

ANGELO de FRANCISCO

O-P-E-R-A

1973 - 1990

*L'Arte è l'umore di un popolo.
Quando un cittadino vede calpestate le "sue istituzioni"
una rabbia d'impotenza lo pervade.*

*È la rabbia dell'uomo che lavora,
dell'uomo che non "intriga";
è un'impotenza che ci soggioga!*

*Il suo unico potere
è il grido nell'Arte.*

Angelo de Francisco

ANGELO de FRANCISCO

Presentazione

di

Franco Passoni

Testimonianze

di

Giuseppe Martucci

Gianni Pre

Lella Cusin

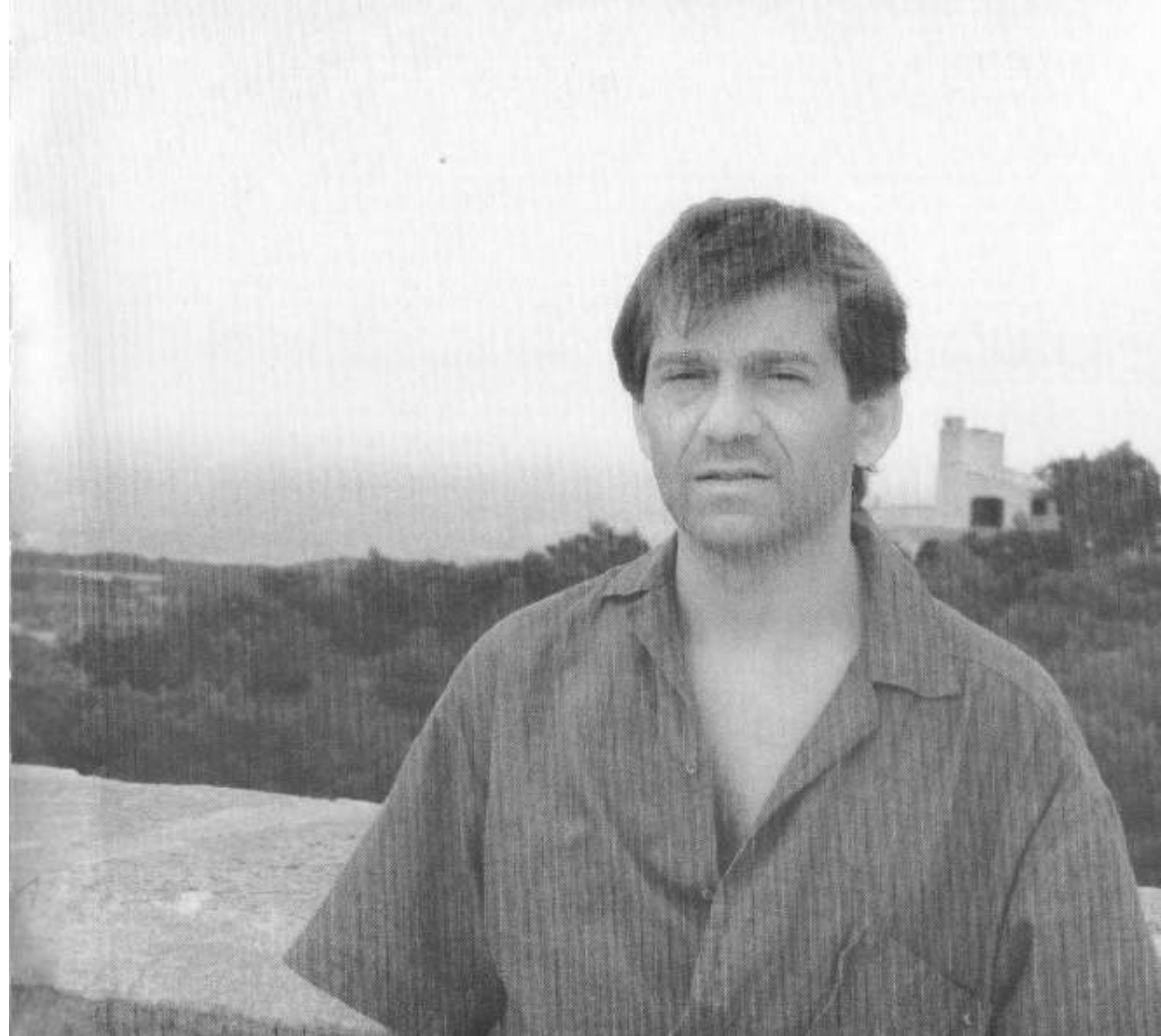
Anna Maura Malatesta

Giorgio Falossi

Mirella Occhipinti

Teodosio Martucci

Amel de France



Prima di parlare singolarmente di questo artista milanese, Angelo de Francisco, ci sia permesso ricordarvi che il momento storico del nostro presente temporale ed esistenziale è molto ricco di pulsioni, d'effervescenze e di devianze, il più delle volte tra loro incompatibili.

In questo curioso panorama, così straniante e complesso, anche la pittura assume rappresentazioni, come possibilità d'immagini o di racconto, che possono aprire i campi d'una nuova sensibilità epocale o di un nuovo pensiero persino stravolgente che, a sua volta, deriva probabilmente da due direzioni culturali: la prima è il frutto della linearità storica creditata dal cammino della continuità, la seconda si pone invece in sintonia con il tempo della nostra esistenza, così come la viviamo, sintonizzata dalle percezioni delle comunicazioni sensoriali, elettroniche e mass-mediali.

Le prime elementari idee per proiettarci in queste differenti dimensioni, almeno nei loro esiti più evidenti, derivano dall'analisi strutturale applicata alla nostra storia per aiutarci a misurare la distanza del pensiero immaginativo, da quello razionale e, quindi, pervenire alla indeterminatezza dell'arte.

L'arte è cultura, non è altro che cultura, quindi è una ricerca continua e indeterminata ove ogni ipotesi e preveggenza è sempre possibile. È stato infatti Joshua Reynolds, il grande pit-

tore inglese del XVIII° Secolo, ad affermare testualmente: "... che l'arte non scende dal cielo come illuminazione divina, ma che è il prodotto di una serie di confronti e di scelte, dunque il risultato d'un processo critico...". Hans Sedlmayr, in "Velust der Mitte" (Perdita del Centro), nel 1948, indagando nelle zone inconscie dell'arte è pervenuto alla sorprendente convinzione che sono gli *abusi*, cioè l'amore per il caos, le ribellioni, le trasgressioni, le contestazioni, la violenza, le devianze e non le norme, a esprimere le nuove tendenze del nostro tempo, scartando quindi tutte quelle prefabbricate e inutili suggestioni limitanti, a noi derivate dal polo teocentrico che, nel mondo antico, tendevano ad essere preferenziali per gratificare, spiegare e forzatamente imporre le leggi della presunta perfezione armonica e universale del tutto percepibile, con gli assolutismi delle fedi e il potere dei sapienti e dei potenti.

Come è ben noto agli studiosi, fu propriamente il "Barocco" a inventare la *modernità della nostra cultura* e ad affermarla, considerandola come un nuovo corpo separato da tutto ciò ch'era esistito prima del suo avvento e proponendola come una qualità primaria ed essenziale del pensiero e del prodotto culturale. Fu importante a tal punto questo nuovo aspetto della modernità che è precisamente divenuta, subito dopo, un valore e poi più tardi il

motivo di contestazione delle nuove idee di cultura contemporanea a noi che, si badi bene, non si autodefiniscono più d'avanguardia o progressiste come venne indicato dal materialismo storico susseguente, ma preferiscono citarsi *post-moderne*, perorando la crisi di un sistema, anzi dell'idea stessa di quel sistema, che fu il modello d'una cultura pre-umanistica, seguita dal modernismo e, oggi, dal post-modernismo. La cultura della fine del '500 e del '600 aveva così comportato due nuovi poli di altissimo significato, nei quali poterci identificare: l'eredità rinascimentale del *classicismo idealizzato e manierista* e poi il suo antagonista che era rappresentato dal *realismo testimoniale*, il primo ovviamente dovuto all'influenza di Michelangelo Buonarroti, il secondo valorizzato e imposto da Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tuttavia per la precisione, questi due poli antitetici tra loro, erano garantiti e condizionati da una scelta d'indirizzo culturale assai più affine all'interno d'una vera e propria disciplina tecnica ed estetica, che conferivano agli artisti una evidente professionalità dimostrata ampiamente dalle loro grandi capacità esecutive e creative.

Nel mondo d'oggi, dove si è andato sempre più affermando il senso tragico della nostra vita quotidiana, individuale e sociale, per l'insieme delle ribellioni che ci contraddistinguono (molto bene evidenziate dalla pittura di Picasso che è sempre stato contro ogni idea del bello, in favore dell'espressione formale) è venuta a scadere l'importanza esclusiva della professionalità così com'era intesa dalle arti belle, in quanto è stata massimamente allarga-

ta la creatività che, per esprimersi e realizzarsi, necessita d'assoluta libertà d'ogni dogma o condizione o norma prestabilita e pone il "veto" a qualunque limitazione e in nome della laicità del pensiero.

A volere ben riflettere si può rilevare che il "permissivismo sociale", esploso in questo passato prossimo e che continua in avanti, deriva come spinta dalla sfera dell'arte che ha sempre goduto o ricercato una sua totale libertà d'espressione nel campo dell'estetica. In questa sfera gli è sempre stata concessa una libertà assai più ampia della sessualità, della violenza e dell'aggressività umana. Questo è probabilmente avvenuto perché l'estetica è "un appetito", quindi più intimamente legata alle componenti affettive e significative delle persone, sia conscie, sia inconscie, essa appare nella sua configurazione come un mezzo suggestivo per esplorare sia gli aspetti manifesti, sia quelli motivazionali, sia quelli nascosti nella struttura interna della personalità umana e sociale.

In questo ordine d'idee e di significati, oggi sono preferite dagli stessi operatori estetici tutte le frontiere del possibile, essi possono esprimere con le loro opere e con le loro presenze sul campo tutto ciò che ritengono operante all'interno dei problemi culturali e della società, dalla quale vengono influenzati, tuttavia essi tendono soprattutto a spiazzare le nozioni del reale testimoniale con le nuove tecnologie, con tutte quelle nascoste autonomie che a loro volta vengono offerte dai nuovi materiali, dalle nuove tecniche, soprattutto da quelle necessità di libera creatività immaginativa del corpo

e della mente proiettati in avanti. In questo ordine di premesse e di significati, mistero e realismo, non sono antitetici tra loro, ma si prospettano semmai come una successione d'azioni sperimentali o coordinate dall'esperienza che non escludono una pericolosità distruttiva nel nostro futuro, unicamente preoccupati di testimoniare dati di fatti possibilmente incontestabili o ipotetici.

Su queste grandi linee si proietta la presenza di Angelo de Francisco, un giovane intellettuale che vive intensamente all'interno delle problematiche culturali dei nostri giorni e che noi, seppur in breve, abbiamo cercato di spiegarvi e riassumervi più sopra.

Angelo de Francisco opera e agisce come artista, perché questa è stata la sua scelta determinata e confermata dalle sue naturali qualità, che gli si sono manifestate in giovane età. Nel suo recente operare non trascura le ragioni devianti del nostro tormentato presente in quanto, come vi ho detto, è uomo di cultura, mentalmente inquadrato in quella cultura che intende produrre cultura, anche se sa benissimo che la cultura di per se stessa può anche essere arbitraria e quindi non necessaria in assoluto. In questo curioso assioma comportamentale risiede la sfida che ha accettato di buon grado; proprio perché le verità umane sono in genere deboli e devono essere sostenute, dimostrate, con ogni mezzo fisico e metafisico, per esempio, a cominciare dallo stesso linguaggio di comunicazione per cui, gli uomini, parlano delle stesse cose in diverse lingue e magari con referenti differenti, che determinano l'incomunicazione e che è un fenomeno diffuso.

Ciò che l'uomo istituisce nel suo mondo, liberalmente e culturalmente, non ha sempre una necessità intrinseca, paragonabile per esempio alla terribilità delle leggi imposte, che s'illudono di regolare la sudditanza, la sopravvivenza delle specie e della società civile. In questo senso si può affermare che le verità umane possono essere deboli in quanto sono soprattutto culturali e quindi soggette alle mutazioni. Quindi i prodotti della cultura devono essere amati, capiti, difesi, sostenuti e salvati dai pericoli dell'annientamento che è sempre in agguato e che può, in ogni istante, premetterne la morte con lo stesso superamento della dialettica del pensiero in azione che, come è noto, si presenta attiva e continuativa senza mai avere un fine preciso e determinato in quanto ricerca ciò che non conosce o procede per raffronti. Si può affermare che la cultura presenta aspetti d'antropofagia in quanto si nutre di se stessa e noi non conosciamo ricette possibili per la soluzione di questo problema. Tuttavia riteniamo che il primo passo consista nel prendere coscienza di questa situazione e mettendo in relazione gli aspetti di ciò che siamo venuti conoscendo con l'evoluzione continua all'interno della storia in divenire.

