

GIANNI DI ROSA | LE CONVOCAZIONI

curated by Davide Ferri
11.06.2021 - 17.07.2021

GALERIE | ROLANDO ANSELMINI | ROME

There is a scene from *Argo il Cieco*, a novel by Gesualdo Bufalino written in 1984, that Gianni Di Rosa quoted during my first studio visit, that I keep reading as I write this text. The protagonist, who is the author himself, is standing at a railway crossing, locked in his car for a few minutes waiting for the train to pass; he is motionless, enveloped by the cloud of smoke from his cigarette, and his stillness is visited by images from his past, like a council of faces unfolding within his car.

In those pages Bufalino uses precisely the word "council" to define the experience of the lightning memories that visit the protagonist in this narrow space, and it is a term that Gianni must really appreciate, because each of his exhibition hypotheses, like this one at Rolando Anselmi, his first in the gallery, calls together - as if to enlighten a segment of his work that unravels through images that have always been varied and repeated and that proceed by series - some of his recurring figures, to build a story whose thread can be developed in several meanings.

A council, therefore, a "gathering" of figures: the title of the exhibition, *Le convocazioni* (*The summons*), refers to this suggestion, evoking the world of soccer, but also containing, as an undercurrent, a reference to one of the most obscure and fascinating books of the Bible, the *Qohelet* - which the artist has been reading for years - whose narrating self, so elusive, is, by etymological derivation, "he who summons", "he who gathers in assembly".

I could not resist the temptation to write about Bufalino's book, not only for the pleasure of recalling our first meeting at the studio, but also because I feel that in that scene at the railway crossing there is something that recalls his work. Each painting by Di Rosa seems indeed to revolve around a still center, which isolates a figure or a couple of figures, and frames them in a circumscribed scenario, which may coincide with a monochromatic field, or with a vibrating background, crossed by fades and fragmentary appearances (of architecture, landscapes, objects or simple flashes) as in *Talus*, one of the paintings on display.

In another exhibited work, *Gioco Cosmico*, the background is configured instead as a close-up foreground, an iridescent gray field, which creates the effect of a vision from the inside, articulated around a ring (a shape derived from the stone circles inside which the pelota players, according to the rules of the ancient Mayan game, had to throw the ball) and frames the scene at the center of the painting: the artist as a child dealing with one of his first kicks to the ball, an image that comes from some shots by his father, which Di Rosa has reproduced in each painting of the same series.

That image, which foreshadows a fate as a footballer that the artist actually experienced when he was very young, but which was interrupted by a serious knee injury, introduces an autobiographical element into his work, in the form of a cyclical return to a moment that foretells, as a germinal image, from which the concatenation of links between all his images.

The game of soccer frames Di Rosa's work: as a syncopated autobiographical tale that develops around the ideas of fracture and cracks, and as a scenario that opens up to the

possibility of dizzying sinks and time slips: the game of pelota of the Mayan culture and its symbolic and religious value that the artist draws on, but also some historical episodes of the modern era, such as the one that took place at the end of the Austria - Germany match in 1938 when Matthias Sindelar, a player from Austria, which had just been annexed to Germany, refused to give the Nazi salute in front of the German authorities in the stands; or the sudden loss of memory of the German footballer Christoph Kramer, during the final match of the 2014 World Cup. These are stories that activate the idea of removal, oblivion and trauma, and that meet in Di Rosa's paintings to generate a collapse between things far in time and space.

Cartavelina (re minore), for example, depicts a figure of a kneeling footballer, with his head reclined, who seems to be subjected to vibration, refraction and fading: between an iconography that recurs as a bas-relief in Mayan ruins (of the player on the verge of being beheaded as a sacrifice to the gods), a reference to Sindelar (in the facial features and the red jersey like that of the Austrian national team on the day of the match) and, in that boy's face, a proper self-portrait. The figure, therefore, seems to be traversed by a movement that does not resolve the image but suspends it in a perpetual non-finito, a feeling that is reinforced by the sight of those signs along the contours, similar to repentances, erasures or hints of other possible identities.

Many of Di Rosa's paintings seem to be sustained by two contrasting forces: one that isolates the figure at the center, in front of a background that may turn toward monochromaticity or be lit by strong luminous contrasts; another that pushes the figure from areas of focus to areas of blur and refraction, to gaps that often coincide with undefined or masked faces. In many of the faces painted by Di Rosa, moreover, there is a nodal point that coincides with the gaze, a glassy and opaque gaze, whose imperturbability extends to the whole painting, transforming it into an image that looks enigmatically towards the viewer. This is what happens in *The eye is never satisfied to see (another reference to the Qohelet)*, where a big golden mask, result of a hybridization between the Mayan culture and the Sicilian magical-baroque one, seems to radiate its protective gaze in all the surrounding space, and towards the child of the small painting *Gioco Cosmico*. Also in *Talus*, the twins at the center of the painting (who re-emerge from the depths of Mayan mythology), ready to challenge the gods of the underworld to the pelota game in order to bring their father back to life, look toward the viewer behind the mask that covers their faces.

