

Nicola Pucci Circle time

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese



edizioni *il* passaggio

Nicola Pucci

Circle time

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese

a cura di Giusi Diana



edizioni *il* passaggio

Nicola Pucci

Circle time

Roma, Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese
16 dicembre 2008 – 6 gennaio 2009

Mostra e catalogo a cura di
Giusi Diana

Testo di
Giusi Diana

Catalogo
edizioni di passaggio

Progetto grafico
Davide Li Vecchi

Traduzioni
Stefania Mucé

© 2008 edizioni di passaggio

© 2008 Nicola Pucci

ISBN: 978-88903703-1-1

edizioni di passaggio

www.edizionidipassaggio.it

info@edizionidipassaggio.it

Si ringraziano

Edvige Bilotti, Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona,
Piero Calderera, Alberta Campitelli,
Joselita Ciaravino, Philippe Daverio,
Larry Gagosian, Kristin Gary, MvB Arts,
Ilma Reho, Jonathan Turner, Zètema Progetto
Cultura



Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali
e della Comunicazione
Sovrintendenza ai Beni Culturali

Comune di Roma

Assessorato alle Politiche Culturali
e della Comunicazione
Sovrintendenza ai Beni Culturali

Giovanni Alemanno
Sindaco

Umberto Croppi
Assessore alle Politiche Culturali

Umberto Broccoli
Sovrintendente

Alberta Campitelli
Dirigente U.O. Ville e Parchi Storici

Servizio Comunicazioni e Relazioni Esterne
Renata Piccininni, *responsabile*
Alberto Federici
Teresa Franco

Servizio Mostre e Attività Espositive e Culturali
Federica Pirani, *responsabile*
Monica Casini

Con la collaborazione di



UniCredit Banca di Roma



BANCHE TESORIERE DEL COMUNE DI ROMA



Con il contributo tecnico di
la Repubblica

Servizi museali



Si ringraziano

PLANETA w.o.K



musei in Comune

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese



Museo Carlo Bilotti

Aranciera di Villa Borghese

Ilma Reho, *responsabile*
Antonia Arconti
Ester Piras

Comitato Scientifico
Margaret (Tina) Embury Schultz Bilotti
Presidente
Umberto Broccoli, Alberta Campitelli,
Federica Pirani, Edvige Bilotti,
Roberto Bilotti

Organizzazione e coordinamento
Giusi Diana

Progetto di allestimento
Giusi Diana

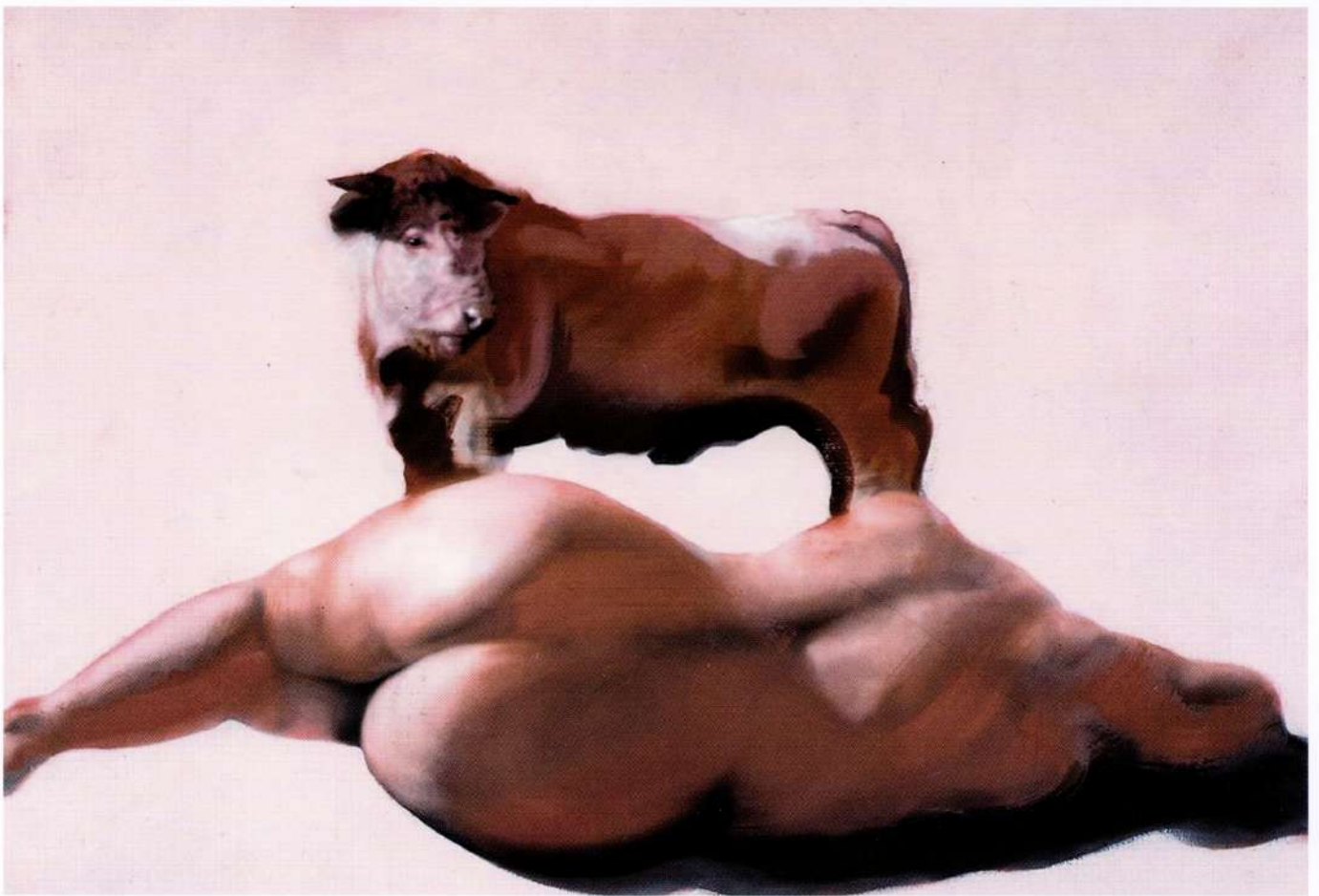
Grafica dell'allestimento
Davide Li Vecchi

Promozione e comunicazione
Letizia Cassata Bied
Maria Sofia Bazan

Trasporti
Art Service International Movers S.r.l.

Assicurazione
Marine & Aviation

Il Tempo del Cerchio, di Giusi Diana	7
<i>Circle Time</i> , by Giusi Diana	17
Opere <i>Works</i>	23
Apparati <i>Appendix</i>	59



Donna con toro II - serie incontri, olio su tela, 2000

Il Tempo del Cerchio

di Giusi Diana

Il mio primo incontro con la pittura di Nicola Pucci avvenne qualche anno fa visitando il suo studio, ospitato in uno dei tanti palazzi del '700 di cui Palermo conserva faticosamente la memoria. Vi si accede, ora come allora, attraversando uno scalone monumentale, in cui le colonne si specchiano nei marmi.

Il senso di meraviglia che le sue opere mi suscitarono continua a rimanere per me la chiave di accesso privilegiata per entrare dentro quel suo mondo silenzioso, fatto di passi felpati e battere d'ali, fruscii di piume e leggeri vortici d'aria.

La meraviglia non è esattamente la reazione che ci si aspetta da parte di chi si occupa di critica d'arte. Oggi siamo abituati ad una tale varietà di immagini e di ibridazioni linguistiche che nulla più pare sorprenderci né tanto meno meravigliarci. Eppure inaspettatamente i dipinti di Pucci provocano meraviglia, o meglio, secondo un'accezione colta: "maraviglia"¹. La sua ricerca artistica, che si colloca nell'ambito della figurazione, viene condotta coerentemente dagli inizi degli anni '90 (la sua prima personale è del 1993), attraverso un medium tradizionale come la pittura ad olio, e si condensa attorno ad un nucleo tematico che, con gli opportuni sviluppi e rivoluzioni, appare ancorato ad alcuni archetipi iconografici che lo rendono immediatamente riconoscibile.

Già in alcune opere della fine degli anni '90 i suoi soggetti preferiti: uomini

e animali, venivano fermati sulla tela nel bel mezzo di ipnotiche circumambulazioni, che si svolgevano attorno ad un nucleo centrale.

Una delle costanti riscontrabili nel lavoro di Pucci, oltre alla potenza cromatica e compositiva, memore della grande pittura europea (da Caravaggio, a Bacon, a Freud), è proprio l'idea di *circolarità*, quasi mai disgiunta da quella di *movimento*, la cui principale risultante iconografica sono i "Circoli", dal nome di una serie molto vasta di opere raffiguranti figure umane disposte in cerchio, mentre sbirciano il giornale del vicino o bisbigliano frasi all'orecchio.

Lettura quotidiana è il titolo di alcuni dipinti appartenenti a questa serie, di cui Pucci realizza diverse versioni nel corso degli anni.

La forma geometrica del cerchio, o meglio dell'ellisse che nelle opere della fine degli anni '90 era rappresentata chiusa e circoscritta dalle circumambulazioni di uomini e animali, in queste opere successive si apre verso l'esterno, dando levità e respiro alla composizione. Un nuovo elemento entra infatti in gioco: un movimento di torsione impresso alle figure che sono ora disposte secondo un ordinamento non più centripeto, ma centrifugo.

È così in *Passaparola*, un'opera del 2001 in cui il "circolo" appare formato da levigati e carnali nudi femminili rivolti verso l'osservatore e intenti a rivelare chissà quale segreto.

Le otto versioni di *Lettura quotidiana*, invece, si differenziano per l'ambientazione, che nelle opere di Pucci diviene ora più caratterizzata, amplificando il carattere visionario di queste immagini.

In *Lettura quotidiana VI* (2006), della collezione Larry Gagosian, il rito quotidiano della lettura del giornale accomuna un gruppo omogeneo di sette uomini di mezza età dall'aspetto comune, che stanno seduti su seggioline simili a quelle che si trovano negli asili infantili.



Passaparola - serie *circoli*, olio su tela, 2001

Una delle due opere della serie "Circoli" presentate al Museo Carlo Bilotti: *Lettura quotidiana VIII* (2007) mostra ancora un cambio di scena; su di un maestoso fondo rosso cinque clienti di un barbiere, comodamente seduti sulle poltrone mobili del negozio, sono intenti a leggere ciascuno il giornale del vicino, secondo l'assurda modalità sopra descritta.