Angelo de Francisco, sin dalla più giovane età si è votato alla cultura, ha sentito il bisogno di nutrirsi di cultura, come un buon chierico, per potersi avvicinare almeno idealmente e con umiltà ai due grandi rivoluzionari storici che maggiormente, da sempre, l'hanno colpito con le loro opere. Ci riferiamo a Michelangelo Buonarroti e Michelangelo Merisi detto il Caravaggio che, come abbiamo testè spiegato,

sono in effetti due giganti i quali avendo usato della verifica relativa alla continuità dello spazio, l'uno, della sacralizzazione del quotidiano, l'altro, hanno subordinato le loro immagini, tutte scaturite dal loro genio, ad un rapporto di cultura con tutti quegli elementi che sono stati da loro intuiti, proposti, rappresentati nelle scene dipinte o scolpite nella materia, ch'erano: personaggi, miti, allegorie, simboli sacrali, apparenze dedotte dalle verità naturali, testimonianze di pensieri profondi, fautori d'un mondo moderno che si è affermato con la superiore qualità della loro arte, della loro forza. Le influenze derivate da questi due giganti non sono state riprese da Angelo de Francisco negli stili, tra l'altro contraddittori, ma hanno agito sul suo comportamento d'artista e cioè nella volontà di voler suggerire al suo proprio fruitore una nuova pittura che, almeno nelle sue personali intenzioni, oltrepassasse quelle dimensioni tradizionali del proporsi, ricercando un qualcosa di fortemente espressivo che possibilmente andasse al di là delle linee, dei colori, dei contorni, dell'espressività, insomma un qualcosa che fosse atto a colpire e poi suggestionare i sensi e l'immaginazione del suo fruitore, senza tuttavia dimenticare l'importanza dei valori da rilevare per raggiungere questo risultato. Per conseguire questi risultati intenzionali, l'artista è ricorso a due procedimenti che sono tra loro ben distinti: la conquista di quella frontiera tra arte e vita — così come avevano fatto i nostri futuristi — ch'egli cercava di violare con l'eliminazione d'ogni barriera possibile tra le opere che lui stesso aveva prodotto e chi le stava guardando. Poi,

in un secondo tempo di contingenza al farsi dell'opera, ricercava in essa quel *non finito*, espresso dalle sue immagini che non trascurano affatto quegli effetti teatrali di sorpresa e di *suspense psicologica*, mettendo sempre in discussione ogn'idea di purismo vincolante, preferendo valorizzare la propria libera creatività che, come è noto, analizza e mette in discussione tutti quei rapporti che sono emergenti dal linguaggio di comunicazione metascenico. Ecco quindi che questo artista si presenta all'interno del panorama artistico emergente con una sua decisa volontà che gli comporta, in ogni opera, dei mutamenti pertinenti ai contenuti nel corso delle sue azioni operative. Evidentemente le sue metodologie sono complesse ed elaborate, perché complessi sono i problemi della cultura per potersi esprimere, ed è in questo senso strutturale e costruttivo che possiedono uno sviluppo e un "iter" particolare che ha avuto inizio per lui, nel 1973, cioè in quella data che cronologicamente corrisponde alla nascita del suo primo vero quadro ad olio e realizzato con il proposito di lasciarsi alle spalle tutte quelle ovvietà transitorie degli insegnamenti ricevuti in sede scolastica, lasciandosi guidare, al contrario, da quell'oscura esigenza interiore che reclamava di rappresentare nei dipinti *"il soggetto uomo"*, così com'egli lo sentiva e percepiva dentro di sé e fuori da sé, com'era sentito dalla sua sensibilità e cioè come una entità rappresentabile eufemisticamente da una figuratività mostruosa, isolata in misteriosi deserti apocalittici, guidata dall'infausto destino d'una legge angosciosa che fatalmente lo portava al massacro dei simi-

li, alla consunzione guerriera e ingiusta d'una nemesi storica, grottescamente evidenziata dalle deformazioni formali, tenebrose ed urlanti, grifagne, indubbio frutto di paure ancestrali ed esistenziali, eternamente misteriche, alimentate da sensi di colpa mai repressi e da tragici fenomeni che da sempre conferiscono il senso d'una realtà selvaggia dell'uomo contro il grido della vita trionfante ch'esorcizza la morte con il delitto. Ecco in questo ordine di significati primari e primordiali, niente poteva essere più consono alla sua pittura come l'uso del bianco e nero, dei colori tenebrosi, dove l'improvvisa violenza delle luci mostravano le apparizioni dell'autodistruzione in atto, aggiungendo una calcolata spettacolarità macabra alle scene revulsive che uscendo allo scoperto con tutta la loro terribilità, cancellavano il peso delle coscienze civili. Dal 1973 al 1980 continuava quel ciclo da lui stesso emblematicamente definito "I-O, C-H-I? lacerato nella storia C-E-R-C-O?" dove la narrazione procedeva con esiti figurati, informali, surreali, con fusioni di materie, disegno e collage. Significativi taluni titoli, come "Porci e padroni", "Amorodio", "Zatar-Nagomia: i morti con noi creano", "Il potere", "Riprendiamoci la vita", "U-O-M-I-N-I", "Gesù Cristo, la nazzarena e le compagne puttane", etc. Evidentemente nella progettualità di Angelo de Francisco non è da escludersi un effetto-ironia. Spinto da questo sentimento l'artista ha proseguito le sue ricerche usando materiali diversi che gli hanno comunque fatto scoprire le grandi lezioni di Fontana e poi di Burri che,

fatalmente, dovevano indirizzarlo verso nuove opere più probanti e consistenti nel bisogno di comunicazione visuale. Dal 1980 in avanti ha così inizio un nuovo ciclo, detto de "Le disintegrazioni metamorfiche" che hanno annullato le precedenti esperienze e ricercato iperbolicamente la terza e la quarta dimensione oggettiva, lacerata, frantumata, comunque trasfigurante, in quanto era animata da una conclusiva speranza di redenzione nei contenuti. Rappresentativa a questo proposito è l'opera "Verso la nascita", 1980/81, dove l'anelito dell'artista è determinato dal modificarsi possibile delle forme per la fruizione tattile, dall'invasione dell'oggetto in ogni direzione dello spazio fisico e che, a volontà, può essere modificato tirando una fune che agisce con un contrappeso e provoca cambiamenti rilevabili. In quest'opera, l'uomo e il creato, appaiono dipinti simbolicamente su delle tavolette quadrate che sono i frammenti d'un insieme oggettivo che può venire modificato dall'intervento del fruitore, con un movimento. I materiali usati dall'artista sono eteroclitici, cioè legno, ferro, tela, vernici, corde, etc., mischiati in un bricolage di sensazioni tattili e visive che vogliono rappresentare il caos delle forme, delle devianze ch'esprimono violenza, angoscia, e nello stesso tempo con la speranza dell'artista di poter raggiungere, in controsenso, uno stato d'animo parusiaco che tende a sublimarsi per uscire dal vortice implacabile della morte-vita e viceversa. Nel 1981, Angelo de Francisco ha realizzato "Disintegrazione II", "Metamorfosi I", un'opera legata allo stesso ciclo delle "disintegra-

zioni metamorfiche", dove ha inteso esprimere l'idea d'uno spazio rivolto verso il positivo e verso il negativo, verso il verticale e verso l'orizzontale con il movimento e la bifrontalità del dipinto. Infatti le sue tavolette pur essendo bidimensionali hanno due fronti, il dietro e il davanti, sono poi completate da un supporto di legno e corde, sistemati su assi cartesiani, per poter esercitare lo spostamento nello spazio con un movimento.

Nel 1982 maturava "Meditazione - Metamorfosi II³" dove si venivano a fondere la pittura e la scultura, con una grande lastra in P.V.C., in forma concava e convessa e sulla quale l'artista aveva eseguito un intervento pittorico atto a rappresentare la dimensione uomo.

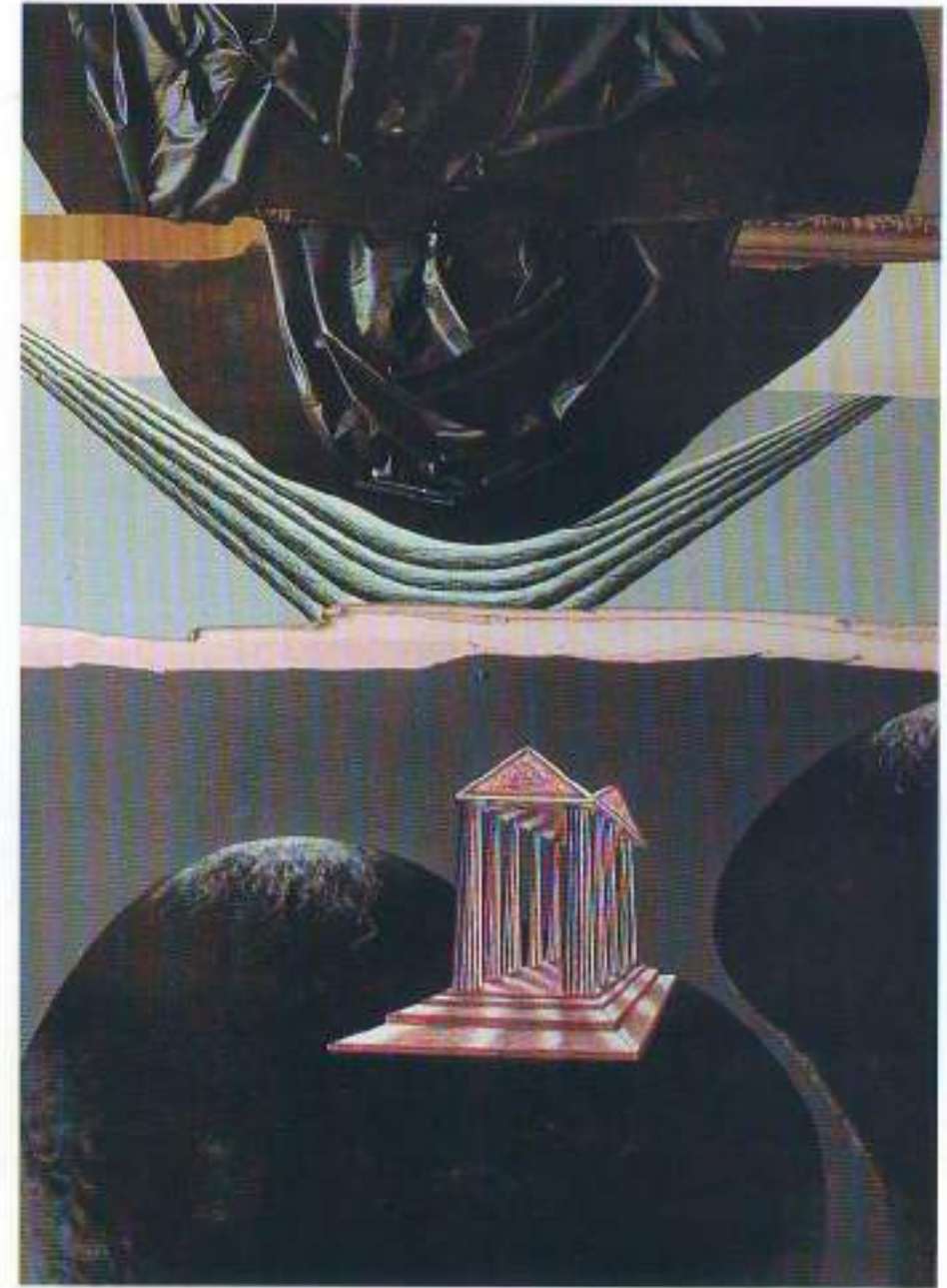
Seguiva, nello stesso anno "Io e te, insieme cercando, equilibri equilibrati, nello spazio alterato da ogni nostro movimento" che corrispondeva a una ricerca di ciò che è presente ed assente nell'uomo in rapporto all'unione con la donna, per poter arrivare all'abbraccio finale ancora dominato dall'assenza. Le due figure dipinte si rincorrono ma non s'incontrano.

Le figure di Angelo de Francisco sono graficamente lineari e la tavola di legno è il materiale che usa più abitualmente, sino alle ultime opere di quest'anno. La sua figurazione ha acquistato un aspetto più distensivo, le sue lacerazioni forniscono ormai un disegno particolare che sottolinea una nuova speranza verso il futuro, anche come elemento di casualità agognata e voluta dall'artista che, in realtà, è molto meno pessimista di quanto altri hanno creduto di vedere, in lui e nella sua opera globale sino ad oggi.

Le scelte dei materiali, dei colori sono sempre dominate dal pittore che c'è dentro a questo personaggio problematico ed interessante, il quale pur usando la tridimensionalità non è mai uno scultore, si badi bene, ma sempre un pittore che si serve di tecniche e materie varie pur di raggiungere il suo innato bisogno di comunicazione comportamentale d'altissimo livello culturale e intellettuale. Ormai sono tante le operazioni che investono quell'oggetto che noi chiamiamo artistico, così come si sono allargate le influenze, i linguaggi espressivi e i contenuti delle opere. È quindi giusto che l'artista del nostro tempo si dedichi con molta attenzione allo scopercchiamento delle molte verità che l'anima dell'uomo e le opere ci rivelano e ci nascondono con puntigliosa ripetizione.

*Franco Passoni
Dicembre '90*

O-P-E-R-A



Tav. I

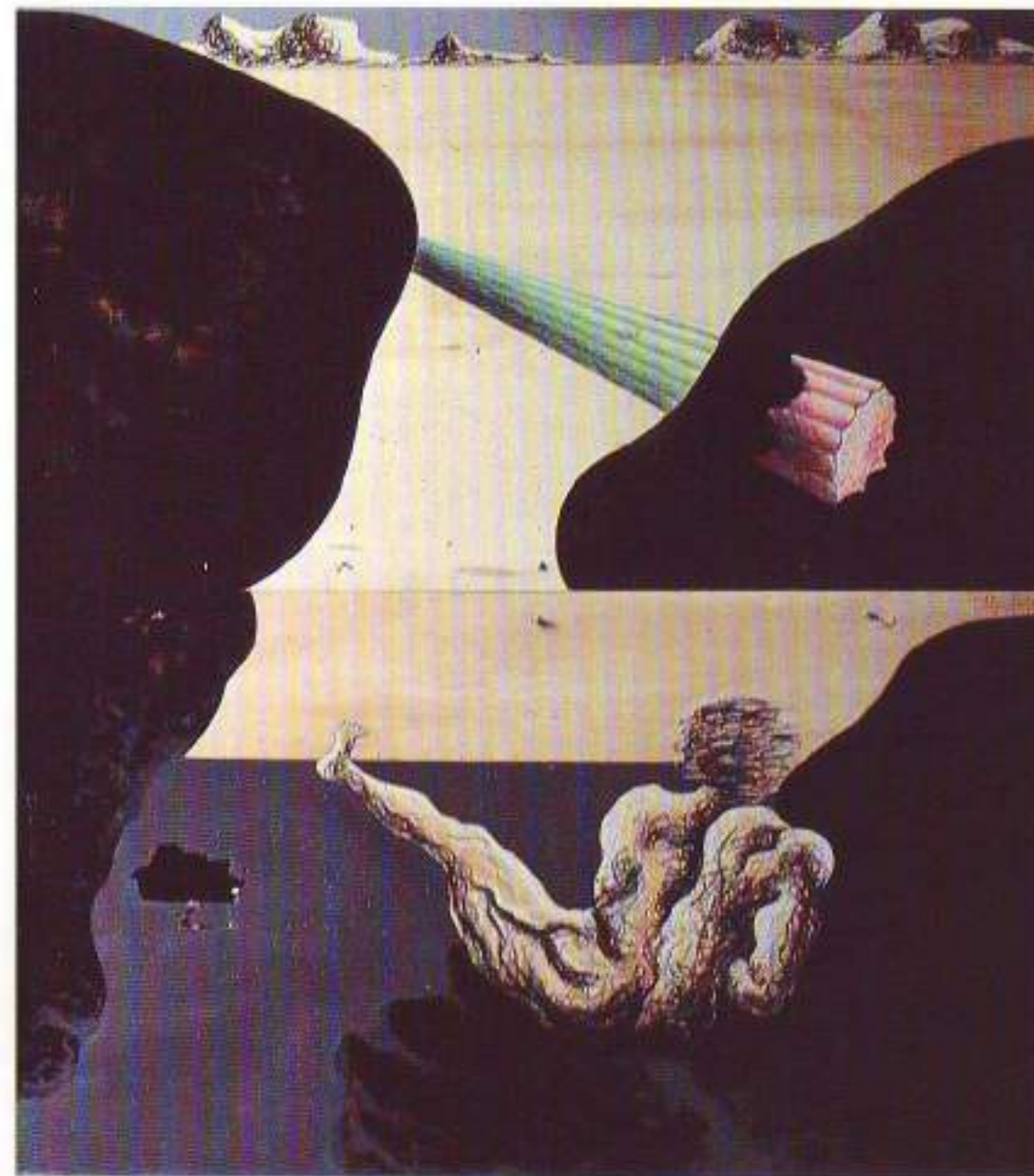
Ott./Nov. '90
Interrogativo n° 9: Giustizia - Diritto Negato? (particolare)

