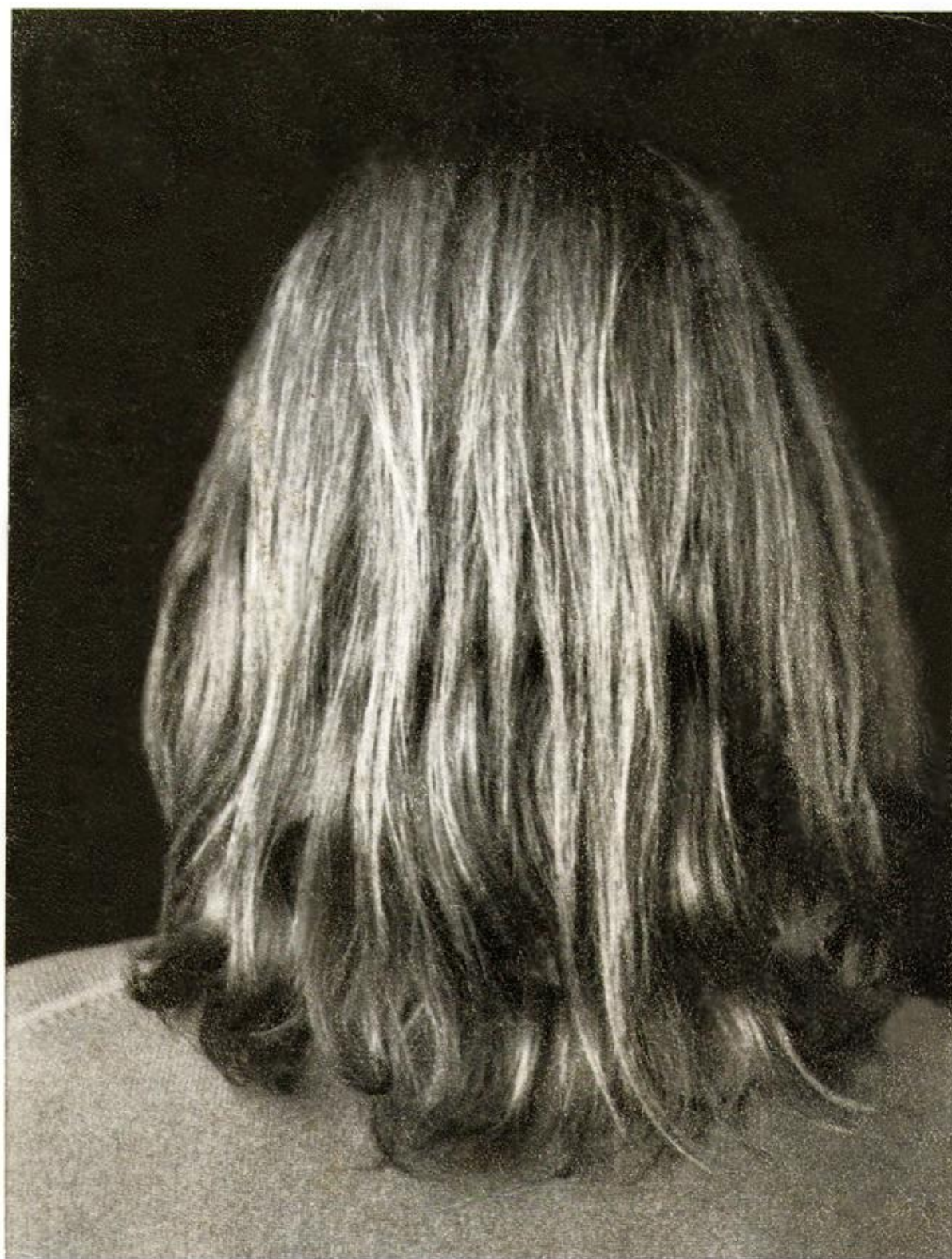




Enrico Crispolti

Giancarlo Croce: psicomorfosi

Coopedit Macerata

Enrico Crispolti

Giancarlo Croce:
psicomorfosi

Con un dialogo a cura di
Manuela Crescentini

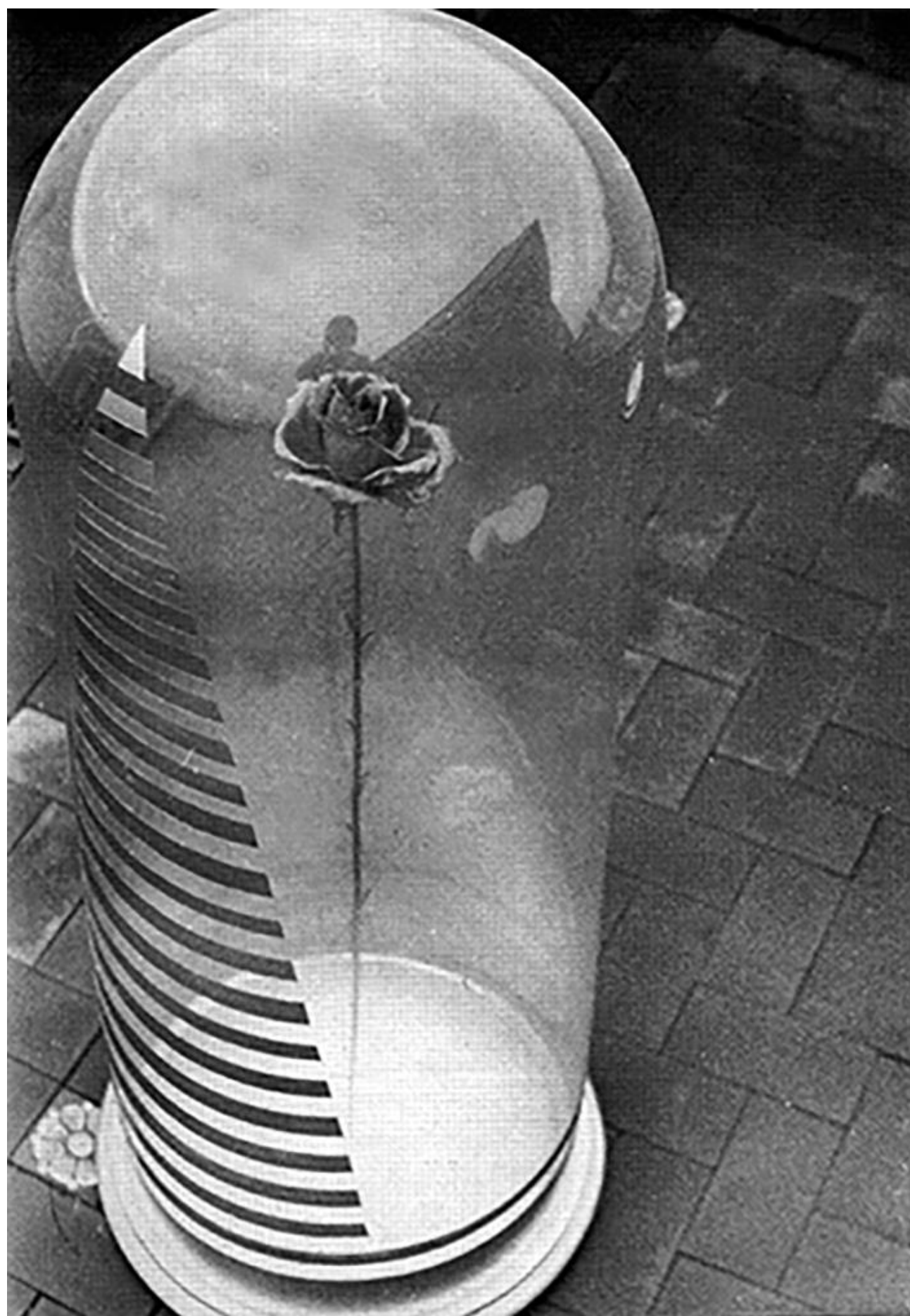
Comune di Macerata
Pinacoteca e Musei Comunali
Amici dell'Arte

Maggio-Giugno 1981

Enrico Crispolti

Giancarlo Croce:
psicomorfosi

Con un dialogo a cura di
Manuela Crescentini



**Dieci paragrafi
sulla «psicomorfosi»
di Giancarlo Croce**

**1.
Una premessa 1981**

Mi accorgo d'aver seguito Giancarlo Croce praticamente da sempre, giacché da quando seguiva i miei corsi nell'Accademia di Belle Arti di Roma, intorno al 1967. Questa mostra dunque, se ricapitola il suo lavoro lungo oltre un decennio, nei passaggi più salienti e memorabili, ricapitola anche, in certo modo, l'interesse mio per quei diversi (e sono spesso anche molto diversificati) passaggi del suo lavoro. Già nel 1978 ne riproponemmo assieme una certa ricapitolazione nelle pagine del mio libro **Extra media** (Studio Forma, Torino), ove Croce si amministri, come gli altri del resto, le sue sedici pagine. Ma l'avventura continua, e altre esperienze ha realizzate, in questi ultimissimi anni, nelle quali il mio interesse si è rinnovato.

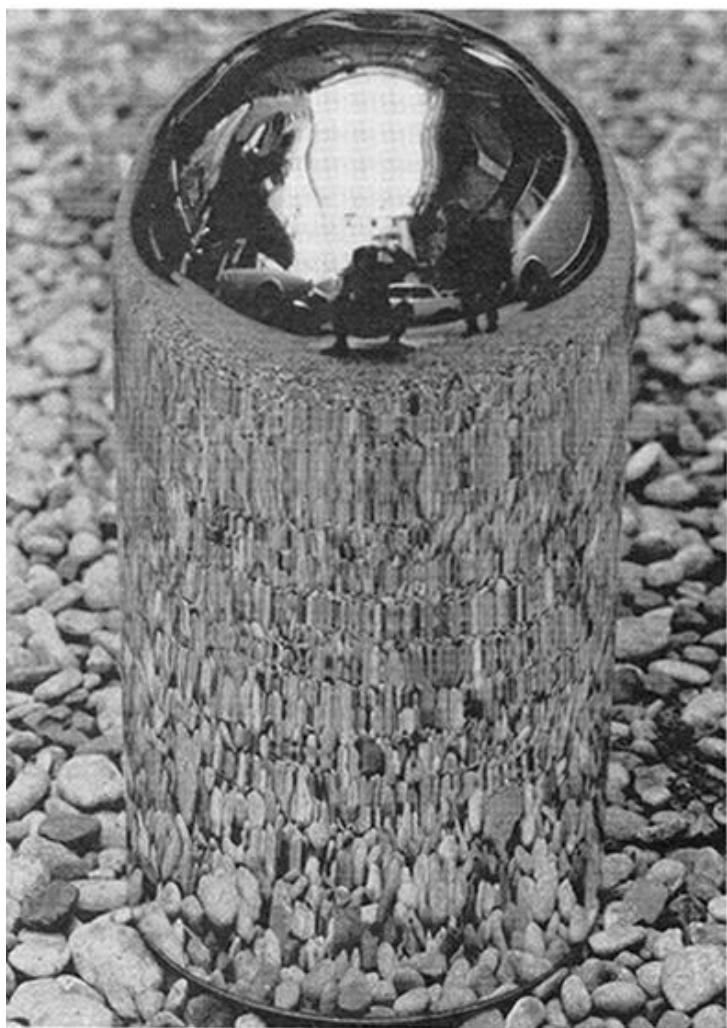
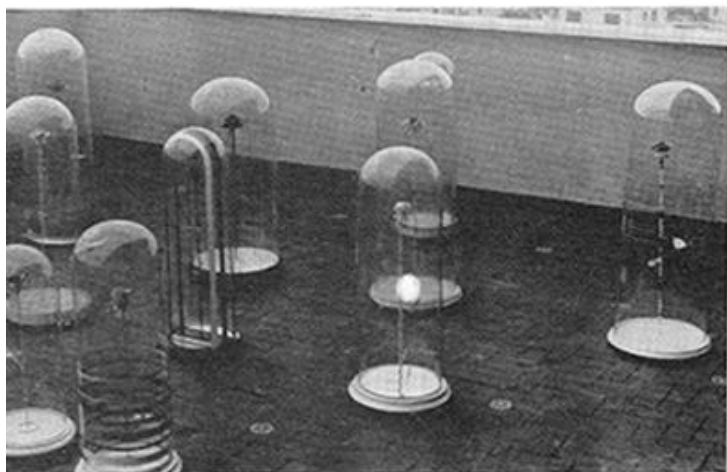
Qui dunque, con questa premessa, che cerca anche di collocare Croce nel contesto dell'arte italiana degli anni Settanta-Ottanta, ripubblico i diversi testi di quelle occasioni d'incontro critico, d'esperienza critica direi anzi, sempre conseguente a momenti di discussione e reciproco chiarimento.

Parto da una lettera scritta per la mostra di Caorle **Nuovi materiali nuove tecniche** nel 1969 (2), ove Croce esprimeva le sue «campane» di vetro con le rose dentro, al posto dei santi. Una natura reale artificialmente preservata, sembrava allora; oggi forse soprattutto l'intenzione di preservarvi una valenza iconico-simbolica, sì un dato di natura travolto, ma di valore soprattutto lirico-simbolico molto accentuato: in fondo è la rosa che ritorna nell'«anamorfosi» splendida del 1980. Quell'occasione era quasi l'esordio di Croce. Un'esperienza che veniva subito dopo quella breve di pittore, in dimensione molto intima, intimistica, direi.

