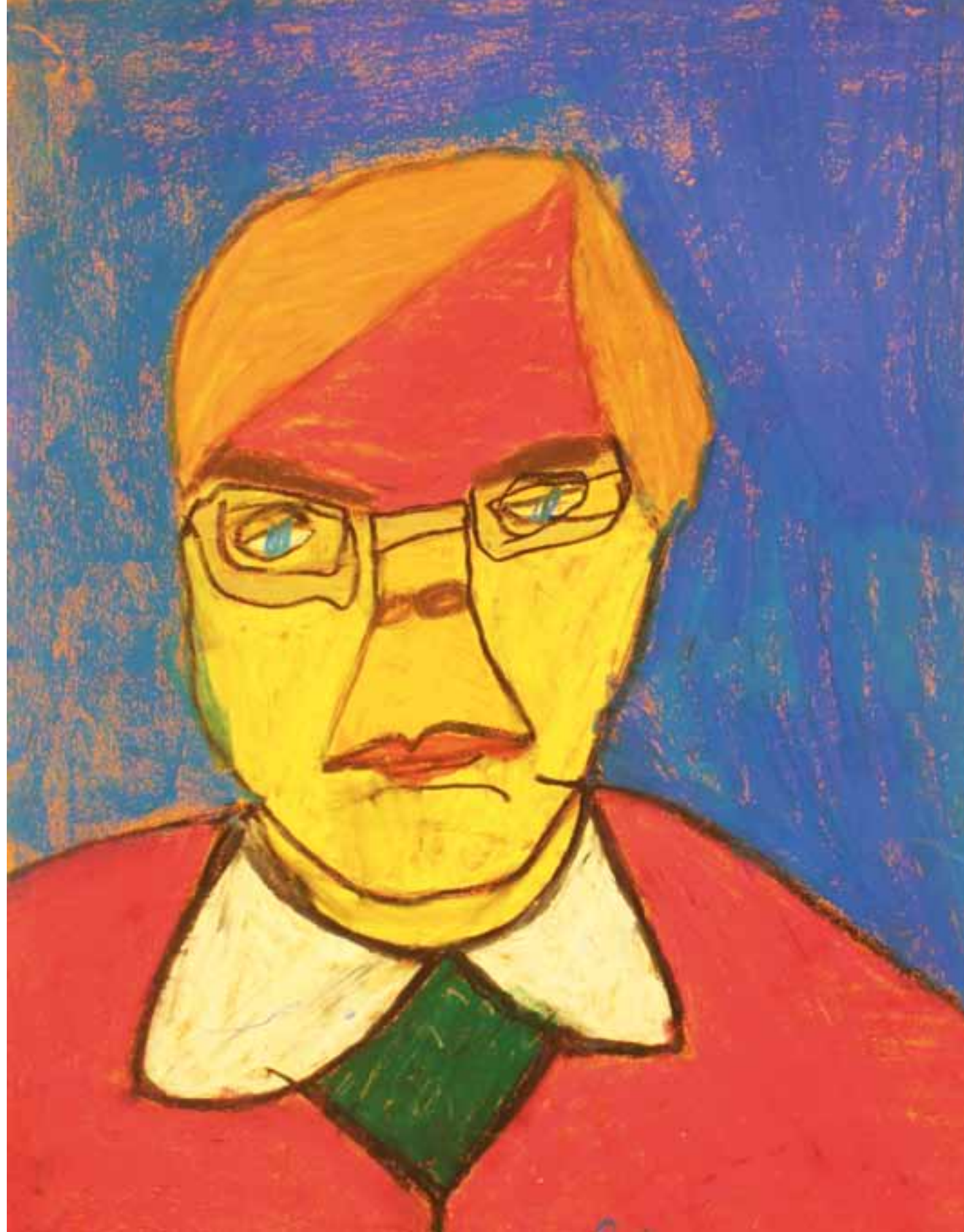
Flavio
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Riccardo Persico
201?, tecnica?, ??? cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Giulio
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