Tav. II



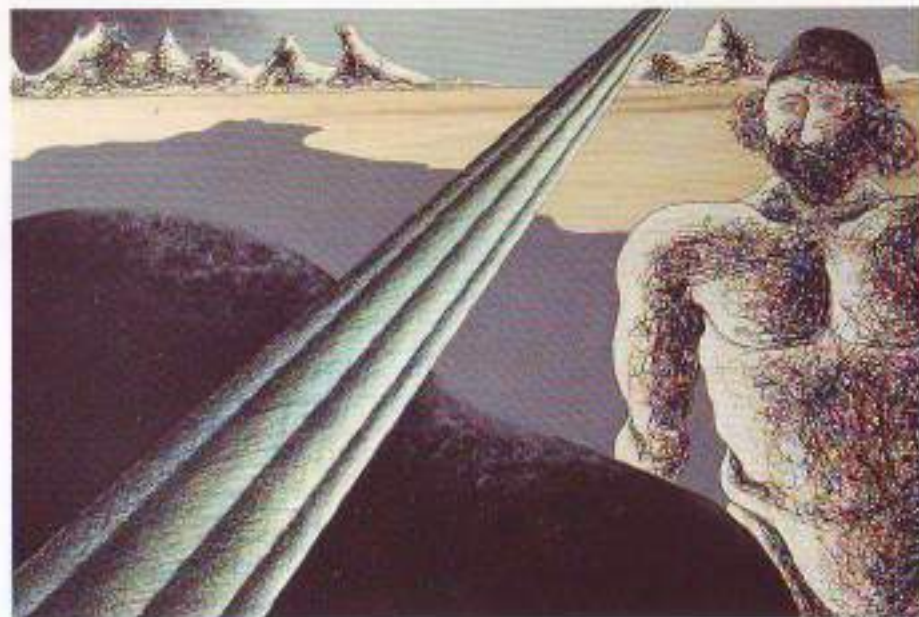
Settembre '90
Interrogativo n° 7: Forse la Giustizia!

Tav. III



Agosto '90
Interrogativo n° 6: Il mare spaccato

Tav. IV



Settembre '90
Interrogativo n° 8: La speranza della verità (particolare)

Tav.V



Settembre '90
Interrogativo n° 8: La speranza della verità (particolare)



Tav.VI

Luglio '90
Nel tuo corpo il mio spazio



Tav.VII

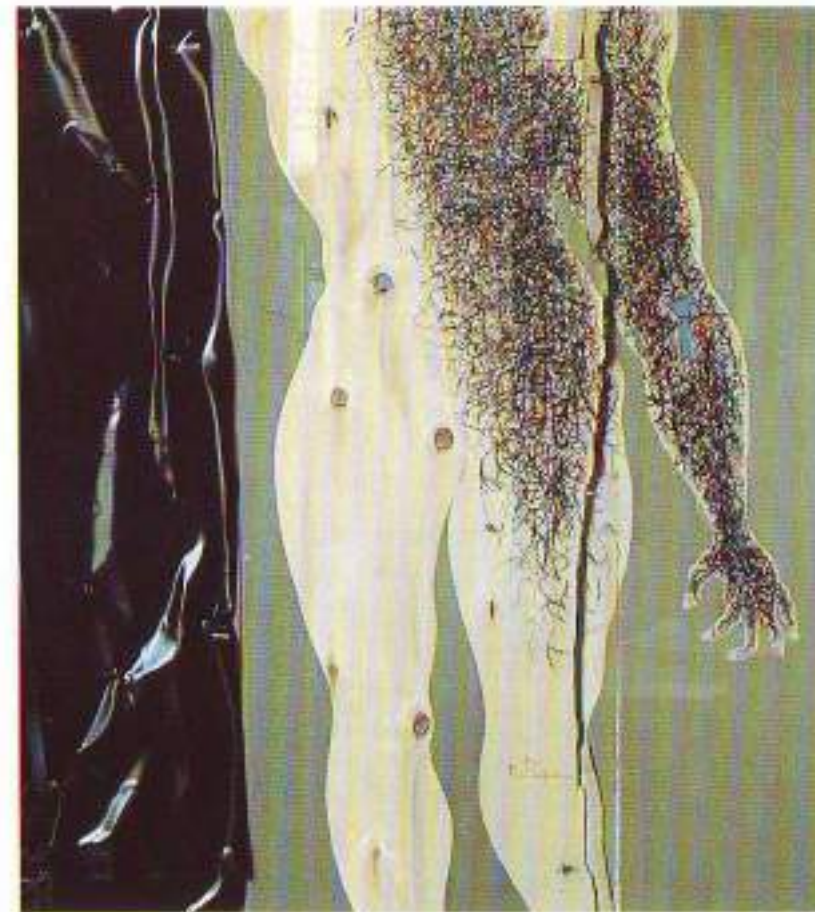
Novembre '89
Insieme nel mare guardando (particolare)

Tav. VIII



Settembre '88
Un uomo

Tav.IX



Giugno '89
Un uomo di fronte



Tav.X

Agosto '88
Nuda (particolare)

Tav. XI



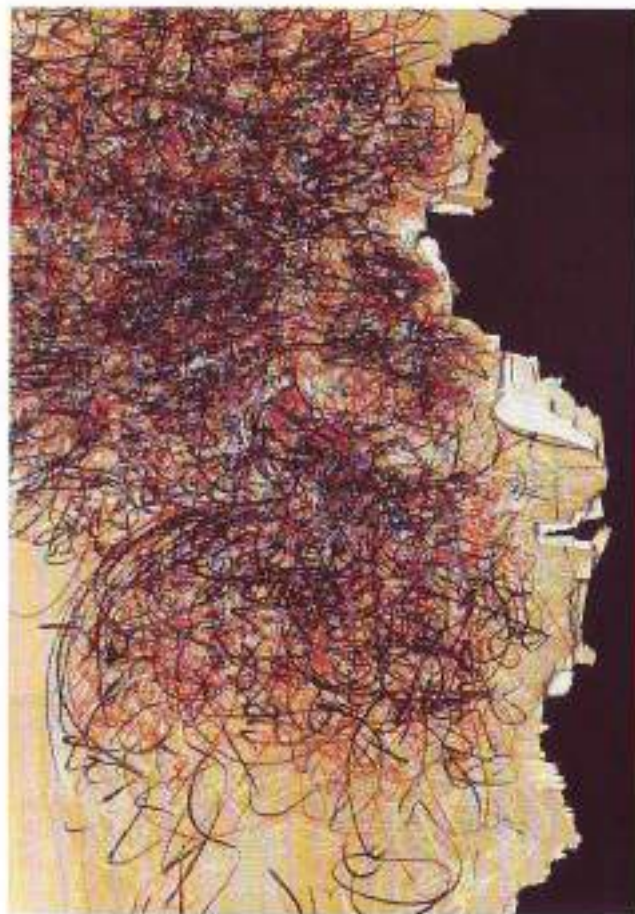
lo ti spacherò
Novembre '87

Tav.XII



Dicembre '86
Quasi il cielo, oltre l'urlo che nasce

Tav. XIII



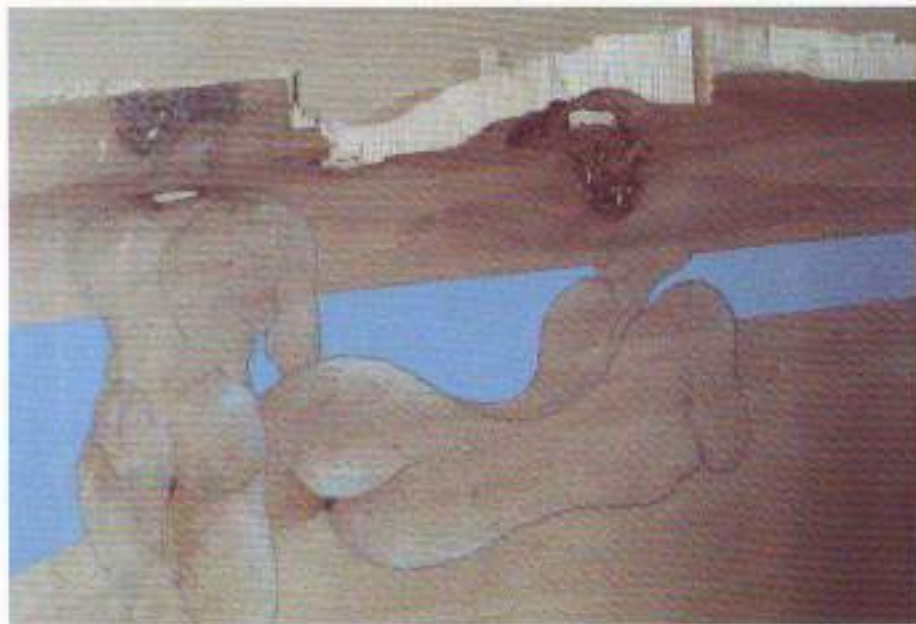
Maggio '88
Io di fronte (particolare)

Tav.XIV



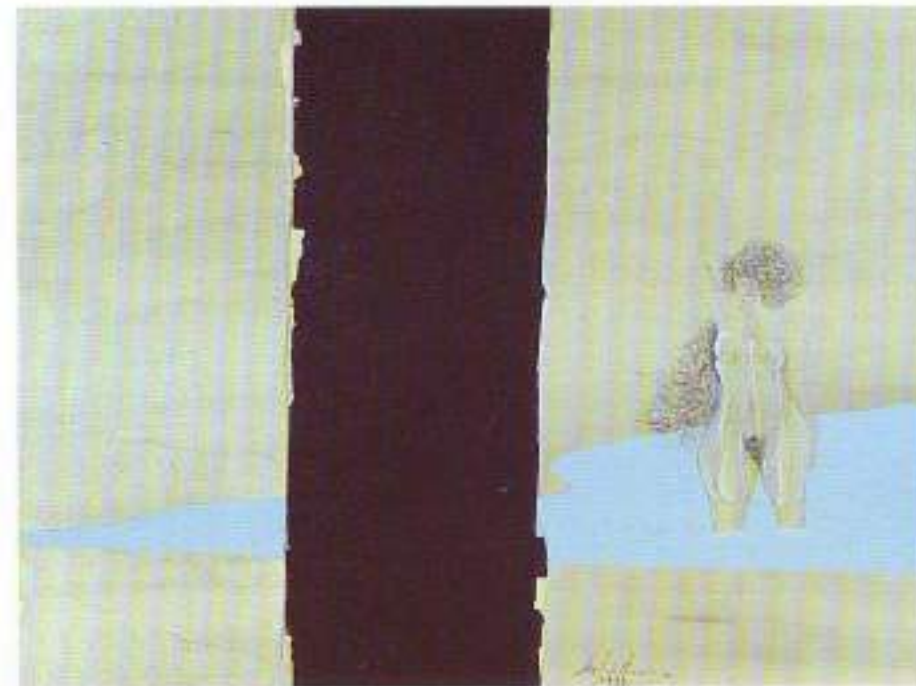
Settembre '85
Spaccato n° 13

Tav. XV



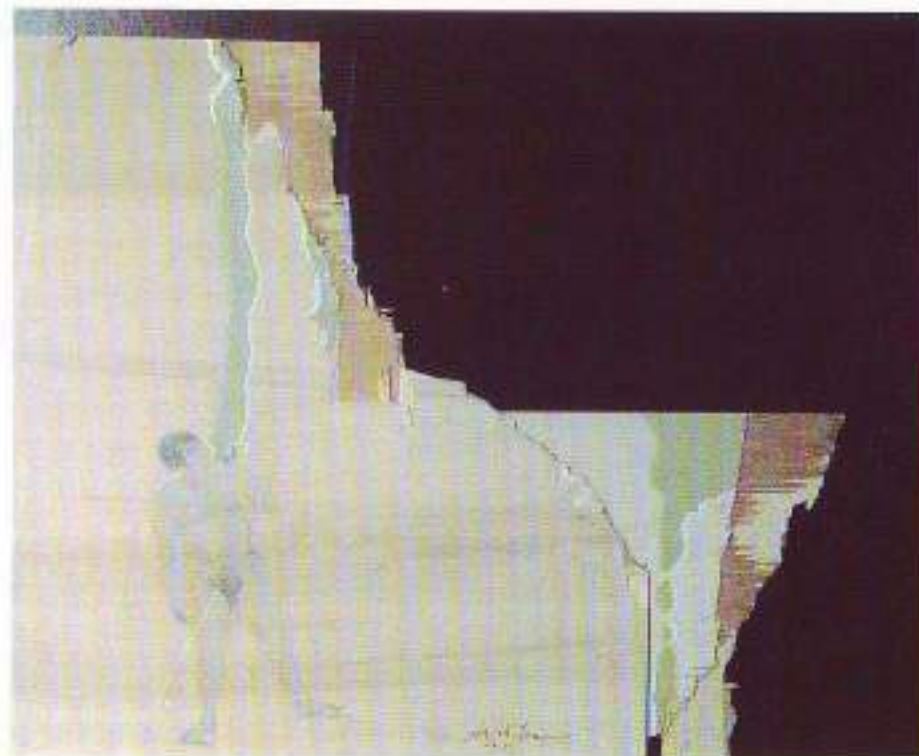
Giugno '85
Spaccato n° 8 (particolare)