Segue il testo per le «incandescenze» alla Galleria Gap a Roma nella primavera 1971 (3) (riproposto in buona parte, e con qualche aggiunta, poi in «Nac» n. 6-7, giugno-luglio 1971, p. 39). Un momento nuovo e di decisiva

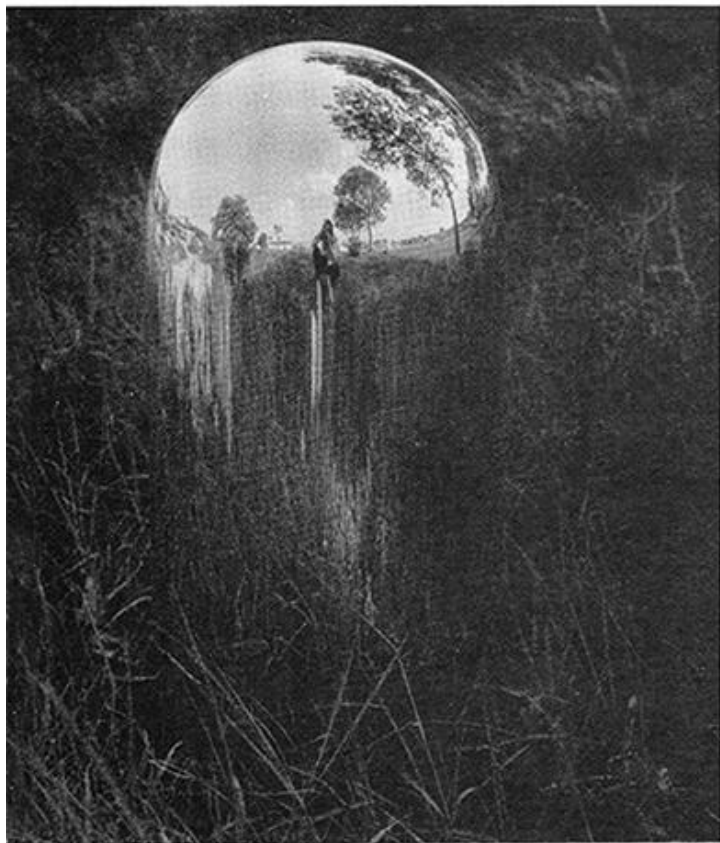
intensità nel lavoro di Croce, che tuttavia già con le «campane» specchianti (subito dopo quelle con le rose) aveva avanzato una ulteriore proposta di forte suggestione magica, nel gioco speculare diciamo in certo modo onnicomprensivo, fra l'orizzonte e il cielo specchiati nella parte superiore e nella calotta, e il terreno specchiato nella parte inferiore, più propriamente cilindrica. Un passo rivelatorio, quello, oggi a distanza, si può ben dire, giacché indicava la pratica appunto dello specchio, e della deformazione sintetica un po' visionaria entro quella superficie (premonizione a grande distanza della funzione speculare nell'attuale uso delle stesse «anamorfosi» da parte di Croce). Le «incandescenze» del '70 segnavano per Croce l'annessione anche di «media» tecnologici, sia pure attraverso una cultura «povera» e «minimale», e nel senso dell'appropriazione e dell'uso fattone indicavano una certa notevole continuità nella proposizione lirica, già addirittura da quei suoi primi dipinti.

Fra le «incandescenze» del 1971 e i «ritratti» del 1973, esposti allora a Milano, e ai quali si riferisce il mio successivo testo, pure del 1973, in «Photo 13» (4), c'è da parte di Croce l'approfondimento breve dell'uso di «media» tecnologici: nel 1971, l'uso del mezzo televisivo, nel **Video tape recording**, nel **Monitor che trasmette l'immagine di se stesso**, (proposti nelle personali a Milano, Firenze e Roma nel 1972) e, nel 1971 e nel 1972, nelle «omissioni televisive» (esposte a Macerata nel 1971, a Firenze nel 1972), dalle quali Croce ricava nel 1972 stesso anche due grandi quadri fotografici, che intitola **Action painting Action**, in una eco concettuale delle motivazioni del gestualismo informale nordamericano (esposti a Roma nel 1972); nel 1971 e '72, ancora, l'uso della fotografia, ma come **Foto nere** (che pubblica a Macerata già nel 1971). Un'appropriazione dunque del «medium» tecnologico, profondamente deviante e autocontestatorio, come già del resto nelle «incandescenze», in una enunciazione che riporta piuttosto alle possibilità di suggestione magico-segnica (quando non già in certo modo iconica) dell'esito di tale uso. D'altra parte, direi, anche un approfondimento di motivazioni d'ordine concettuale nella



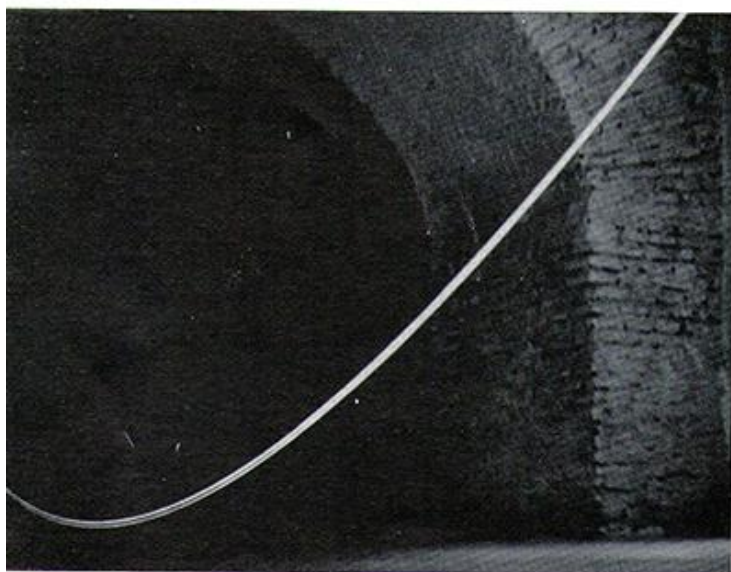
- 1 *Rosa-campana*, 1967-68, vetro-plastica-argento, altezza cm. 95 Ø cm. 38.
- 2 *Rosa-campane*, 1967-68.
- 3 *Campana specchiante, multiplo*, 1970.
- 4 *Campana specchiante*, 1969.
- 5 *Campana specchiante*, 1969, altezza cm. 90 Ø cm. 32.

funzionalità magico-segnica come poi magico-iconica. È il momento nel quale Croce traversa la cultura del «conceptual art», imponendovi tuttavia il senso di una conversione del discorso mentale in evidenza magico-fascinatoria dell'icona, della presenza insomma dell'immagine. Di qui il passaggio tempestivo dal livello magico-segnico a quello appunto magico-iconico, che si registra nell'esperienza **a a' b' b** del 1971 (puntualmente tramandata nel volumetto omonimo, 1971, edito da Gap: presente nel volume **Comparsa**, edito nel 1972 da Masnata a Genova a ricordo delle mostre 1971-72; infine riassunta come progetto video nel fascicolo **Giancarlo Croce (1971-1972)** edito da Gap, e che è il miglior documento di quest'attività in «media» tecnologici di Croce, e che si conclude con il documento di quella che è stata la sua maggior adesione concettuale: l'invito con Tullio Catalano «a partecipare ad un'azione in un punto imprecisato del mondo, in qualsiasi momento a partire dal 1° maggio 1972 al 1° maggio 1973»). Passaggio al livello magico-iconico che diviene dunque, già nel 1971 stesso, indicativo del destino più intimo della ricerca di Croce. Lo confermava infatti nel medesimo anno la partecipazione di Croce ad **Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione** condotta in immagini da Catalano stesso alla Gap (e pubblicata nel fascicolo **20-12-'71**): l'immagine fotografica di se stesso e il figlio di fronte all'«Amor Sacro» e «Amor Profano» di Tiziano alla Borghese; che è anche la prima dichiarazione di Croce per l'«antico». Nel 1973 poi il gran tema dei suoi «ritratti alla corte di re Cremonesi», in uno spostamento magico-iconico fortissimo, nella dimensione delle suggestioni di King Crimson. In chiave magico-iconica, «Antico» e «Orientalismo» favolistico divengono delle costanti delle proposizioni di Croce: le sue sollecitazioni determinanti per certe inflessioni «orientali» nella ultima generazione artistica italiana. E d'altra parte il suo commercio con l'«antico» è attivo, non solo di comportamento iconico, ma di immaginazione tecnica. L'«antico» occidentale gli sollecita l'iconismo magico, quello orientale l'aniconismo magico. Nella dimensione magico-cosmica del «mandala» Croce trova il momento



di sintesi.

L'altro testo, dal mio discorso in **Extra media** è del 1978 (5), cinque anni dopo quello sui «ritratti». Ma ne era in progetto uno anche sul grande murale di Porta Portese, del 1974, per una pubblicazione poi non realizzata. Murale che è stato sia pur brevissimamente citato nella sezione **Ambiente come sociale** nella Biennale di Venezia del 1976, nella quale d'altra parte proposi Croce per l'altra sezione delle **Attualità internazionali '72-'76**, ove fu presente con un altro deciso pronunciamento magico-iconico quale il grande dipinto fotografico dal titolo gauguiniano **Da dove veniamo, chi siamo, dove andiamo**, una sorta di vero e proprio manifesto ideologico («E così l'Uomo e la Donna vengono qui rappresentati nel loro aspetto reale di tutti i giorni, accompagnati dai loro attributi, con lo scettro del potere che essi detengono nell'Universo, sovrastati da due draghi, intermediari fra cielo e terra (uomo e donna) e il tutto racchiuso nel cerchio che tutto racchiude (Ouroboros) e tutto unifica poiché questa differenziazione altro non è che l'apparente dualismo dell'Unità e così nel cerchio tutto coincide; l'Uomo e la Donna, la realtà e il Mito»; annotava Odette Croce in un foglio per l'occasione). Nel mio, fra i testi d'introduzione a quella sezione, nel **Catalogo generale** della Biennale 1976 (vol. II, p. 291), già parlavo di esperienze «extra media», citandovi Croce. Ma era stata anche l'ulteriore ampiezza di direzioni della sua ricerca negli anni immediatamente precedenti a giustificare tale motivazione, esplicita poi per intero nel volume del 1978. Nel 1973 stesso infatti Croce lavora ai «fumi» (che espone poi a Roma nel 1975, nella «Trilogia» costituita dai «ritratti» del 1973, i «fumi» appunto del medesimo anno, e dal murale di Porta Portese del 1974). E i «fumi» sono una riproposizione «orientale» di magicità-segnica in termini fotografico-comportamentali, al tempo stesso flettendo il segno a iconologia spiritualistica (c'è poi infatti una particolare ricorrenza d'attenzione di Croce dai fumi alle nebbie, come immagini di un clima di sospensione spiritualistica). E nel 1974, dunque, il grande murale romano, intitolato **Elén Sila luménn omentielvo**, gran manifesto di opzione



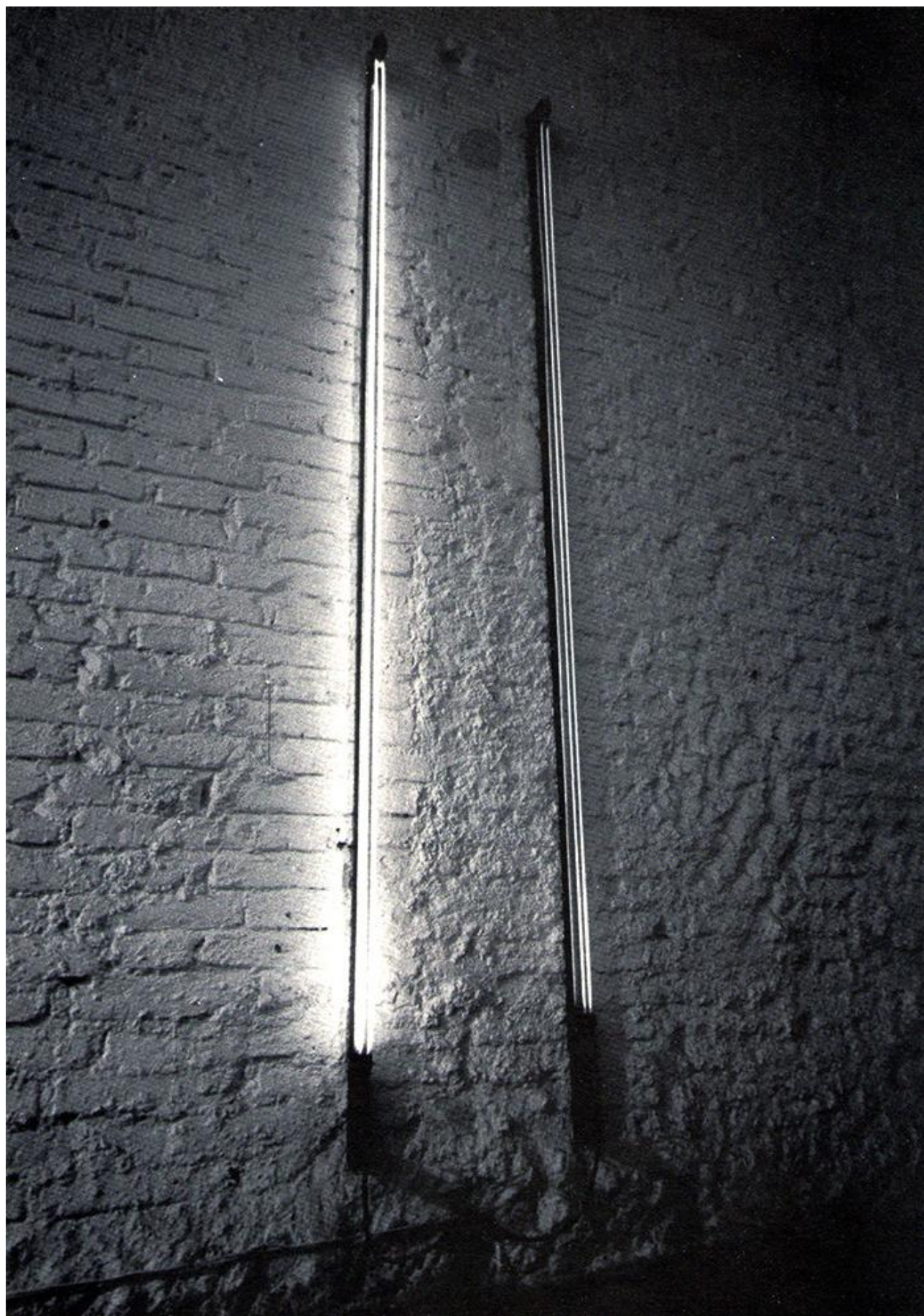
6 Intervento urbano (campana a specchio sulla fontana), 1971.

7 Incandescenza sospesa, 1970.

8 Incandescenze verticali, 1970, filo nichel-cromo, legno, specchio, altezza cm. 200, larghezza cm. 4.

orientale che ci conferma il ruolo determinante di Croce in certe consenzienti inflessioni, non superficiali, della ricerca in Italia nella seconda metà degli anni Settanta, e oltre, fino addirittura a certa moda attuale (e in questo senso credo che egli abbia compiuta una precisa mediazione culturale da un territorio psichedelico), sollecitando alla polarizzazione in una pratica totale dell'immagine al di là della rastremazione «concettuale». Il murale è una clamorosa affermazione iconica magico-fantastica, di grande ricchezza cromatica. La sua realizzazione è stata quasi rituale, con implicazioni a livello esistenziale (è stata addirittura letta in senso comportamentale da Renato Barilli e Antonio Social agli Eremitani, a Padova, nel 1975, come tramanda il volumetto dei due **Aspetti del comportamento**, Studio d'Arte Eremitani, Padova, 1976). E la sua proposizione si inserisce pienamente e tempestivamente in una tensione all'operatività estetica nello spazio sociale e alla sollecitazione partecipativa, che è l'asse portante della ricerca, certo non solo in Italia, di più che l'ultimo decennio. Il mio libro del 1978 registra ancora di Croce il lavoro di appropriazione ambientale nella sua casa di Calcata (tuttora in corso), l'insistenza sul tema del «mandala», e l'esercizio di una continua ricerca fotografica quale analisi magica del reale (in particolare nei suoi viaggi in Tunisia, e in Afghanistan; ma anche a Roma, a Calcata e nelle vallate etrusche, come nelle fotografie che proporrà all'Alzaia nel 1978 stesso e a Ravenna in **Una figurazione ellittica**) e a Ferrara nel 1979.