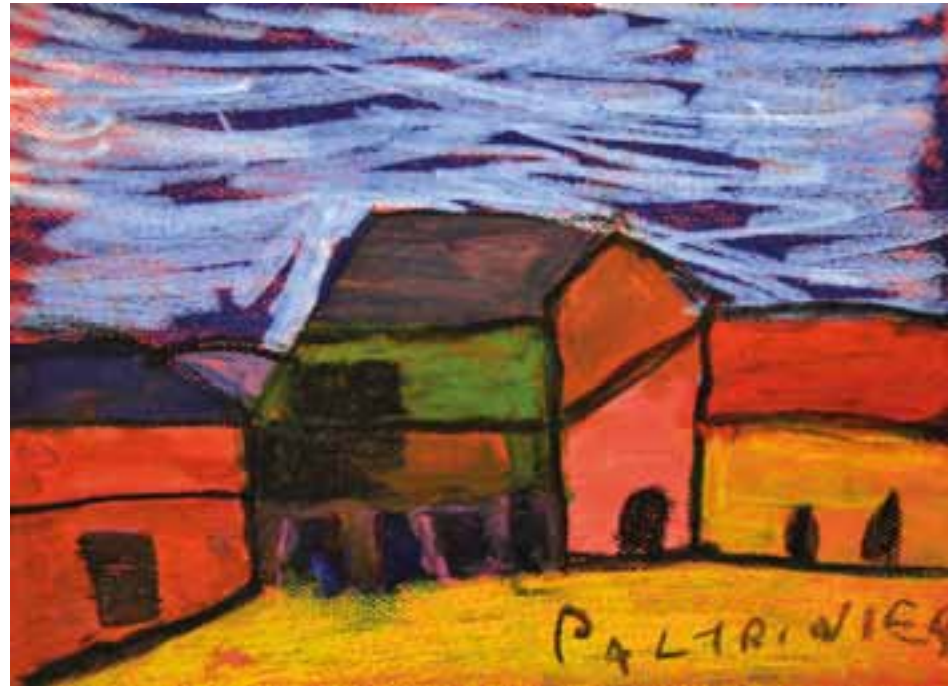
Fiorella
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



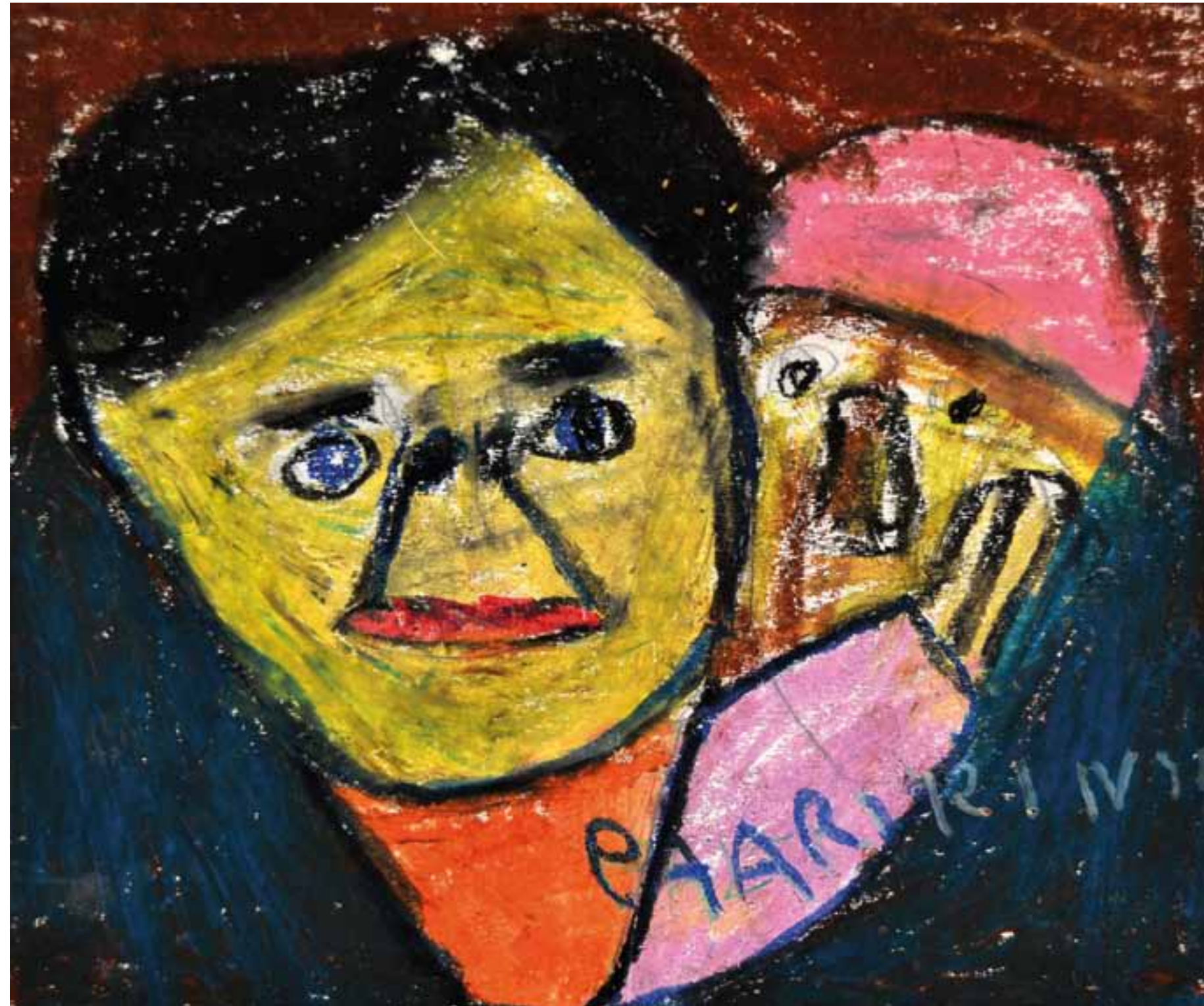
Marco Viola
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Gianni
201?, pennarell?, 170 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Senza titolo?
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