Tav.XVI



Luglio '85
Spaccato n° 9

Tav. XVII



Marzo '85
Spaccato n° 6

Tav. XVIII



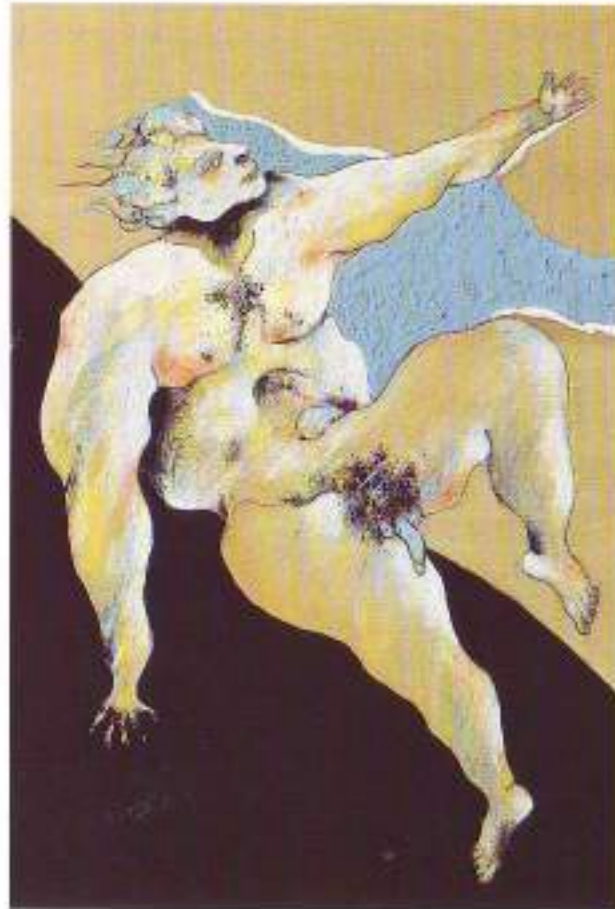
Marzo '85
Spaccato n° 5



Tav.XIX

1987
Uoma

Tav. XX

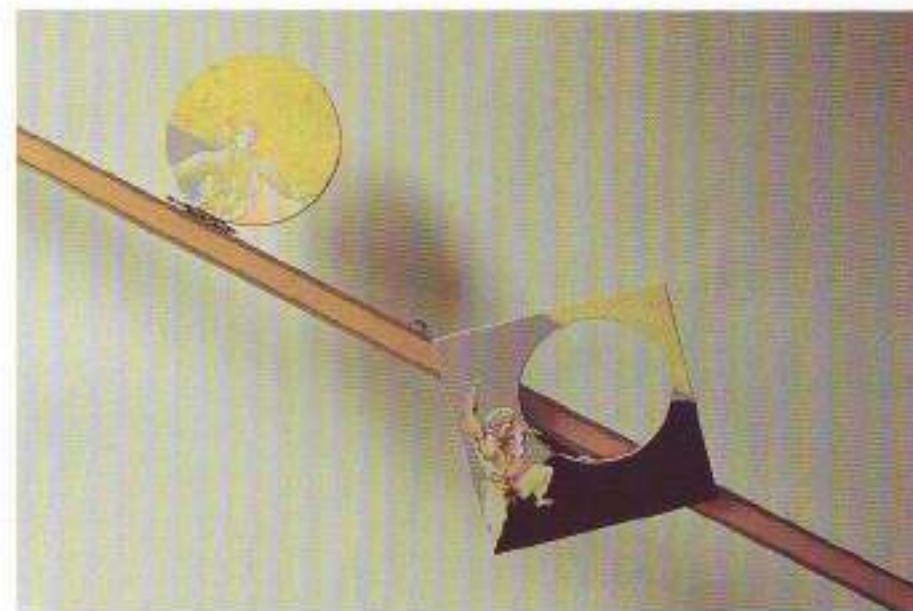


Novembre '83
Momento d'infinito (particolare)



1984
Maschialità

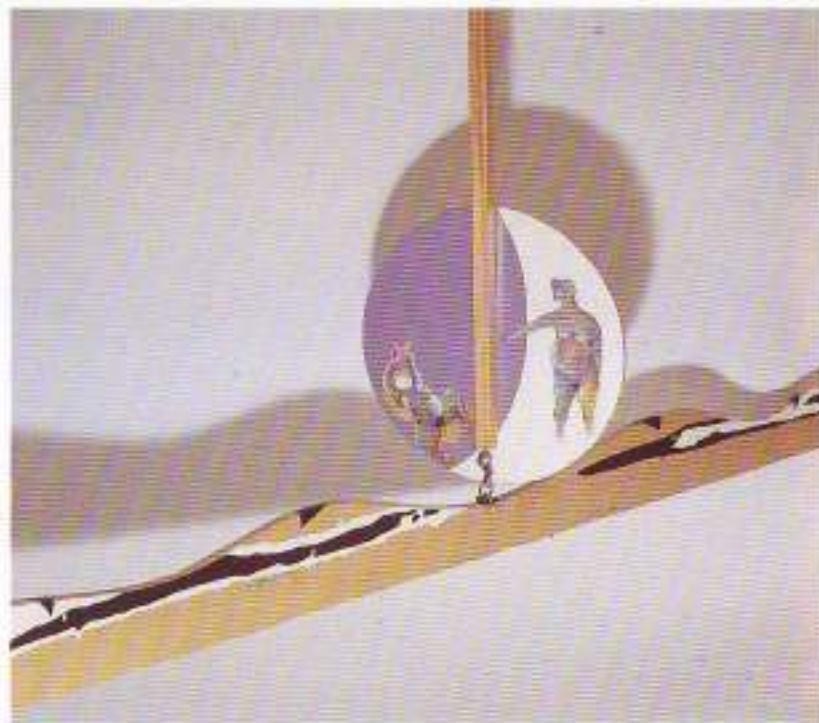
Tav.XXI



Tav.XXII

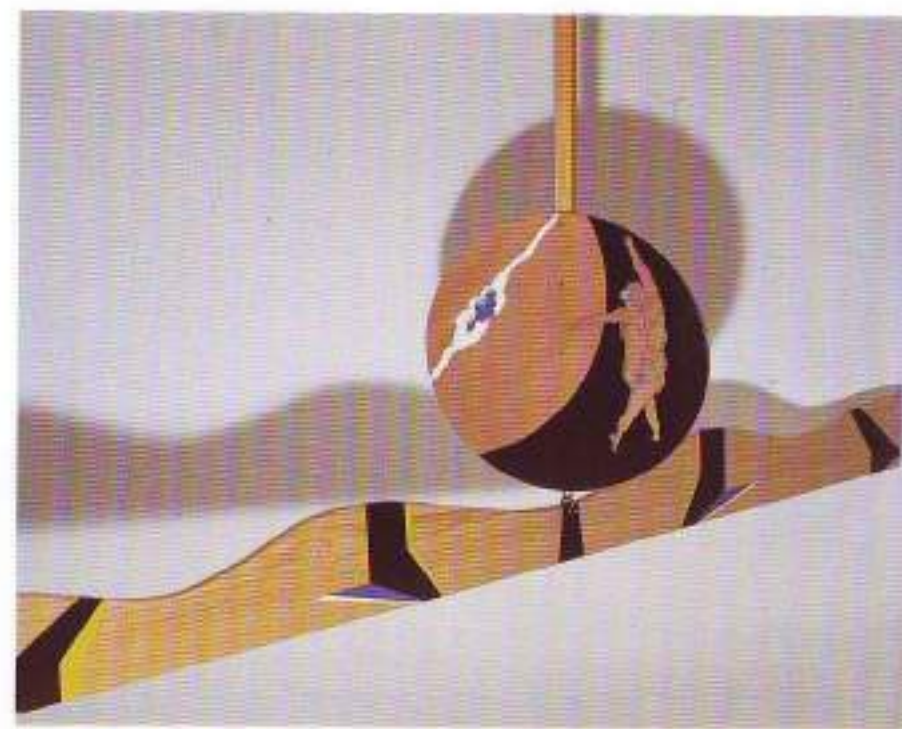
1981-82
Io e te, insieme cercando, equilibri-equilibrati
nello spazio alterato da ogni nostro movimento

Tav. XXIII



1982
Cercando lo spazio (retro)

Tav. XXIV

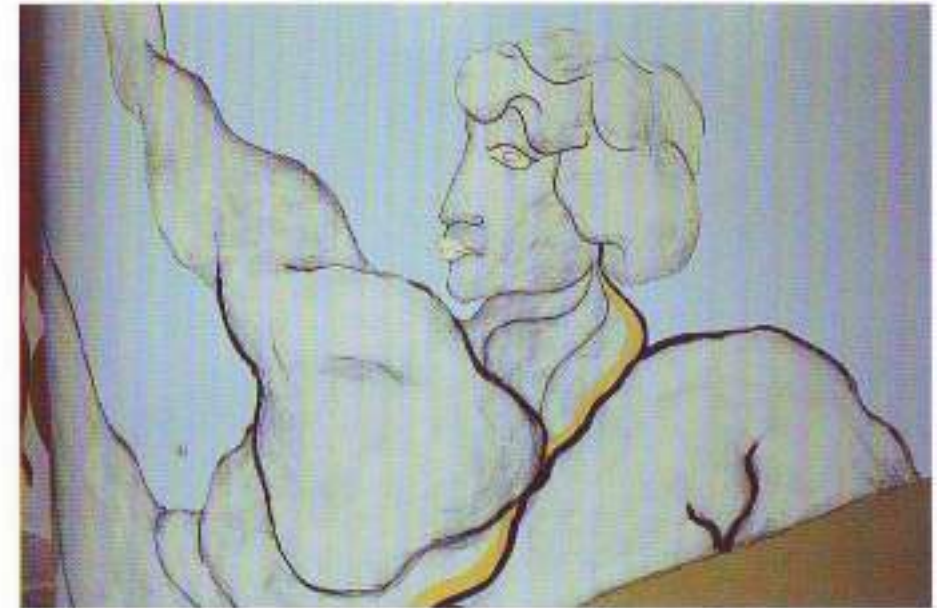


1982
Cercando lo spazio



Tav.XXV

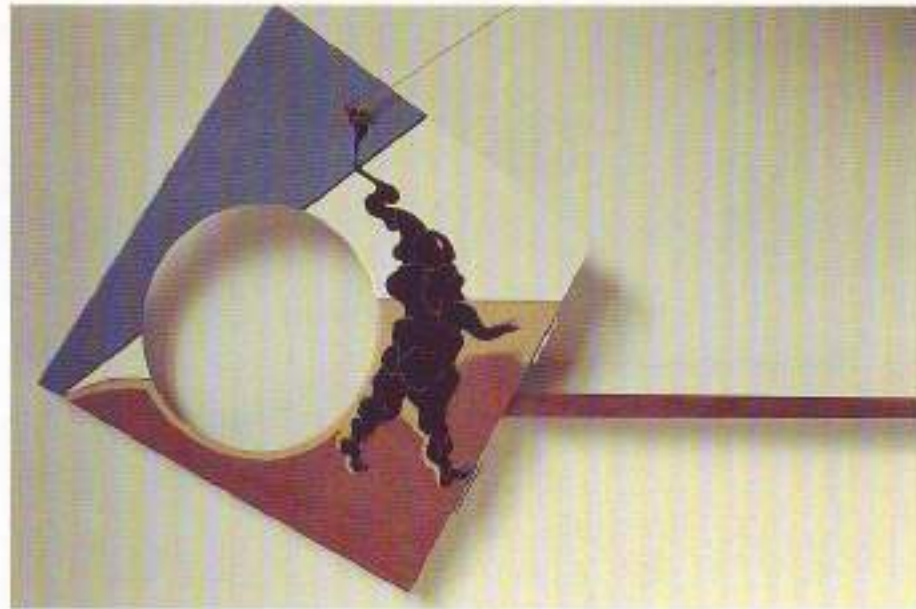
1981
Sinfonia n° 9: per a Silvia (retro)



Tav.XXVI

1981
Meditazione-Metamorfosi II° (particolare)

Tav. XXVII



Gen./Dic. '81
Disintegrazione II° - Metamorfosi I°: il Giocoliere (particolare)

Tav. XXVIII



Gen./Dic. '81
Disintegrazione II° - Metamorfosi I°: l'Assenza (particolare)



Tav.XXIX

Dicembre '80
Verso la nascita

Tav. XXX



Non ancora

Il coraggio di vivere



Il cielo graffiato



Tav.XXXI

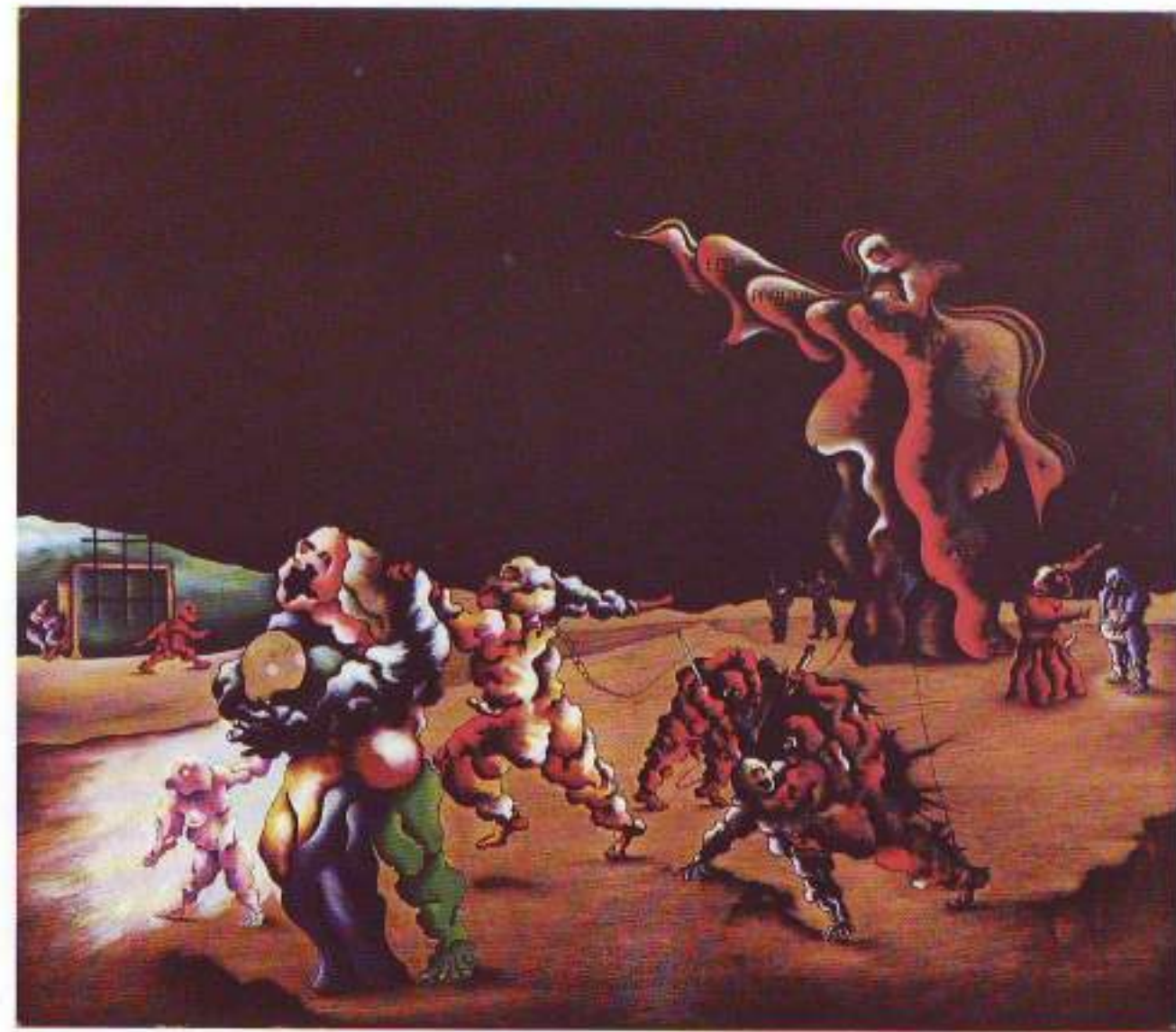
1979/80
Disintegrazione I° (particolare)