L'esperienza della **Macchina fantastica**, alla quale si riferisce un altro mio testo ripreso in questi paragrafi, del 1978 stesso (6), e che Croce ha compiuto all'Alzaia nell'aprile, nell'ambito del ciclo **Processo partecipato**, che vi ho promosso, sviluppa la tensione magica, segnica e iconica insieme, in senso partecipativo, quale comportamento di ritualità collettiva. Vi mette decisamente a fuoco la proposizione del tema cosmico-energetico della spirale, che si collega subito a quello del labirinto, esplicitamente praticato nel calco monumentale, 1:1, del labirinto pavimentale di San Vitale, a Ravenna, realizzato nel maggio





9 Video tape recording, 1971; la telecamera riprende se stessa tramite uno specchio, sul monitor appare l'immagine virtuale della telecamera.

10 A a' b' b', 1971.

11 A a' b' b', 1971.

12 Action painting action, 1972, 2 quadri fotografici da manomissioni televisive, cm. 200x280; musica stereo: G. Croce, Odette, P. Madetti.

13 Action painting action, 1972, 2 quadri fotografici da manomissioni televisive, cm. 200x280; musica stereo: G. Croce, Odette, P. Madetti.

1979, per la mostra **Una figurazione ellittica**, ove componeva un più ampio sistema a lato del dipinto fotografico della Biennale del 1976 e della spirale **Macchina fantastica** realizzata all'Alzaia nel 1978.

La presenza di Croce in **Una figurazione ellittica**, come del resto quelle di Brancato e di Patella, erano d'ampio

respiro, e muoveva cronologicamente da «ritratti» e «fumi», cioè dal 1973, documentando esperienze diverse, al di là di quelle di «media» tecnologici (infatti precedenti), e tutte invece in chiave magico-iconica, soprattutto, ma anche magico-segnica, compreso quel **La mano è l'aspetto strumentale dell'immaginazione**, del 1978, con il quale Croce aveva partecipato allo spazio di «utopia realizzabile» dell'architetto Ico Parisi nella sezione architettonica **Tolopologia e morfogenesi** della Biennale 1978. In occasione della mostra di Ravenna un dialogo con i tre protagonisti (dialogo che, per quanto riguarda Croce, fra questi paragrafi, si pubblica per la prima volta: 7) permette di mettere a fuoco le diverse ragioni della comune presenza relativa all'esemplificazione di una modalità, dell'immagine, di «un uso certamente plurivoco, e di molteplicità e articolazione iconica (persino smembrata e disseminata)» (come avvertivo nel testo introduttivo, in «La tradizione del nuovo», a. 3, n. 6, Ravenna, maggio 1979).

Ma il calco del labirinto di San Vitale lo ha anche indicato quale opera di particolare importanza realizzata e proposta nel 1979, nelle segnalazioni preliminari per la mostra **Arte e Critica 1980** alla Galleria nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea a Roma, nell'estate 1980. E vi ho dedicato una breve motivazione, qui riportata (8), e che figura in quel catalogo.

Infine riprendo, fra questi dieci paragrafi, anche il breve ma credo indicativo testo con il quale ho risposto all'inchiesta de «L'Espresso» su «il critico e l'artista» (apparso il 21 settembre 1980). Lo riporto nella sua versione originale (9), cioè non emendato dal redattore, perché non urtasse troppo gli interessi dominanti la politica culturale con la quale quella rubrica «La parte dell'occhio» è gestita sul settimanale romano.

Nella ricordata mostra **Arte e Critica 1980** Croce esponeva **Rosa e Scarabeo**, la sua anamorfosi del 1980 stesso, che apre prestigiosamente il capitolo attuale della sua ricerca, sul quale questa personale ampiamente retrospettiva, di Macerata, viene a dare ulteriori indicazioni. E alle «anamorfosi» del 1980 e '81 di Croce dedico l'ultimo (10) dei paragrafi di questo mio testo;



l'ultimo scritto espressamente per questa occasione.

Al di là dei miei «dieci paragrafi sulla "psicomorfosi" di Giancarlo Croce», un suo dialogo, in occasione di un incontro condotto da Manuela Crescentini, completa gli strumenti offerti per la conoscenza del suo lavoro più che decennale di ricerca.

Ma quale senso può assumere, rispetto al critico, una tale ricorrenza di scelte nel tempo, una tale sorta di fedeltà ideale (che è però di fatto reciproca), pur attraverso una varietà tale di proposizioni di ricerca (e anzi proprio tentando di motivare teoricamente le ragioni di tale varietà)? Il quesito non appare ovvio, come forse in altri tempi, oggi, dico, proprio di fronte ad una esibita effimerità di scelte e di interessi, e altrettanto scelte del critico, quanto scelte dell'artista. Sembrerebbe che oggi, secondo certuni almeno, quel rit-

mo di inevitabile accelerato «consumo» dell'arte, sul quale vent'anni fa e oltre si ragionava (e si contestava: io per esempio contestavo), si sia trasformato, da una sorta di destino di rapida mutevolezza di scena, ad un obbligo di improvvisazione e di repentino uso di questa, per passare poi subito dopo ad altro, ad altra improvvisazione, e così via. Il consumo del consumismo quasi; insomma un ritmo da improvvisazione pubblicitaria importato nel sistema dell'arte, appiattendone lo spessore sui canali restrittivi (o quanto mai inadeguati e restrittivi, nelle loro capacità specifiche!) dei mezzi di comunicazione di massa, dei quali sembra perciò d'obbligo, a quei tali, arraffare e detenere il potere. Ne consegue: per il critico, l'attribuirsi il ruolo di presunto mero «scopritore di talenti», nel senso di essere il buttafuori improvviso ed effimero però poi di



12

fatto appena di alcuni nomi, ma subito in breve abbandonati, una volta che le loro possibilità di stare alla trovata lanciata e le possibilità stesse della trovata, si siano esaurite; per l'artista, l'affidare tutte le proprie possibilità all'improvvisazione di una trovata, immaginata e limata per potersela giocare tutta nel tempo brevissimo di quell'occasione, una «joint venture» insomma con il critico, occasionale, puramente strumentale, come appunto un patto momentaneo per uno scopo altrettanto momentaneo: sfruttare fino in fondo l'occasione appunto, il più rapidamente possibile, per superare l'onda dell'imminente probabile naufragio.

Tutto ciò si fonda su un presupposto, che forsennatamente, con le buone o con le cattive, con la pesantezza di chi serve chi ha molto investito su questa

operazione, e preme con l'ansia del padrone e dello speculatore diffidente, forsennatamente dico, si cerca di persuadere, in tempi brevi (altrimenti si è perduti) essere l'unica possibilità, l'unica dimensione oggi nel sistema dell'arte. Il presupposto cioè che vede ogni proposizione entro tale sistema unicamente strumentale, unicamente transitiva, che serva cioè ad altro da sé, che si giustifichi per altro fuori dai propri interessi e confini. E non dico naturalmente in quanto si intenda tale sistema inscindibile da un riferimento alla società entro il quale opera, ma proprio in quanto lo si pratica perché interessa tutt'altro, interamente fuori da quel sistema, in un'astratta metafisica del potere (e del profitto).

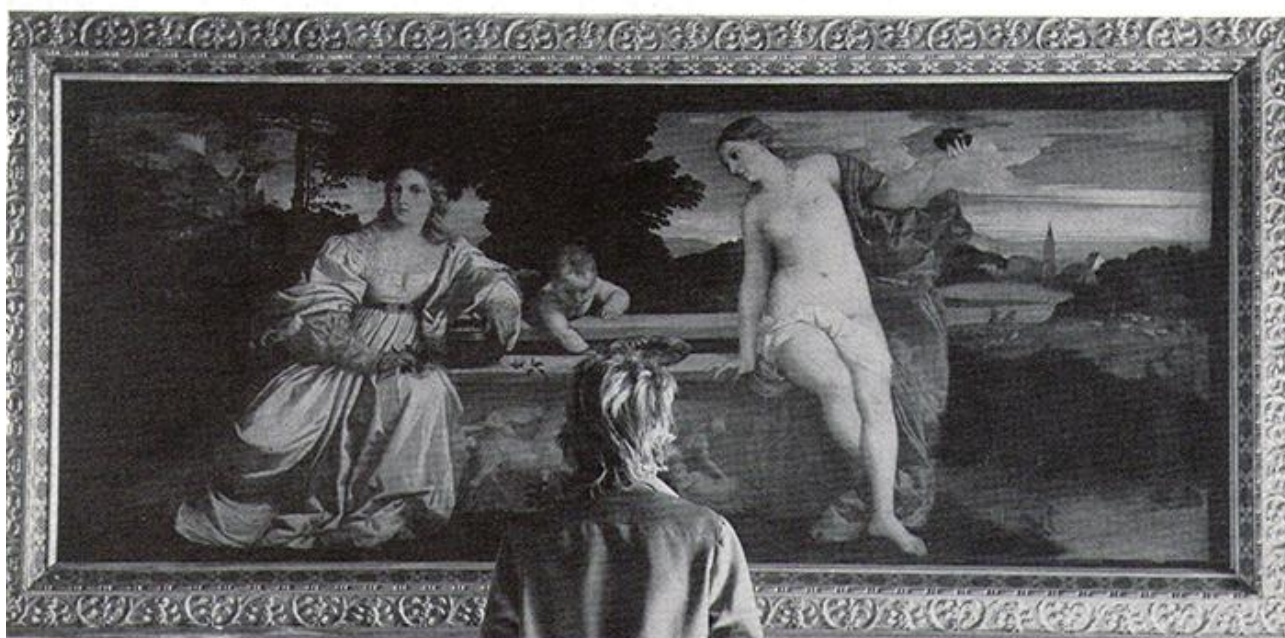
Non credo troppo, a questo punto, parlare risolutamente dell'esistenza di

12



due categorie, insomma di due inconciliabili livelli, rispetto ai quali si ha il chiaro senso di un discrimine, possibile e anzi necessario, a scanso di appannanti e distraenti equivoci, che farebbero soltanto il gioco di quei persuasori. Le due categorie, i due livelli di pratica del sistema dell'arte sono: uno svincolato da qualsiasi interesse specifico, cioè che agisce in modo appunto meramente strumentale occasionale, che esercita per esempio la critica, o per esempio l'arte meramente attraversandole, quali mezzi effimeri e occasionali di affermazione e di potere, di astratto e metafisico leadership (né si cerca di sapere poi al potere di che cosa ci si ingegni forsennatamente e terroristicamente di giungere); uno vincolato invece a precisi interessi specifici, direi per naturale, esi-

stenziale disposizione, per intima convinzione e soddisfazione, determinanti, che dunque pratica il sistema dell'arte quale naturale spazio di riferimento dialettico, sia dal punto di vista dell'operatore critico (interessato infatti al dialogo e al rapporto concreto, alla dimensione della durata temporale, e della naturalità della crescita e maturazione delle proposizioni e dei problemi), sia dal punto di vista dell'operatore artistico (intento a corrispondere a urgenze di convinzioni proprie, a chiarirle, a farsene la forza stessa di una possibilità di rapporto non autodevastante, non di mera resa espropriante, entro il sistema dell'arte). La prima categoria, il primo livello è distinto dunque dall'occasionalità, dalla contingenza, dall'effimero e dalla mera strumentalità; la seconda, il se-



14

- 14 *Amore*, 1971.
 15 *Autoritratto mistico*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 60x80.
 16 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 70x92.
 17 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 50x60.

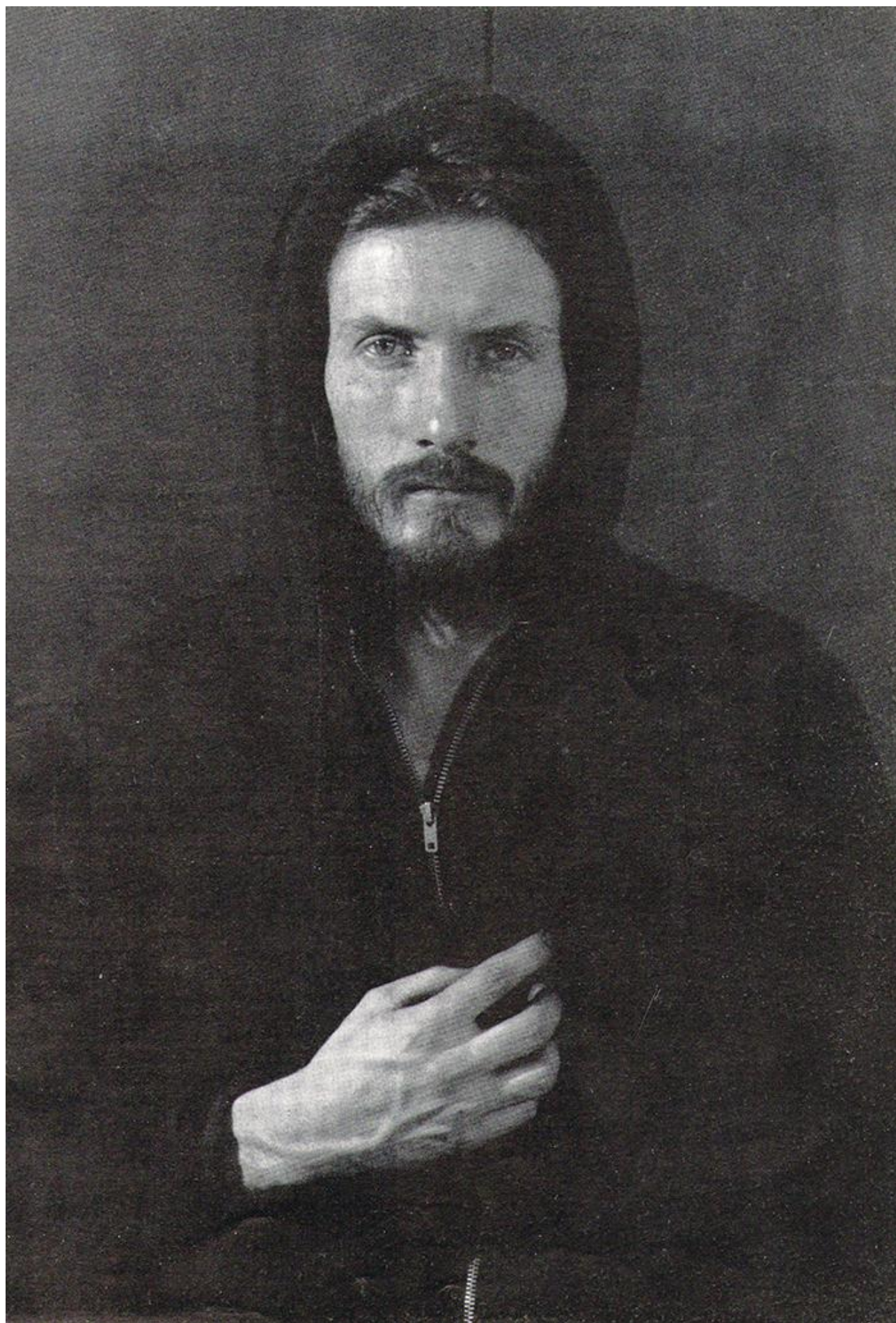
condo, dalla durata o almeno dalla ricorrenza, dalla crescita e trasformazione e pure riconnettibilità dei problemi, dalla stesura e riconoscibilità dei fili rossi di tracce attive nel tempo, in tempi lunghi. Volendo un esempio banale: il primo livello mi sembra quello del fumatore cosiddetto accanito che spegne la sua sigaretta, una dopo l'altra, dopo averne consumata neanche la metà; il secondo invece di chi fuma il sigaro e neppure la sigaretta, di chi fuma insomma per il gusto fisico del fumare, olfattivo, gustativo, tonico, anziché utilizzando la sigaretta come strumento occasionale di scarico delle proprie nevrosi.

