

SOFIA SILVA | LAPIDARIO

with a text by Giorgio Di Domenico
26.03.2022 - 30.04.2022

GALERIE | **ROLANDO ANSELMINI** | ROME

Pittura e sberleffi di Sofia Silva

La mattina del quattro gennaio, dopo aver fatto colazione coi ferri di cavallo, Sofia mi ha portato al Museo della Devozione popolare, nascosto nel chiostro più estremo del Santo. Per raggiungerlo bisogna attraversare la sagrestia, passare sotto l'affresco con la predica ai pesci di Sant'Antonio, superare i bagni, entrare nel negozio di souvenir e articoli sacri, uscire dall'erboristeria, passare un altro chiostro, superare la statua col Santo che scaglia un bambino verso il cielo e finalmente trovare l'ingresso, condiviso col Museo antoniano. Moquette rossa, luci basse, vetrine a parete rivestite di carta da parati beige. Al loro interno, illuminati da neon surreali e protetti da vetri da acquario, sono raccolti tipologicamente gli ex voto prodotti da secoli di devozione antoniana; tra le pareti memorabili quella delle cadute dai balconi, quella dei bouquet da sposa secchi, quella delle ciocche di capelli. Una fila particolarmente ben allestita di piccole lapidi di marmo anticipa, o forse conferma, certi risultati di Salvo verso il millenovecentosettanta; poco distante, un olio secentesco su pietra di paragone attira l'attenzione dei pochi visitatori. Usciamo dal Museo e Sofia mi indica le scritte sovrapposte sulle pareti del chiostro, graffite dai devoti nell'intonaco scrostato.

La prima cosa che viene da domandarsi guardando alla pittura di Sofia – alla pittura, non ai quadri, non alle “opere” – è che cosa questa pittura dica, o voglia dire, o voglia non dire, o – meglio – cosa questa pittura non voglia dire. È infatti una pittura reticente, antispettacolare, muta come un pesce, una pittura che sa ma non dice e che nasconde quello che c'è: una pittura “lingua (finta)morta”. Nell'intrecciarsi discreto delle tecniche e degli stili si rintracciano comunque alcune matrici ricorrenti, aggirando così il riserbo delle pennellate: c'è soprattutto tanta Inghilterra, contaminata da sporcature Neue Wilde e virtuosismi Settecento¹. Questa pittura diventa invece sfrontata, tutt'altro che reticente, quando si tratta di affermare quello che non c'è, quello che non vuole che ci sia: non c'è narrazione e non c'è racconto, nonostante ci siano storie; non deve esserci Matisse, nonostante ci sia decorazione; non c'è Morandi, nonostante ci siano oggetti e accordi tonali. È una sfida continua all'occhio e al comfort percettivo e intellettuale dell'osservatore, convinto di riconoscere quello che non c'è, illuso e ingannato da una pittura a prima vista accondiscendente, ma sempre pronta a richiudersi nel suo riserbo muto. ‘Ho riconosciuto una finestra, quello deve essere uno spazio profondo, un paesaggio, quella è la linea dell'orizzonte, vero?’. Silenzio, o una pennellata che smentisce. Questo è l'unico dialogo che sembra possibile instaurare con Via di Porta Salaria, serrato dietro la sua grata di pittura ferrosa, o almeno dietro quella che sembra la sua grata di pittura ferrosa. ‘Una griglia, qualcosa di modernista inizio Novecento, magari più astrattisti comaschi che Vantongerloo... E poi i colori, certe cose anni Ottanta.’ Ancora silenzio, al massimo sberleffi: ‘But, soft! what light through yonder window breaks?’

Quando si tratta d'irridere, Stay Awake Naturally non è da meno: un riquadro giallo e luminoso è incastrato in una densa campitura rossa, stretta tra una fascia verde e una fascia azzurra: ‘Il prato e il cielo, no?’ ‘LOL.’ Deve comunque trattarsi per forza di un'altra finestra, incorniciata com'è da una