Al di là dell'ironica e allucinata visione dell'artista circa la



Lettura quotidiana VI - serie circoli, olio su tela, 2006

natura dei rapporti che intercorrono tra gli esseri umani (assume in questo, talvolta, il punto di vista dell'etologo), Pucci trae in queste opere un'amara riflessione. La disposizione in cerchio del gruppo umano secondo un ordinamento centrifugo e non centripeto, come ci si attenderebbe, rivela un atteggiamento solo in apparenza comunicativo, evocando il malessere connesso a dinamiche di interrelazione sociale autistiche e spersonalizzanti, caratteristiche della società contemporanea; mentre l'omogeneità tipologica dei soggetti raffigurati sottolinea la perdita progressiva dello specifico identitario dell'uomo del nostro tempo, acuita dal diffondersi di uno stile di vita sempre più globalizzato.

Il termine "Circle Time" che dà il titolo alla mostra è stato mutuato dall'ambito dell'educazione psicoemotiva. Il *Circle Time* infatti è letteralmente: "Il tempo del cerchio", un metodo di discussione utilizzato in pedagogia per creare un clima di collaborazione e di amicizia nell'ambito di un piccolo gruppo a bassa gerarchia. Vi sono però alcune regole da rispettare: la durata massima della discussione fissata *a priori*, e la disposizione delle sedie in cerchio. Quando Pucci nei suoi dipinti orienta le sedie non all'interno del cerchio, secondo una modalità che favorisce la comunicazione, ma all'esterno verso l'osservatore, dichiara (attraverso una situazione di per sé

paradossale) la sua assoluta sfiducia nei confronti di un possibile reale dialogo tra gli esseri umani.

Legate allo stesso tema della circolarità, declinata però in favore di un raggelato dinamismo, sono altre due opere: *Donne con cani* e *Cani* (quest'ultima presente in mostra), entrambe del 2006. L'evoluzione stilistica che la pittura di Pucci ha subito soprattutto negli ultimi anni, lo ha portato da un punto di vista tecnico ad acquisire un controllo assoluto del mezzo espressivo, grazie ad una pennellata via via più fluida e spedita; ne risultano opere in cui i soggetti, siano essi uomini o animali, vengono trattati secondo modalità operative che conciliano una maggiore enfasi gestuale con un più mosso realismo memore in taluni casi di suggestioni fotografiche e cinematografiche.

È così nelle due opere citate in cui il taglio cinematografico della composizione: il primo piano che taglia fuori parte dell'immagine, sembra cogliere l'immediatezza del movimento in atto (il circolo inscritto dai due cani intorno alla donna che li tiene al guinzaglio - nel primo caso - e la corsa dei due cani intorno al giocattolo - nel secondo), raggelandolo in un singolo fotogramma leggermente fuori fuoco. L'impasto cromatico al di là della magistrale mimesi materica (la pelliccia degli animali, la plastica del giocattolo, la stoffa degli indumenti della donna), diventa esso stesso,

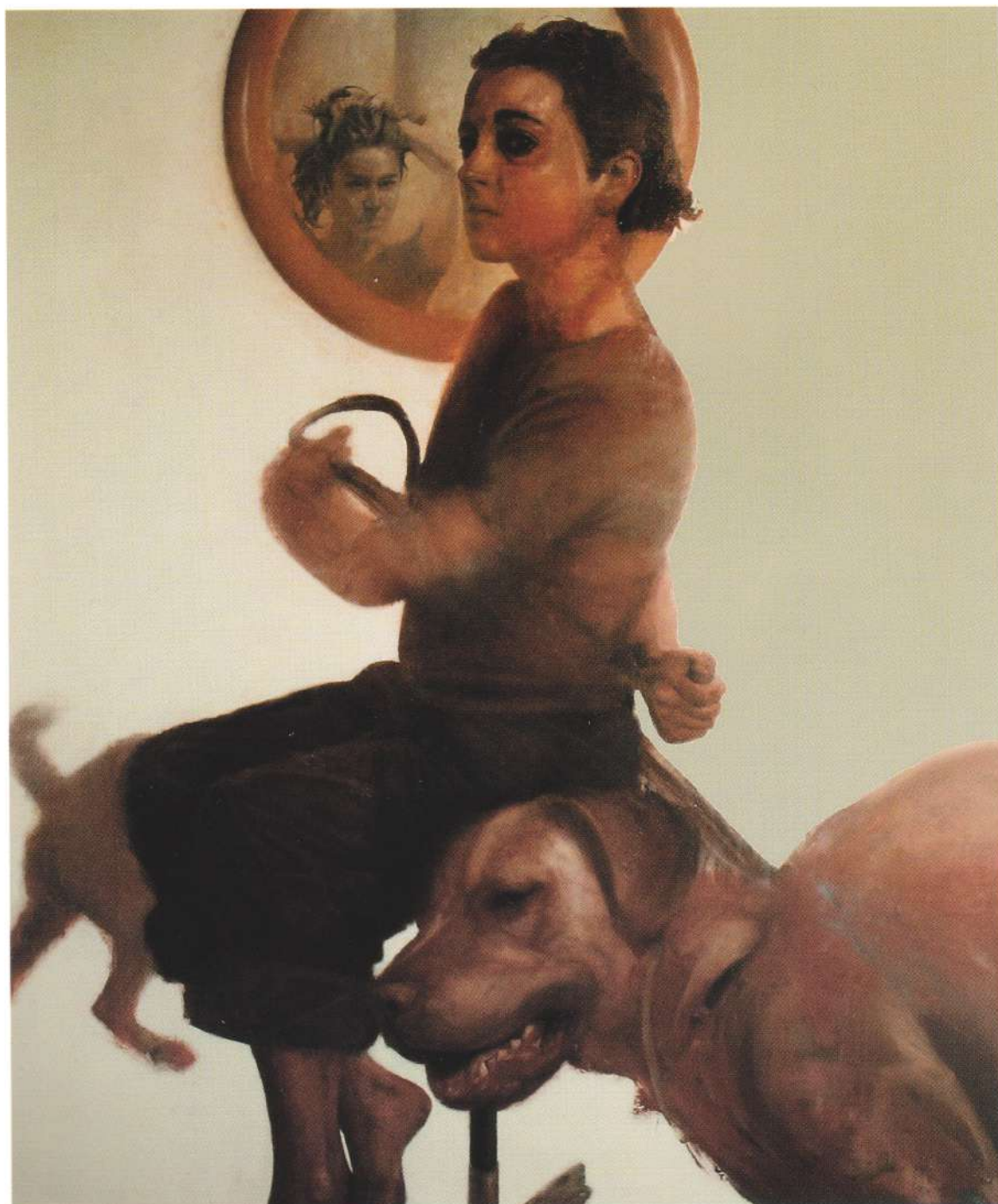


Volti III - serie scontri, olio su tela, 2005

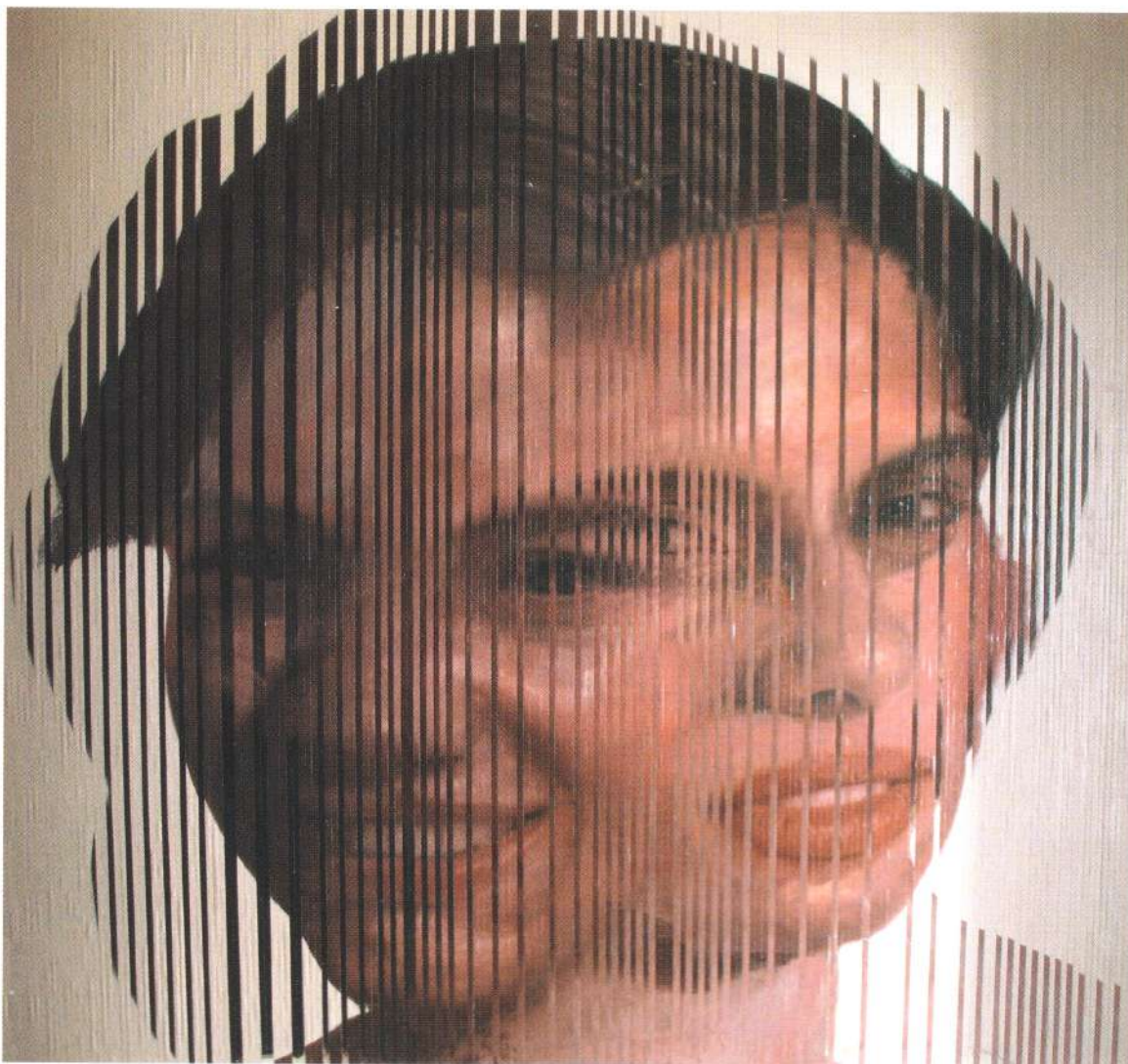
con la vibrante morfologia rappresa, una porzione di realtà presentata in tutta la sua spiazzante evidenza.