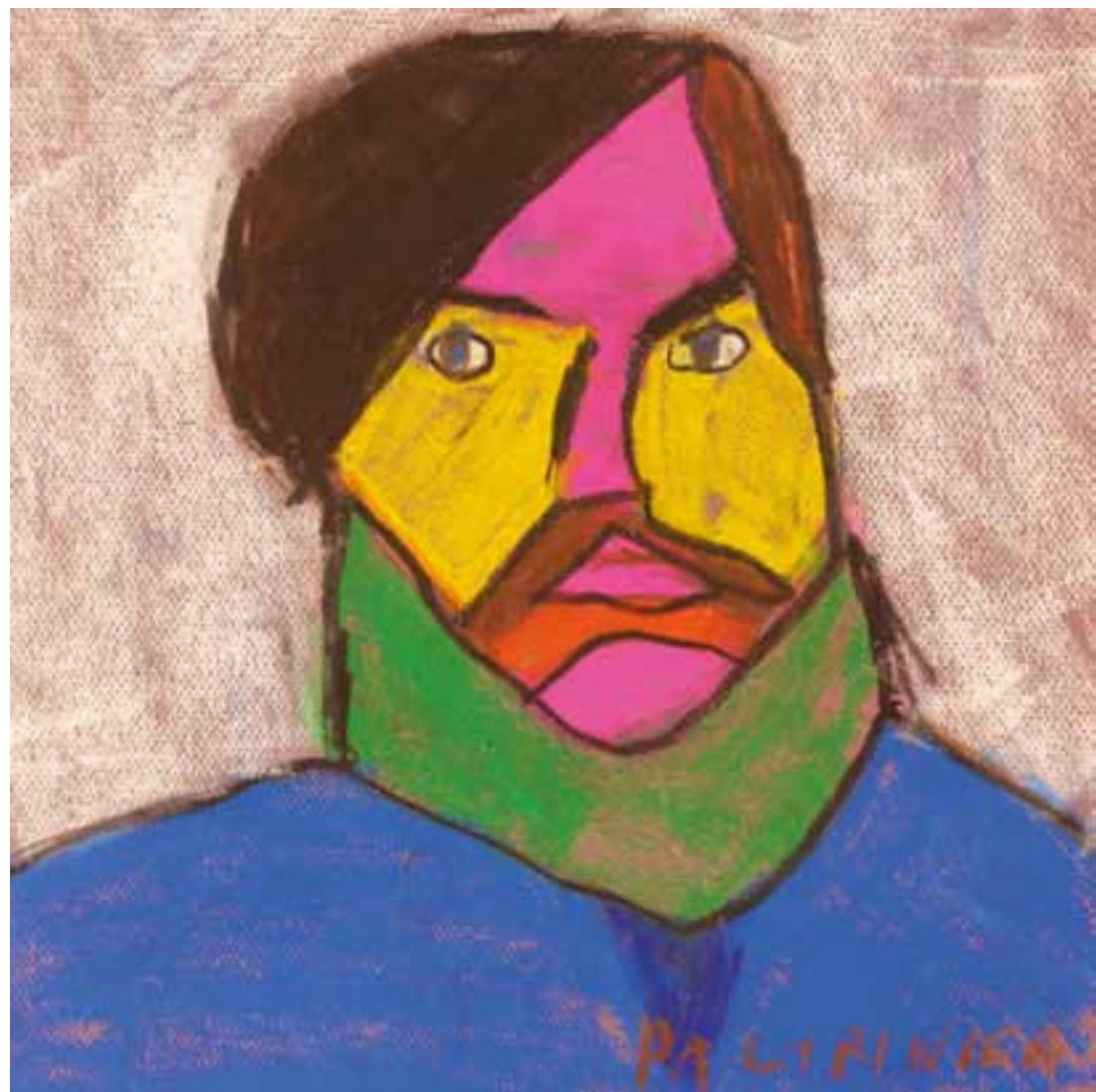
???
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Zia lolanda
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