Tav. XXXII



1976/78
Riprendiamoci la vita

Tav. XXXIII



1978
Il Potere

Tav. XXXIV



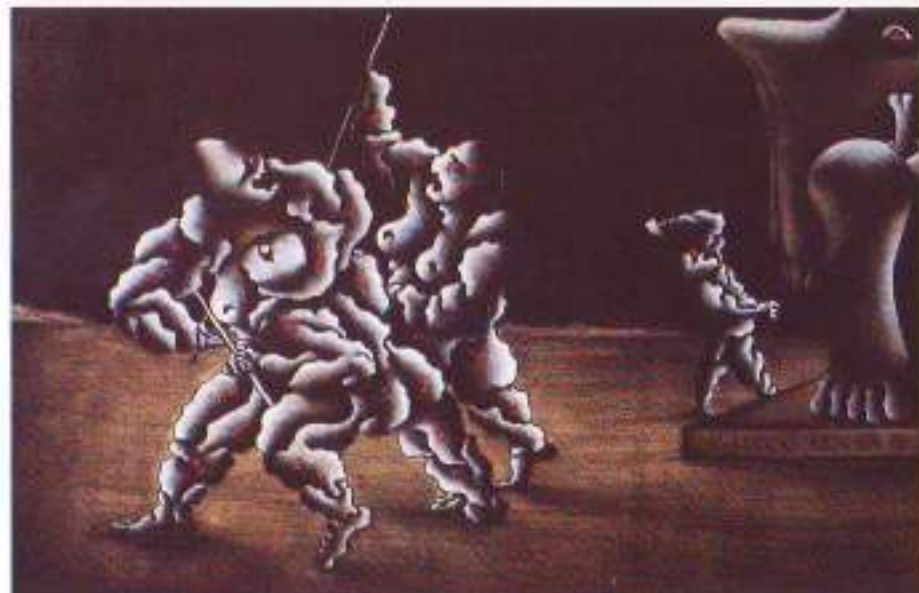
Dicembre '78
L'albero (particolare)

Tav. XXXV



Ott./Nov. '76
Gesù Cristo la nazzarena e le compagne puttane (particolare)

Tav. XXXVI



Settembre '76
L'idolo senza Amore (particolare)

Tav.XXXVII



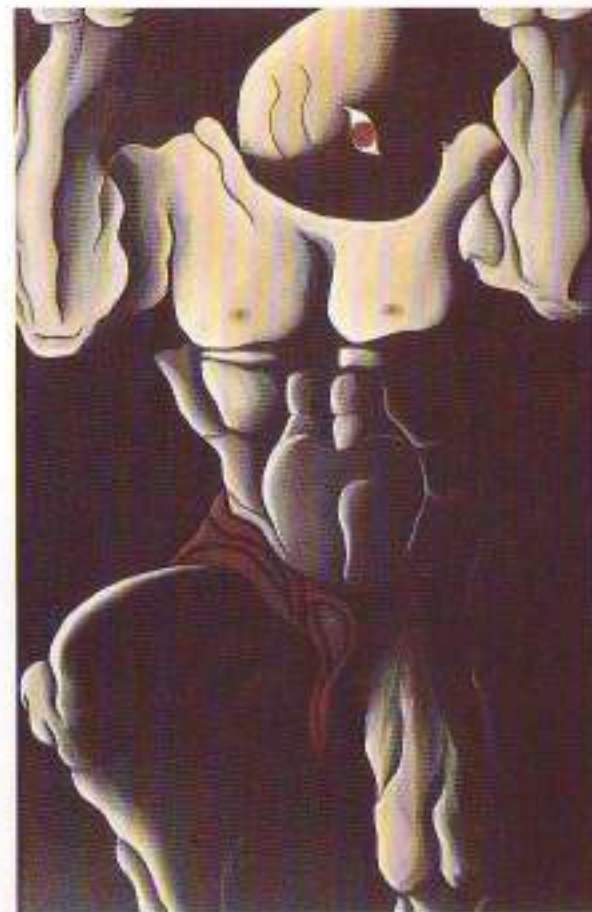
Agosto '76
Zatar-Nagomia: i morti con noi creano (particolare)

Tav. XXXVIII



Gennaio '74
U-O-M-I-N-I

Tav.XXXIX



Novembre '73
Autoritratto: emergere (particolare)

Non è pensabile che una pittura-pensiero possa essere penetrata nella sua novità di messaggio dall'essenzialità critica di una sola lettura, ma iniziare la sua interpretazione come mutevole premessa di approfondimento sulla percezione umana del creativo, è da ritenersi possibile. In conclusione di massima è poi da sostenere che un pittore è pittore per le simbologie, le campiture che inscena di colore dipingendo, ma diventa artista solo quando la sua iniziativa creativa sensibilizza un linguaggio capace di comunicare sulle lavagne esterne del mondo visivo le delicate e profonde tensioni dell'animo. L'indefinito universo dello spirito scrupolosamente creativo, nel quale si colloca per efficacia di domanda l'operato artistico di Angelo de Francisco.

Una critica manifestazione pittorica che, stando alle sue premesse concettuali, indirizza l'interesse della ricerca tra l'attualità sociale ed il desiderio avveniristico. E, nella sua accezione di peculiare dialettica artistica, ipotizza che il divenire umano è un mutevole sospeso all'infinito.

Una pittura di principio per i suoi motivi ideativi e matrici formali di rapporti spazio-pensiero e simbolo-emozione. Una posizione d'intervento che si pone non certo alla ricerca speculativa di una relazione di strutture geometriche, ma di un rapporto tra le strutture ed il divenire della conoscenza. Non dunque un'ar-

chitettura del godimento, ma un'intuizione di prolungamento all'infinito dello spazio culturale. Una basilare posizione dell'artista che va specificata nel suo stagiato teorico per comprendere l'aspetto della visuale pittorica de-francischiana.

Un concetto creativo che, se pur si annovera come indicazione di luogo mentale con un Mondrian o un Klee, si differenzia dalla radice alla conclusione ultimale nel simbolico assunto di ricerca che attualmente impegna l'artista. Mentre, come rivisitazione di percorso alla tavolozza degli Anni '70, alle tele violentemente bruciacchiate come "Zatar-Nagomia i morti con noi creano" 1976 è dimostrabile che de Francisco può essere posto in sintonia con un Burri. Oppure con un Dalí nel dipinto "Porci e Padroni", pure del 1976.

Poi, il pittore cresce a dismisura nel suo primario interrogativo e l'approfondimento della sperimentazione teorica si presenta a spediti passi e tutta immersa nella penetrazione propositiva mente-spazio: quali valori e quale verità. E dal laboratorio dell'artista si programma e sortisce una sequenza dimostrativa di pittura-pensiero che prova i suoi momenti di maggiore elaborazione concettuale come nei dipinti "Sinfonia n. 9: per a Silvia" 1981, smalto su legno, cm.200x200, "Cercando lo spazio" 1982, "Verticalità" 1984, "Spaccato" 1985, "Immagine di un uomo" 1988 ed

altri non meno significativi. Un repertorio pittorico svelatore di sistema che mette a punto in de Francisco la dimostrazione d'una moderna propensione matematica.

Una matematica, è bene precisare, che non si rivolge ai numeri, ma alla tendenza fortemente sperimentale che presenta l'enunciato assiomatico della filologia teorica in crescente rigore d'esercizio semplificativo. La culturale catarsi che evidenzia la sua iterazione poetica in nidose grafie che alimentano i principi genetico-umani o, nei balzi intuitivi d'informali campiture, che inventa l'emozione della novità creativa e propone l'ipotesi dell'infinito razionalizzato alla conoscenza ipotetica. La dimensione del bilico sperimentale in cui il pensiero critico indagante si pone per alimentare la causa in divenire dell'equilibrio materia-idea.

Una relazione nella quale de Francisco s'interroga, riflette, sperimenta, capta, conclude un essenziale postulato di ricerca, di carica comunicativa priva di abnorme speculatività. Infatti sostiene l'artista in "Disintegrazione II" - Metamorfosi I" gennaio-dicembre 1981: "... Non cerco nessuna dimostrazione teoretica! Ho bisogno solo di esprimere lo Spazio Verso il Positivo e Verso il Negativo-Orizzontale e Verticale; e in questa dilatazione porre l'uomo e la sua storia".

Un modo di sentire e d'intuire che nell'anima del fermento artistico-creativo, nel suo molteplice divenire si pone per convergenza di finalità con un Goethe, quando, a riguardo della creatività artistica, asserisce: "... Il compito più colto di ogni arte è quello di creare attraverso l'apparenza sino al punto in cui, alla

fine, diventa soltanto semplice realtà". Con le tavole pittoriche della sperimentazione de Francisco punta a raggiungere l'equilibrio storico tra l'uomo, la sua organizzazione sociale e la natura. E lo ritiene fidando sui mutamenti della continuità evolutiva delle leggi cosmiche da cui origina e si qualifica cognitivamente sul piano del linguaggio umano la creatività artistica. Il pittore si domanda con un convincimento leonardesco nello stabilire e comprendere l'ampiezza psicologica dell'uomo in relazione all'ambiente in cui vive. Lo fa senza risparmiarsi di collegare la sua tesi di ricerca con i principi generali della cosmogonia, affinché l'equilibrio creativo stabilisca l'identità "oggettiva" della vera realtà superiore, quell'efficace valore della libertà che equivale alla conoscenza.

Angelo de Francisco è alla ricerca della grandezza della vita, ossia dell'incontro tra allegria e dolore, tra inconscio e coscienza, tra smarrimento e l'unità poetica del libero pensiero che mira a vestire l'infinito di primavera nella spiegazione del mondo. Tanto che, realtà o illusione che sia, di provabile, nella pittura defrancischiana, sussiste una premessa di presupposto teorico che traccia il suo percorso mirante a penetrare con l'energia della memoria artistica la grandezza dell'universo. Una finalità a cui Albert Einstein ricorda: "... Tutto ciò che è grande ed è nobile, creazione artistica o importante risultato scientifico, è opera della personalità solitaria". Ebbene Angelo de Francisco è un artista autenticamente solitario. È quella personalità consapevole che non mira ad occupare la cattedra universitaria e tantomeno di

salire sui podi dei proclami maniacali. Egli possiede l'energia e l'argomento del creativo, è pervaso da una filologia discorsistica che sa proporre con abituale serenità un suo ben definito quesito teorico nella dialettica della manifestazione artistica moderna. Un quesito con cui la critica interessata e degli amatori culturali possono domandarsi per scoprire un pizzico di nuovo sulla loro già tanta acquisita conoscenza. Un concetto che si dirama nel materialismo dialettico delle forme piane del legno dove la sintesi ragionata del tracciato ideativo modella l'elaborato del principio che fa riferimento alla poetica della genesi umana, si manifesta negli equilibri di materia-linea e si confronta negli spazi concavi-convessi delle superfici allusive.

Una poetica che si rinnova nel suo repertorio materico, culturale, di pensiero e di dolore. Si struttura formalmente distaccata dai simmetrismi della convenienza e si colora lontano dalle bravure mestieranti, ma propone il suo assunto materia-idea nei rispecchi degli staccati d'ombre neroclaro, nel cenerino-chiaro, nel verde-cenerino, nell'arancione-paglia o negli stazzi d'azzurro che si accendono scintillanti come lontani fari di memoria tra le dune arse di un deserto immaginario. Un deserto dai piani ampi e profondi del dipinto, da cui solo e in raccoglimento di se stesso, l'uomo meditativo staziona la sua domanda o percorre il suo immaginario spazio-memoria.

Una manifestazione che si colloca dall'autentico all'utopico, appunto per scoprire la continuità dell'equilibrio umano nel fermento della creatività artistica. La comunicazione speri-

mentale in cui de Francisco prova la novità della sua natura umana esistenziale, immersa nel compendio creativo dell'avanguardia che coinvolge per afflato poetico l'odierno artista. E gli equilibri delle linee sono i piedi con cui de Francisco percorre l'atemporale viaggio sperimentale nello spazio dell'infinito divenire del mutevole mondo creativo.

Giuseppe Martucci
da "Articultura", Novembre '90

Il ciclo delle *combustioni plastiche* di Alberto Burri rappresenta uno dei momenti di frattura più radicale dell'arte italiana del dopoguerra. Un senso di smarrimento e di precarietà ci attanaglia nell'osservare quei grumi, bucati dal pennello incandescente della fiamma ossidrica, sui quali viene mescolata una materia inerte, livida e spettrale nella sua consueta staticità. L'itinerario che porta l'artista toscano a queste realizzazioni è da ricercarsi nella poetica dell'ultimo *astrattismo*, così pre-gna di istanze di rinnovamento in contrapposizione alla circolare figurazione del *Novecento*, ma pure conclusa in una rigida dimensione di stallo esistenzialista.