Si ricrea così sulla tela quella magia, cui l'immagine elettronica ci ha abituati, di un'illusione di contemporaneità agli eventi mentre scorrono fluidi sullo schermo di fronte a noi.

La serie degli *Scontri*, di cui fanno parte le opere presenti in mostra dal titolo *Fusioni*, hanno insita ancora una volta l'idea del movimento. Si tratta di ritratti realizzati adoperando una tecnica particolare che consiste nel dipingere due opere distinte ma complementari, due versioni dello stesso soggetto, o di due soggetti diversi, colti in diverse espressioni fisiognomiche;



Donna con cani - serie circoli, olio su tela, 2006



Volti III - serie fusioni, olio su tela, 2006

dopo essere stati tagliati a strisce sottili, i ritratti ricomposti (“fusi” insieme) danno origine ad una nuova inquietante unità identitaria.

Il risultato, per l’effetto retinico che produce, appare vicino ai procedimenti della Op Art, mentre la duplicità insita in questo genere di immagine rimanda a riflessioni psicoanalitiche.

A questa tipologia di opere appartiene anche il ritratto della baronessa Edvige Bilotti Miceli di Serradileo, madre di Carlo Bilotti, commissionato a Pucci dallo stesso collezionista, cui il Museo è intitolato. «Un rapporto di grande stima legava mio zio Carlo a questo giovane e talentuoso artista siciliano, tanto da commissionargli il ritratto della madre, cui era molto legato. Il dipinto era tenuto in salotto, insieme ai ritratti di famiglia. Era sua intenzione commissionare all’artista altre opere», come riporta la preziosa testimonianza del nipote Roberto Bilotti² che indica così le ragioni di una mostra ospitata all’interno del Museo, che conserva una parte della collezione di questo straordinario mecenate dei nostri tempi.

Si diceva all’inizio di questa presentazione, del “maraviglioso” come categoria estetica utile alla comprensione dell’opera di Pucci.

Fu Nicolas Boileau nel 1674 con il *Traité du sublime et du merveilleux*, versione in lingua moderna del trattato dello Pseudo Longino *Sul Sublime*, risalente al I sec. d.C., a diffondere nella cultura europea insieme al motivo del sublime anche quello dello straordinario, del grande, dell'infinito e del prodigioso. Secondo Boileau rientravano nel sublime «*le merveilleux, l'admirable, le suprenant, l'étonnant*, ossia tutto quello che desta stupore, che sorprende, che colpisce fortemente, che sbalordisce (*enlève, ravit, transporte*)»³.

Con un vertiginoso salto temporale, avvalendoci di questa categoria estetica che tanto successo riscontrò nel Seicento e in parte del Settecento, accostiamoci ora alla serie che va sotto il nome di *Incontri*. Se nelle opere fin qui analizzate la figura umana compare prevalentemente in gruppo, in ritratti dall'eccitata fisiognomica, o in levigati e carnali nudi femminili, l'elemento sorprendente è affidato nei dipinti di Pucci alla presenza incongrua, all'interno del consesso degli uomini, di animali-totem: sorta di mostruosa, ma bonaria apparizione di esseri a metà tra il bestiale e il divino, caratterizzati dalle proporzioni gigantesche.

È questo il tema iconografico sviluppato nella più grande sezione della mostra. Nel dittico *Donna con galli* (2008), l'evento epifanico: due sontuosi galli che si materializzano tra i marmi barocchi di una chiesa, coglie di sorpresa una giovane donna inginocchiata in preghiera.

La presenza del gallo, vero e proprio animale-feticcio, prosegue poi in altre opere come: *Bambino con gallo* (2008), in cui un bimbo a cavalcioni di un gallo-giocattolo assiste curioso all'apparizione alle sue spalle dell'enorme animale.

Altri insoliti "incontri" sono poi quelli tra due pugili e un gigantesco cane boxer, in *I tre boxer* (2005), e tra una leonessa, il suo cucciolo, e un bambino, in *Bambino con leoni* (2007). Bisogna osservare come in queste composizioni gli animali, nonostante le proporzioni gigantesche, non hanno alcunché di minaccioso, anzi sembrano esercitare una sorta di benevola protezione sull'individuo, in un ruolo simile a quello dell'angelo custode della tradizione cristiana.

In realtà queste immagini che si connotano per l'estrema attualità dei soggetti, sono trattate, talvolta ironicamente, alla stregua delle tante apparizioni del sacro che costellano la storia della pittura religiosa europea in particolare tra Seicento e Settecento: visioni di santi e martiri, angeli annuncianti, sacre conversazioni, nozze mistiche, sante in estasi, assunzioni in cielo etc. il cui unico scopo era quello di suscitare meraviglia e commozione. Ecco allora che *Donna con galli* può anche essere letta come una panteistica annunciazione dei nostri giorni, e *Bambino con leoni* come una sacra conversazione contemporanea. Tutte queste opere poi sono accomunate da altri due elementi fortemente caratterizzanti: la *monumentalità* e la *teatralità*.

Delle proporzioni gigantesche degli animali-totem si è già parlato, ma basta osservare in *Donna con galli* il perfetto equilibrio spaziale e volumetrico che esiste tra i due mostruosi animali e l'architettura barocca della chiesa, per cogliere immediatamente il senso sublime della monumentalità di quest'opera. Alle due colonne tortili di marmo rosso che si avvolgono su se stesse fa da contrappunto il moto di espansione a spirale suggerito dalla poderosa mole dei due galli. Ecco ancora una volta tornare l'archetipo circolare delle opere precedenti, sotto forma questa volta di ritmica rotazione spaziale.

Altro elemento che ricorre in quasi tutte le opere è il senso della teatralità. L'impianto fortemente narrativo è costruito attraverso una *mise en scène* dei personaggi principali e degli oggetti "di scena", dove nulla è lasciato al caso. Lo sfondo monocromo e astratto evidenzia come quello rappresentato non è il mondo della realtà delle cose, ma è il fondale rosso del teatro, lo schermo nero del cinema, il bianco abbacinante dello studio fotografico o di quello televisivo: un "sacro" recinto in cui nulla viene negato all'immaginazione. In una parola lo spazio neutro e irreali delle moderne cattedrali di questa nostra società dello Spettacolo.

Il senso del movimento e la ricerca del ritmo (memori anche della fluidità delle immagini elettroniche), ma soprattutto la monumentalità e la teatralità, che hanno avuto la loro massima diffusione in un'altra epoca storica, quella barocca⁴, sono elementi che si riscontrano in diverse opere d'arte del nostro tempo: dalle arti visive, all'architettura, al cinema etc.

Al di là della pluralità e dell'irridimibile ibridazione linguistica, vera costante della contemporaneità postmoderna, sono molti gli artisti che interpretano il valore del tempo presente alla luce di canoni estetici prossimi alla cultura figurativa di altre epoche, dal Cinquecento, al Sei e Settecento per arrivare fino all'Ottocento europeo.

Si pensi alla figura centrale degli *Atonements Studies* di Jenny Saville (dove la cecità viene presentata secondo le forme di una moderna estasi mistica che richiama alla memoria modelli berniniani), alle opere video di Bill Viola in cui movimento, teatralità e monumentalità parlano attraverso un linguaggio accessibile, fatto di riferimenti colti alla storia dell'arte italiana, o alle straordinarie e polemiche incursioni nel passato coloniale delle installazioni dell'anglo-nigeriano Yinka Shonibare che si collegano direttamente alla tradizione europea dei *Tableaux vivants*; e per citare due esempi italiani alle opere recenti di Matteo Basilè, in cui il riferimento alla teatralità barocca nelle sue fotografie è interpretato alla luce delle attualissime trasformazioni del *gender*, o su un altro versante le opere video di Grazia Toderi, in cui la circolarità monumentale di ascendenza barocca è stata indagata attraverso il modulo dei luoghi di aggregazione sociale (teatri, stadi, etc). Un linguaggio, quello degli artisti appena citati, che pur con le dovute differenze tipologiche, come nelle opere di Nicola Pucci, si basa sulla

comunicazione immediata attraverso il tramite della spettacolarità, quest'ultima categoria così prossima alla nostra società come a quella storicamente definita "barocca".

Per finire, una considerazione, non mia, ma di Gillo Dorfles: «Alcuni elementi del postmoderno "migliore" sono riconducibili al neobarocco»⁵. Se Dorfles indicava in quel caso come architetti neobarocchi cui i postmoderni si rifacevano: Mendelshon e Steiner, si può parlare di neobarocco anche a proposito del secondo De Chirico, di Francis Bacon e di Lucian Freud, solo per fare tre esempi circoscritti alla pittura.

Un'affermazione quella di Dorfles fatta alla fine degli anni '80 a proposito dell'architettura che può offrirci un interessante spunto di riflessione per comprendere questa nostra complessa e affascinante epoca.

¹ Dal *topos* che caratterizzò le poetiche letterarie del Barocco.

² Tratto da una conversazione con l'autrice.

³ Nicolas Boileau, *Traité du sublime et du merveilleux*, 1674, cit. in Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica edizioni, Palermo 1993, p. 203.

⁴ Si veda a questo proposito *La disputa del barocco* e l'originale tesi dell'autore in: Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, a cura di Luciano Anceschi, SE, Milano 1999.

⁵ Gillo Dorfles, *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Edizioni Dedalo, Bari 1984.

Circle Time

by Giusi Diana

My first encounter with the painting by Nicola Pucci occurred a few years ago when visiting his studio, hosted in one of the many eighteenth century buildings whose reminiscences are strenuously preserved by the city of Palermo. The studio can be accessed, now as then, through a monumental grand staircase, whose pillars are reflected in its marbles.

The sense of amazement that his works aroused within me continues to be, in my opinion, the preferential access key to enter his silent world, made of soft steps and flapping wings, rustling feathers and delicate whirlwinds.

Amazement is not exactly the kind of reaction expected from an art critic. Nowadays we are used to such a variety of images and linguistic hybridizations, that nothing seems to surprise us, let alone amaze us. And yet unexpectedly the paintings by Pucci arouse amazement, or better yet, adopting a meaning more deeply rooted in culture: "*maraviglia*"¹, namely marvel, wonder.