???
201?, tecnica?, ??? cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Mario Rinelli
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



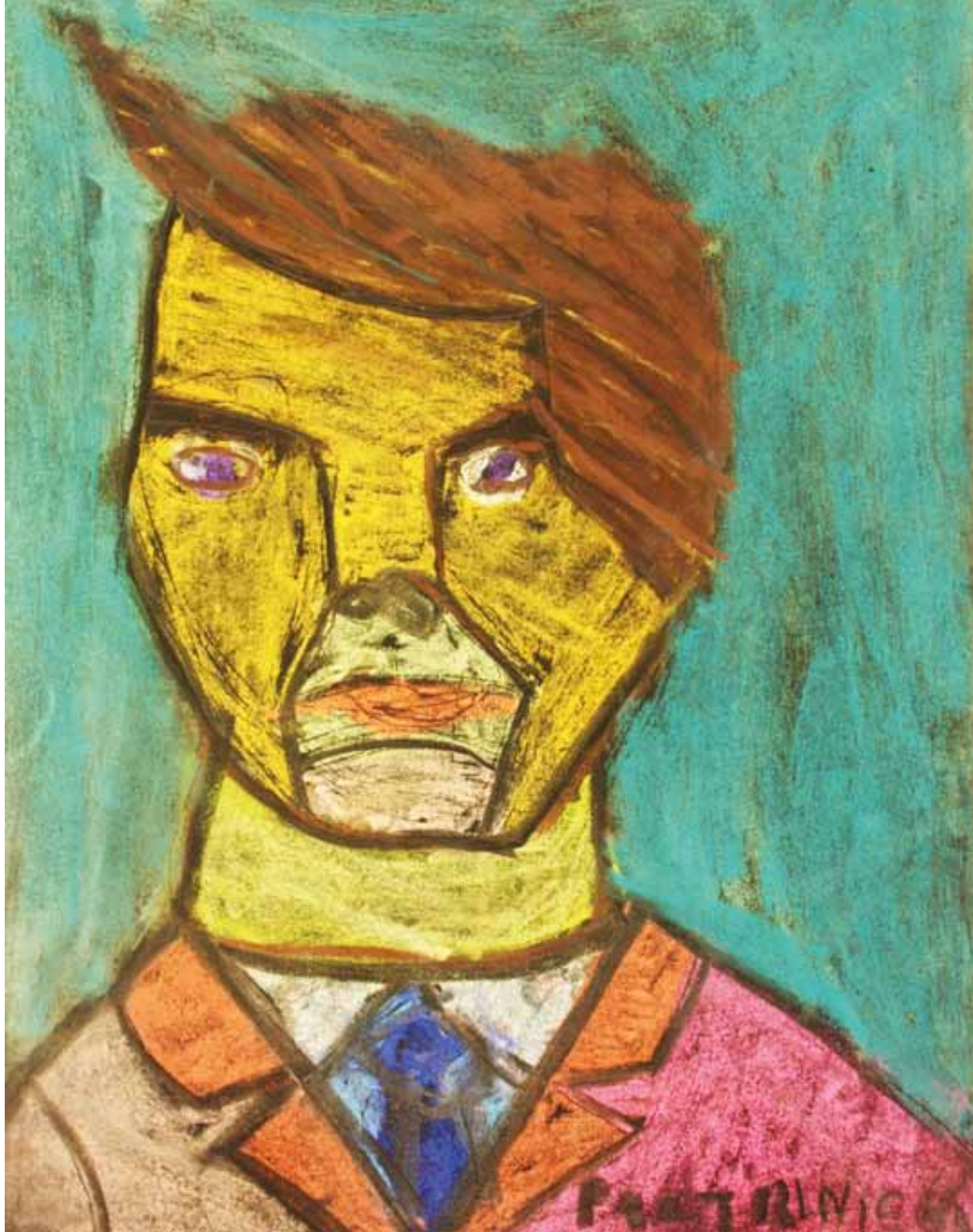
Luca D'ambrogio
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Maria Colarusso
???
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