There is no doubt that Di Rosa's work is avowedly figurative, a figuration that at times may originate from photography and that reproduces on canvas the blurring and fading effects of photography and cinema. The spectrum of movements and forces within the image - one isolating and condensing, the other refracting and dissolving - are the result of a slow process, within which there's room for a very long attendance between the artist and his images, at the end of which the artist seems to leave the painting out of exhaustion. Through this processuality, moreover, each image becomes a land of "pure figurality" (using an expression by Deleuze) rather than of figuration, eluding and complicating any attempt to read the paintings as too univocally narrative.

The relationships between Di Rosa's works therefore compose a stratified and multidirectional story. I don't think it would be useful to unravel it too much, just a few words on another of the relationships between the exhibited paintings. These are two works to be intended as a sort of diptych, but divided on two facing walls: *Cartavelina (re minore)*, the painting I described earlier with the kneeling footballer, and *Totenkopf (after it touches the ground)*, which depicts the skull-ball (which the artist, a few years ago, realized as an object, a sculpture made with chocolate from Modica, the town where he was born) in front of which the Mayan player was sacrificed. The skull-ball is abandoned on the floor, and with its presence seems to allude to a deep darkness, to an hypothetical subsoil. Thinking about it, every image by Di Rosa seems to come from that subsoil.

Davide Ferri

GIANNI DI ROSA | LE CONVOCAZIONI

curated by Davide Ferri
11.06.2021 - 17.07.2021

GALERIE | ROLANDO ANSELMINI | ROME

C'è una scena di *Argo il Cieco*, un romanzo di Gesualdo Bufalino del 1984 a cui Gianni Di Rosa ha fatto riferimento durante la mia prima visita al suo studio, che continuo a rileggere mentre scrivo questo testo. Il protagonista, che è l'autore stesso, è fermo a un passaggio a livello, chiuso nell'abitacolo dell'auto per una sosta di qualche minuto in attesa del passaggio del treno; è immobile, avvolto dalla nube di fumo della sigaretta, e la sua immobilità viene visitata da alcune immagini del passato, come un concilio di volti che si svolge nell'abitacolo.

Bufalino usa in quelle pagine proprio la parola "concilio" per definire l'esperienza dei ricordi fulminei che visitano il protagonista in uno spazio stretto, ed è un termine che deve piacere molto a Gianni, perché ogni sua ipotesi di mostra, e vale anche per questa da Rolando Anselmi, la prima in galleria, chiama a raccolta – come a illuminare un segmento del suo lavoro che si dipana attraverso immagini che vengono da sempre variate e ripetute e che procedono parallelamente per serie – alcune delle sue figure ricorrenti, a costruire un racconto il cui filo può essere svolto in più sensi.

Un concilio dunque, una "chiamata a raccolta" di figure: a questa suggestione rimanda anche il titolo della mostra, *Le convocazioni*, che evoca il mondo del calcio, ma contiene anche, come una sottotraccia, il richiamo a uno dei libri più oscuri e affascinanti della Bibbia, il *Qohelet* – che l'artista legge e rilegge da anni – il cui io narrante, così sfuggente, è, per derivazione etimologica, "colui che convoca", "colui che raduna in assemblea".

Non ho resistito alla tentazione di raccontare del libro di Bufalino non solo per il piacere di rievocare il primo incontro in studio, ma anche perché sento che in quella scena della sosta al passaggio a livello c'è qualcosa che fa pensare al suo lavoro. Ogni dipinto di Di Rosa mi sembra infatti svilupparsi attorno a un centro immobile, che isola una figura o una coppia di figure, e le inquadra in uno scenario circoscritto, che può coincidere con una campitura monocromatica, oppure con uno sfondo vibratile, percorso da dissolvenze e frammentarie apparizioni (di architetture, di paesaggi, di oggetti o semplici bagliori) come in *Talus*, uno dei dipinti in mostra.

In un altro dei lavori esposti, *Gioco Cosmico*, lo sfondo si configura invece come primo piano ravvicinato, campitura grigio iridescente, che crea l'effetto di una visione dall'interno articolandosi attorno a un anello (forma derivata dai cerchi di pietra dentro ai quali i giocatori della pelota, secondo le regole dell'antichissimo gioco maya, dovevano lanciare la palla) e incornicia la scena al centro del dipinto: l'artista da bambino alle prese con uno dei primi calci al pallone, un'immagine che deriva da alcuni scatti del padre, che Di Rosa ha riprodotto in tutti i dipinti della stessa serie.

Quell'immagine, che prefigura un destino da calciatore che effettivamente l'artista ha vissuto da giovanissimo ma interrotto da un grave infortunio al ginocchio, introduce un elemento autobiografico nel lavoro, nella forma di ciclico ritorno a un momento che preannuncia, a un'immagine germinale, da cui ha origine la concatenazione di rapporti tra tutte le sue immagini.