L'astrattismo non è sorto, infatti, specificatamente per esigenze di svecchiamento di una greve tradizione, bensì per una concreta *crisi di fondo* (senza accorgersene molti artisti non hanno fatto altro che portare alle estreme conseguenze il nichilismo che campeggiava tra le due guerre), che conferiva alla visione del mondo degli operatori estetici, la caratteristica di una annichilente autocombustione. Le «combustioni plastiche» sono forse l'aeme di questa crisi della coscienza: di un io lacerato e corroso da un ambiente sociale che riduce avvilisce sempre più l'uomo a cosa, alienandolo da se stesso, dagli altri e dalla realtà oggettiva. Queste composizioni, che sprigionano tanta drammaticità, nonostante il loro *nonsense*,

sembrano essere, in ultima analisi, l'immagine speculare dello stato d'impotenza e di rassegnata autodistruzione nelle quali si contorce il pessimismo storico di una frangia della nostra tormentata epoca: l'apòdosi di chiusura di un'umanità che pare voler rifiutare per un assurdo, anche se tragico autolesionismo, le fertili prospettive del divenire.

Il frastagliato percorso artistico di Angelo de Francisco, che si è articolato e sviluppato in almeno quattro fasi, trae le proprie origini da e in tale alveolo di alienata fissità esistenziale; da questo universo congelato in fittizie presenze, da questa temperie di idee coagulate in una combustione centripeta. Eppure, questa adesione alla problematica di Burri, non è il fulcro della sua tematica — le «combustioni» del nostro fanno parte di una stagione creativa da tempo superata —; ma era importante risalire al punto germinativo, poiché nei successivi stadi, l'artista ha operato uno scavo, in un certo senso un'analisi che motivasse, sviscerandone l'essenza, quella scelta, accettata in modo troppo assiomatico, che lo aveva predisposto a calarsi in quell'arido retroterra culturale.

De Francisco ha intuito le insidie d'incapsulamento che tale estetica sottendeva, ed ha ricercato attraverso i solchi strozzati di quella stessa unità devastata, le radici e i prolungamenti dell'*alienazione*: la dinamica che lega e contrappone l'individuo all'individuo nella com-

plessa rete dei rapporti sociali. Quelle masse informi, quegli strati di amorfa e come calcificata cromia, hanno preso nel secondo momento creativo, una fisionomia, uno spessore, configurandosi in grovigli urlanti dalle tonalità quasi sempre esangui e fuliginose. Ne è venuto fuori un mondo in bilico tra l'onirico e l'astratto, contrappuntato di balenanti atmosfere surreali, che rammentano l'agghiacciante realismo simbolico di Max Ernst. I personaggi di questi vacillanti quanto opprimenti scenari sono degli esseri belluini, che fuoriescono da grotte-prigioni, o partoriscono mostruose creature, oppure si dilanano al cospetto di enormi idoli: simboli tangibili della forma calamitante e repressiva del potere. Di un ordine costituito che funge da regista-attore-spettatore nel muovere i fili di una rappresentazione di larve umane — del loro dentro e fuori — sempre sottomesse alla sua minacciosa autorità. Che ora prende i connotati di un Super-Ego manipolatore della loro libido (decisiva risulta in numerosi quadri la componente sessuale: a volte effigiata in nodosi falli in erezione, altre volte in aggrovigliate femmine-mammella o in ermafroditi crocefissi alla loro stessa impossibilità di concretizzazione bisessuale: castrati, quindi, in un'alterata univocità indotta), ora di una macchina mangiasputavite: una specie di salvadanaio-robot, che assimila incessantemente forza-lavoro — i proletari vengono immessi sulle quinte del loro asservimento simili a forzati in catene —. Qui l'idolo rimane assorbito nella più ampia accezione di archetipo del Capitale.

Da questa cappa caliginosa, a mulinelli con-

centrici, pur nella sua veridicità di denuncia, de Francisco ha cercato di uscire: sia con l'ausilio di nuovi temi, aperti a differenti orizzonti prospettici — una sorta di ottimismo storico che spacchi la volta di piombo dell'infernale presente —, sia introducendo rinnovati *mezzi omogenei*: materiali diversificati un po' alla maniera Pop, con contrasti polemicamente Dada, tra i quali come costante topica permane e predomina il *legno*, che assumerà, come vedremo, una peculiare valenza proprio nelle ultime opere.

Numerose creazioni-installazioni di questa terza linea operativa sono delle tavole — quadrati, rettangoli o cerchi — che scorrono in senso contrario su *assi cartesiane*, incavate, per permettere al convoglio d'immagini di percorrere il proprio binario. Tale processo antinomico, come in matematica, prende significati di *positivo* o *negativo*. Su queste tavolette slittanti, infatti, vengono dipinti personaggi che solo nel tragitto del «negativo» si ripresentano con le consuete deformazioni-enfiamenti. La gamma cromatica, però, non ha più una concertazione tendente al monocromo, diventa, al contrario, sgargiante, grottescamente vivace: al dramma urlato si sostituisce la pungente satira, con tocche di feroce sarcasmo. Sono ancora dei mostriciattoli: manovrati, giocati, tirati da fili — in qualche composizione il pittore lega, avvolge, aggroviglia i riquadri in una ragnatela di spaghi (i tanti condizionamenti nei rapporti sociali?) —, e come smarriti in labirinti senza uscite, ma il piglio con il quale de Francisco li catapulta in scena non è più tragico, bensì burlescamente demistificatorio. In

direzione del «positivo», l'uomo — in realtà fa la sua comparsa la coppia uomo-donna — pare che riacquisti parvenze umane, ma sono soltanto labili sagome, se non addirittura larve ideali, che vagano in ambienti spogli, alle soglie dello smaterializzato (si rammenti il magico sogno in un mondo migliore nella «Danza» di Matisse, dove il genere umano orbita intorno al pianeta, legato in un'armoniosa catena di mani che si sfiorano); tanto da apparire simili a proiezioni in un domani, tuttora da costruire, nel quale la naturalezza, la solidarietà e l'amore potranno essere i cardini per perseguire comuni fini e per godere, in tutta quanta la sua ampiezza, la vita. Tuttavia, l'immanenza preme: il presente costringe a prendere atto che i conflitti sociali sono, hic et nunc, le forze motrici di una scacchiera di movimenti economici e politici dove vige la legge del profitto, e dove pertanto il singolo, come gli oggetti che fabbrica per i suoi fabbisogni, è ridotto a merce. Le lotte sociali spietate tra chi detiene il potere dei mezzi di produzione e chi è costretto a vendere la propria forza-lavoro per sopravvivere. E soprattutto oggi, ai primordi di questa nostra era elettronica, che se da un lato comporta ingenti progressi nell'ambito lavorativo, dall'altro ripropone con più acuta virulenza lo scottante problema della occupazione, in quanto la «macchina» più sofisticata può svolgere le mansioni di molti uomini.

De Francisco è pienamente consapevole dello sconvolgimento tecnologico che stiamo vivendo, e delle stridenti contraddizioni che esso produce, e li rispecchia in queste ultime raggelanti visioni. Il dramma esplosivo o lo sbeffeg-

gio che emergevano in passato lasciano il posto ad atmosfere asettiche, popolate da «esseri» anonimi, impressi in un vuoto pneumatico come ritagli unidimensionali.

Il «legno», essenziale supporto in anni di ricerche, qui viene utilizzato in senso aspramente metaforico. Non solo la superficie dei quadri, colorata con tonalità tenui, ai limiti della trasparenza, è di compensato, ma pure le figure, intagliate in listelli di legno. Quale contrasto tra il calore che emana questa materia — persino il suo odore sa darci delle sensazioni di dolcezza e di pacata serenità — e ciò che raffigura! Presenze gonfie, ipertrofiche sebbene reali, di una selva umana senza palpiti: disarmonizzata, Automi. Che scorrono su nastri obbligati in una specie di epica della robotizzazione: affamati di codici e di numeri; e se talvolta si ribellano vanno a sbattere contro compatte muraglie color lavagna — la sequenza di una cancrena di anni «senza moto né spinta»? —, rimanendo imprigionati, paralizzati in uno spasimo che li sfonda, o li taglia in due tronconi in un'istantanea di vitalità assiderata.

Ci appaiono simili a dei «polifemi» dell'informatica: figli della specie umana e dei computers. Chi sono questi giganti-nani che ruotano nei deserti delle giungle metropolitane? Questi tremendi ritagli dalle piccole, azzimate mani adatte a portare valigette diplomatiche o a premere pulsanti e bottoni? Non ci pare azzardato sostenere che sono i nostri «autoritratti».

Gianni Pre
da "Alla Bottega", Dicembre '87

IO C-H-I, LACERATO NELLA STORIA, C-E-R-C-O

di Lella Cusi

Maggio '80

Questo il titolo con cui Angelo de Francisco ha presentato le sue opere in una personale ospitata presso il *Circolo Culturale «La Trappola»*.

I quadri di tre diversi momenti creativi (almeno per quanto riguarda la resa estetica) sono stati esposti con il criterio di una precisa narrazione non tanto temporale, quando di un discorso contenutistico che ha visto alternate opere strettamente figurative, opere informali e opere composte con una fusione di disegno e collage.

Il nome di Burri già connotativamente fatto presente nella critica pubblicata su queste stesse pagine (n. 3/1980) a firma Gianni Pre, e tutta la corrente della «Pop art» e del «collage» vengono spontanei, se pure entrambi rivisitati in maniera autonoma e personale. Si tratta dei quadri che, senza titolo, hanno fatto da legame con tematiche più consistenti e probanti: materiale plastico bruciato e accartocciato, tele di juta drappeggiate e macchiate di rosso con frammenti di specchio, assi disordinatamente inchiodate, quasi a esprimere materialmente quella lacerazione — non solo dell'autore ma propria dell'uomo del nostro tempo — che ci spinge ogni giorno alla scelta e alla ricerca di nuove vie come acquisizione di nuove conoscenze da far proprie e rimeditare; cosa che de Francisco fa attraverso opere, come «Porci e padroni», «Zatar Nagomia: i morti

con noi creano», «U-O-M-I-N-I», «Gesù Cristo, la Nazarena e le compagne puttane», «Una donna per amico», «Autoritratto». In «Porci e padroni» (due figure in primo piano alzano le lance su di un uomo, mentre dal fondo del quadro avanza una folla con bandiere rosse: al centro un buco apre il quadro) è ravvisata la situazione attuale e la speranza di un futuro (le bandiere che avanzano) avvalorata dal buco che si squarcia creando spazio. Ne «I morti creano» (lo sterminio di Zatar Nagomia ha fornito il motivo iniziale all'esecuzione del quadro) figure contorte (quasi tutte le figure di de Francisco sono «spirale», contorcimento visibile dell'uomo a esemplificare più interne contraddizioni) si accatastano verso un'uscita, rappresentate da un sole ocra-scuro stagliato nel mezzo del quadro: le morti violente degli uomini possono essere «concime» per far fiorire un'umanità se non migliore certo diversa. «U-O-M-I-N-I» (notevole per l'esecuzione, l'essenzialità del colore, i pochi tratti che eliminano e scavano il fondo nero) è fra i temi più riusciti, ci pare, di de Francisco: corpi a spirali, arti che allungano ramificazioni senza radici, volti tesi nel grido, mani armate di pugnali; il tutto nella tensione della costruzione piramidale, che sembra acquietarsi nel successivo «Gesù Cristo, la Nazarena e le compagne puttane», la crocefissione di un essere umano (uomo o donna) campita su di una landa de-

serta, dove si perdono nel fondo due altre crocifissioni, nella ricerca di creare, con lo spazio, una dimensione temporale. Un uomo-bambino abbandona la scena (sulla sinistra del quadro), seguendo una punta di lancia.

Al di là dell'uso barocco del sangue, la figura arroccata alla croce è un po' il momento rivelatore della tematica defrancischiana: l'«I-o c-h-i lacerato...» s'identifica nell'essere (uomo o donna) inchiodato alla croce, forse punito per aver cercato una possibile realizzazione della propria umanità da un potere che de Francisco, pur non avendolo individuato, sente e avverte incombente, grazie alla sua attenta e peculiare sensibilità. «Una donna per amico», ha, alla base, un collage di giornali pornografici sopra cui s'apre, in colori pastello,

un cerchio comprendente due figure dolci e irreali: dalla realtà dei nostri rapporti a una speranza ma, una più attenta lettura, suggerisce un'interpretazione capovolta: dalla 'falsa' immagine che ci viene fornita dell'amore alla realtà che ci si fa avanti ogni giorno.

«Autoritratto», infine, una figura 'titanica' costretta entro i limiti del quadro, che vorrebbe spezzare; un autoritratto nuovo, certamente, dove de Francisco proietta se stesso non come portatore di mondi o ciclope incompreso, ma come uomo costretto dalla gabbia del quotidiano, che, lacerato, cerca, attraverso l'arte, se stesso e la sua potenziale socialità.

*Lella Cusin
da "Alla Bottega", Maggio '80*

Scrissi a lungo su di lui, tanto a lungo da suscitare quasi, anche se amichevoli, le proteste degli altri giovani del nostro "Manifesto" sulla Ricerca...

"Non ci si può accostare alle tematiche del de Francisco senza tener conto della sua esigenza di creatività estetica, che non si disgiunge mai dalla sua produttività, a qualunque livello ed in qualsiasi momento egli si esprima... Il suo estetismo è prettamente umanistico e classico; infatti anche quando il giovane de Francisco vuole "rompere" gli schemi di una normale espressione d'Arte, per manifestare in opere d'urto, il suo bisogno di libertà, di autonomo creare, di svincolamento da certi valori scontati, di "frattura" con le natanti catene del tradizionale e dello stantio, pur bruciacciando ed accartocciando legni e plastiche, o drappeggiando tele di juta macchiate di rosso con collage di pezzi di specchio rotto, per "lacerare" fino in fondo il mondo che lo soffoca... bene, riesce a farlo con risultati estetici che non sono privi di un gusto plastico, che può esser piacevole anche a chi, su queste esperienze, nutre seri dubbi".