His artistic research, which places itself in the framework of figuration, has been pursued consistently since the beginning of the 90's (his first solo exhibition is dated 1993) through a traditional medium such as oil paint, and focuses on a thematic nucleus that, with due developments and revolutions, is anchored to specific iconographic archetypes that make it immediately recognizable.

His favorite subjects are present as early as in some of his works of the end of the 90's: men and horses, impressed on canvases amid hypnotic circumambulations unfolding and evolving around a central core.

Indeed, one of the constant features in the works by Pucci, in addition to the chromatic and compositional power, mindful of European painting masters (from Caravaggio, to Bacon, to Freud), is the concept of *circularity*, almost never separated from that of

movement, which iconographically mainly results in the *Circoli*, i.e. circles, from the name of a very large series of works depicting human figures arranged in a circle as they steal glances at their neighbors' newspapers or whisper in their ears.

Lettura Quotidiana (Daily reading) is the title of some of the paintings belonging to this series, several versions of which were realized by Pucci throughout the years. The geometrical shape of the circle, or rather of the ellipse, initially represented as closed and limited by the circumambulations of men and animals in the works of the late 90's, opens up in the later works towards the outside, endowing the compositions with lightness and airiness.

In fact, a new element enters the scenario: a movement of torsion impressed in the characters, who are no longer arranged according to centripetal, but rather a centrifugal order.

That is the case of *Passaparola* (Chinese whispers), a work of 2001 in which the "Circle" is formed by smooth and sensual female nudes facing the observer and intent on telling each other who knows what secret.

The eight versions of *Lettura quotidiana* are differentiated instead by the setting, which becomes increasingly denser in connotations in Pucci's works, thus amplifying the already strongly visionary nature of such images.

In *Lettura quotidiana 6* (2006) of the Larry Gagosian collection, the daily ritual of reading the newspaper is shared by a homogeneous group of ordinary middle-aged men sitting on small chairs similar to those present in nursery schools.

One of the two works of the "Circle" series presented at the Carlo Bilotti Museum, *Lettura quotidiana 8* (2007), presents yet another change of setting: on a majestic red background, five customers in a barber shop are comfortably sitting on barber chairs, each intent on reading the neighbor's newspaper, in the absurd manner described above. Beyond the artist's ironic and hallucinated vision of the nature of relationships among human beings (in this he sometimes assumes the point of view of an ethologist), Pucci draws a bitter consideration in these works. The circular arrangement of the group of human characters according to a centrifugal order, and not centripetal as expected, reveals a stance that is only apparently communicative, as it evokes the uneasiness inherent in the dynamics of autistic and depersonalizing social interrelations, typical of contemporary society; on the other hand, the typological homogeneity of the subjects depicted underlines the progressive loss of contemporary men's specific identity, intensified by the spreading of increasingly globalized lifestyles.

The term "Circle Time", title of the exhibition, was borrowed from the field of psychoemotional training. In fact, Circle Time indicates a specific method of discussion used in the field of pedagogy to create an atmosphere of collaboration and friendship within a small low-hierarchy group. However, there are some rules to be observed: the maximum length of the discussion, which is determined in advance, and the arrangement of the chairs in a circle.

By arranging the chairs in his paintings not facing the inner circle, in a way that would favor communication, but rather towards the outside facing the observer, Pucci states (through an inherently paradoxical situation) his absolute distrust towards the possibility of real communication among human beings.

Two other works are related to the same theme of circularity, however declined in favor of a frozen dynamism: *Donna con cani* (Woman with dogs) and *Canis* (Dogs), both dated 2006. The latter was included in the exhibition.

The stylistic evolution of Pucci's painting, especially in the last years, has technically led him to gain absolute control of the expressive tool, thanks to increasingly fluent and impetuous brushstrokes; this has led to the creation of works whose subjects, whether human beings or animals, are managed according to stylistic methods capable of reconciling a greater gestural emphasis with more of a blurred realism, in some cases recalling photographic and cinematographic suggestions.

That is the case of the two aforementioned works: the composition's cinematographic cut – the close-up that cuts part of the image out – seems to seize the immediacy of the ongoing movement (the circle inscribed by the two dogs around the woman holding them on a leash, in the first case; and the race of the two dogs around the toy, in the second), freezing it in a single frame slightly out of focus. Beyond the masterly mimesis rooted in matter (the fur of the animals, the plastic of the toy, the fabric of the woman's clothes), the chromatic impasto vibrantly captures the morphology, becoming itself a portion of reality depicted in all of its evidence, catching the observer off-guard. Hence, the canvas re-creates the spell that electronic images have made us accustomed to: that of an illusion of contemporaneity to the events as they fluently flow on the screen in front of us.

The inherent idea of movement is also present in the series entitled *Scontri* (Collisions), which includes the works presented at the *Fusioni* (Fusions) exhibition. It comprises a series of portraits created using a particular technique consisting in painting two separate yet complimentary works, two versions of a same subject, or of two different subjects caught in different physiognomical expressions; after being sliced in thin strips, the recomposed portraits ("fused" together) originate a new, disquieting identity unity. The result of the net-like effect achieved appears to draw close to Op Art processes, while the duplicity inherent in this type of image recalls psychoanalytical considerations. The portrait of Baroness Edvige Bilotti Miceli di Serradileo, mother of Carlo Bilotti, also belongs to this category of works. Pucci was commissioned by the collector himself, whom the Museum is named after.

«My uncle Carlo had a very high opinion of this young, talented Sicilian artist, so much as to commission the portrait of his own mother, whom he was very close to. The portrait was displayed in the living room along with the family portraits. He also intended to commission other works from the artist», as per the precious testimony of the collector's nephew, Roberto Bilotti², who hence illustrates the grounds of the exhibition held at the Museum that treasures part of the collection of this extraordinary patron of arts of our times.

At the beginning of this presentation we referred to "amazement" as an aesthetics category serving as a key to the comprehension of Pucci's work.

It was Nicolas Boileau in 1674, with the *Traité du sublime et du merveilleux*, a modern language version of Longinus's treatise *On The Sublime* dating back to the 1st century A.D., who promoted the theme of the sublime in the European culture, along with that of the extraordinary, the grand, the infinite, and the astonishing.

According to Boileau, the sublime includes: «*le merveilleux, l'admirable, le suprenant, l'étonnant*, in other words all that arouses amazement, that surprises, that strikes, that astonishes (*enlève, ravit, transporte*)»³.

Through a significant leap in time, and availing ourselves of this aesthetic category that was so successful in the seventeenth century and in part of the eighteenth, let's now look closer to the series entitled *Incontri* (Encounters).

On the basis of the works analyzed so far, the human characters are prevalently depicted in unlikely collective rituals, in disquieting portraits characterized by feverish physiognomics, or in smooth and sensual female nudes; yet the surprising element in Pucci's paintings consists in the disproportionate presence, amid the assembly of humans, of totem-like animals: the apparition of sort of monstrous yet good-natured beings, midway between the bestial and the divine, characterized by gigantic proportions.

This is the iconographic theme developed in the larger section of the exhibition hosted at the Bigotti Museum.

The diptych *Donna con galli* (Woman with roosters) (2008) depicts the moment of revelation: two sumptuous roosters materialize among the baroque marbles of a church, taking by surprise a woman praying on her knees.

The rooster, an actual fetish-animal, is also present in other works such as *Bambino con gallo* (Child with rooster) (2008), in which a child astride a toy-rooster curiously observes the apparition of the enormous animal behind him.

Other unusual "encounters" are those between two boxers and a gigantic boxing dog in *I tre boxer* (The three boxers) (2005), and between a lioness, her cub, and a child in *Bambino con leoni* (Child with lions) (2007).

It is interesting that despite their gigantic dimensions, the animals in these compositions are anything but threatening; on the contrary, they seem to benevolently look after the individuals, playing a role similar to that of Christianity's guardian angels.

Actually these images, characterized by the extreme topicality of their subjects, are sometimes ironically treated alike the many sacred apparitions studding the history of Europe's religious painting particularly between the seventeenth and eighteenth centuries: visions of saints and martyrs, heralding angels, sacred conversations, mystic weddings, saints in ecstasy, assumptions in the sky, etc., whose only purpose was to arouse amazement and emotion.

Therefore *Donna con galli* may also be interpreted as a pantheistic annunciation of our days, and *Bambino con leoni* as a sacred contemporary conversation.

All of these works also share two other strongly characterizing elements: *monumentality* and *theatricality*.

We previously underlined the gigantic proportions of the totem-like animals, but suffice it to observe *Donna con galli* to grasp the perfect spatial and volumetric balance between the two monstrous animals and the baroque architecture of the church, to immediately grasp the sublime sense of the monumentality of this work. The two twisted red marble columns, twining around themselves, are counter-pointed by the expanding spiral movement of the two roosters' mighty dimensions.

Hence, once again, we find the circular archetype as in the previous works, only now in the form of a rhythmical spatial rotation.

Another recurrent element in almost all of the works is the sense of theatricality.

The composition, which is strongly narrative, is created through a *Mise en scène* of the main characters and of the "stage" props, with nothing left to chance. The monochrome and abstract background underlines how the representation does not reflect the real world of things, but is rather the red background of a theater, the black screen of a movie theater, the dazzling whiteness of a photographic or television studio: a "sacred" enclosure in which nothing is denied to the imagination. In one word, the neutral and imaginary space of the modern cathedrals of the contemporary society of Entertainment.

On the other hand, the sense of movement and the search for rhythm (which also recall the fluidity of electronic images), and above all the monumentality and theatricality, which had witnessed their greatest peak in a different historical period, specifically that of the Baroque¹, are all elements that can also be found in several contemporary works of art: from visual arts, to architecture, to film making, etc.

Beyond the multiplicity and irredeemable linguistic hybridizations, which are the true constant of post-modern times, many artists have interpreted the value of contemporaneity in the light of aesthetic rules belonging to figurative cultures of other ages, from the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries up to the nineteenth century. Let's consider the main character of the "Atonement Studies" by Jenny Saville (in which blindness is depicted according to the forms of a modern mystic ecstasy recalling Berninian styles); or the video works by Bill Viola in which movement, theatricality, and monumentality speak through an accessible language that is nevertheless made of well-educated references to Italian art history; or the extraordinary and argumentative incursions in the colonial past in the installations by Anglo-Nigerian Yinka Shonibare, which are directly related to the European tradition of living paintings – the *Tableaux Vivants*; or, to mention two Italian examples, the recent works by Matteo Basile, whose pictures' reference to baroque theatricality is interpreted in the light of extremely topical *gender* transformations; or, on a different front, the video works by Grazia Toderi, in which a monumental circularity of baroque derivation is analyzed through a module of contemporary social aggregation locations (theaters, stadiums, etc.).