¹ Forse un elenco alfabetico, antigerarchico e confinato a piè di pagina dei nomi che vengono in mente guardando alla pittura di Sofia – in alcuni casi passioni dichiarate, in altri paragoni del tutto arbitrari e irrelati - può essere uno sberleffo divertente, un gesto irrituale utile a definire nella maniera più concisa possibile un sistema di riferimenti e coordinate: Milton Avery, Joan Brown, Martha Diamond, Rochelle Feinstein, Rainer Fetting, Goutam Ghosh, Ivon Hitchens, Howard Hodgkin, Lee Lozano, Osvaldo Licini, Joan Miró, Albert Oehlen, Sigmar Polke, Bridget Riley, Tamuna Sirbiladze, Sophie Taeuber-Arp, Giambattista Tiepolo.

mantovana-plissettata-casa-delle-bambole-shabby-chic cucita sulla tela. E me la immagino Sofia che corre dalla sarta coll'Alberti sottomano e ordina 'uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta.' Sberleffo supremo, ci tiene svegli. In *Bad Boy's Madonna*, poi, una bambolina è spiacciata contro la superficie del quadro come fiori scotchati negli erbari o in certi quadri di Mafai; a incorniciarla, bande e riquadri di colore che sembrano prelevati di peso dalla copertina di una brutta edizione economica. La protagonista del quadro è definita quasi per sbaglio, un autoritratto accidentale, una prova colore individuata e caratterizzata dal duepezzi (di tela) e da pochi lineamenti saturi d'acribia: la bocca, il naso, le sopracciglia, le due pupille cerchiato di bianco.

Gli stessi occhi, spalancati e interroganti, ritornano in *Gessetto #1*, uno dei tre piccoli dipinti scalcinati sdraiati su piedistallo. Sono tre anti-icone, sporche e perentorie come solo i disegni possono essere, dipinte su tavolette gessate della falegnameria sacra Dal Molin di Sandrigo; le stesse, c'è da giurarci, utilizzate per molte delle opere del Museo. In *Gessetto #3* il profilo nero di una scarpa à la Carrà (Carlo) domina e calpesta il basolato su cui qualcuno ha scritto a matita 'bisou': icona marciapiede. In *Gessetto #2* un culo s'impone sulla parete scrostata e dilavata di un muro che certo si estende oltre i confini di quel frammento; vicini al culo, una bottiglia ('No! Morandi no!', qui la pittura è nuovamente sfrontata) e frammenti ocra, corallo e azzurri di vecchia parete. *Gessetto #1*, l'unico centinato, è occupato per intero da un autoritratto mariano, a un tempo degradato e nobilitato dalla superficie scoscisa dell'opera, una sfida visiva, ma tutta materiale, alle capacità di messa e fuoco dell'osservatore: icona sberleffo. Affiancati, *Gessetto #1,2,3* (ritratto - natura morta - paesaggio) funzionano epigraficamente come frammenti scomposti di linguaggio e pittura, in cui la logica paratattica e anti-organica della raccolta lapidaria assume nuova evidenza - Iscrizioni funerarie romane è il titolo di una vecchia BUR intravista a casa di Sofia, appoggiata su una scala; non c'era il *Lapidari* illustrato da Joan Miró nel 1981, peccato – facendo tornare alla mente le pareti iscritte e scrostate del Santo e offrendo un distillato del meccanismo di funzionamento dell'intera mostra.

Schiena di nuovo dritta, sguardo in avanti e si sprofonda in *Gypsophila*, un campo neutro di toni pastello, luminosi e rassicuranti, su cui galleggiano due grandi (s) Oggetti bianchi: una coppia di tuniche. Il moltiplicarsi ipertrofico di dispositivi visivi inquadra e definisce lo spazio, irritando l'occhio e trascinandolo continuamente fuori strada. Una cornicetta di farfalline disegnate con le matite colorate, fastidiosa come tutti gli infantilismi forzati, conferma beffarda che anche stavolta ci si stava sbagliando e che quello non è lo sfondo, o almeno non funziona come uno sfondo. Esili e sottili come i migliori sberleffi, le farfalline – le stesse che chiudevano le pagine dei quaderni alle elementari – scompaiono in fotografia: 'Col cazzo che ci metti su Instagram!', urlano con la voce grossa dei bambini che hanno imparato le parolacce. Alcuni "attivatori ottici", frammenti di tela scelti dall'enorme cassettiera (inventario, repertorio, serbatoio) che troneggia nello studio di Sofia, rimarcano la consistenza tutta pittorica degli oggetti e ricordano un'ultima volta che quella che si sta guardando è solo pittura beffarda: una pittura seria ma che sa come divertirsi, abbandonandosi per finta all'edonismo del tocco e della texture. A ribadirlo, il sottilissimo profilo a grafite che ribatte i margini del telaio.