Ha per me senso riunire testi di incontri con il lavoro di Croce lungo dieci anni, chiaramente dunque nel quadro della seconda di queste categorie, del secondo di questi livelli, proprio perché il lavoro di Croce (che altrettanto ovviamente vi appartiene) si è venuto svolgendo lungo una sua traccia sempre più originale, in ricorrenze profonde, quasi di un processo d'ascesa problematica spiraliforme (per rifarsi così ad uno dei suoi archetipi iconico-

formativi), lungo oltre un decennio, provocando di volta in volta, nei suoi passaggi, da parte mia, risposte critiche relative a ciascun momento, in sé autonome (cioè non pregiudicate), e tuttavia di fatto nel tempo riconnesse, in un perdurare rinnovantesi di interesse critico, che è poi esattamente un maturare problematico assieme. La condizione ottimale, mi si lasci ben dire, dell'esercizio critico, non prevaricatoriamente giudicante, né leaderisticamente impositivo, ma direi invece paritariamente collaborativo nelle specifiche diversità, per interrogarsi su, e chiarire insieme, accadimenti in atto, che costituiscono la nostra realtà, e qualificano la nostra storia, per piccola o grande che sia.

Riunisco dunque qui nei dieci paragrafi i miei testi sul lavoro di Croce, lungo dieci anni, con inoltre un preciso significato polemico di manifesta affermazione di un modo di esercitare la critica ben preciso, e che può qualificarsi metodologicamente proprio attraverso anche questo esempio.

Infine, tuttavia, ancora il quesito sul quale questa premessa soprattutto si motiva: come si colloca tale lavoro di Croce, nei suoi diversi passaggi, lungo appunto questi più di dieci anni, nel quadro delle vicende, non solo italiane, ovviamente della attuale ricerca artistica? Credo che comunque, in proposito, un'indicazione chiara ven-



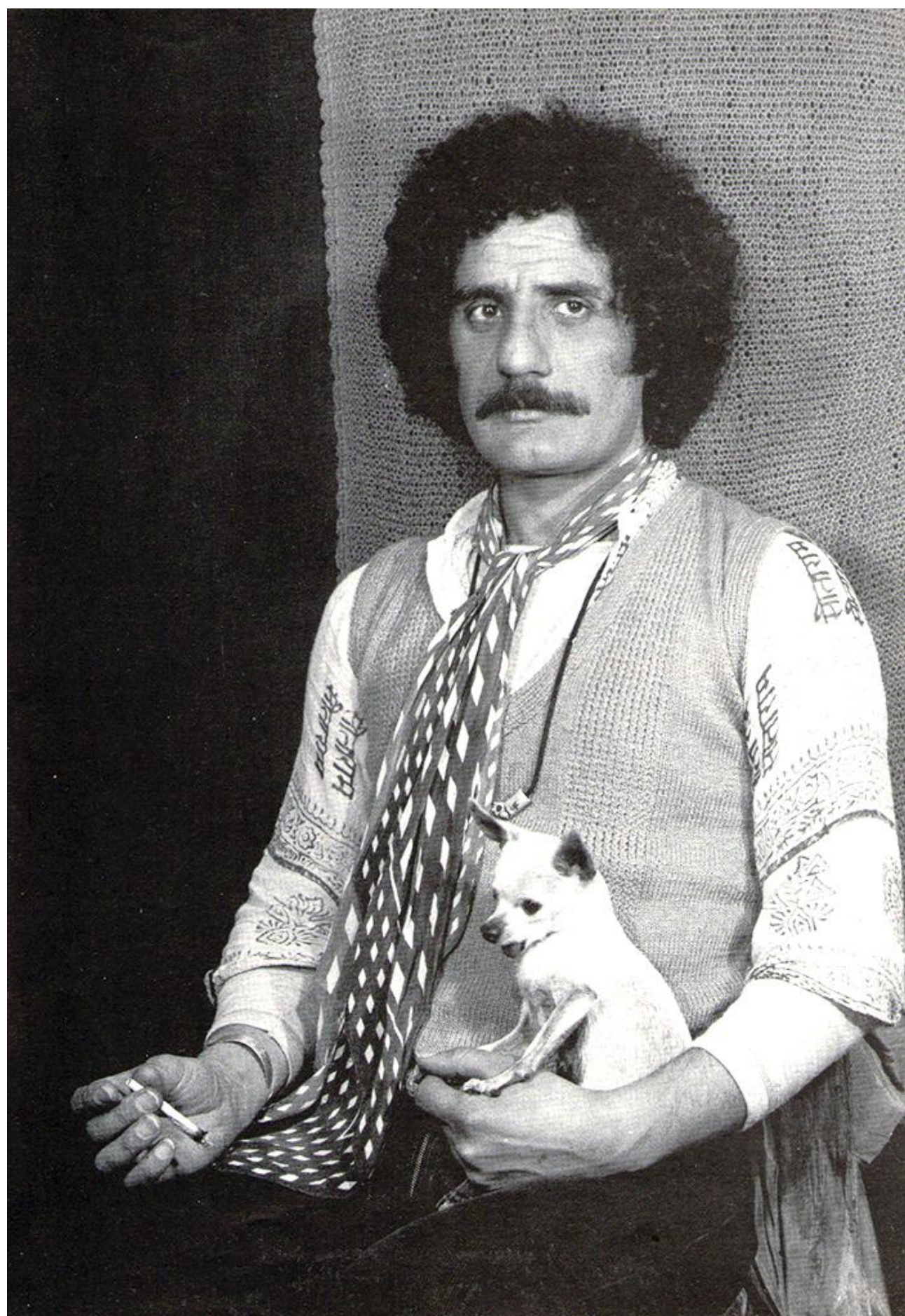


ga già da quanto detto per situare i miei testi rispetto ai diversi momenti della ricerca di Croce.

Sinteticamente si può comunque annotare infine che, se la sua esperienza fra le «campane» anzi le «cupole specchianti» e le «incandescenze», cioè fra 1969 e '70, è riferibile, in senso lato, a svolgimenti in clima di «arte povera» (riguardo alle seconde esprimendosi anche in una progettazione operativa, che è tipica dell'aspetto più costruttivo di quel clima: nè mancavo io stesso allora di puntuali termini di lato confronto), le operazioni con il mezzo televisivo, del 1971, indicano invece una flessione sperimentale appunto verso l'ambito più propriamente «concettuale», come del resto le «foto nere» del 1971 e '72. Tuttavia è molto tempestiva, in quest'ambito, l'opzione di Croce per la proposizione in immagine: come si verifica appunto nello

stesso progetto tv a a' b' b, del 1971, mentre l'esperienza **Action painting Action**, del 1972, sostanzialmente concettuale nella dimensione progettuale, si riconverte in diversa estensione fisica proprio nell'ampiezza delle tele fotografiche, ove l'uso segnico-gestuale congelato è premonitore d'una valenza iconica, al di là del mero ambito segnico precedentemente praticato (nelle «incandescenze», per esempio).

Concettuale dunque, di cultura, all'affacciarsi stesso della pratica dell'immagine, come nel confronto con la citazione tizianesca già pure nel 1971, Croce tuttavia compie proprio attraverso l'intensità, veramente icastica, della proposizione d'immagine, della conversione esplicita all'icona magica dei «ritratti alla corte di re Cremisi» nel 1973, una decisa estroversione comunicativa dal concettuale alla «nuova immagine». E di una «nuova immagine» Croce è di fatto protagonista in Italia da verso la metà dunque degli anni Settanta, incontestabilmente, per quante carte false si facciano o disonesti silenzi si tentino. In quella sua nuova, liberissima, immagine si esplicano motivazioni molteplici: di tensione magica sottilmente ricorrente nelle stesse indicazioni simboliche, di intenti di rilettura dell'«antico», di attenzioni «orientaleggianti», nei «ritratti», nel 1973; ma poi, subito dopo, anche di un vero e proprio manifesto di «orientalismo» nel murale di Porta Portese, nel 1974, nel quale, in un'ulteriore affermarsi della scelta iconica, ora articolata, a suo modo narrativa, e intensamente fantastica, e naturalmente sempre di forte suggestione magica, si va precisando anche l'intenzione partecipativa, persino corale, delle proposizioni di Croce. Che dunque tocca tempestivamente anche il terreno di frequentazione dello spazio sociale, ora in modi appunto di muralismo, poi, quattro anni dopo, nella **Macchina fantastica** all'Alzaia, in modi di «processo partecipato». Mentre d'altra parte, come potevo appunto avvertire già nel 1976, la mobilità e molteplicità di impieghi di «media», pur attraversati con una analoga tensione sempre più magico-iconica, collocava la ricerca di Croce in quell'attualissimo territorio della pratica comunicativa «extra media».

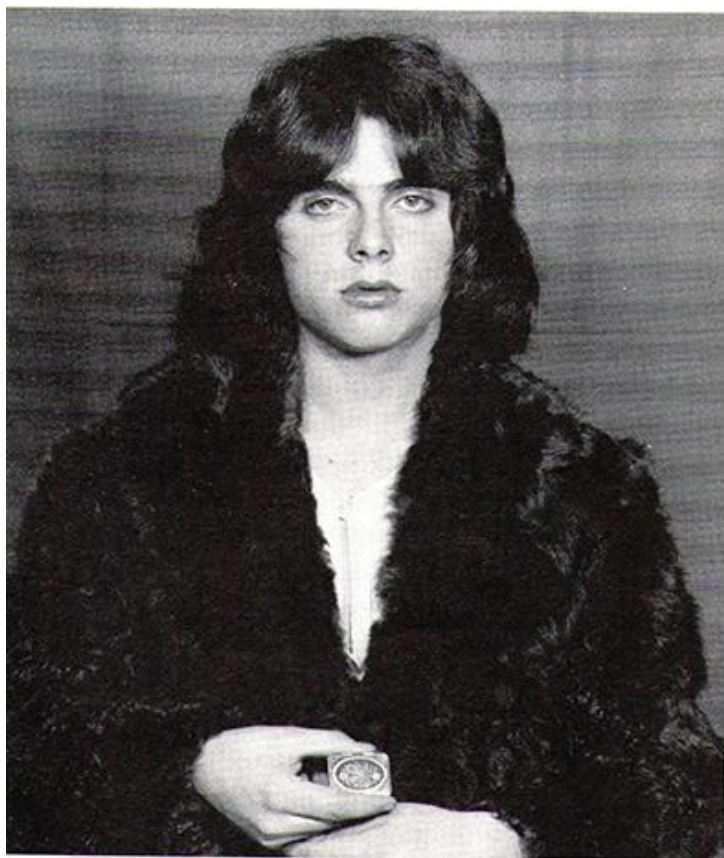




E sulla linea magico-iconica Croce si è mosso lungo la seconda metà degli anni Settanta, anche quando ha convertito l'esperienza segnico-simbolica in compatta suggestione in fondo iconica anch'essa (attraverso infatti l'evidenza della figura simbolica: la spirale nel 1978, il labirinto nel 1979). E più che mai in questo esordio degli anni Ottanta attraverso le «anamorfosi», ove ricompare, nella prima intensamente suggestiva e magica, esposta in **Arte e Critica 1980**, la rosa delle prime «campane», così come in fondo già i «ritratti» potevano ripresentarci la sua iniziale pratica (a suo modo narrativa) della pittura. La quale, come «medium», oggi prevale decisamente, quasi in una sfida di virtuosità antica, appunto nelle «anamorfosi» (che però Croce ha provato anche fotografiche, nell'insieme di un ciclo già piuttosto ampio).

Ecco, l'antico, per Croce, non è solo un campo di citazioni, che del resto per lui sono adombramenti comportamentali, e mai meri riporti testuali. ma è un patrimonio di insegnamenti operativi, di tecniche, di capacità alchemiche nel concreto del fare (che come tale, nella conversione empirica, non ha tempo). E tuttavia perciò, per Croce, l'antico non è, nè distanza insuperabile se non magari per citazione esteriore, nè mero «revival» spossessandosi del proprio presente. È invece il terreno estensivo del proprio presente, nel quale questo insomma si inverte in una durata remota intimamente ininterrotta. Dunque è vivibile, nel presente, come presente remoto, archetipo. È frequentabile con tutte le possibilità di «media», antichissimi quanto nuovissimi, tesi alla medesima intenzionalità di sollecitante rivelazione magica, quasi terapeutica.

Questa è la «psicomorfosi» di Giancarlo Croce. Ogni sua proposizione magico-iconica o magico-segnica è sostanzialmente «psicomorfica». Il senso centrale della sua «nuova immagine», l'eminente distinzione, di questa, lungo gli anni Settanta e nell'esordio degli Ottanta, è appunto la sua funzionalità di «psicomorfosi».





2. Per le «campane»

Caro Croce, credo che queste tue rose conservate e prigioniere contemporaneamente nelle campane di vetro (forse avendovi allontanato qualche santo come oggi accade dal calendario) vadano interpretate proprio come suggeriscono alcune fotografie che mi hai mostrato, sullo sfondo di qualche brano di verde di Roma, dico di verde cittadino.

Allora sono nella natura, urbanizzata, un'immagine di natura in certo modo impossibile, e perciò preservata, venerata (lo suggerisce quella campana), come una reliquia.

In realtà la rosa preservata è poi di plastica: del resto solo i fiori finti si conservano (i corpi o corpini dei santi sono di cera, e così via); cioè la preservazione stessa è una fossilizzazione, un atto di artificiosità.

Mi sembra che la malinconia di queste tue rose sia proprio nel presentimento di qualcosa come tali ragioni. Insomma la natura che noi andiamo perdendo è persa una volta per tutte, e se la conserviamo in reliquia, la conserviamo solo in artificio.