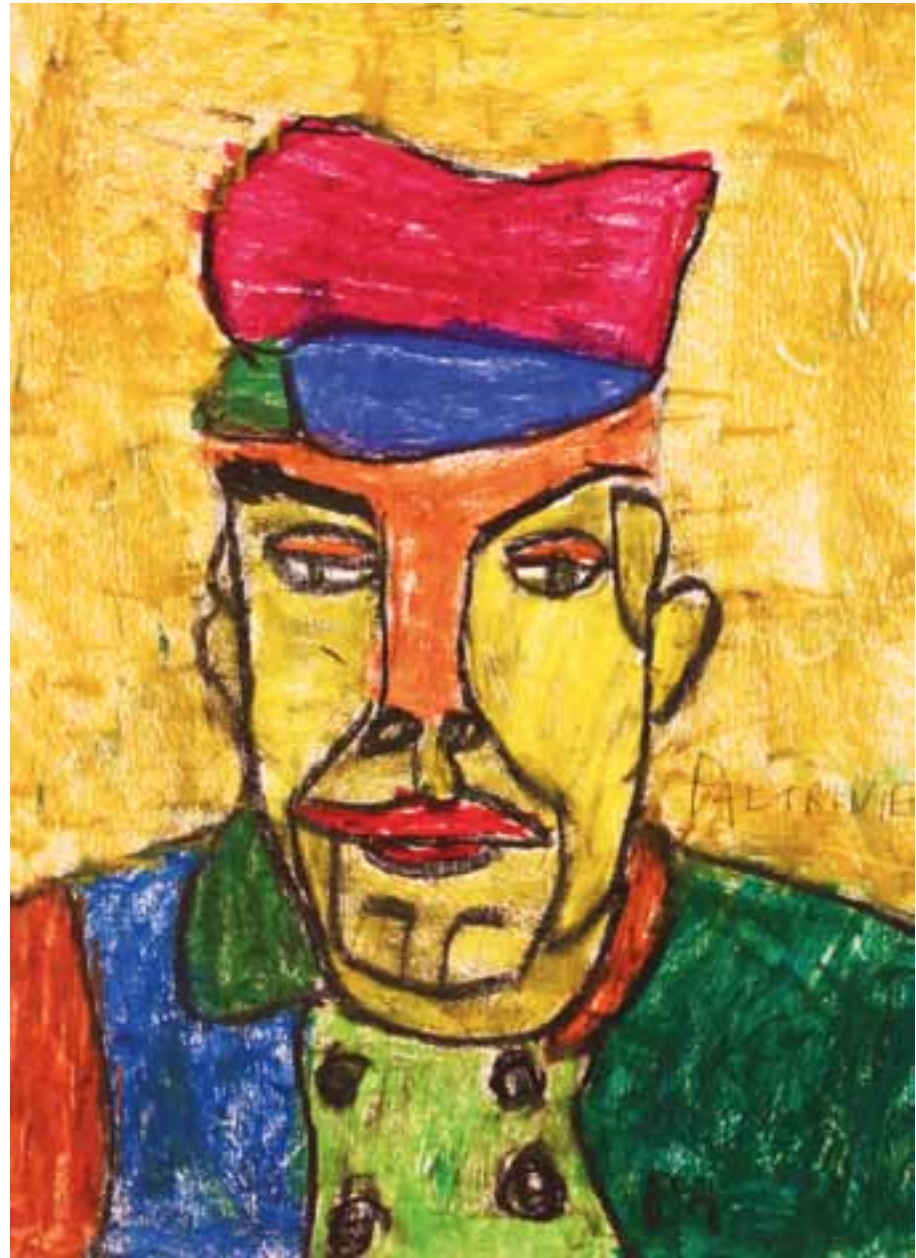
Mariacarla
??? cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