The language adopted by all of the aforementioned artists, despite their specific typological differences, as in the works by Nicola Pucci, is based on immediate communication by means of spectacularity, the latter being a category as close to our society as to that historically defined as "Baroque".

I would like to conclude with a consideration, not mine, but by Gillo Dorfles: «*Some elements of the "best" post-modernism trace back to neo-Baroque*»⁵. In that instance, Dorfles identified Mendelshon and Steiner as the neo-baroque architects whom post-modern artists referred to; hence it is feasible to speak of neo-baroque also with regard to the second De Chirico, to Francis Bacon and to Lucian Freud (just to mention three examples within the scope of the art of painting).

While the statement by Dorfles was made at the end of the 80's with regard to architecture, if applied to other artistic fields as well, it can offer us some interesting insights as to the understanding of our complex yet fascinating era.

¹ From the *topos* that characterized Baroque literary poetics.

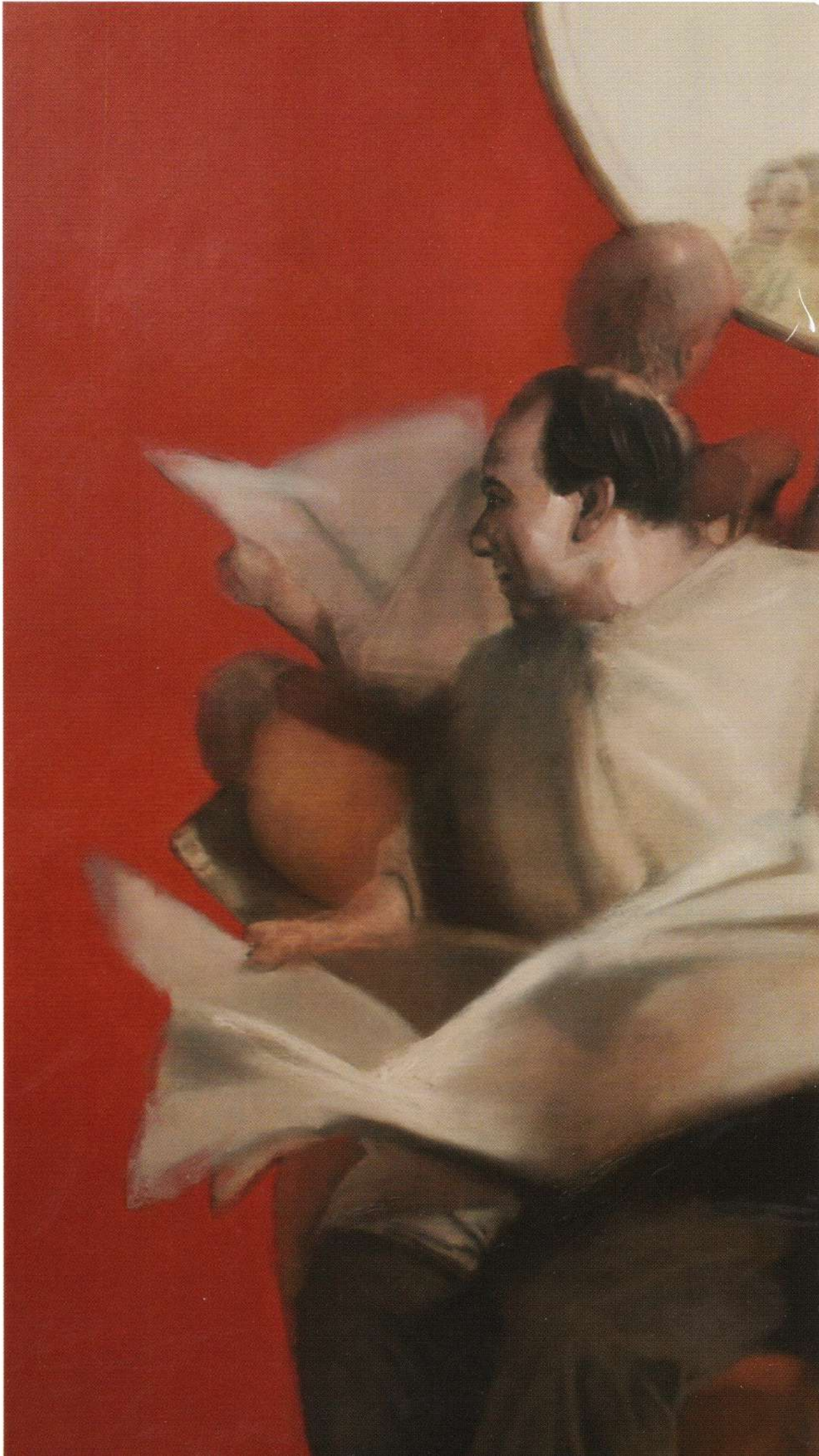
² From a conversation with the author.

³ Nicolas Boileau, *Traité du sublime et du merveilleux*, 1674 cit. in Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1993, p. 203.

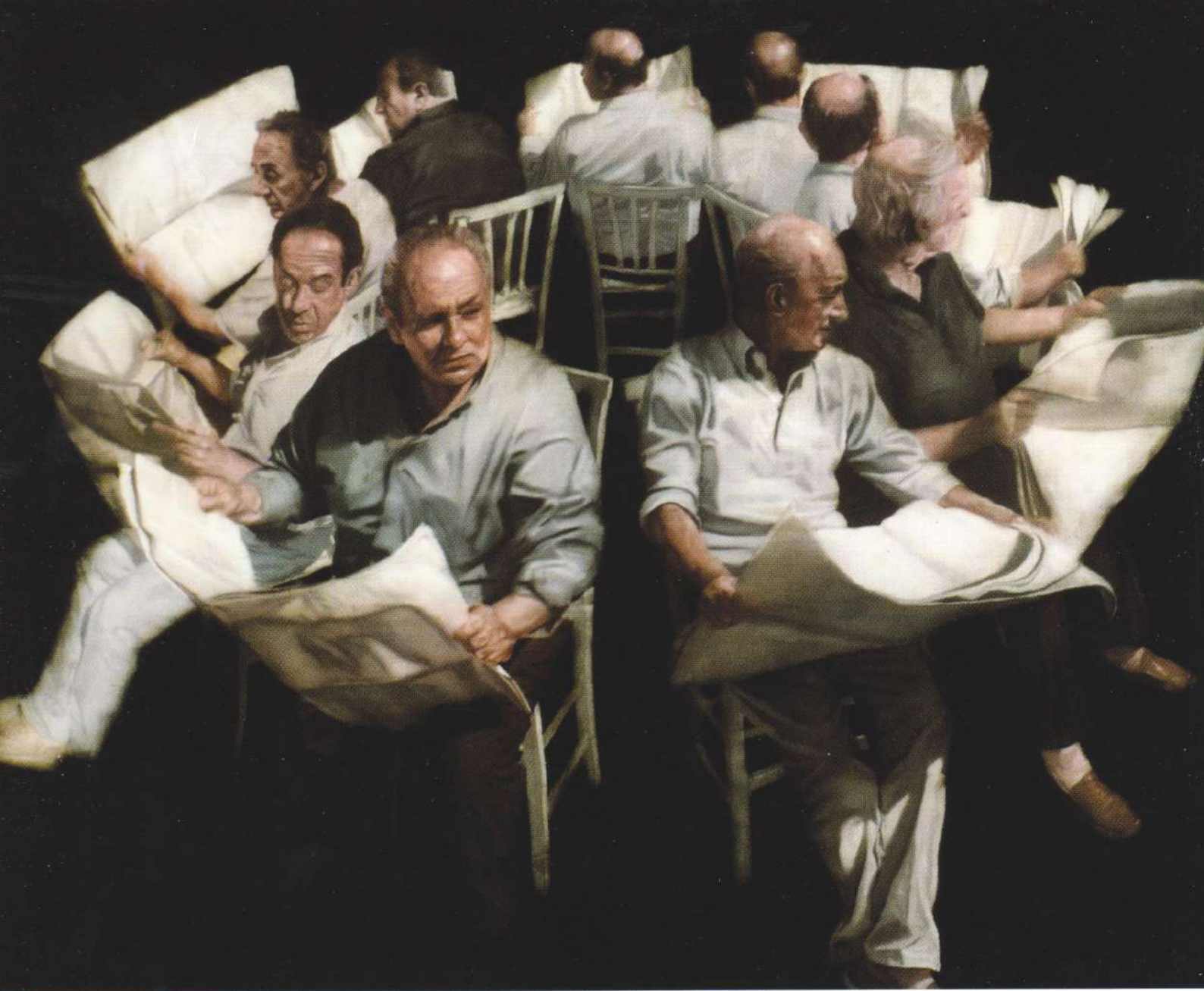
⁴ In this regard, reference is made to "La disputa del barocco" and the original dissertation by the essay's author: Eugenio D'Ors *Del Barocco*, by Luciano Anceschi, SE, Milan 1999.

⁵ Gillo Dorfles, *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Edizioni Dedalo 1984.