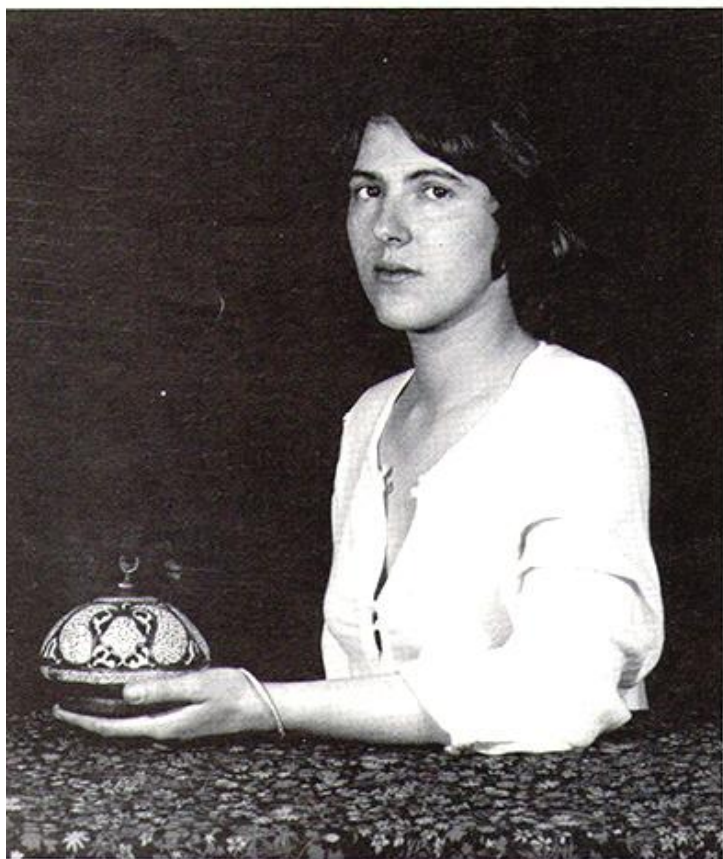
Mi sembra che questi tuoi oggetti svolgano un'elegia, che è anche venata d'una certa ironia (forse), su questo inevitabile destino.

Ma sarà il tuo lavoro a spiegarci meglio il senso ultimo di questa ricerca. E ne attendo gli sviluppi.

Tuo

Enrico Crispolti

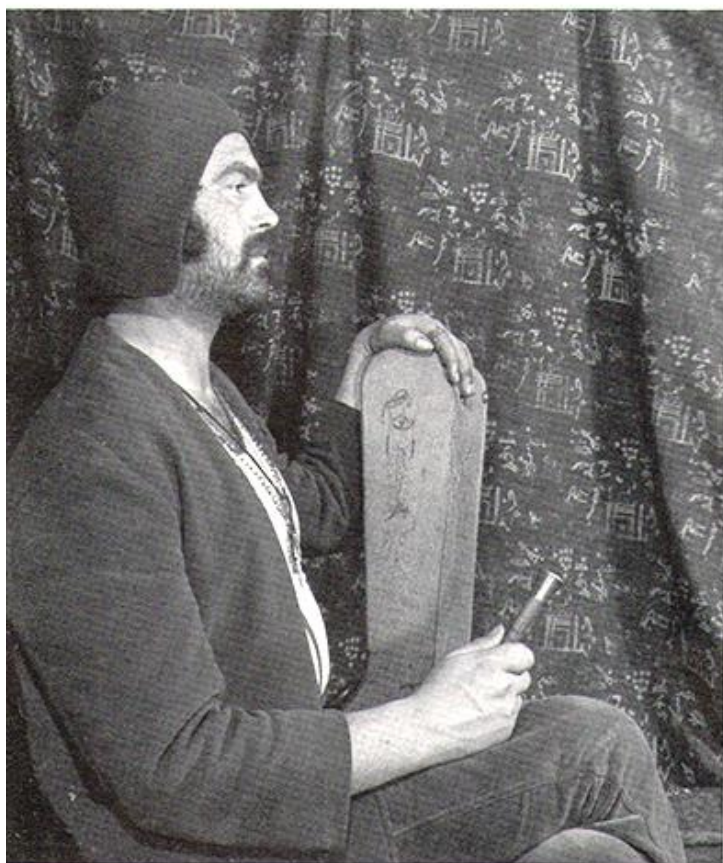
(da: **Nuovi materiali nuove tecniche**,
Caorle, 20 luglio - 20 agosto 1969)



3. Per le «incandescenze»

Le «incandescenze» di Giancarlo Croce sono segni di pura estenuazione sensibile nello spazio. Sono il riscatto entro lo spazio quotidiano di una dimensione limite di sensibilismo quasi intimistico.

Ai «fili» di Sonnier, Croce dà il «calore» e l'assolutezza (persino mitica) dell'incandescenza, della linea di fuoco. Tecnologica anch'essa, ma paleotecnologica (come la vecchia lampada ad arco), l'«incandescenza» è il contrario del laser: è ancora materia-luce-



calore, in un impasto appunto sensibile, non è il fantascientifico raggio.

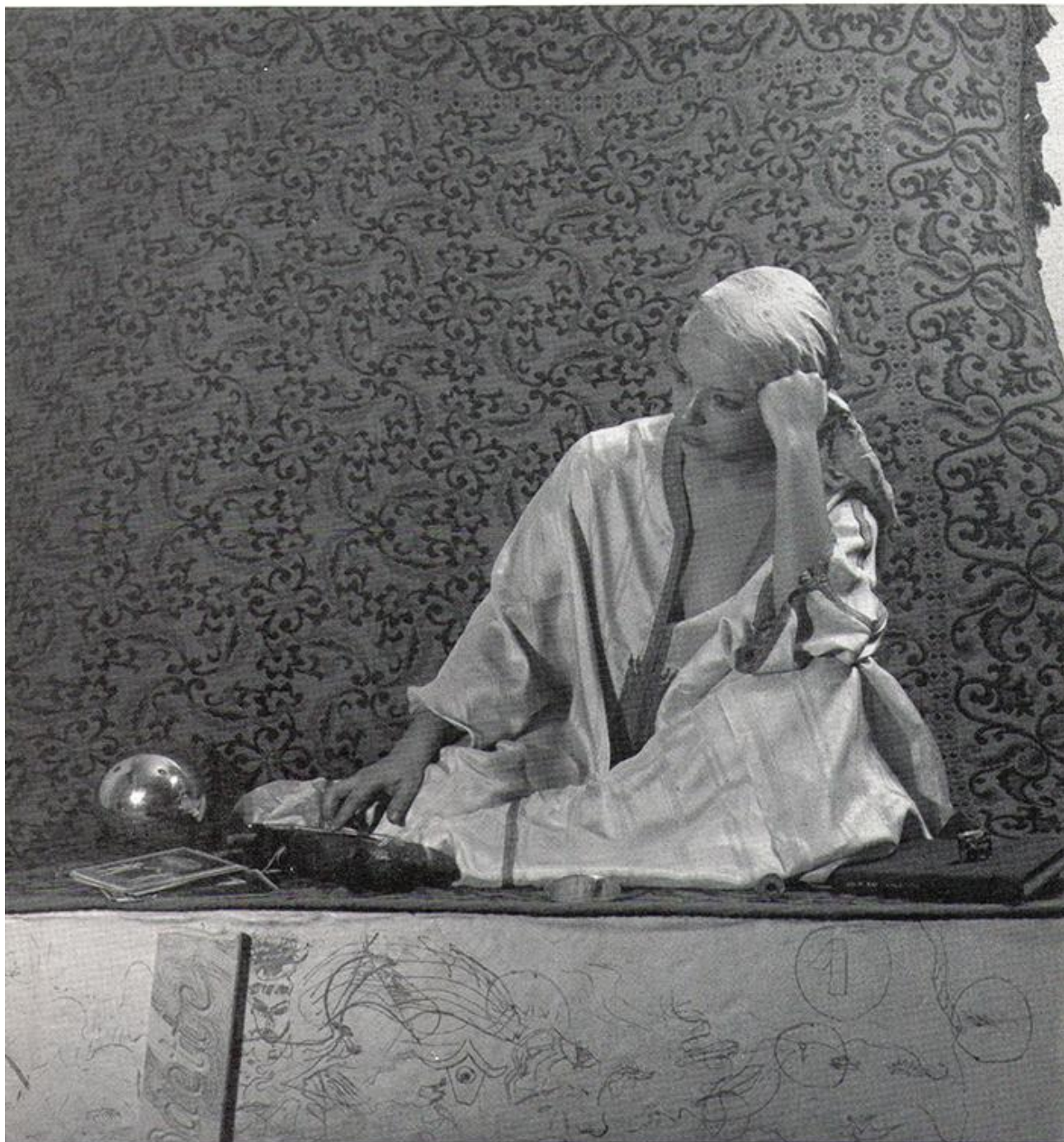
D'altra parte Croce ha spinto oltre certe intuizioni di scrittura luce con il neon, di Nauman: più che piegare in senso corsivo il tubo schiettamente tecnologico, e artificioso, ha riconquistato il senso di materia luminosa, dell'«incandescenza» appunto, il senso antichissimo del fuoco nel metallo rovente, e lo distende in una corsività soltanto implicita, potenziale.

Se il neon, in certo senso, lo usi Nauman o Merz, oppure Flavin, è pur sempre un assoluto tecnologico, ed è statico, il filo incandescente ha una sua vibrazione, come una sua precarietà nella esilità stessa, che non è d'oggetto, ma di pura materia-luce-calore. L'esilità (e l'incisività) di questo segno-materia-luce nello spazio è una testimonianza di estrema riduzione e concentrazione sensibile. È quasi la riduzione a quella vibrazione fibrillare che seppero percepire certi artisti «art nouveau» sul foglio, o sulla lastra incisa.

E non è un caso che nella breve vicenda di pittore di Croce, precedente l'esperienza oggettuale delle «calotte» (sia quelle contenitori, che quelle — ben più originali — riflettenti), dalle quali appunto è pervenuto da un anno a questa parte alle «incandescenze» (ove pure, a volte, è in gioco una sorta di moltiplicazione a specchio, nei supporti), non è un caso dico che Croce praticasse una figurazione intimistica vagamente «nabis», ove certe connessioni lineari, estremamente sensibilizzate, prefigurano il ruolo dell'«incandescenza» nello spazio appunto come segno di pura estenuazione sensibile.

Croce insegue così nelle stesse «incandescenze» una sua vocazione di estrema essenzialità lirica effusiva, di accento appunto quasi intimistico. E in questo senso le sue «incandescenze» acquistano il valore di segnali lirici, di sopravvivenze piuttosto impossibili e precarie, che allarmanti, ove il segno di materia-luce-calore è al limite del suo scomparire, come un piccolo segno luminoso nella notte.

(da: **Giancarlo Croce**, Gap Studio d'arte contemporanea, Roma, dal 24 aprile 1971; ripubblicato in **Erotismo nell'arte astratta** (e altre schede per una iconologia dell'arte astratta, Celebes, Palermo, 1976, pp. 257-258).



- 18 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973.
- 19 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 45x50.
- 20 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 70x90.
- 21 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 50x60.
- 22 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 79x80.
- 23 *Ritratto (alla corte di re Cremisi)*, 1973, foto a colori su tavola, cm. 70x90.
- 24 *Melanconia II*, 1973, foto a colori su tavola.

4. Una ricerca psicologica (i «ritratti»)

La ricerca di Croce finora ha toccato punti assai diversi fra loro: dalle campane con rose o altro, alle campane specchianti, dalle «incandescenze» alle manipolazioni di televisori, infine ai «ritratti fotografici» attuali. Punti assai diversi fra loro, ma che in realtà



- 25 *Fumo (spiritual sky)*, 1973, quadro fotografico, cm. 33x65.
- 26 *Fumo (spiritual sky)*, 1973, quadro fotografico, cm. 33x65.
- 27 *Fumo (spiritual sky)*, 1973, quadro fotografico, cm. 33x65.
- 28 *Mandala fotografico*, 1973.
- 29 *Mandala*, 1973-74, inchiostri colorati su carta, cm. 70x70.
- 30 *Elén slla lumén omentielvo*, 1974, muro dipinto a Porta Portese, mq. 100.
- 31 Muro dipinto a Porta Portese, Roma, 1974, particolare durante il lavoro.

sono legati da un comune accento posto su una ipotesi di immagine non soltanto nuova, cioè estranea alla tradizionale cultura iconografica (che fu naturalmente pittorica, ed estranea però anche alle suggestioni iconografiche da «mass media» tipo «pop»); dicevo dunque non soltanto nuova, ma soprattutto tessuta di una sottile motivazione d'ordine psicologico. A ben vedere il filo che lega le diverse esperienze finora compiute da Croce è proprio quello di una analisi-provocazione d'ordine psicologico (che è a suo modo la ricerca di una condizione di rivelazione).

Si comprende allora come in una simile prospettiva l'esperienza attuale dei «ritratti» non soltanto non è contraddittoria con il senso ultimo di momenti precedenti della ricerca di Croce, ma soprattutto delle ragioni sotterranee di quella ricerca si fa esponente direi quasi, in certo modo improvvisamente, esplicito. Sono «ritratti fotografici» particolarissimi, e subito affascinanti. Ci appaiono personaggi indubbiamente molto particolari e individuati in pose e panni direttamente e perciò scopertamente esemplari su modelli della ritrattistica rinascimentale (da Leonardo al Lotto). Ora è chiaro che si stabilisce subito un gioco incrociato di molteplici ambiguità: e certo almeno fra il modello aulico pittorico (cioè squisitamente colto) e la realtà mimetico-parodistica della sua riedizione fotografica (con l'apertura conseguente di un processo di demitizzazione, ecc.); e fra l'aristocraticità del modello rinascimentale, non solo integrato, ma addirittura esemplare (anche proprio quando esemplare nell'unicità del suo acceso elitario individualismo) della società del suo tempo, e la realtà prosaica, tuttavia vitale, della emarginazione del modello attuale fotografato.