**Senza titolo**

200?, pennarelli su... ?x? cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

Mario Rinelli

200?, pennarelli su... ?x? cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Teto
2008, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Teto
2007, ??? cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



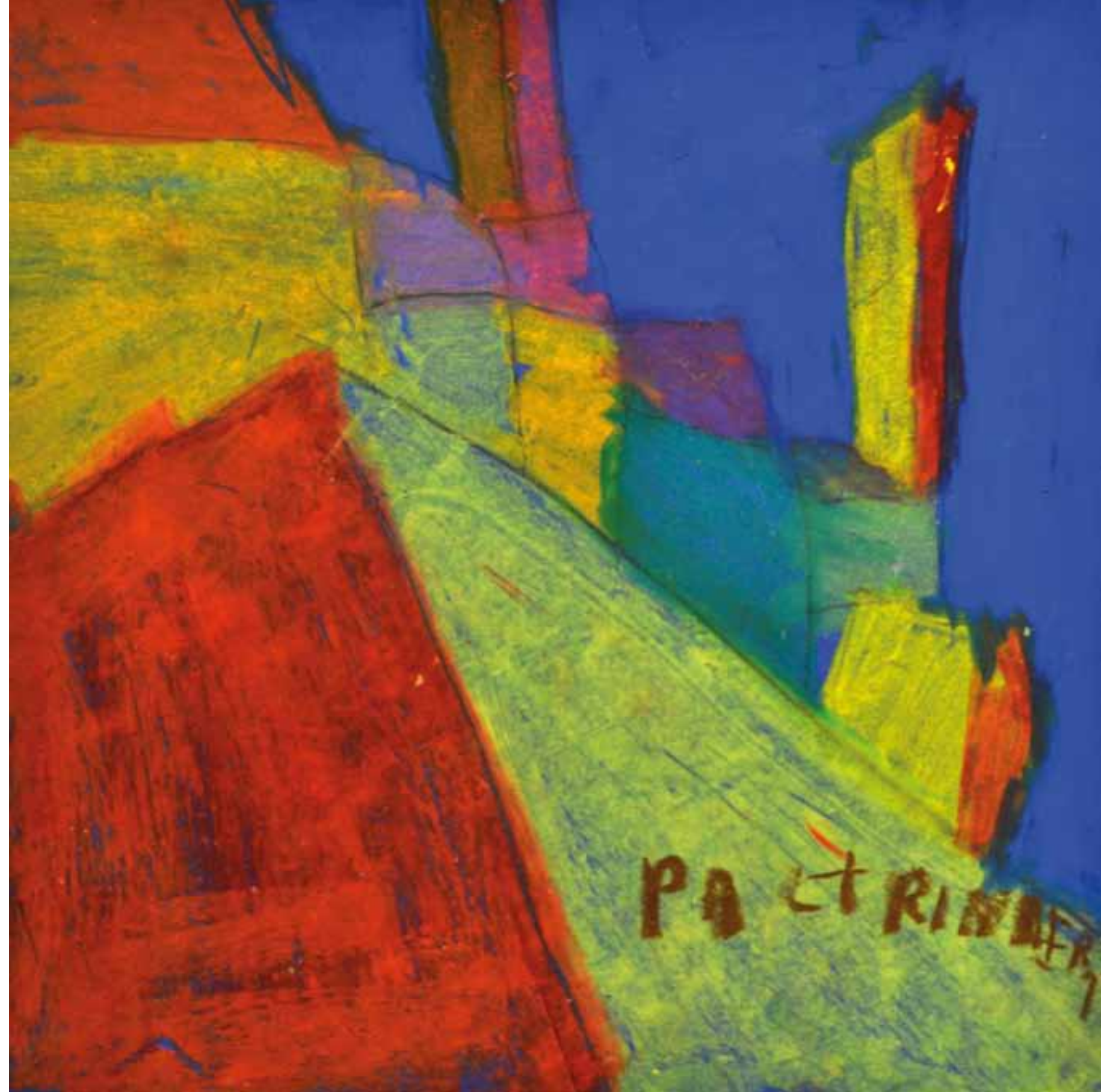
Sena titolo
200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



???
200?, pennarelli su... ?x? cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



200?, cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

Biografia dell'artista *Biography of the artist*

Nato, nel 1964, a Concordia è cresciuto a San Possidonio in un piccolo paesino della Pianura Padana in provincia di Modena.