Il gioco del calcio fa da cornice al lavoro di Di Rosa: come sincopato racconto autobiografico che si svolge attorno alle idee di frattura e incrinatura, e come territorio che si apre alla possibilità di vertiginosi inabissamenti e salti temporali: il gioco della pelota in uso nella cultura maya e il suo valore simbolico e religioso a cui l'artista attinge, ma anche alcuni storici episodi dell'epoca

moderna, come quello che si svolse al termine della partita Austria – Germania del 1938 quando Matthias Sindelar, giocatore dell’Austria appena annessa alla Germania, rifiutò di fare il saluto nazista di fronte alle autorità tedesche presenti in tribuna; o l’improvvisa perdita di memoria del calciatore tedesco Christoph Kramer, durante la finale dei campionati mondiali del 2014. Si tratta di storie che rilanciano l’idea di rimozione, oblio e trauma, e che si incontrano negli stessi dipinti di Di Rosa a generare un collasso tra cose distanti nel tempo e nello spazio.

Cartavelina (re minore), ad esempio, descrive una figura di calciatore inginocchiato, con il capo reclinato, che sembra sottoposta a una vibrazione, a una rifrazione e a una dissolvenza: tra un’iconografia che ricorre come bassorilievo nelle rovine maya (del giocatore sul punto di essere decapitato come sacrificio agli dei), un rimando a Sindelar (nei tratti del volto e nella maglia rossa come quella della nazionale austriaca il giorno della partita) e, in quella testa di ragazzo, un vero e proprio autoritratto. La figura, dunque, sembra essere percorsa da un movimento che non risolve l’immagine ma la sospende in un non finito perpetuo, una sensazione che si rafforza alla vista di quei segni lungo i contorni, assimilabili a pentimenti, cancellature o accenni ad altre possibili identità.

Molti dipinti di Di Rosa sembrano sostenuti da due forze contrastanti: ce n’è una che isola la figura al centro davanti a uno sfondo che può virare verso la monocromaticità o essere acceso da forti contrasti luminosi; un’altra che spinge la figura da zone di messa a fuoco a zone di sfocatura e rifrazione, a lacune che spesso coincidono con i volti indefiniti o mascherati. In molti volti dipinti da Di Rosa, inoltre, c’è un punto nodale che coincide con lo sguardo, uno sguardo vitreo e opaco, la cui imperturbabilità si estende a tutto il dipinto, trasformandolo in un’immagine che guarda enigmaticamente verso lo spettatore. È quello che accade in *The eye is never satisfied to see* (“l’occhio è mai sazio di vedere”, altro rimando al *Qohelet*), dove una grande maschera dorata, risultato di un’ibridazione tra la cultura maya e quella magico-barocca siciliana, sembra irradiare il suo sguardo protettivo in tutto lo spazio circostante, e verso il bambino del piccolo dipinto *Gioco Cosmico*. Anche in *Talus*, i due gemelli al centro del dipinto (che riemergono dalle profondità della mitologia Maya), pronti a sfidare al gioco della pelota gli dei del sottosuolo per riportare in vita il padre, guardano verso lo spettatore dietro la maschera che copre il loro volto.

Non c’è alcun dubbio sul fatto che il lavoro di Di Rosa sia sfrontatamente figurativo, una figurazione che può talvolta avere origine nella fotografia e che riproduce sulla tela gli effetti di sfocatura e dissolvenza della fotografia e del cinema. Lo spettro di movimenti e forze interne all’immagine – una isolante e di condensazione, un’altra di rifrazione e dissolvimento – sono il risultato di una processualità lenta, all’interno della quale c’è spazio per una lunghissima frequentazione tra l’artista e le sue immagini, al termine della quale l’artista sembra abbandonare il dipinto per sfinimento. Attraverso questa processualità, inoltre, ogni immagine diventa il territorio della “pura figuralità” (per usare un’espressione di Deleuze) più che della figurazione, eludendo e complicando ogni tentativo di lettura dei dipinti troppo univocamente narrativa.

Le relazioni tra i lavori di Di Rosa compongono dunque un racconto stratificato e multidirezionale. Non credo sia proficuo dipanarlo troppo, solo qualche parola su un altro dei rapporti tra i dipinti in mostra. Si tratta di due lavori da intendersi come una specie di dittico, ma separati in due pareti che si fronteggiano: *Cartavelina (re minore)*, il dipinto che ho descritto precedentemente con il calciatore inginocchiato, e *Totenkopf (after it touches the ground)*, che raffigura la palla-teschio (che l’artista, qualche anno fa, ha tradotto anche in un oggetto, una scultura realizzata con il cioccolato di Modica, la città in cui è nato) di fronte alla quale il giocatore maya veniva sacrificato. La palla-teschio è abbandonata sul pavimento, e con la sua presenza sembra alludere a un’oscurità profonda, a un ipotetico sottosuolo. A pensarci bene, ogni immagine di Di Rosa mi sembra provenire da quel sottosuolo.

Davide Ferri