E qui si entra nel vivo della natura di quell'interesse psicologico preminente nella ricerca di Croce. L'antica aulica veste rinascimentale per Croce è un modo di rivelazione-apparizione-sacralizzazione dell'emarginato attuale, nel quale tuttavia Croce riconosce proprio una sorta di eco di un antico patrimonio di «virtus» (nel senso di ricchezza e pienezza umana, di libertà spirituale). Coronando l'emarginato in certo modo, Croce propone dunque un riscatto dell'individualità contro lo



stereotipo della persuasione quotidiana condotta dalla nostra società dei consumi a capitalismo più o meno avanzato. Questi personaggi (i più colti in quello svincolamento dalla temporalità orizzontale che si apre con il «viaggio») sono per Croce esemplari per una sorta di forza interiore, quasi appunto residui episodici, oasi di

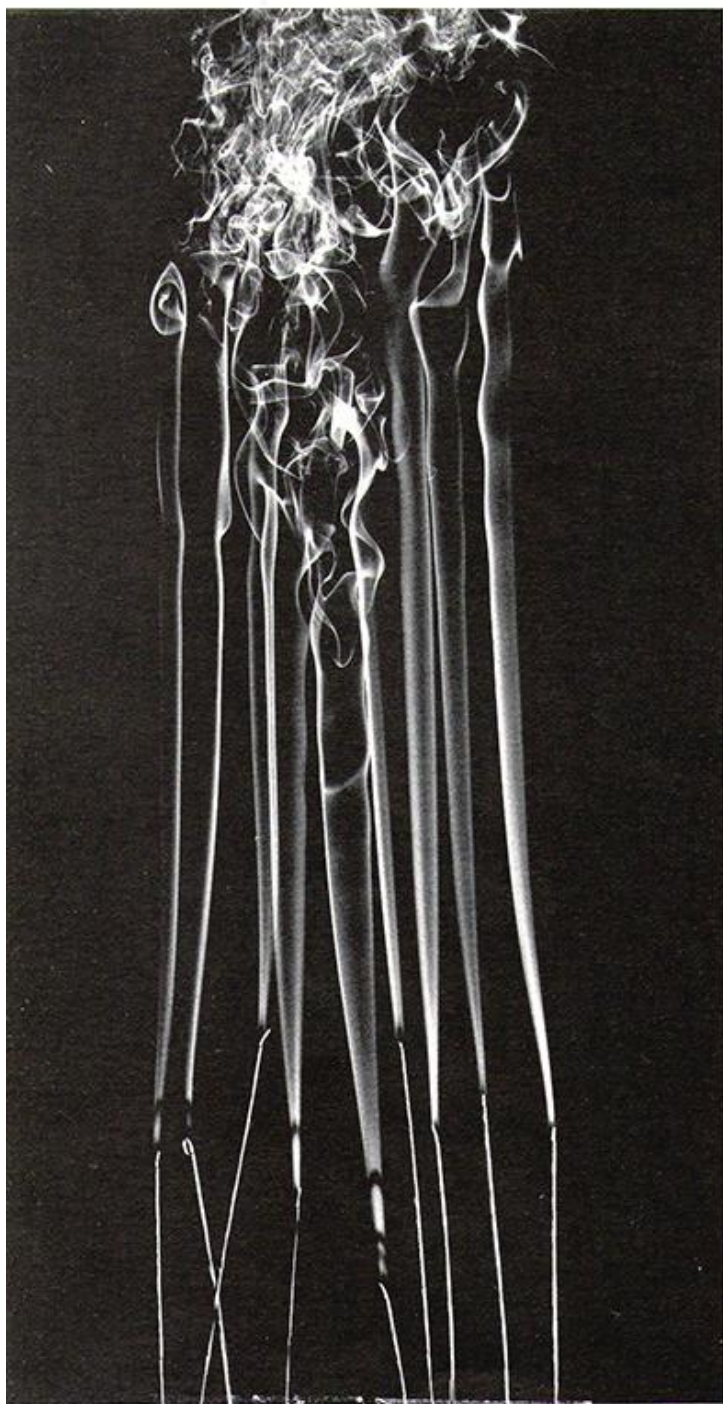
un'antica spiritualità, «santi» ancora aperti ad un momento magico perduto invece nel nostro tempo, e che solo uno sfalsamento oltre questo tempo può permettere di riscattare.

Nel recupero minuzioso della posa, quasi da regista storicistico attento ai molteplici simbolismi oggettuali, e dunque della condizione esemplare, Croce professa non solo il suo antinaturalismo, ma esattamente la sua volontà di contraddire il tempo orizzontale dei vincoli quotidiani, per aprire invece al recupero di una sorta di verità rituale, profonda, di un tempo, si può dire, di continui ritorni e continui immemoriali legami, di un fluire sciolto e naturale, che egli può allora contrapporre come vera e autentica naturalezza. Ed è una sorta di ricerca di felicità in modo mentale, così che questi «ritratti fotografici» divengono delle proposizioni emblematiche di possibile alterità. E il loro fascino è appunto nello scoprire un altrove persino temporale entro la nostra realtà (che è anzitutto quella dello stesso «mass media» fotografico), ma rivelandoci nei panni rinascimentali quasi la sontuosa ricchezza di un mondo (e dunque un tempo di ritmo vitale) in fondo perduto.

(da: «Photo 13», a. IV, n. 7, Milano, luglio 1973, p. 46)

5. In «Extra media»

[...] Anche per Giancarlo Croce la pratica disperata di «media» è essenziale, come intenzione di esperienza continuamente aperta, quanto tuttavia definito è il nucleo di riscontri di analisi lirica tutta rivolta in orizzonti interiori. Croce non impone proprie ragioni affettive, non ci sovrasta con esistenzialità archetipe. Ci introduce invece in una possibilità di «viaggio» interiore. La praticabilità di uno spazio interiore come dominio sconfinato dell'essere che tuttavia sull'«esserci» si fonda (e non è dunque mera teoresi idealistica), è di essenziale recupero entro la nostra realtà. Di contro all'impatto sociologico, di fronte alle sue continue obbligazioni e necessità, Croce rivendica uno spazio «altro» di esperienza, e naturalmente in nome di patrimoni



culturali che, se sono distanti dal margine di pragmatismo occidentale, si fondano invece su grandi esperienze spirituali orientali (del resto non ignote alle stesse avanguardie artistiche storiche occidentali).

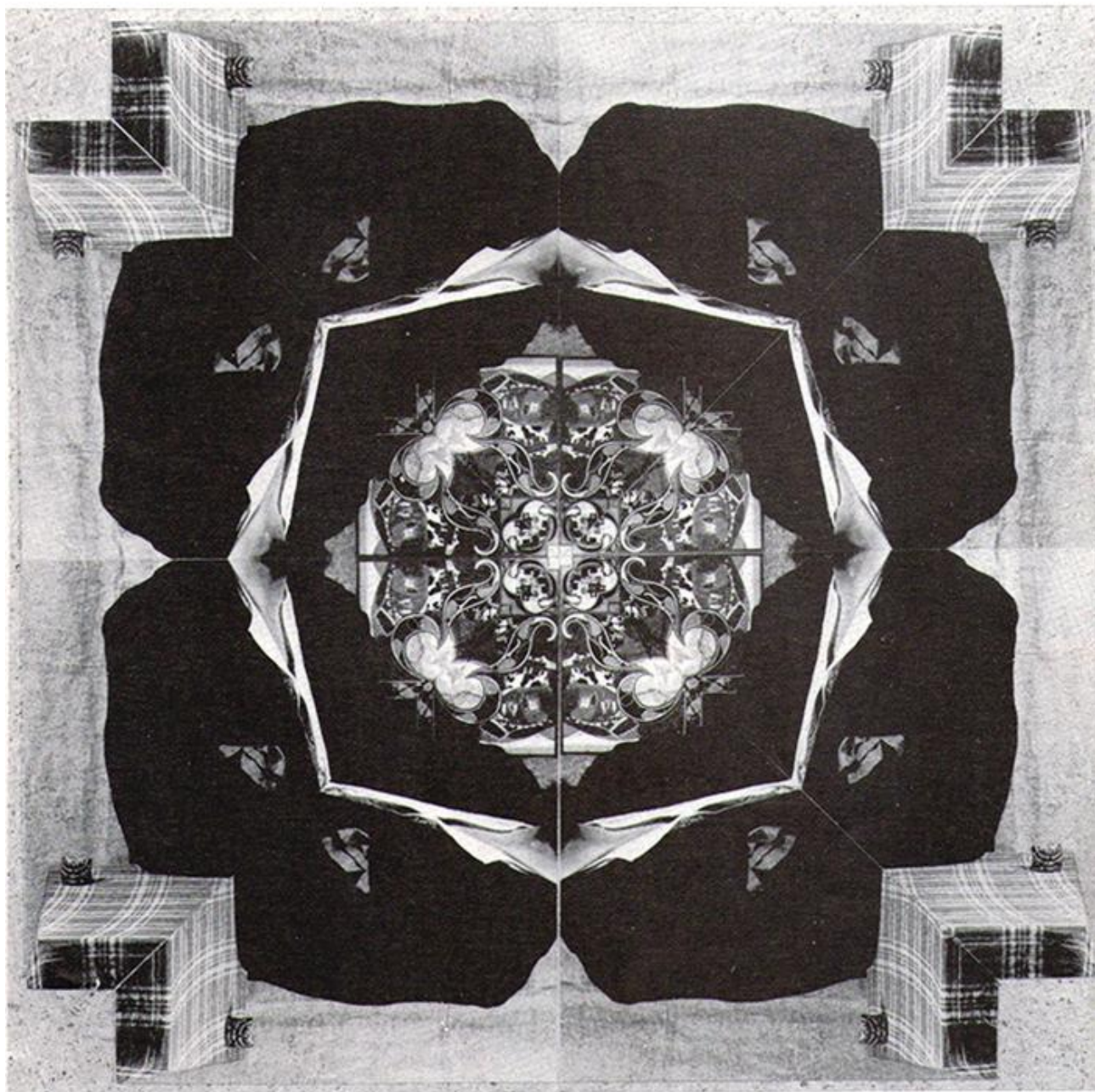
Ma certo non ne propone neppure lui adesioni revivalistiche: la pratica di quelle è intesa infatti in uno spazio

operativo che chiede conforti teorici ma anche riscontri antropologici a livello comportamentale. Del resto ciò che mi sembra interessarlo maggiormente non è appunto un'adesione esteriore, ma la possibilità di acquisirvi strumenti per quell'analisi interiore, per quel «viaggio» interiore inteso se non come totalità, certo come pienezza più fondata del reale. In questo senso il suo margine operativo va dall'invito immaginativo in proposizioni iconiche (persino a livello urbano, come appunto a Porta Portese, su un muro diroccato), alla vera e propria sollecitazione analitica e introspettivamente interrogativa nella ricerca di un'identità sempre data per problematica e sfuggente. La rivendicazione comunque è dello spazio interiore, dell'autobiografia interiore. E dunque il riscontro tende a portarsi su di sé, sulla propria coppia, sul proprio mondo, ricostruito in una fitta corrispondenza di equilibri simbolici e di esplicite presenze iconico-simboliche. In questo senso il suo stesso spazio domestico è esplicitamente significativo: la sua casa a Roma; e ora lo spazio che si sta costruendo a Calcata. Per Croce la pratica «extra media» è nella libertà degli strumenti analitici interiori che di volta in volta mette in opera, secondo le particolari declinazioni che lo interessano [...].

(da: **Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica**, Studio Forma, Torino, 1978, pp. 17-18)

6. La «Macchina fantastica»

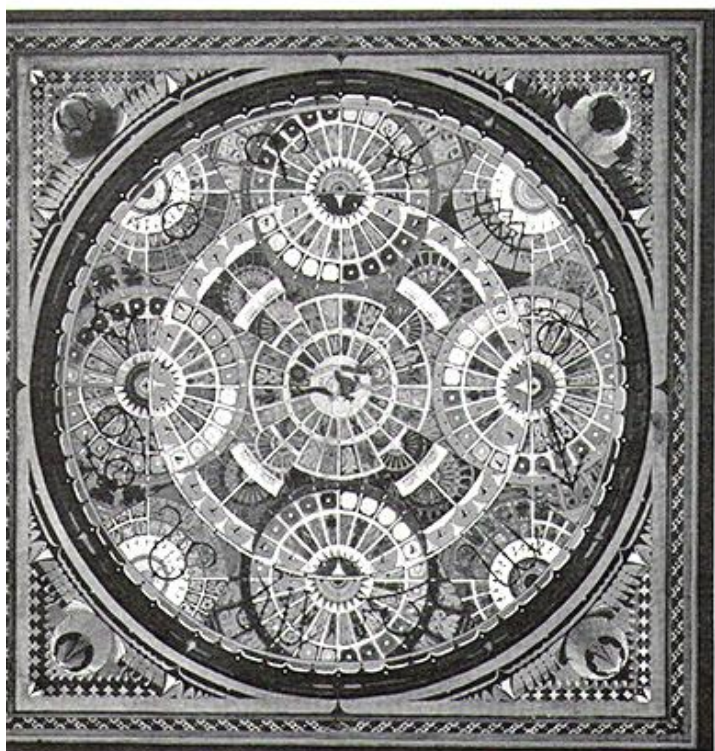
[...] E l'iniziativa che la Cooperativa Alzaia ha avviato a Roma all'insegna di «Processo partecipato» intende essere proprio una sorta di provocazione ad una problematica di socializzazione rivolta ad artisti ed operatori estetici singoli, e anche operatori culturali (critici compresi). Il nuovo ciclo che si è inaugurato il 27, 28, 29 aprile con il lavoro di Giancarlo Croce [...] Partecipare il processo significa rompere decisamente l'unilateralità dell'opera e aprire un rapporto reale di protagonismo partecipativo da parte del «fruitore», tradizionalmente invece distanziato se non emarginato. E anzi esat-



tamente chiedere sia all'operatore sia al fruitore stesso una ridefinizione dei loro ruoli, insomma un loro impegno diverso. La provocazione dunque è duplice, e riguarda appunto ambedue i poli tradizionalmente distanti della «comunicazione estetica», nella prospettiva di una esperienza partecipativa socializzante.

Ha iniziato appunto Giancarlo Croce proponendo, assieme a documenti sul

suo lavoro attuale, in una sorta di laboratorio di stampa la realizzazione di una «Macchina fantastica», consistente nella realizzazione collettiva di un «Mandala», stampando le impronte di mani lungo gli svolgimenti di una spirale, dal centro alla periferia. «Premesso che un Mandala è la rappresentazione grafica, e quindi simbolica, del processo di disintegrazione e reintegrazione esistente nel Cosmo e nel-



l'Uomo», sottolinea Croce nel volantino d'invito al lavoro collettivo, «partiamo da un punto che simboleggia il centro primordiale, il dinamico Tutto. Questo con il suo movimento si espande determinando una serie infinita di avvolgimenti a spirale intorno a

se stesso». «Percorriamo insieme questa via-spirale lasciando su di essa l'impronta delle nostre mani». Delle mani come segno di produttività, come segno di identità individuale; tipico segno magico. «Stamperemo una volta la mano destra e una volta la mano sinistra e queste segneranno la ciclicità del percorso: la sinistra (lunare) espandendo la sua radianza verso l'esterno, la destra (solare) concentrandola verso l'interno: ciò esprime l'idea dei due poli e della reintegrazione del Tutto. Useremo per la stampa delle impronte la successione dei colori dello spettro per creare una circolazione continua di luce».

Questo lavoro collettivo lungo due giorni ha segnato il momento culminante del laboratorio di stampa che Croce ha proposto nello spazio dell'Alzaia. Il risultato è stato estremamente suggestivo nell'ordine del prodotto finale, ma particolarmente intenso è risultato il momento partecipativo al processo, veramente collettivo. Una sorta di ritualità partecipata con immediatezza e naturalezza. E d'altra parte l'esito collettivo si colloca in una traiettoria di interessi per quell'esperienza di ricerca «extra-media» (escludente cioè la feticizzazione di un singolo «medium») alla quale Croce, attraverso la sua poetica di sottile analisi psicologica collettiva da diversi anni enunciata, partecipa in modo mi sembra assai tipico.