Finita la rassegna delle opere, si prova a rivolgere per l'ultima volta la parola a quella pittura ingessata. Gli occhi sono pieni di stilemi triti – parodie di modernismi, antimodernismi e postmodernismi – tutti tinti coi colori più facili, rassicuranti e confortanti. 'Ho capito il gioco, sai', 'Non crediamo', rispondono in coro, per l'ultima volta, i quadratini allineati in fondo a *Gypsophila* e *Bad Boy's Madonna*, mentre due profili di bambolina-pittrice, sospesi su tavola, saturano lo spazio coi loro sberleffi.

Giorgio Di Domenico

SOFIA SILVA | LAPIDARIO

with a text by Giorgio Di Domenico
26.03.2022 - 30.04.2022

GALERIE | **ROLANDO ANSELMINI** | ROME

Sofia Silva's paintings and mockeries

On the morning of January 4th, after having breakfast, Sofia took me to the Museum of Popular Devotion, hidden in the furthest cloister of the Santo (The Pontifical Basilica of Saint Anthony of Padua). To get there you have to go through the sacristy, pass under the fresco of St Anthony's preaching to the fish, pass the toilets, enter the souvenir and sacred items shop, leave the herbalist shop, go by another cloister, pass the statue of the Saint hurling a child into the sky and finally find the entrance, which is shared with the Anthonian Museum. Red carpeting, low lighting, wall-mounted display cases covered with beige wallpaper. Inside, there is a collection of ex votos produced by centuries of devotion to Anthony, which is illuminated by surreal neon lights and protected by aquarium glass. Among the memorable walls, the one of the falls from balconies, and dried bridal bouquets and locks of hair stand out. A row of small marble tombstones anticipates, or perhaps confirms, some of Salvo's achievements towards the 1970. Not far away, a seventeenth-century oil painting on a touchstone grasps the attention of the few visitors. We leave the museum and Sofia shows me the overlapping writings on the walls of the cloister, graffitied by devotees in the peeling plaster.

The first thing that comes to mind when looking at Sofia's painting – the painting, not the pictures, not the 'works' – is what this painting says, or wants to say, or wants not to say, or – better – what this painting does not want to say. It is in fact a reticent, anti-spectacular painting, obstinately silent, a painting that knows but does not say and that conceals what is there: a painting of “(falsely-)dead language”. In the discreet interweaving of techniques and styles, some recurring matrices can be traced, thus circumventing the secrecy of the brushstrokes: there is, above all, a lot of England, contaminated by Neue Wilde and 18th century virtuosity¹. This painting, on the other hand, becomes shameless, anything but reticent, when it comes to affirming what is not there, what it does not want to be there: there is no narration and there is no story, despite there being stories; there must be no Matisse, despite there being decoration; there is no Morandi, despite the fact that there are objects and tonal chords. It is a continuous challenge to the eye and to the perceptive and intellectual comfort of the observer, who is persuaded to recognise what is not there, deluded and deceived by a painting that is at first sight compliant, but always ready to withdraw into its silent reserve. I recognised a window, that must be a deep space, a landscape, that's the horizon line, isn't it?'. Silence, or a brushstroke that denies it. This is the only dialogue it seems possible to establish with Via di Porta Salaria, locked behind its grating of ferrous paint, or at least behind what seems to be its grating of ferrous painting. 'A grid, something early 20th-century modernist, maybe more Como abstractists than Vantongerloo... And then the colours, certain 1980s things.' Still silence, at most sneers: 'But, soft! what light through yonder window breaks?'