Frequenta regolarmente le scuole elementari e medie, nelle quali in seguito lavorerà come bidello, ma il periodo dell'adolescenza è segnato dalla mancanza di relazioni sociali: trascorre le sue giornate a casa con i genitori, spesso davanti al televisore, finché si fa sempre più crescente il distacco dal mondo esterno. Dopo diversi ricoveri in strutture psichiatriche e dopo aver frequentato, per tre anni, un laboratorio socio occupazionale della zona, nel 1989 Paltrinieri inizia a frequentare l'allora centro diurno Emmanuel di Carpi, oggi Cooperativa Nazareno.

Vista la sua passione per il disegno, il cui sorgere l'autore colloca all'età di tre anni, Paltri-

di/by Giulia Pettinari

Paltrinieri was born in 1964 in Concordia and grew up in San Possidonio, a small village in the Po Valley in the province of Modena.

He regularly attended elementary and middle schools, where later he would work as a janitor, but his adolescence is marked by a lack of social relationships: he spent his days at home with his parents, often watching the TV, detaching himself ever more from the outside world. After several admissions to psychiatric facilities, and after attending for three years a local social-employment laboratory, in 1989 Paltrinieri began attending what was then the Carpi Emmanuel day hospital center, now Cooperativa Nazareno.

Given his passion for drawing, which the artist recalls he had since the age of three, Paltrinieri began to take part, since 1991, to the activities of atelier Ma-

nieri comincia a prendere parte, dal 1991, alle attività dell'atelier Manolibera. Svolge, inoltre, diverse attività come la falegnameria, la creta e il decoro, ma è alla pittura e al disegno che si dedica con passione e costanza. Nel disegno, in particolare, trova una risposta alla sofferenza causata dalla mancanza di amici e, attraverso il ritratto, suo soggetto preferito, entra in relazione e in contatto con l'altro. Ha rappresentato artisti come Andy Warhol, personaggi storici della politica internazionale come Lenin, Kennedy, ma soprattutto i suoi amici e gli educatori che lavorano con lui ai quali è molto affezionato.

Alla domanda "Perché disegni?", risponde: "Perché mi piacciono le facce della gente, quella che vedo per strada e quella che vedo alla TV, molte persone sono sosia di altre."

La storica dell'arte Bianca Tosatti lo ha definito un "cacciatore di facce" in riferimento alla sua capacità di cogliere, dopo una accurata in-

nolibera. He also carried out various activities such as carpentry, clay molding and decoration crafting, but he dedicates himself to painting and drawing with passion and perseverance. Drawing, in particular, is his response to the suffering caused by his lack of friends and through portrait, his favorite subject, he established a relationship, a contact with other people. He portrayed artists such as Andy Warhol, international historical and political figures such as Lenin and Kennedy, but especially his friends and caregivers who work with him, and whom he is very fond of. To the question, "Why do you draw?", he replied, "Because I like the faces of people I see on the street and on TV, many people are lookalikes of others".

Bianca Tosatti, art historian, called him a "hunter of faces", referring to his ability to grasp, after a thorough investigation based on what he has seen or heard

dagine impostata su ciò che ha visto o sentito nel volto considerato, le peculiarità fisiche e psicologiche dell'altro.

La sua prima mostra, una collettiva organizzata dalla cooperativa Nazareno, risale al 1996: il tema era il rifacimento di grandi opere d'arte e Paltrinieri riprodusse la Gioconda di Leonardo risolvendone il mistero dell'espressione in un allegro sorriso.

Dal 2006 partecipa a numerose esposizioni e il suo lavoro è stato valorizzato, in particolare modo, dalla storica dell'arte Bianca Tosatti nelle mostre: *Ai margini dello sguardo. L'arte irregolare nella collezione Menozzi*, presso il Chiostro di San Domenico a Reggio Emilia, nel 2007; nello stesso anno *Ritrarre l'invisibile* presso lo spazio espositivo della Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi e lo è un altro, presso il Palazzo Ducale di Lucca; seguono le mostre *Stupefatti di Spazio*, 2008 presso l'ex cappellificio Lugli e Rossi e *Perturbamenti del Potere*,

about the face in question, the physical and psychological characteristics of his subjects.