(da: **Processo partecipato all'«Alzaia»**, Giancarlo Croce, «Brera Flash», a. 3, n. 8, Milano, 1978, pp. 14-15)

7. In occasione di «Una figurazione ellittica» a Ravenna

Crispoliti: La parola a Giancarlo Croce. E cominciamo dall'opera ultimissima che è il calco o ricalco del labirinto del pavimento di S. Vitale qui a Ravenna. Messo su in piedi diventa una sorta di simbolo solare, di simbolo cosmico.

Croce: A S. Vitale il labirinto è nel pavimento in quanto simbolizzava un pellegrinaggio ideale alla città santa, veniva quindi percorso con i piedi. Messo così in verticale, la visione cambia, e noi, stando con i piedi nella conchiglia



che dà inizio al percorso (e che ne è anche il termine), invece che con i piedi, percorriamo il labirinto con gli occhi e con la mente, e abbiamo così una visione più diretta di questo simbolo che è appunto un simbolo solare, o meglio simboleggia il cosmo (micro e macro). L'appendice del labirinto l'ho messa in terra in quanto per me è la parte terrena, il punto da cui partiamo per il nostro «pellegrinaggio» nel cosmo.

Crispolti: Qui è messo a destra di **Da dove veniamo, chi siamo, dove andiamo...**

Croce: Bé, diciamo che questo lavoro (che ho esposto alla Biennale di Venezia del '76) sta messo al centro della parete come simbolo dell'unità, infatti vi ho rappresentato un uomo e una donna dentro un cerchio. E ai suoi lati ci sono il labirinto e la spirale con le mani colorate, che, se vuoi, sono il

percorso da intraprendere per giungere all'unità.

Crispolti: La spirale è quella realizzata a Roma, all'Alzaia, circa un anno fa. Lì c'è in realtà la spirale più che il labirinto.

Croce: La spirale e il labirinto indicano tutte e due l'energia, il movimento da e verso il centro. In pratica dunque le stesse cose. E i colori nella spirale sono quelli della scomposizione prismatica della luce: infatti, fondendo tutti questi colori, si ritrova la luce solare.

Crispolti: È stata realizzata all'Alzaia facendo intervenire tutti i presenti: si era nell'ambito di «Processo partecipato», secondo una programmazione di interventi intesi appunto ad implicare da una partecipazione al processo di formazione dell'opera.

Croce: C'era la novità della partecipazione delle persone all'opera, cioè l'opera non era realizzata da me, ma da me predisposta. E la sua realizzazione è stata possibile con la partecipazione delle persone presenti alla mostra. Sul telo, lungo la spirale ci sono infatti stampate 81 mani, di altrettante persone che si sono diverte molto a colorarsi la mano e a lasciare la propria impronta lungo le volute della spirale. I colori si susseguono secondo lo schema dello spettro solare, si dà nel-l'insieme un effetto di circolazione continua di luce.

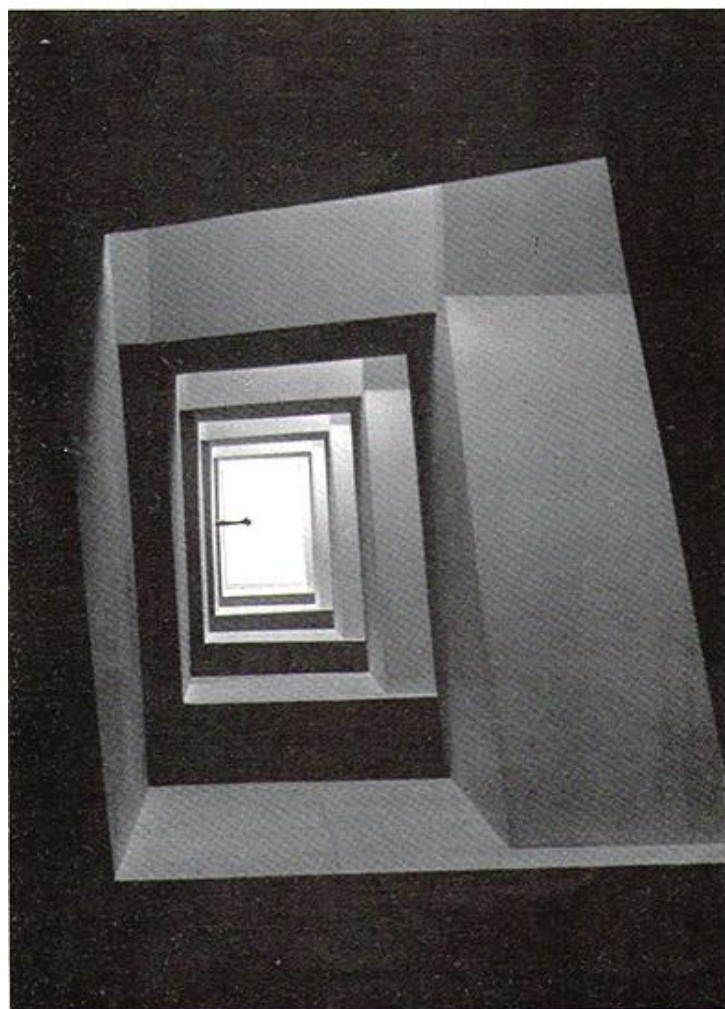
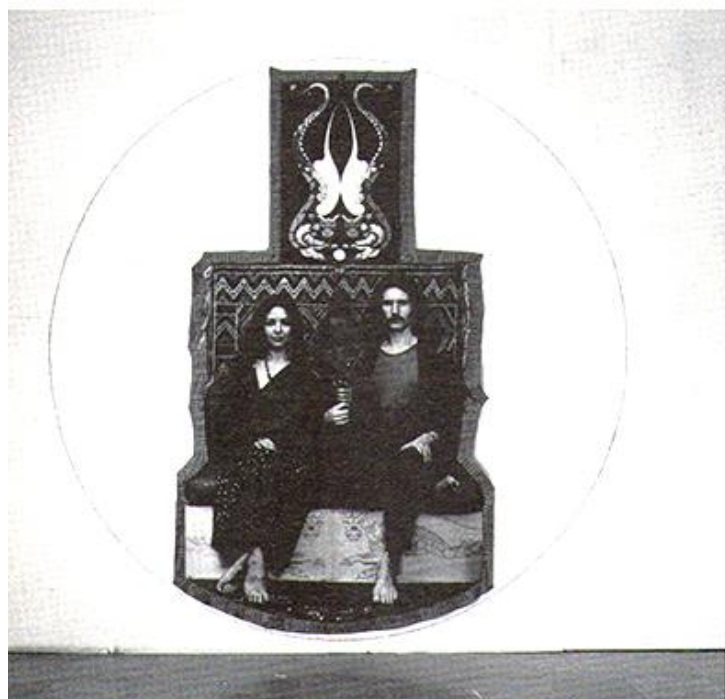
Crispolti: Come è il rapporto di energia: tu parlavi di un accumulo di energia.

Croce: La spirale è già energia in movimento. L'universo, d'altra parte, si espande con un movimento a spirale. E ogni mano rappresenta a sua volta un'altra spirale.

Crispolti: In che senso rappresenta un'altra spirale?

Croce: Ritorniamo al macro- e microcosmo, che si corrispondono su piani diversi. Ogni mano rappresenta un'individualità, che ha in sé tutte le potenzialità della spirale: accumulare e sprigionare energia. La singola mano è essa stessa una spirale nella spirale, nella totalità delle molteplici spirali.

Crispolti: Senti, qui, in **Da dove veniamo...**, questo aspetto così decisamente orientaleggiante, e anche magico... dico orientaleggiante perché sembra perlomeno una cosa cretese, mentre è nera la scultura al centro...



Croce: Infatti, vi è piuttosto la fusione di diverse culture. L'uomo e la donna, in questo caso, simboleggiano i due principi, maschile e femminile (caldo e freddo, percettivo e ricettivo, luce e ombra ecc.), che dominano l'universo, e in virtù di questo potere «magico-regale» reggono lo scettro che attesta il loro potere. Questo è veramente lo scettro di uno sciamano africano. L'uomo e la donna sono seduti su un trono che «viaggia» nel cosmo; racchiusi in un cerchio che unifica gli opposti, nel quale non c'è differenziazione.

Crispolti: Queste sono dunque praticamente qui le opere più recenti. No, anzi c'è quest'altra... dove ritorna il tema della spirale... quella che era alla Biennale di Venezia del '78, nella sezione architettura, **La mano è l'aspetto strumentale dell'immaginazione.**

Croce: Qui pongo come una controvisione a quella delle 81 mani nella spirale tonda. Qui pongo invece infatti una mano, poi due mani, poi nessuna mano, in una spirale quadrata. Questa è una visione vista dal basso verso l'alto, cioè dalla terra al cielo; mentre quella delle 81 mani era vista dall'alto in basso, dal cielo alla terra. Questa in pratica è più terrena, umana.

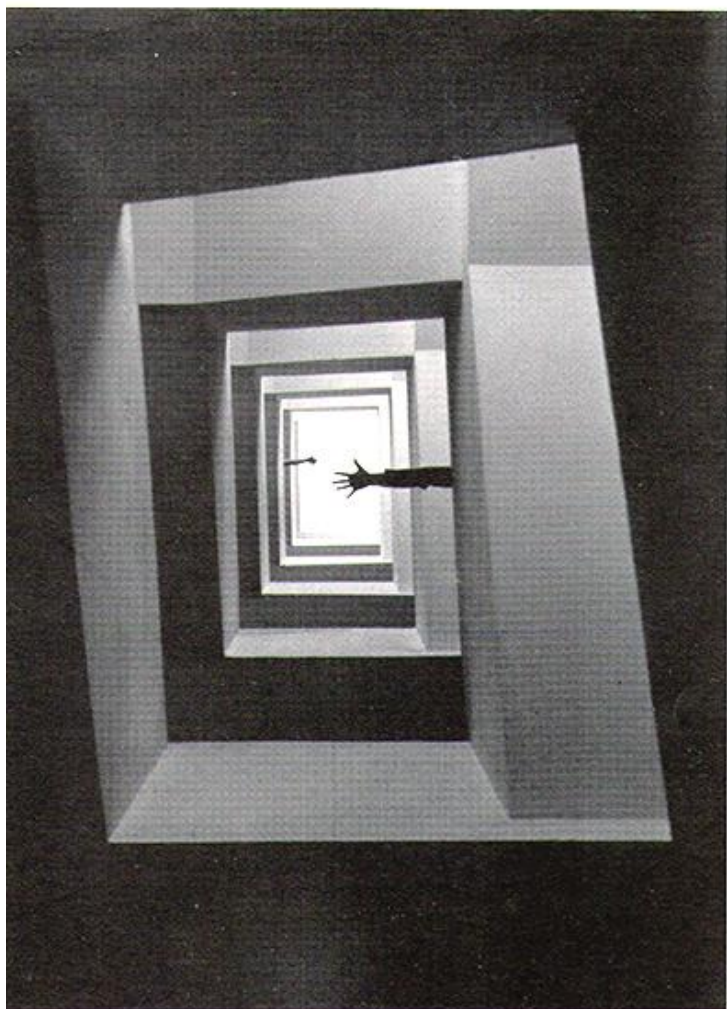
Crispolti: Di piramide che sale, in un certo senso. Oppure come ad imbuto.

Croce: E poi questo lavoro lo rapporto all'opera di Bosch, **L'empireo**, che sta proprio a Venezia, all'Accademia. A parte poi tutta questa simbologia, che è abbastanza complesso per me esprimere con poche parole, mi interessa anche l'aspetto tecnico di rappresentazione di queste cose. Queste sono tre fotografie, una in bianco e nero, una virata in seppia, una a colori. È la fotografia di una cosa vera, non è un bozzetto. Ed è abbastanza misterioso scoprire cos'è, e al tempo stesso è molto semplice. Ecco, un altro aspetto che a me interessa particolarmente è appunto fotografare la realtà, però da un punto di vista che quasi trascenda questa realtà, che mi dia poi un'immagine finale tra il reale e il fantastico.

Crispolti: Cioè che abbia un aspetto magico. Qui possiamo vedere addirittura queste vedute della campagna romana e di Roma. «Dentro la mente avvolta nelle nebbie, come quelle che gravitano nelle vallate profonde, si tro-

32

33



va un tesoro scopribile solo con l'intuizione», leggo. E queste sono opere del '77.

Croce: Queste due sono immagini che funzionano con la stessa citazione. Le «vallate profonde» sono tanto la natura, quanto la città sotto la nebbia.

Crispolti: Ambedue sembrano estratte da un ciclo di immagini, che forse non hai ancora messo a punto, ma si vedono nelle diapositive nell'altra sala.

Croce: Sì, tuttavia queste due sono un lavoro completo. Con la natura e con la città metto due aspetti della stessa cosa: la città di notte con la luce artificiale, Piazza Navona con i lampioni sotto la nebbia è rossastra, e le valli verdi della Tuscia nella nebbia all'alba... è più o meno la messa a fuoco dei due poli opposti, la notte e il giorno.

Crispolti: E la nebbia dà questo carattere di elemento irreali nel reale, di trascendente...

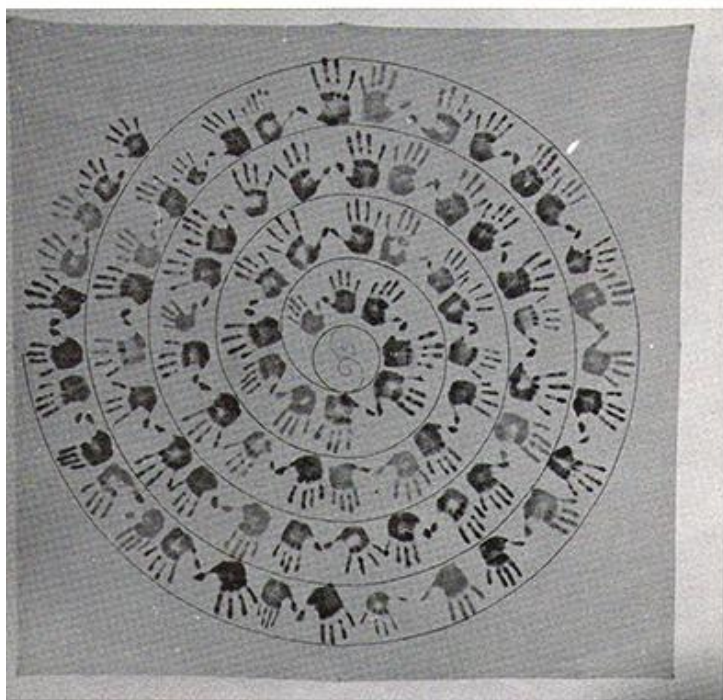
Croce: Appunto, e infatti Piazza Navona non è facilmente riconoscibile in quest'immagine sotto la nebbia. Comunque quello che volevo dire è questo, come dice anche la citazione: «...si trova un tesoro scopribile solo con l'intuizione». Io faccio vedere questi due aspetti contrari, però tutto ciò interviene sulla persona che fruisce queste cose, e la persona stessa dovrebbe trovare quel momento di intuizione che le fa cogliere l'unità.