When it comes to mocking, Stay Awake Naturally is no different: a bright yellow frame is set in a dense red background, squeezed between a green band and a light blue band: 'The meadow and the

¹ Perhaps an alphabetical, anti-hierarchical, footnoted list of the names that come to mind when looking at Sofia's painting - in some cases avowed passions, in others entirely arbitrary and unrelated comparisons - can be an amusing mockery, an unusual gesture useful for defining a system of references and coordinates as concisely as possible: Milton Avery, Joan Brown, Martha Diamond, Rochelle Feinstein, Rainer Fetting, Goutam Ghosh, Ivon Hitchens, Howard Hodgkin, Lee Lozano, Osvaldo Licini, Joan Miró, Albert Oehlen, Sigmar Polke, Bridget Riley, Tamuna Sirbiladze, Sophie Taeuber-Arp, Giambattista Tiepolo.

sky, right?' 'LOL.' In any case, it must be another window, framed as it is by a pelmet-pleated-dollhouse-shabby-chic sewn onto the canvas. And I imagine Sofia running to the tailor with Alberti in her hand and ordering 'a quadrangle of right angles, as large as I want it to be, which I consider to be an open window'. Supreme mockery, keeps us awake. In Bad Boy's Madonna, a little doll is flattened against the surface of the painting like scotch-marked flowers in a herbarium or in some of Mafai's paintings; it is framed by bands and panels of colour that look as if they have been lifted from the cover of an ugly paperback. The leading character in the painting is defined almost by accident, an accidental self-portrait, a colour proof identified and characterised by the bikini (of canvas) and a few features saturated with acuity: the mouth, the nose, the eyebrows, the two pupils circled in white.

The same eyes, wide open and questioning, return in Gessetto #1, one of three small, shabby paintings lying on a pedestal. They are three anti-icons, dirty and peremptory as only drawings can be, painted on chalk boards from the Dal Molin sacred carpentry workshop in Sandrigo; the same ones, we can swear, used for many of the works in the Museum. In Gessetto #3 the black profile of a shoe à la Carrà (Carlo) dominates and tramples the paving stone on which someone has written 'bisou' in pencil: pavement icon. In Gessetto #2 an ass imposes itself on the peeling and washed-out wall of a wall that certainly extends beyond the confines of that fragment; near the ass, a bottle ('No! Morandi no!', here the painting is brazen once again) and ochre, coral and blue fragments of old walls. Gessetto #1, the only arched one, is occupied entirely by a Marian self-portrait, at once degraded and ennobled by the steep surface of the work, a visual challenge, but all material, to the observer's ability to focus: a mocking icon. Side by side, Gessetto #1,2,3 (portrait - still life - landscape) function epigraphically as decomposed fragments of language and painting, in which the paratactic and anti-organic logic of the lapidary collection takes on new evidence. Roman funerary inscriptions is the title of an old BUR edition glimpsed at Sofia's house, leaning on a staircase; there was no Lapidari illustrated by Joan Miró in 1981, a pity - bringing to mind the inscribed and peeling walls of the Santo and offering a distillation of the working mechanism of the whole exhibition.

Back straight again, gaze forward and sink into Gypsophila, a neutral field of pastel tones, luminous and reassuring, on which float two large Oggetti bianchi: a pair of jerry cans. The hypertrophic multiplication of visual devices frames and defines the space, irritating the eye and constantly dragging it off course. A frame of little butterflies drawn with coloured pencils, as annoying as all forced infantilisms, mockingly confirms that we were wrong this time too and that this is not the background, or at least it does not work as a background.

As thin and subtle as the best sneers, the little butterflies - the same ones that used to close the pages of exercise books in primary school - disappear in photographs: "No fucking way you are putting that on Instagram!" they shout in the thick voice of children who have learnt to swear. Some "optical activators" - fragments of canvas selected from the enormous chest of drawers (inventory, repertory, tank) that dominate Sofia's studio - emphasise the entirely pictorial consistency of the objects and remind us one last time that what we are looking at is only mocking painting: serious painting but which knows how to have fun, pretending to indulge in the hedonism of touch and texture. This is confirmed by the very thin graphite profile that underlines the edges of the frame.

Once the review of the works is over, one tries to speak for the last time to this plastered painting. Their eyes are full of trite stylistic features - parodies of modernism, anti-modernism and post-modernism - all painted in the easiest, most reassuring and comforting colours. 'I get the picture, you know', 'We don't think', answer in chorus, for the last time, the little squares lined up at the bottom of Gypsophila and Bad Boy's Madonna, while two profiles of the little doll-painter, suspended on panels, saturate the space with their sneers.

Giorgio Di Domenico