Ho qui voluto riportare il mio pensiero in generale sulla sua Mostra ultima, ma, in questa sede, desidero parlare ampiamente di una sua opera in particolare: mi ero ripromessa questo, quando, di fronte ad una "Antologica" del de Francisco, il tempo dovette essere diviso

fra tutte le opere e tematiche esposte... ed è giunto il momento di parlare di quella che, a mio parere, segna un traguardo notevole in una tematica tanto ostica: "**Gesù Cristo, la nazzarena e le compagne puttane**"... questo lo sconcertante titolo che egli ha imposto, provocatorio e polemico, ma altrettanto potente e valido, "nella sua incredibile prospettiva in cui fonde e brilla tutta la sciagura della Crocifissione... al limite, non importa di chi... o perché...", tale il tema svolto.

I colori sono indicativi ed indovinati e ben giocati con disinvoltura e senso artistico notevole per esaltare il tutto, tanto che non sarebbe possibile immaginarne altri... il dramma d'una tristezza disperata aleggia su tutto talmente intensamente che il dolore stesso è un urlo che riscatta il disprezzo...

C'è ovunque un assoluto equilibrio; tutto, nell'intenso dramma, è composto ed è ben resa questa compostezza, dalla disposizione felice e ben calibrata degli elementi che compongono l'opera. Il personaggio, uomo o donna non conta, direi meglio l'Umanità, sulla destra del quadro, è abbarbicata alla Croce con una scompostezza oscena, a testa in giù, col ventre pregno, i seni ridotti a simbolo quasi di "pianeti" o frutta offerte al carnefice... Ma, questa figura non è legata... notate, stringe fra le informi ginocchia contratte, l'apice della Croce stessa, ridotto ad enorme fallo in erezione...

Ecco perché non c'è, non appare il "carnefice"... balena il sospetto che questo "Essere informe", questa Umanità inquinata e bollata dal peccato originale, questa Umanità che, carnefice di se stessa non ha più nulla di valido a cui aggrapparsi per la sua liberazione, in una sorta di sado-masochismo, non desideri affatto mutare la sua condizione di grande sofferente! Nell'immensa pianura sterminata, in cui la coloristica gioca con la materia usata da de Francisco (legno), il suo stupendo chiaro scuro, altre due figure crocefisse segnano la prospettiva... Ma, attenzione, queste crocefissioni differiscono dalla prima: le figure sono inchiodate alla Croce in maniera regolare, anche se il braccio inferiore della croce stessa è talmente corto, che i piedi toccano quasi il terreno. È evidente che per il nostro Artista, anche ciò ha un significato ben preciso... sono crocifissioni in cui la consapevolezza e l'accettazione delle vittime giocano un ruolo terribile che va oltre al dramma divino e che fa rabbrivire! È l'Artista, con tutta la sua debolezza umana, col suo destino di uomo, che, creandosi un nuovo dramma, dignitoso e solenne a cui attinger coraggio, pensa di poter coinvolgersi e coinvolgerci, stimolarci, ad una fattiva introspezione salutare...

Quell'Umanità bambina che si allontana dalla scena, sulla sinistra, seguendo la punta della lancia del "soldato" che l'ha "arrestata" (e di cui s'intravede un piede in movimento), è dunque il colpevole? È il cosiddetto "capro espiatorio"?

Questa paura della certezza m'attanaglia... è dunque, questo giovane, deciso pittore, a dirci

quanto è feroce la necessità vitale del continuare la specie... quanto è crudele la vitale espansione dell'uomo in potenza?...

Ha preso il pretesto della morte di un Dio, per dipingere, dolorosamente, la sua immensa sfortuna d'esser solo un uomo... per attingere alla sua Arte espressiva, fermezza e coraggio alla sua limitazione umana, assai più angosciante: **dover vivere.**

*Anna Maura Malatesta
dal volume "La mia Galleria"
edizione Galleria Annamaria
1982*

“**L**e disintegrazioni metamorfiche”, sono una serie di opere eseguite da Angelo de Francisco, che dopo un inizio pittorico legato al figurativo si avvia sulla strada dell'informale, soffermandosi sull'aria emozionale attraverso una serie di oggetti, di strutture, di forme che insistono proprio nella visibilità dell'oggetto, oggetto che Angelo de Francisco compone con materie che possono sembrare strane, non l'oggetto plastico del cubismo o l'oggetto a funzionamento simbolico del surrealismo, ma lacerazione che si introduce come concettualità in questo caso attraverso la vista delle forme. Da qui il mutamento da uno stato a un altro, da una forma in un'altra causata dalla mano dell'artista che aggredisce le teorie comuni della fisica e dell'essere. Angelo de Francisco affronta il problema sulle ali della suggestività, scarica i materiali in un possibile prolungamento emotivo, per ritrovare l'unità nella difformità, nella disponibilità alle diverse tecniche espressive.

Così in "Io e te" ove nei due blocchi appaiono segmenti di figure che "aspirano all'unione" come conferma l'artista. È il gioco oppositivo che si riscontra nei cerchi pieni o vuoti, che corrono su di un'asse lineare senza forzature, in una riduzione stilistica a strutture logiche che tendono ad incontrarsi in una emozione spirituale. Percorrendo questo cammino Angelo de Francisco marcia verso il quadro che è

finzione di un quadro, ove la superficie presenta squarci e contrasti di colore, sempre un Io e Te in un eterno incontro ma anche in un eterno scontro.

Le opere di Angelo de Francisco che vanno dal 1973 al 1980 sono state presentate in una sua mostra personale con il titolo "I-o C-h-i, Lacerato Nella Storia, C-e-r-c-o" e accennano ad un surrealismo a due: l'uomo e la donna, la vita e la morte, il bene o il male in una vita che è veramente piena di incontri e scontri su cui si apre sempre un grande vuoto, una ferita sulla tela o sul legno che finisce col distendersi e diventare immagine di visione panica.

Il materiale usato può essere plastica, una attualità preponderante contro cui vi sono molti tentativi per eliminarla, che genera superfici rigonfie, una condizione limite al di là della quale semmai si potesse varcare dovrebbe cessare d'essere quello che è, reale e concreta materia.

Nelle opere di Angelo de Francisco rimane comunque visibile ed esaltante il concetto della vita, ultimo fine ma sempre presente, una pittura che realizza un valore comunicativo non contemplativo, in cui lo spettatore rimane inglobato, aiutato dal gioco dei colori che aggiunge un effetto armonico.

Giorgio Falossi, 1990

La testimonianza del suo operato mette in risalto alcune componenti di analisi e di critica delle comunicazioni che rientrano nella sua ricerca di studio della comunicazione segnica...

...Nelle sue opere l'artista si indirizza sempre verso una maggiore sinteticità, l'elemento ironico, il gioco delle simmetrie antropologiche, rimangono sempre più calcati...

...Togliere via la pelle alle cose per esporre l'essenza, è sicuramente la meta di Angelo de Francisco; il suo obiettivo è eliminare tutti gli artifici per rivelare la nuda verità, di conseguenza ciò che è più semplice, scarno, grezzo

ed essenziale è valutato in misura maggiore di ciò che è finito e raffinato...

...Arte sicuramente provocatoria quella di de Francisco che suona come monito rispetto all'affastellamento e rivendica la libertà di una appropriazione arbitraria dello spazio da parte dell'artista, contro la consuetudine della visione. Una espressione pittorica e grafica raffinata, che lo accompagnano da sempre, come una abitudine familiare, e che quindi si mette in mostra sempre con pudicizia.

Mirella Occhipinti, 1990

ARMONIA E SPERIMENTAZIONE NELL'ARTE DI ANGELO DE FRANCISCO

di Teodosio Martucci

Gennaio '91

L'arte di questo secolo si è sviluppata lungo una costante prassi sperimentale, volta a ricercare, in rapporto all'avanzato sviluppo delle scienze e della tecnologia, nuovi equilibri visivi e strutturali per le arti ed il loro rinnovato ruolo comunicativo nella più aperta situazione storica e sociale del tempo contemporaneo. Non che questo aspetto sperimentale sia naturalmente una novità in assoluto. L'arte, sperimentale, lo è sempre stata, fin dal periodo preistorico. Per non parlare, poi, delle ricerche estetiche dell'antica Grecia o del Rinascimento, chiaramente improntate all'innovazione formale e simbolica. Solo che, a differenza delle epoche passate, la sperimentazione, a partire dalle avanguardie storiche, non è più in relazione con una rappresentazione mimetica e sempre più obiettiva della realtà, ma si pone come indagine linguistica sulle forme visive in quanto tali, sciolte da legami con lo spirito descrittivo tipico di ogni tendenza naturalistica. Tutto questo determina una maggiore libertà espressiva per gli artisti, non più circoscritta da vincoli imitativi, ma anche il rischio che il linguaggio artistico si "auto-limiti" in schemi formalistici. Pericolo, comunque, che l'espressione estetica più avanzata ha saputo evitare, quando ha autenticamente incentrato la sua analisi sulla condizione umana

e sul come comprenderla in termini visivi nell'acuta tensione culturale ed ideologica creata con l'inizio del novecento. Considerazioni generali, queste, attentamente esaminate da de Francisco, artista di meditato ed originale temperamento esplorativo. Il suo lavoro si dispone al collegamento visivo di ampie superfici lignee che accolgono la discreta e vitale presenza di stilizzazioni imponenti, ma fluidamente distribuite, di figure umane, in prevalenza femminili, sagacemente sintetizzate sull'impronta biomorfica di un Hans Arp. In altre opere la solitudine fisica di grandi spazi immaginari si alimenta nel rilevare il flessuoso adagiarsi di corpi umani realizzati da un calligrafico disegno rinascimentale che sembra quasi sensibilizzarsi in analisi di masse muscolari dall'inclinazione vagamente michelangiolesca. I suoi lavori manifestano nell'accurata struttura compositiva che li caratterizza una viva energia dialettica nel contaminarsi delle superfici, nel contrasto tra la naturalezza del legno e l'artificiale dello smalto, negli accostamenti cromatici azzurri/neri e grigi/verdi. Ma senza imporre drammaticità e violenza formale al suo linguaggio. Questi contrasti non sono il frutto di ipotesi alternative, le quali si contendono il significato ideale e visivo dell'immagine elaborata dall'artista, ma alludono ad un'u-

nica causa del divenire dell'armonia fisica e spirituale, esposta, tuttavia, a diverse e simultanee sollecitazioni immaginative e teoriche che fermentano il pensiero creativo di de Francisco. In questa aperta dimensione estetica si coglie il filo sperimentale della ricerca del pittore. L'arte, pur nell'infinita varietà dei risultati formali possibili, può evidenziarsi come sperimentale essenzialmente in due modi. O come verifica costante della condizione della propria esistenza, si pensi all'opera di Fontana, o come dimostrazione visiva, certo non razionale, di particolari assiomi teorico-artistici quali per esempio quelli che intervengono nell'arte di un Moholy-Nag, ispirata alla identificazione di spazio percettivo e spazio matematico. L'immagine di de Francisco si colloca nella prima categoria, in quanto essa non intende "saggiare" la consistenza di alcuna "legge" estetica o filosofico-teorica, ma esplorare nuovi orizzonti creativi suggeriti dalla fantasia ed accertarsi in primis della loro esistenza piuttosto che quantificarne limiti, confini e definizioni. L'equilibrio visivo che intende sostenere de Francisco nelle sue elaborazioni si sviluppa nel determinarsi libero in un contatto simbolico tra la soglia della percezione psicologica di un avvenimento, ricordo o anche denuncia e l'esegesi spaziale che i fatti ed il nesso osservazione-contemplazione richiedono e riflettono per porsi come luoghi di libertà. Questa non è un'arte di oggetti, ma essenzialmente di spazi e visioni che costituiscono nel loro fantastico prospetto di sviluppo il senso connettivo tra i vari elementi artistici e non che nutrono l'impianto formale di de

Francisco. Ed il senso connettivo che questa spazialità ospita ed avvalorata è quello di una nuova umanità, ricostruita e collocata oltre l'attuale fragilità e violenza disgregativa che ne intacca e distrugge la radice culturale ed estetica. La forza del progetto organico dell'artista non si evidenzia, pertanto, nella presunta validità di dogmi aprioristici, anche se ammantati di razionalismo, ma nell'intraprendente indagare originali e futuribili possibilità di linguaggio e civiltà, trovate, forse per coincidenza, e riconosciute come umane dall'esperienza storica ed ideativa.

All'interno di queste coordinate espressive lo spirito di armonia che ritmicamente anima la ricerca dell'artista si presenta sotto una luce nuova e più artisticamente comprovata. Poiché tale armonia si predispone non tanto come conclusione di un risultato formale quanto come condizione e procedimento di un concreto operare.

In simile vocazione genuinamente creativa va intesa l'analisi pittorica di de Francisco. Il suo bisogno vitale, dettato quasi da una sorta di istintività pura, oltre che dalle ragioni dello studio storico, di collegare antico e futuro. Leonardo e Fontana. Tutto per quella pace che le epoche come gli uomini faticano a trovare e che, talvolta, per un fortuito interludio delle violenze, hanno il coraggio di vivere.

*Teodosio Martucci
da "Artecultura", Gennaio '91*

CENNI BIOGRAFICI

Angelo de Francisco nasce a Milano l'11 Marzo del 1951, risiede e opera a Milano in Via Garofalo, 46. Dopo aver conseguito la maturità classica e quella artistica, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera.

Dopo alcuni anni di studio e attraverso una cospicua e fertile attività pittorica che risale fin dal lontano 1968, passando attraverso tecniche pittoriche classiche e sperimentali, giunge ad una maturità artistica suggellata da numerosi giudizi critici. Le sue tecniche pittoriche a tutt'oggi, vedono come protagonista il legno, materiale che l'artista dimostra di conoscere ed usare con assoluta padronanza e originalità, e gli smalti che in ogni gradazione cromatica sposano, in un connubio delicato e sorprendente, le venature del legno che diventano ombre, luci, specchi d'acqua e molte altre originali sfumature della natura.

Anche le numerose mostre e concorsi a cui l'Artista è stato invitato mostrano l'interesse che sia i galleristi che le strutture pubbliche operanti nel settore hanno evidenziato nei suoi confronti.