OpereWorks







Lettura quotidiana V - serie circoli, olio su tela, cm 160 x 200, 2005



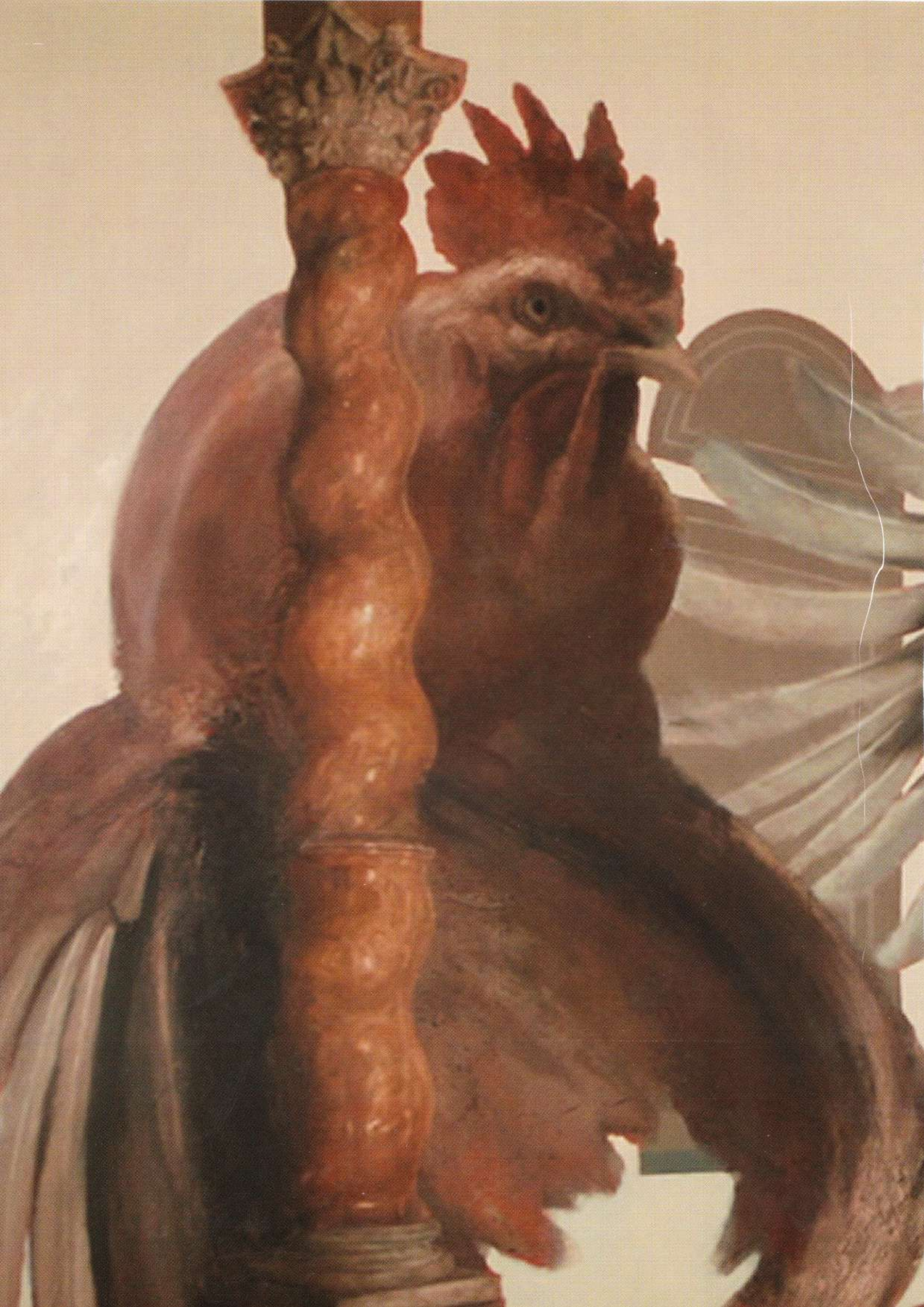
Cani - serie incontri, olio su tela, cm 130 x 150, 2006



Bambino con leoni - serie incontri, olio su tela, cm 116 x 85, 2007



Tre boxer - serie incontri, olio su tela, cm 190 x 160, 2005







Bambino con gallo - serie incontri, olio su tela, cm 120 x 140, 2008



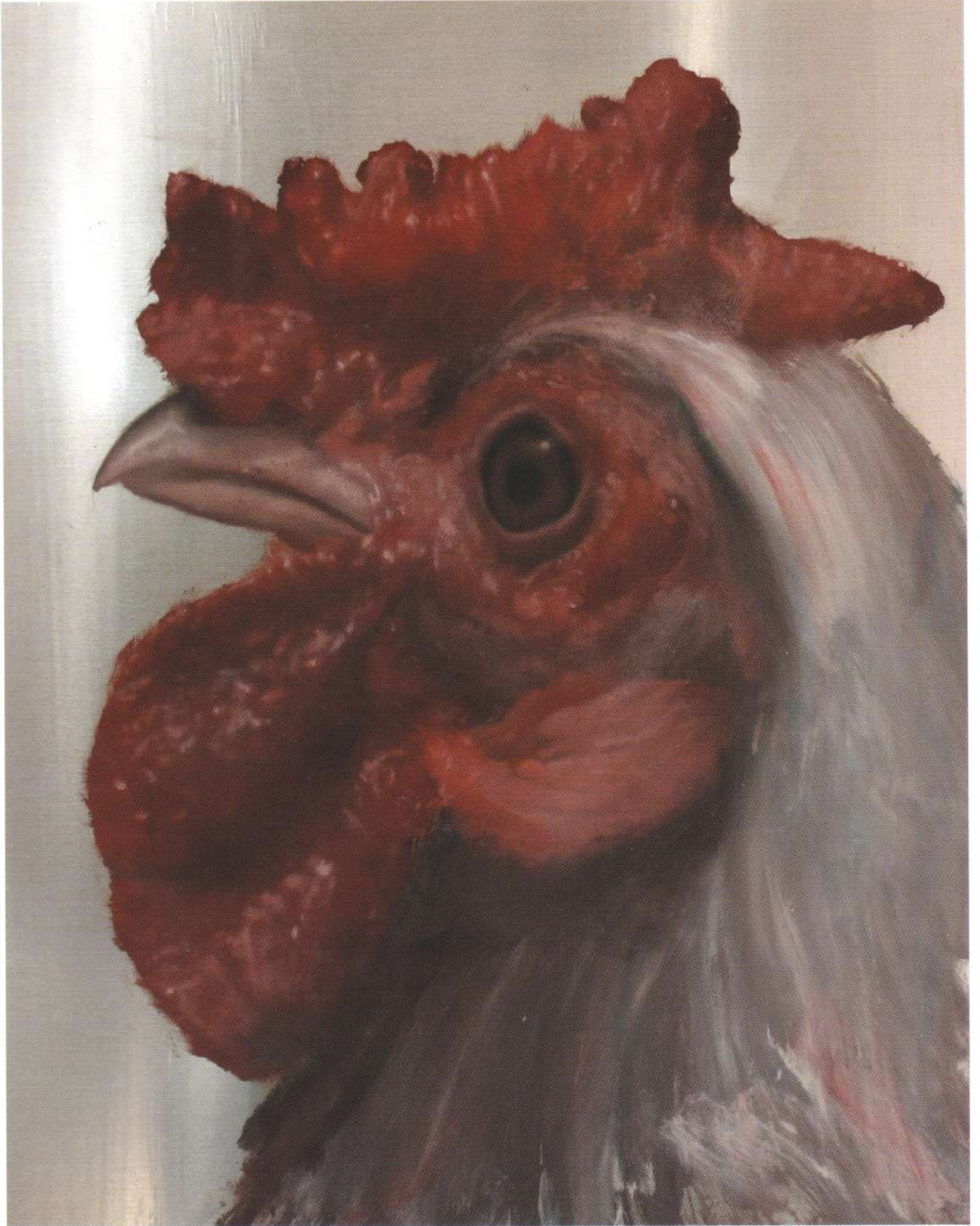




Gallo III, olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008

Gallo IV, olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008









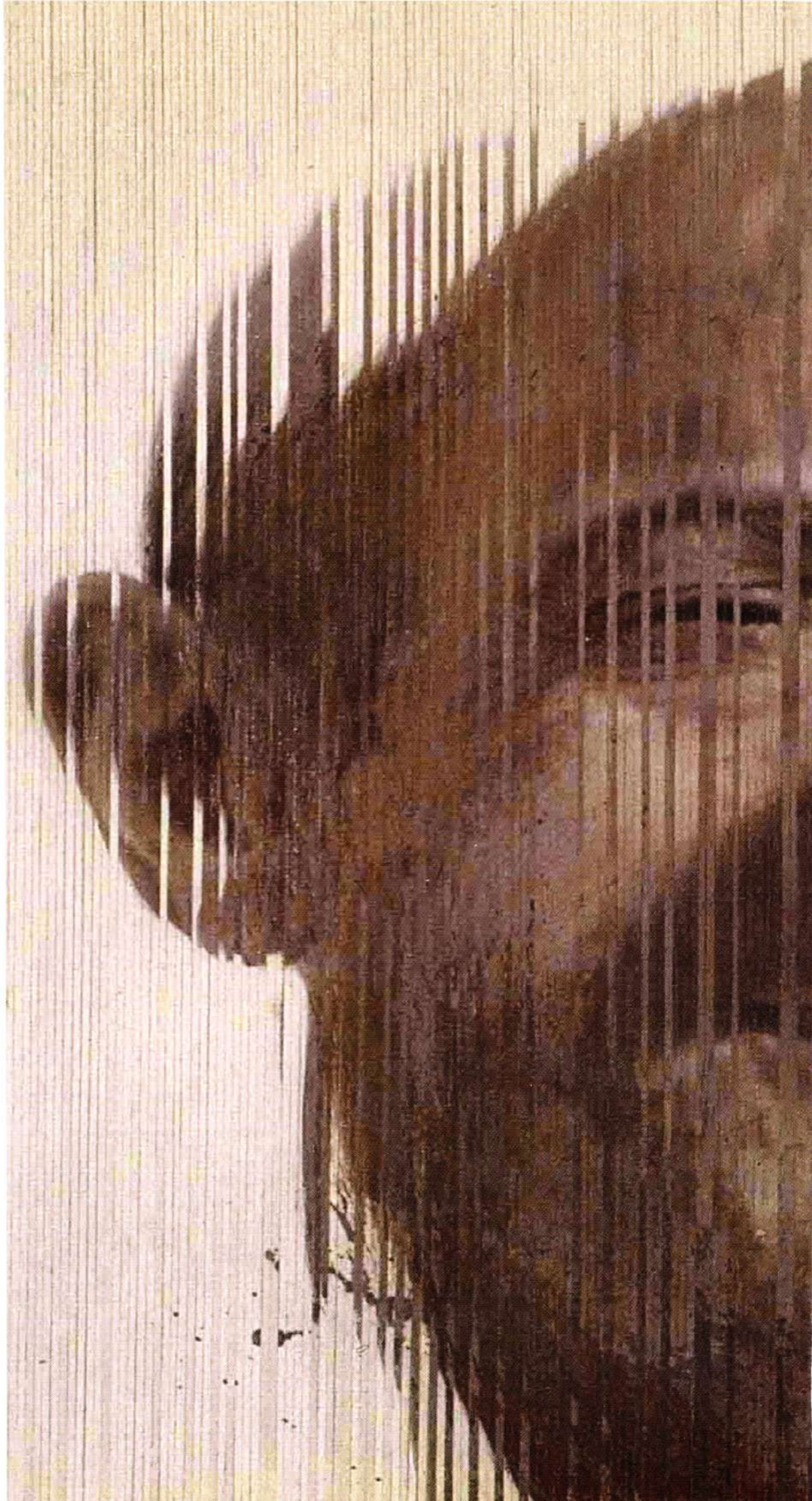
Galli IV - serie incontri, olio su tela, cm 135 x 160, 2004