His first exhibition, a group show organized by the Cooperativa Nazareno, dates back to 1996: the theme was remaking the masterworks of art, and Paltrinieri reproduced Leonardo's Mona Lisa, solving the riddle of her expression into a cheerful smile. (DO WE HAVE THIS DRAWING? CAN WE PUT IT IN?)

Since 2006 he has taken part to several exhibitions and his work has been appreciated, especially, by art historian Bianca Tosatti in exhibitions such as: Ai margini dello sguardo. L'arte irregolare nella collezione Menozzi (At the Edge of the Eye - Irregular Art the Menozzi Collection), at the Cloister of San Domenico in Reggio Emilia, in 2007; Ritrarre l'invisibile (Portraying the Invisible), at the exhibition area of Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi, and lo è un altro

nel 2009, presso il Castello dei Pio, entrambe a Carpi.

Nel 2011 partecipa alla mostra *Intelligenze rovesciate. Dialoghi a regola d'arte*, curata da Elisa Falce e Simonetta Porazzo, presso la Fortezza del Priamar a Savona. Nello stesso anno alcune sue opere sono state serigrafate all'interno di mobili di design realizzati da Valcucine ed esposti ad Artissima di Torino.

Nell'ottobre 2011 è presente in esposizioni organizzate presso il Museum of Everything di Londra, dal titolo *Exhibition #4* ed *Exhibition #4.1*.

Nel 2013 e nel 2014 partecipa rispettivamente alle mostre *Memoriaoblio*, presso Casa Saraceni, Bologna e *Metamorfosi d'eroe* presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, entrambe curate da Luca Farulli.

Le sue opere sono presenti in varie collezioni pubbliche e private tra cui ricordiamo: *MAD Musèe di Liegi*, *Museum of Everything di Londra*, *Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*.

Note:

Info prese dalla bio scritta da S.Zini in *Stupefatti di Spazio* (2008).

(I is Someone Else), at the Palazzo Ducale in Lucca, both in that same year; then followed the exhibitions *Stupefatti di Spazio (Astonished by Space)*, in 2008, at the former Lugli and Rossi haberdashery, and *Perturbamenti del Potere (Disturbing Power)*, in 2009, at the Pio Castle, both in Carpi.

In 2011 he participated in the exhibit *Intelligenze rovesciate. Dialoghi a regola d'arte (Upside-Down Intelligence - Dialogues by Art)*, curated by Elisa Falce and Simonetta Porazzo, at the Priamar Fortess in Savona. In the same year, some of his works were silkscreened inside designer furniture by Valcucine and showed at Artissima, in Turin.

In October 2011 he was represented in exhibitions held at the Museum of Everything in London, titled *Exhibition #4* and *Exhibition #4.1*.

In 2013 and 2014, respectively, he participated in the

exhibitions *Memoriaoblio (Memoryoblivion)* at Casa Saraceni, Bologna and *Metamorfosi d'eroe (Metamorphoses of the Hero)* at the National Gallery of Bologna, both curated by Luca Farulli.

His work is present in several public and private collections, among which: *MAD Musèe, Liege*; *Museum of Everything, London*; *Panizzi Library, Reggio Emilia*.

Notes:

Info from the bio by S. Zini for *Stupefatti di Spazio* (2008)

ART IRREGULAR TALENTS



Progetto Europeo

With the support of the Culture Programme of the European Union

This project has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

Copyright ©2014 Irregular Talents - NAZARENO Soc.Coop.Soc., via Bollitora Interna 130, I-41012 Carpi; email: chiara.bellardi@nazareno-coopsociale.it; Tel. +39-059664774

With the support of the Culture Programme of the European Union

This project has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

Copyright ©2014 Irregular Talents - NAZARENO Soc. Coop.Soc., via Bollitora Interna 130, I-41012 Carpi; email: chiara.bellardi@nazareno-coopsociale.it; Tel. +39-059664774

è un'iniziativa:



catalogo a cura di:

Cooperativa Sociale Nazareno
www.nazareno-coopsociale.it

ISBN 978-88-909900-0-7



9 788890 990007

CESARE
Paltrinieri