Mostre personali

- 1980** - Galleria Modigliani (Milano)
- 1982** - Galleria AnnaMaura (Milano)
- 1984** - Studio Palazzi (Milano)

- Villa Litta Toselli di Lainate (Milano)
- Galleria Duomo, Spoleto (Festival dei Due Mondi)

- 1989** - Museo Pedrotti - Cantoni di Guidizzolo (Mantova)
- 1990** - Minipersonale - Galleria Solenghi (Como)
- Centro Culturale Artecultura (Milano)

Mostre Collettive

- 1983** - Floralipaleis - Gent (Belgio)
- 1984** - Barbican Arts Centre (Londra)
- Arengario (Milano)
- 1986** - Arengario (Milano)
- Galleria Castro (Milano)
- 1989** - Galleria Centro Storico (Firenze)
- Galleria Solenghi (Como)
- Festival dell'Unità (Milano)
- Euro Expo Art di Roma
- Palazzo dei Congressi (Salsomaggiore Terme)

Hanno scritto di lui:

Walter Alberti, Lella Cusin, Antonino de Bono, Giorgio Falossi, Anna Maura Malatesta, Giuseppe Martucci, Teodosio Martucci, Mirella Occhipinti, Fanco Passoni, Gianni Pre, Luciano Zeppegnò

BIBLIOGRAFIA

Alla Bottega	- gennaio '88 - novembre '87 - maggio '80 - marzo '80	Cultura e Costume - 1984
Arte	- n. 141 maggio '84 - n. 134 ottobre '83	Dal bello estetico alla forma significante ed ultra - 3° rassegna presentata da ArtepiùArte
Articultura	- gennaio '91 - novembre '90 - luglio '90	Il Cittadino - 14 luglio '84
ArtepiùArte	- maggio '83 - marzo '83	Lainate notizie - aprile '84 - ottobre '83
Bollaffi	- n. 20 (1985) - n. 19 (1984)	L'Elite - 1989
Catalogo	- Concorso "Cristoforo Mazzaroli" Salsomaggiore Terme Ottobre 1989	La mia galleria - Edizione AnnaMaura 1982
Catalogo	- International Contemporary Art Fair London (1984)	La Notte - 11 novembre '83
Catalogo	- Linea 1983 Gen. ottobre '83	La Voce di Roma - 1980
Comanducci	- n. 9 (1982)	Master Magazine - marzo '90 - agosto '89
		Parametri di Poesia - Vol. XIII - Premio Aspra 1987 XXV Edizione - Forum Editoriale (Milano)
		Settegiorni - 5 maggio '84

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

	TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
	Tav. I Interrogativo n° 5: Gabbia Della neptid? Ott./Nov. '90 cm. 111 x 124	Suola e matita su compensato, con plastici neri			
	Tav. II Interrogativo n° 7: Forse la Gabbia 11/9/90 cm. 111 x 63	Suola e matita su compensato, con plastici neri			
	Tav. III Interrogativo n° 6: Il mare spaccato 5/8/90 cm. 111 x 124	Suola e matita su compensato			Articultura (Gen. '91)
	Tav. IV/IV Interrogativo n° 8: La speranza della verità 8/9/90 cm. 111 x 129	Suola e matita su compensato			Articultura (Gen. '91)

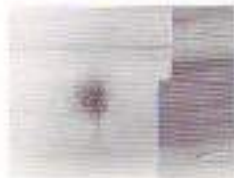
SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

	TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
	Tav. VI Nel tuo corpo il mio spazio 26/9/90 cm. 111 x 63	Smalto e malta su compensato			
	Tav. VII Insieme nel mare guardando 11/11/89 cm. 111 x 63	Smalto e malta su compensato	- Galleria Solenghi (Como) '89		
	Tav. VIII Un Uomo 1/3/88 cm. 111 x 63	Smalto e malta su compensato	- Galleria Solenghi (Como) '89-90 - Gal. Centro Storico (Firenze) '89 - Museo Pedrotti-Cantoni Guidizzolo (Mn) '89		Master Magazine (Ag. '89)
	Tav. IX Un Uomo di fronte 24/6/89 cm. 102 x 112	Smalto e malta su compensato spaccato e inodato, con plastica nera			

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

	TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
	Tav. X Racchi 30/7/84 cm. 110 x 125	Smalto e malta su compensato	- Centro Culturale Articultura 11/90		- Articultura (Nov. '90)
	Tav. XI Io il specchio 31/10/87 cm. 63 x 55	Smalto e malta su compensato	- Caffè degli Artisti (Fest. Unità) '90		- Articultura (Nov. '90)
	Tav. XII Quasi il cielo, oltre l'orlo che nasce Dic. '86 cm. 111 x 63	Smalto e malta su compensato	- Museo Pedrotti-Cantoni Guidizzolo (Mn) '89 - Centro Culturale Articultura 11/90		- Articultura (Nov. '90)
	Tav. XIII Io di fronte 1/Ag. '89 cm. 111 x 63	Malta su legno di compensato, spaccato e fucile di plastica nera	- Gal. Centro Storico (Firenze) '89 - Galleria Solenghi (Como) '89 - Museo Pedrotti-Cantoni Guidizzolo (Mn) '89		

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
 Tav. XIV Spaccato n. 11 15/6/65 cm. 73 x 60	Smalto e malta su legno di compensato con lamiere speciate e incolate	- Centro Culturale Artecultura 11/90 - Galleria Solenghi (Como) '80 - Palazzo dei Congressi Salsomaggiore T. '89		- Artecultura (Nov. '90) - Catalogo "Cristoforo Mazzoni" Salsomaggiore T. '89
 Tav. XV Spaccato n. 8 1/6/65 cm. 68 x 60	Smalto e malta su tavola di compensato speciato e incolato, il tutto su foglio di carta nera	- Centro Culturale Artecultura 11/90 - Museo Podotti Cantoni Guidizzolo (Mn) '89 - Collet. Arengario (Milano) '85		- Artecultura (Nov. '90)
 Tav. XVI Spaccato n. 9 Luglio '85 cm. 70 x 60	Smalto e malta su legno di compensato speciato e incolato	- Concorso nazionale di Sanità '84		
 Tav. XVII Spaccato n. 6 Marzo '85 cm. 79 x 67	Smalto e malta su legno di compensato speciato e incolato su fondo di cartone nero			

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
 Tav. XVIII Spaccato n. 5 Marzo '85 cm. 54 x 30	Malta su lamiera di compensato spaccata e incolata su cartone nero			
 Tav. XIX Libra Agosto '87 cm. 61 x 125	Smalto e malta su tavola di legno di pino marino	- Collet. Artecultura Luglio '90 - Euro Expo Art di Roma '89		- Artecultura (Luglio '90)
 Tav. XX Momento d'infinito Nov. '83 cm. 140 x 61	Smalto su tavolella di legno	- Collet. Arengario (Milano) '86 - Villa Litta Trossi (Linate) '84 - Studio Palazzi (Milano) '84		
 Tav. XXI Naschielli 1994 cm. 125 x 61	Smalto e malta su tavola di legno di pino marino	- Villa Litta Trossi (Linate) '84 - Studio Palazzi (Milano) '84		- Parametri di Pozzani Vol. XII - Premio Aspra '87 - Ediz. Forum

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
 Tav. XXI Io e la, insieme cercando equilibrio-equilibrati nello spazio alterato da ogni nostro movimento '81/'82 cm. 250	Smalto su struttura mobile in legno	- Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaura (Milano) '82	- F. Passoni '90 - G. Falsesi '90	- <i>Articulata</i> (Nov. '90)
 Tav. XXIII - XXIV Cercando lo spazio 1982 cm. 250 x 200	Smalto e metallo su struttura mobile in legno, sospesa	- Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaura (Milano) '82	- Antonino de Bono '83	- <i>Articulata</i> (Nov. '90) - <i>Arte</i> (Maggio '84) - <i>Lanote Notizie</i> (Ott. '83) - <i>AntipòArte</i> (Marzo '83)
 Tav. XXV Silenziosa n. 9, per a Silva 1981 cm. 200 x 200	Smalto e metallo su struttura sospesa in legno	- Zoffli, Avergnio (Milano) '84 - Studio Palazzo (Milano) '84	- Gianni Perle '87	- <i>Articulata</i> (Nov. '90)
 Tav. XXVI Meditazione Metamorfosi II 1981 cm. 200 x 110	Smalto su lastre di pvc	- Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaura (Milano) '82	- F. Passoni '90 - Annamaura Malatesta '82	

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
 Tav. XXVII - XXVIII Disintegrazione IIª Metamorfosi Iª Gen/Dic. '81 cm. 200 x 200	Smalto su struttura sensibile in legno	- Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaura (Milano) '82	- F. Passoni '90 - Giuseppe Martucci '80 - Gianni Perle '87 - Antonino de Bono '83	
 Tav. XXIX Verso la nascita Dic. '80 cm. 150 x 150	Smalto e olio su legno, pvc e plastica su struttura sensibile	- Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaura (Milano) '82	- F. Passoni '90 - Antonino de Bono '83	- <i>AntipòArte</i> (Marzo '83)
 Tav. XXX - XXXI Disintegrazione Iª 1979/80 cm. 200 x 180	Smalto su legno, plastica, collage e corde	- Villa Litta Tadini (Lanate) '84 - Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaura (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80	- Gianni Perle '87	- <i>Alta Bottega</i> (Nov. '87)
 Tav. XXXII Riprendiamoci la vita 1970/76 cm. 45 x 80	Olio su tavola	- Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaura (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80		- <i>AntipòArte</i> (Marzo '83)

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
 Tav. XXXIII Il Patro 1978 cm. 100 x 90	Olio su tavola	- Galleria Modigliani (Milano) '80 - Fiera Campionaria (Milano) '80	- Gianni Pe (Mag. '80)	- L'espresso (Apr. '84) - Ann. Comanducci '82 - Alla Bottega (Maso) '80
 Tav. XXXIV L'Albero 1978-1979 cm. 100 x 80	Olio su tavola spaccata	- Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaria (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80		
 Tav. XXXV Gesù Cristo, la mamma e le compagne putane Ott. Nov. '76 cm. 100 x 60	Olio su tavola	- Centro Culturale Anticultura 11/80 - Villa Litta Troselli (Lainate) '84 - Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaria (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80 - Coscori-via	- Gianni Pe '87 - Annamaria Modigliani '82 - Lella Cusi '80	- Alla Bottega (Nov. '87) - La mia Galleria Ediz. Annamaria '82
 Tav. XXXVI L'Idolo senza Amore Sett. '76 cm. 80 x 60	Olio su tavola	- Villa Litta Troselli (Lainate) '84 - Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaria (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80 - Fiera Campionaria (Milano) '80		- Anticultura (Nov. '80) - Alla Bottega (Maso) '80

SCHEDA DELLE OPERE PRESENTI IN CATALOGO

TITOLO / DATA / MISURE	TECNICA	MOSTRE	CRITICA	PUBBLICAZIONI
 Tav. XXXVII Zupa Paganica i morti con noi c'è 11/8-18/10/76 cm. 60 x 100	Olio su tavola con squadro centrale e tracce di varie figure coperte con carta stagnola	- Centro Culturale Anticultura 11/80 - Villa Litta Troselli (Lainate) '84 - Studio Palazzo (Milano) '84 - Galleria Annamaria (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80 - Fiera Campionaria (Milano) '80	- Giuseppe Marucci '80 - Annamaria Modigliani '82 - Lella Cusi '80	- Alla Bottega (Mag. '80)
 Tav. XXXVIII UOMINI Genn. 1974 cm. 200 x 140	Olio su tela	- Galleria Annamaria (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80 - Fiera Campionaria (Milano) '80	- Annamaria Modigliani '82 - Lella Cusi '80	- Alla Bottega (Marzo '80)
 Tav. XXXIX Autofratello: emergere Nov. '73 cm. 55 x 100	Olio su tela	- Galleria Annamaria (Milano) '82 - Galleria Modigliani (Milano) '80 - Fiera Campionaria (Milano) '80	- Lella Cusi '80	- Alla Bottega (Mag. '80)

L'AUTORE DELLA PRESENTAZIONE



Franco Passoni

Franco Passoni è nato a Milano nel 1925. Inizia la sua attività nel 1945, frequentando il vecchio quartiere di Brera, e prende parte attiva a tutti i movimenti culturali milanesi del dopoguerra.

Dal 1968 è membro societario dell'A.I.C.A. (Association Internationale des Critiques d'Art). Dal 1952 al 1954 lavora alla redazione della rivista «Spazio», dal 1954 al 1956 è direttore responsabile della rivista «Arte Concreta», dal 1964 al 1980 è stato titolare della critica d'arte presso il quotidiano «Avanti!».

Passoni esercita una vasta attività di critico, di storico dell'arte e saggista. Ha organizzato mostre di rilievo, tra le quali ricordiamo: «Nuovi materiali nuove tecniche», Caorle, 1969. «Aeropittura Futurista», Galleria Blu, Milano, 1970. «Antologica di Gerardo Dottori», Todi, 1971. «L'esperienza dell'aereo-spazio nella pittura contemporanea», Galleria Civica di Legnano, 1972/73.

Mostra antologica di «Berrocal» a Madrid, organizzata dal Ministero della Cultura di Spagna,

1984. «Lenz Klotz», Casa Rusca, Locarno, 1990. Tra le sue opere pubblicate: «Ora di noi». Con illustrazioni di Michel Seuphor (1972); «Conte-notte» (1965); X. Battaglia - «Problematica di una situazione nel contesto delle immagini» (1975); «Testimonianza su Luigi Veronesi» (1977); «Simboli culturali» (1978); «Bruschetti dal futurismo alla pittura purilumetrica» (1981); «La Bretagna di L. Brambati» (1985); «Dali nella terza dimensione» (1987); «Dali a più dimensioni» (1989); «Anna Veruda - Catalogo generale» (1989).

Nel 1959, ha ottenuto il 1° premio al Concorso nazionale di giornalismo, bandito con il patrocinio della università di Bologna e di Ferrara.

Nel 1966, consegue il 2° premio, medaglia d'oro, al concorso di giornalismo della 5ª Biennale d'Arte a San Marino.

Nel 1969, la città di Caorle gli conferisce una medaglia d'oro per il contributo culturale portato a quella città con la rassegna «Nuovi materiali, nuove tecniche». Nel 1972, il Comune di Milano gli conferisce la medaglia d'oro per la sua opera di critico d'arte. Alla mostra dei più bei libri di tutto il mondo (Lipsia, autunno 1976), cui hanno partecipato editori di 17 paesi, fra i premiati con la medaglia d'argento «Arte e Materie Plastiche».

Premio Campione d'Italia 1979 per la cultura e per il volume «Simboli culturali». Nel 1982, gli viene consegnata la medaglia «Premio Europeo Umberto Biancamano».

Nel 1983, viene nominato «Cav. Ufficiale dell'Ordine de la Grande Giuglia» dell'Istituto Paphisicum Mediolanense.

Progetto Grafico
Angelo de Francisco

Foto
Angelo de Francisco

Stampa
Natali & C. s.a.s. Milano

Finito di stampare nel febbraio 1991