Uomo gallo - serie incontri, olio su tela, cm 140 x 120, 2000

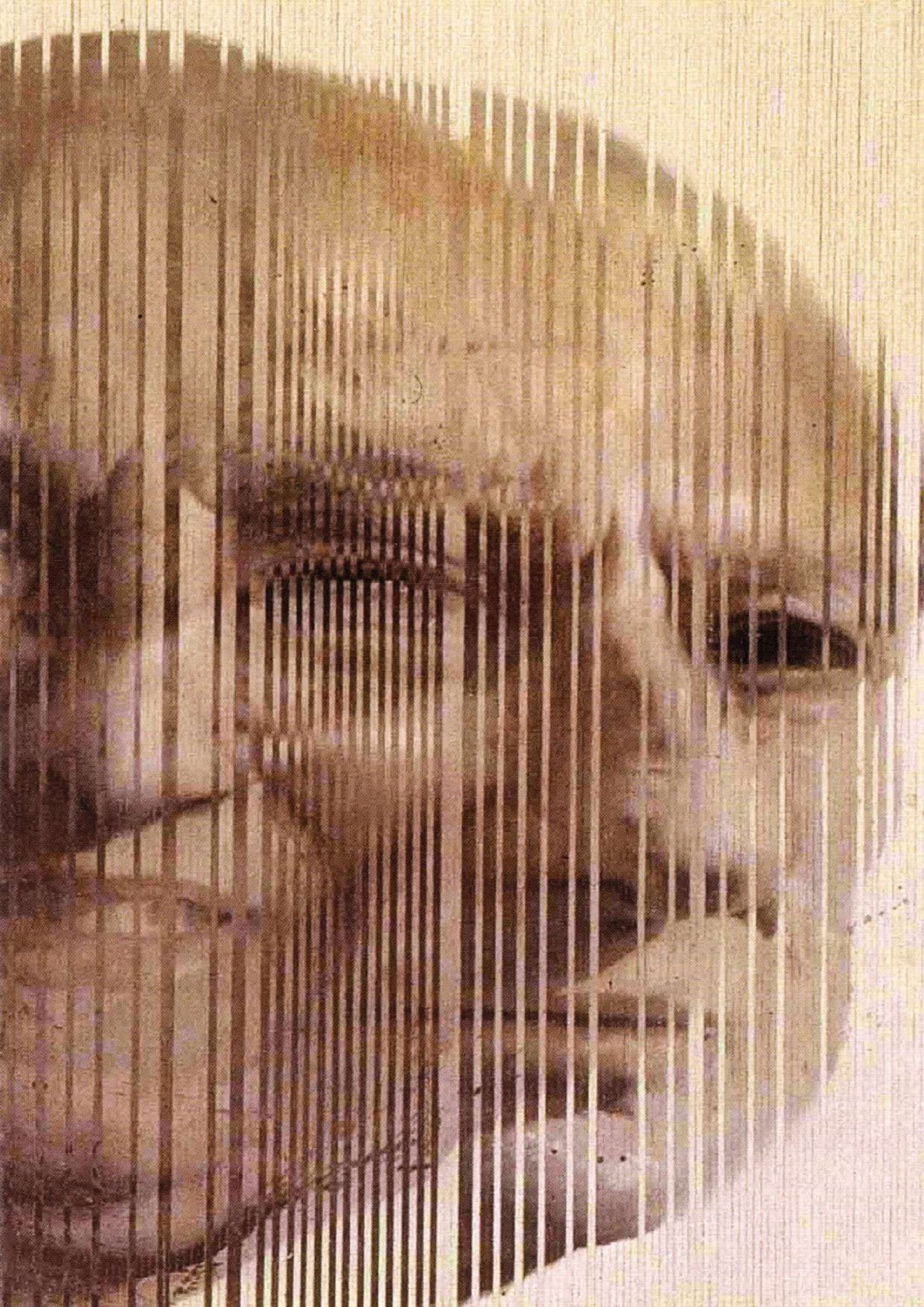


Uomo gallo - serie incontri, olio su tela, cm 110 x 120, 2007



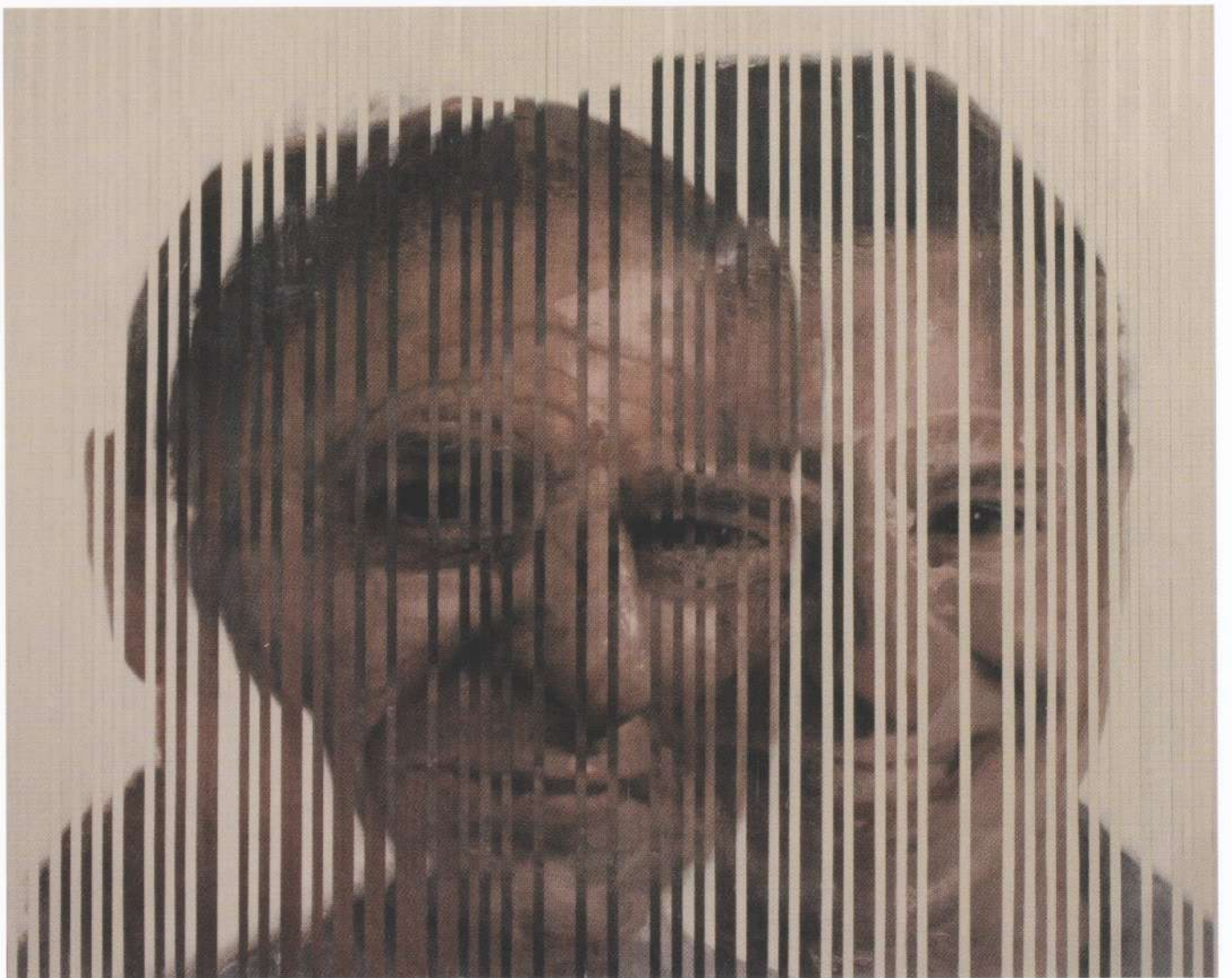


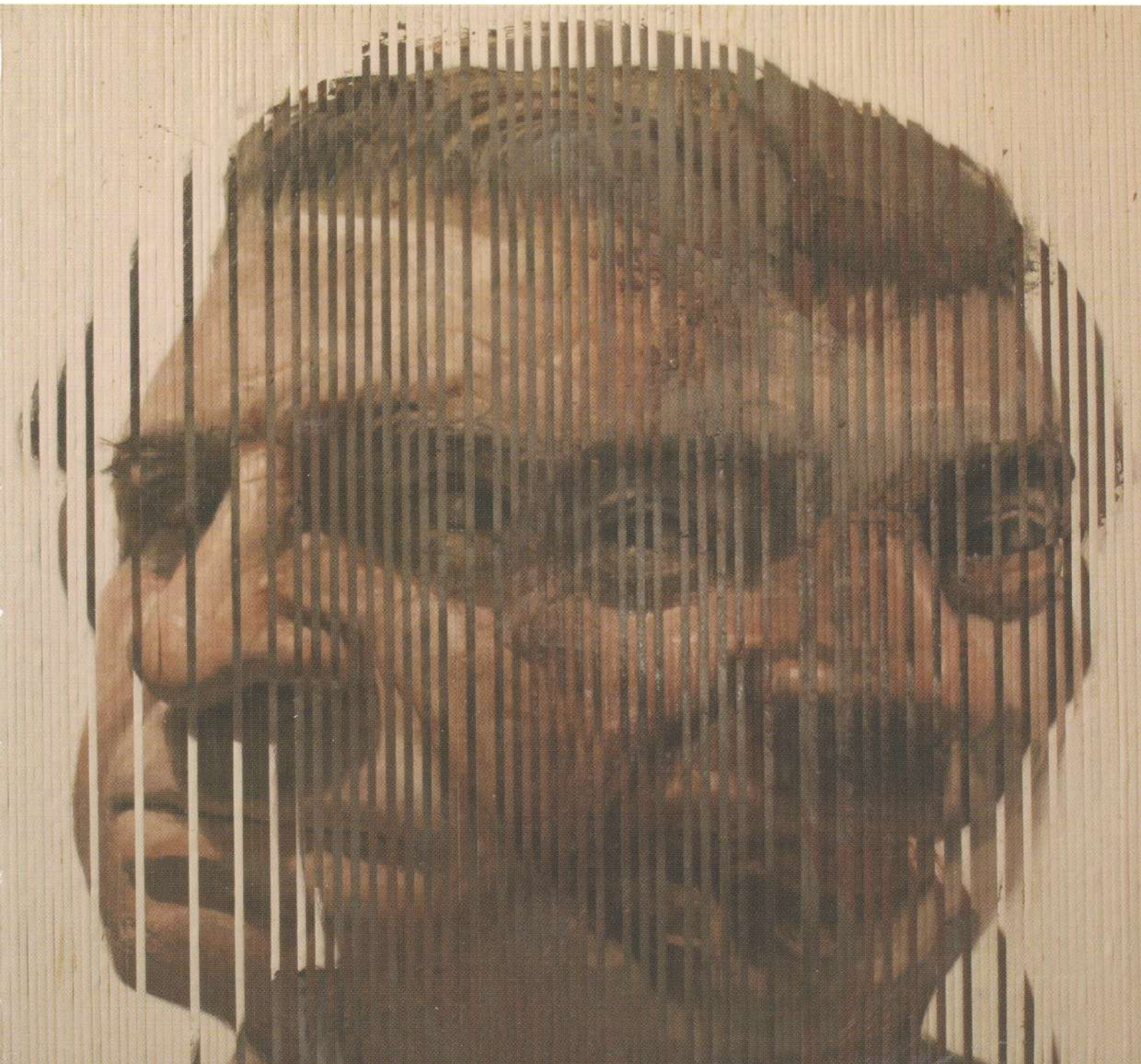
Uomo gallo - serie incontri, olio su tela, cm 110 x 120, 2007



<< *Volti I - serie fusioni*, olio su tela, cm 130 x 150, 2005

Volti III - serie fusioni, olio su tela, cm 96 x 118, 2007





ApparatiAppendix

Nicola Pucci è nato a Palermo nel 1966, dove vive e lavora.
Nicola Pucci born in Palermo, in 1966, where he lives and works.

Esposizioni personali / *Solo Exhibitions*

2008

Nicola Pucci. Circle time, Museo Carlo Bilotti - Aranciera di Villa Borghese,
a cura di / *curated by* Giusi Diana, Roma

2007

The Andipa Gallery, London

2005

Nicola Pucci, Galleria Il Ponte Contemporanea,
a cura di / *curated by* Jonathan Turner, Roma

2004

Aldrovandi VS Pucci. Principi astratti di figurazione,
Galleria Teknè Arte Contemporanea, Potenza

2002

Behaviors, Hall & Knight Gallery, New York

2001

The Andipa Gallery, London

2000

Marry-go-round, The Andipa Gallery, London

1998

Nicola Pucci, Museo d'arte moderna e contemporanea,
Repubblica di San Marino

1997

Sguardo Recto-Verso, Cantieri Culturali alla Zisa - Galleria Bianca,
a cura di / *curated by* Joselita Ciaravino, Palermo

1996

Circoli viziosi, Galleria Passepartout, Palermo

1994

Nicola Pucci, Palazzo Comitini - Provincia Regionale, Palermo

1993

Nicola Pucci, Galleria Passepartout, Palermo

Esposizioni Collettive / *Group Exhibitions*

2008

Art for the kitchen, MvB Arts,
a cura di / *curated by* Michele Von Büren, Los Angeles

2007

Ambiguità dell'anima, Spazio Nike - Palazzo Guarnaschelli,
a cura di / *curated by* Daniela Brignone, Palermo

2007

Dunkelheit, The Crypt, St. Pancras Church,
a cura di / *curated by* Annabelle Moreau, London

2007

Faccia lei. Ritratti e facce nell'incrocio fra aree culturali e linguaggi,
Spazio Thetis - Arsenale Novissimo, a cura di / *curated by* Elena Agudio, Venezia

2007

13 x17 - www.padiglioneitalia, Berengo Studio - Murano,
a cura di / *curated by* Elena Agudio e Cristina Alaimo, Venezia

2007

Gstaad Palace, Gstaad (Switzerland)

2006

L'immagine irrisolta. Indagine sulla corporeità, Galleria Biotos - Spazio B2,
a cura di / *curated by* Salvo Ferlito, Palermo

2004

Mondo degli umili. Trento Longaretti e altri pittori, Palazzo Sclafani,
a cura di / *curated by* Giovanni Bonanno, Palermo

2003

Inchiostro indelebile. Impronte a regola d'arte, Macro-ex Mattatoio,
a cura di / *curated by* Domenico Giglio, Roma.

2001

Fuori Stagione, Villa Ghirlanda, Milano

1999

Pensieri d'Arte, Galleria Scoglio di Quarto, Milano

1998

Libreria Bocca, Milano

1997

Nicola Pucci, Centro Culturale Francese, Palermo

1997

Eros, Osterio Magno, Cefalù (Palermo)

Opere in mostra

Lettura quotidiana VIII - serie circoli

olio su tela, cm 160 x 200, 2007, collezione dell'artista.

Lettura quotidiana V - serie circoli

olio su tela, cm 160 x 200, 2005, collezione privata, Roma.

Cani - serie incontri

olio su tela, cm 130 x 150, 2006, collezione dell'artista.

Bambino con leoni - serie incontri

olio su tela, cm 116 x 85, 2007, collezione privata, Palermo.

Tre boxer - serie incontri

olio su tela, cm 190 x 160, 2005, collezione privata, New York.

Donna con galli - serie incontri, dittico

olio su tela, cm 180 x 270, 2008, collezione dell'artista.

Bambino con gallo - serie incontri

olio su tela, cm 120 x 140, 2008, collezione dell'artista.

Gallo I

olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008, collezione dell'artista.

Gallo II

olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008, collezione dell'artista.

Gallo III

olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008, collezione dell'artista.

Gallo IV

olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008, collezione dell'artista.

Gallo V

olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008, collezione dell'artista.

Gallo VI

olio su alluminio, cm 50 x 37, 2008, collezione dell'artista.

Galli IV - serie incontri

olio su tela, cm 135 x 160, 2004, collezione privata, New York.

Uomo gallo - serie incontri

olio su tela, cm 140 x 120, 2000, collezione privata, Palermo.

Uomo gallo - serie incontri

olio su tela, cm 110 x 120, 2007, collezione dell'artista.

Volti I - serie fusioni

olio su tela, cm 130 x 150, 2005, collezione dell'artista.

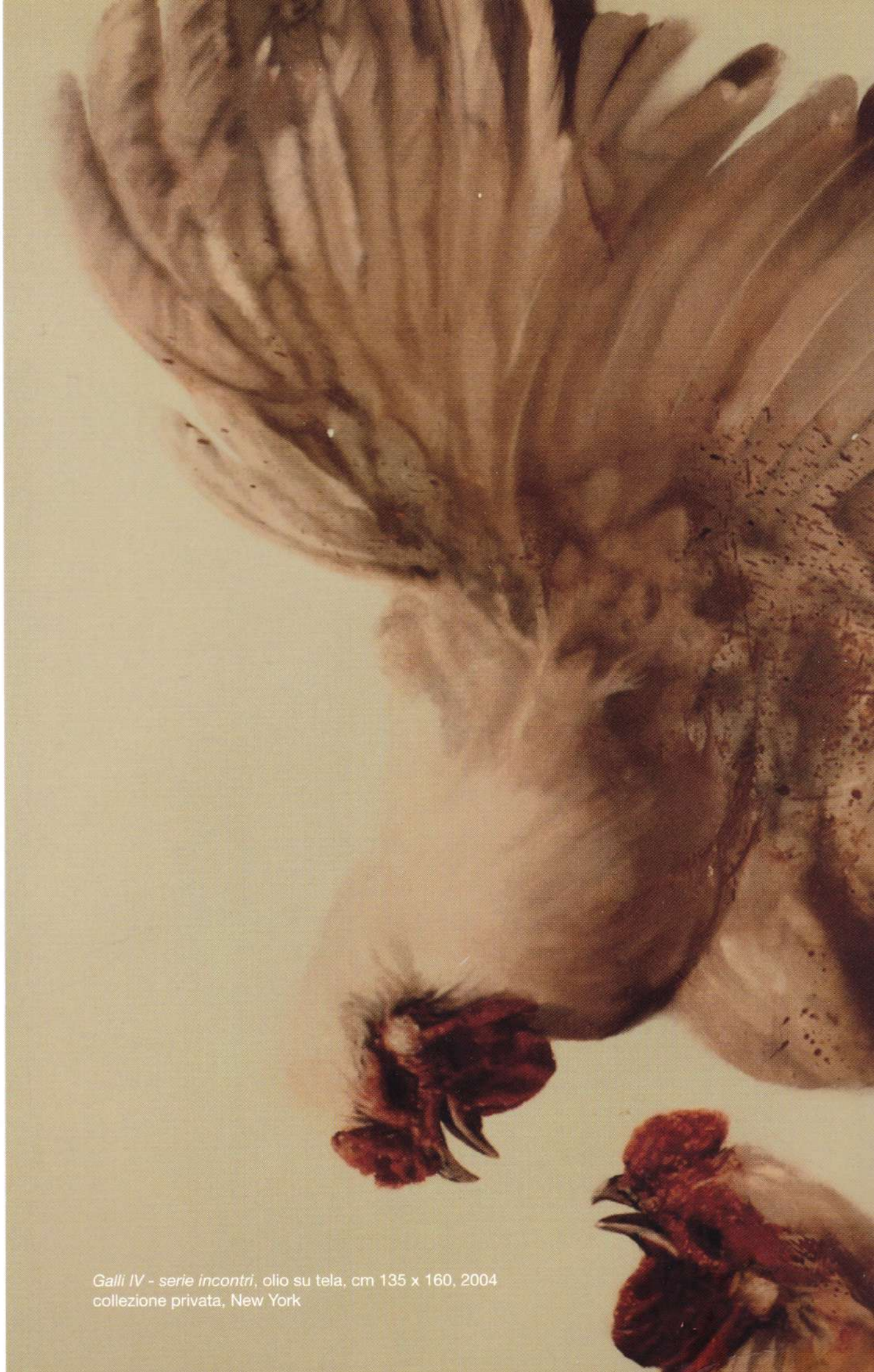
Volti III - serie fusioni

olio su tela, cm 96 x 118, 2007, collezione dell'artista.

Volti II - serie fusioni

olio su tela, cm 128 x 138, 2006, collezione dell'artista.

Finito di stampare nel dicembre del 2008
presso Priulla srl, Palermo
per conto delle edizioni di passaggio



Galli IV - serie incontri, olio su tela, cm 135 x 160, 2004
collezione privata, New York



ISBN: 978-88903703-1-1

€ 15,00