Crispolti: Quindi non è un'immagine esemplare, ma è un'immagine sollecitante.

Croce: Ma questo è un aspetto generale di tutto il mio lavoro, cioè un simile rapporto diretto-indiretto con chi fruisce la cosa.

Crispolti: Sono quindi, le tue, immagini attive, di suggestione, in un certo modo di stimolo.

Croce: Secondo me contengono un'energia che potrebbe avere, a seconda della persona, la capacità di sciogliere, di aprire, di dare delle intuizioni, quindi ritorniamo alla luce, della quale parlavamo prima. Fondamentalmente infatti lavoro sulla luce, luce interiore. E questo è il dato che mi interessa di più nel mio lavoro. Comunque ho notato una cosa: che di fronte alle mie immagini, per esempio, dalla persona più semplice a quella più colta, ognuno trova un suo momento di rapporto, e questo mi interessa. Cioè l'opera che comunica direttamente, anche indi-





- 32 *Da dove veniamo - chi siamo - dove andiamo*, 1976, foto su tela, ricamo, cerchio a grafite, Ø cm. 250.
 33 *Spirale quadrata*, 1977, quadro fotografico, cm. 50x60.
 34 *Spirale quadrata*, 1977, quadro fotografico, cm. 50x60.
 35 *La mano è l'aspetto strumentale dell'immaginazione*, 1978, mani stampate tutte da persone diverse con i colori dell'arcobaleno, telo cm. 210x210.
 36 Particolare durante l'esecuzione dell'opera, 1978.
 37 *Visione di Buddha*, 1978, linoleumgrafia, cm. 30x40,5.

pendentemente da fattori intellettuali o colti. Questo è un aspetto fondamentale per me.

Crispoli: E questo scavalca la determinazione plastica. Cioè il motore tuo è trovare questo senso all'immagine, non costruire un'immagine plasticamente, voglio dire.

Croce: Anche quello, però è conseguente.

Crispoli: Ora le altre due opere, che, andando all'indietro cronologicamente, sono questo **Ritratto alla corte di Re Cremisi** e **Autoritratto mistico**

del '73, che fa parte del ciclo di «Autoritratti», un tuo vecchio ciclo appunto del '73.

Croce: I «Ritratti alla corte di Re Cremisi» erano appunto un'idea, dove ognuna delle persone ritratte era Re Cremisi, però tutti insieme erano ancora Re Cremisi, cioè c'era un concetto di individuo e di totalità. Di questo mio **Autoritratto mistico** (ce ne è un altro «sociale») mi interessa soprattutto la luce che divide la mia faccia in due espressioni diverse, una più in luce, l'altra più in ombra. Se infatti dividi l'immagine, puoi percepire nettamente queste due espressioni.

Crispoli: Quindi c'è anche qui quella sorta di bivalenza, che c'è diciamo sempre nel tuo lavoro, una sorta di duplicità di principi.

Croce: Nella mano per esempio si vedono le vene. Nei ritratti fotografici, mi piace farli vivere, quasi sentire palpitare l'immagine. Questi sono in definitiva degli specchi, e, ponendovisi appunto di fronte, ognuno di noi può come specchiarsi. C'è quindi anche l'idea dello specchio.

Crispoli: Questi ritratti presentavano anche poi un'ambiguità tra la pittura e la fotografia, tra il personaggio aulico, come riferimento rinascimentale soprattutto, e il personaggio invece diciamo singolare, ma anche abbastanza emarginato...

Croce: Sì, l'impostazione estetica dei ritratti è indubbiamente rinascimentale, fiamminga... quel momento che per me è stato il massimo di questo tipo di pittura... però all'epoca erano i signori, erano i nobili a farsi fare il ritratto...

Crispoli: Cioè c'era un'idea della «virtus», come apice di una situazione psicologica e sociale...

Croce: Ho usato tutti questi elementi, però su personaggi emarginati, diciamo gente di strada, cioè la «virtus» vi è intesa più in senso interiore, privato.

Crispoli: Qui siamo ora di fronte ai «Fumi», del '73.

Croce: Qui c'è solo lo spirituale, perché non c'è niente... sono appunto foto di fumi.

Crispoli: Queste erano serie anche di più di tre...

Croce: Sì, erano 27, 9x3... È un momento rituale, rifacendosi all'uso dell'incenso, del fumo, in rapporto con gli spiriti, con la morte, con tutta la tematica del trapassato, ecc.



37

Crispolti: Questo come contenuto del fumo stesso. Poi come immagine diventa un'immagine di fumo, in sostanza. Sinteticamente, un'evanescenza, e nello stesso tempo quasi una sorta di spirito, di ectoplasma in qualche modo.

Croce: Sì, però molto reali, perché in fondo è solamente fumo. Un altro aspetto che voglio sottolineare di questi lavori è che mi facevano pensare alla pittura a punta di pennello cinese e giapponese, quella «Zen», che è la ricerca con il pennello del momento particolare, di una totale concentrazione.

Crispolti: Sì, ma mentre lì era una sorta di concentrazione soggettiva, qui la situazione si capovolge in una sorta di oggettività, perché in fondo... Senti, questo problema di «oggettività» c'è sempre nel tuo lavoro, cioè una soggettività capovolta su un fattore oggettivo, che ha poi quei riferimenti cosmici, a simboli primari. Quindi il tipo di interiorità è non romantico, cioè di indi-

vidualismo, di effusione individuale, voglio dire. È una sorta di interiorità come oggettività alternativa, in un certo senso, come il corpo è oggettivo, la fisicità è oggettiva. Tu vuoi stabilire un certo senso di riconoscimento di oggettività interiore, e di praticabilità, anche, in questo senso.

Croce: Per me l'opera deve essere anche liberatoria, in un certo senso. E tutti in questo modo potrebbero trovare qualche punto d'appoggio, anche piccolo, in un momento tutto proprio di scoperta.

Crispolti: Quindi, sostanzialmente, è individuale. Ma ha questa sorta di base oggettiva.

Croce: Infatti a me le cose piace farle insieme agli altri, unire alla mia più persone.

(Dialogo registrato il 13 maggio 1979 a Ravenna, su quanto esposto nella mostra **Una figurazione ellittica** (Salvatore Brancato, Giancarlo Croce, Luca Patella), a cura di E. Crispolti, Loggetta Lombardesca, 12 maggio - 12 giugno 1979)



38

8. Per il calco del Labirinto di San Vitale

Il Calco del labirinto sul pavimento di San Vitale a Ravenna non è una «citazione», né un semplice «prelievo», ma una vera e propria estrapolazione di un elemento di arredo architettonico, a livello «pedestre», altamente significativo nel contesto di segni/simboli dell'edificio antico, ma che Croce istituisce come immagine-apparizione (verticale), accentuandone le capacità di suggestione magico/simbolica (con estensione stessa di referenze: simbologia solare, per esempio), in una appropriazione che colloca questo immenso foglio e l'immagine che contiene al medesimo livello, e insomma fra le immagini tipiche del suo lavoro di questi anni. Immagini che si sono costituite sempre in un sottile rapporto di complicità immaginativo-simbolica fra oggettività dei dati prelevati ed insinuazioni di interpretazione ad uso personale nella declinazione a valori magici e rituali

arcani ed inquietanti, nei quali si attengono livelli antropologici e psicologici profondi ed archetipi.

(da: **Arte e Critica** 1980,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna,
Roma, 30 luglio - 7 settembre 1980,
De Luca Editore, Roma, p. 25)

9. Il critico e l'artista: un artista che t'interessa e perché

Giancarlo Croce. Lavora a Roma. Lo seguo da più di dieci anni, dal suo inizio. Mi interessa l'apertura della sua ricerca, la sua mobilità immaginativa e mentale, le sue molteplici curiosità, il suo modo convinto di sperimentare. È uno di quegli artisti per i quali alcuni anni fa ho parlato di «extra media». Ha lavorato infatti con «mezzi» diversi, con una disinvoltura tutt'altro che comune dalle nostre parti, dove tutto si fa per formule, garantendosi prima che siano ufficializzate e mondanamente «vincenti». Ma Croce usa soltanto i «mezzi» che lo interessano per quanto

32

vuole in quella circostanza fare e comunicare. E li usa in senso sperimentale e provocatorio: siano tecnologici, come dieci anni fa le «incandescenze», o le manomissioni televisive, o le costruzioni fotografiche, anche recentissime, siano manuali come la pittura nel grande murale a Porta Portese nel 1974, od ora nelle sue anamorfosi (ma ce ne sono anche di fotografiche), o la lacca. Mi interessa il suo modo di costituire l'immagine, indiretta, ma penetrante, non descrittiva nè evocativa, ma di attivazione magica e mentale, e la sua convinta apertura (non esteriore moda esotica) verso culture medio-orientali. A lui rimonta (ai suoi ritratti fotografici «antichi» del 1972-73) molto dell'orientalismo corrente fra i cosiddetti «nuovi nuovi», e simili. Ogni sua immagine è individua, irripetibile, in certo modo assoluta, perché lungamente meditata e goduta. Lavora veramente soltanto per convinzione propria, non condizionato da mode e persuasioni di «consumo» dell'arte, o da ideologie precostituite. Muovendo da una soddisfazione propria, per lui essenziale, e che è sia di calibratura di un'immagine magica, sia proprio di manualità e di manipolazione. Nel senso di uno scavo intimo verticale, filigranando il presente su un passato di ampiezza antropologica, e dunque di immaginario collettivo. Questa non è una posizione di chiusura, egoistica, la pretestuosa riduzione nel «privato». Oggi è il solo modo di rifondare una dimensione reale di lavoro per immagine, produttivo per sé e per gli altri.

(versione originale del testo apparso in «L'Espresso», a. XXVI, n. 38, Roma, 21 settembre 1980, p. 125).

10. Per le «anamorfosi»

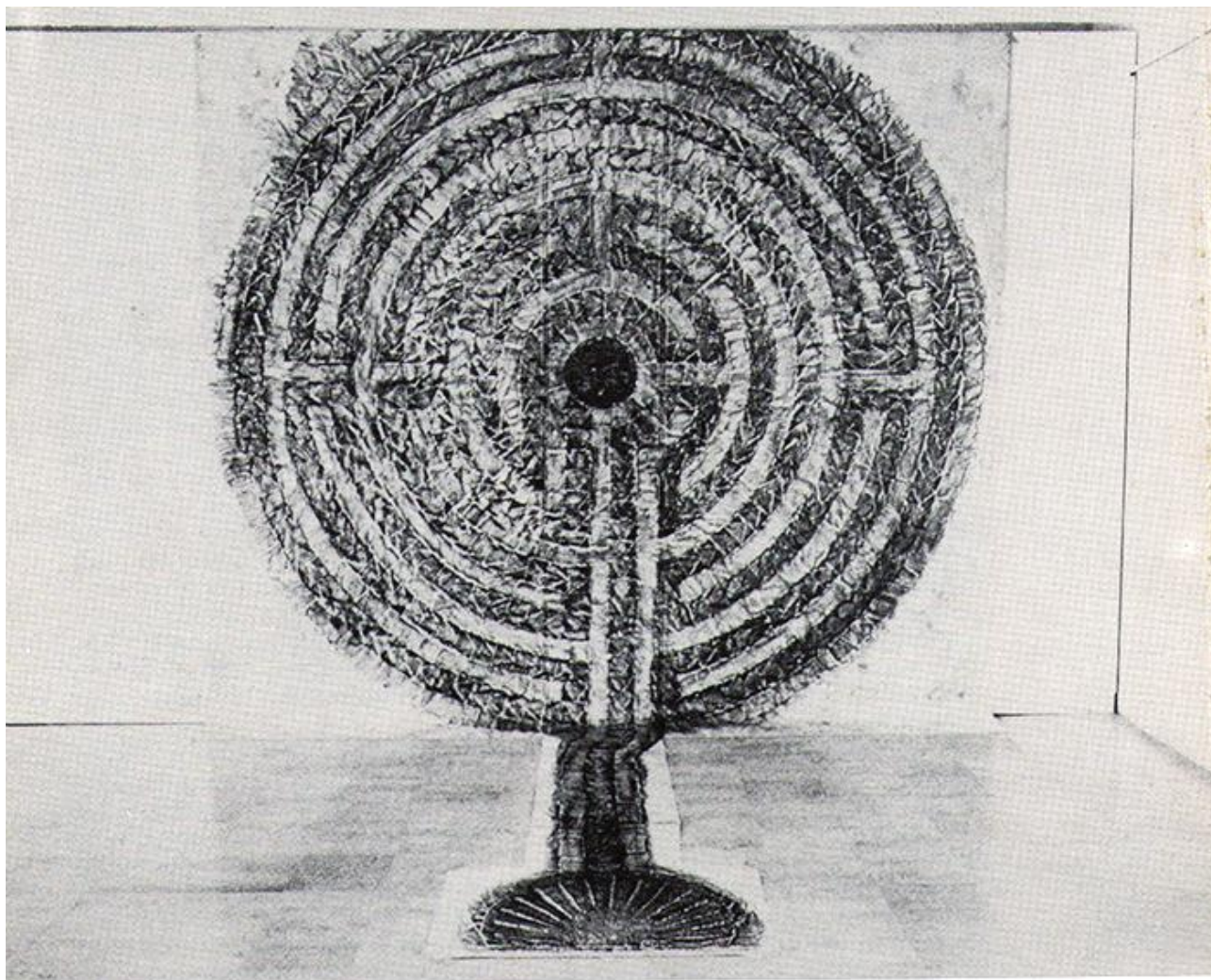
In certo senso le «campane» o «cupole specchianti» del 1969, di Croce, avevano, in chiave fallica quasi come i tanti paracarri rinascimentali e barocchi romani, funzione analoga, in rapporto vagamente cosmico e ambientale, a quello dei cilindri delle sue «anamorfosi» del 1980 e '81. Non a caso del resto la sua seconda maggiore fra queste ultime è decisamente ambientale, di paesaggio urbano, dedicata a Calca-

ta, magicamente riproposta sul cilindro in una sintesi ulteriore della sua emergenza sul tipico dirupato banco tufaceo, etrusco.

L'«anamorfosi» del paesaggio di Calcata, del 1981, e quella **Rosa e Scarabeo**, del 1980, sono «anamorfosi» classiche, da tavolo (e «da camera»), come lo erano i giochi illusionistici secenteschi e settecenteschi (codificati già dalla trattatistica secentesca: Jean-François Niceron, Jean DuBreuil, ecc.; si veda la splendida esemplificazione offerta dal catalogo della mostra **Anamorphoses: Games of Perception and Illusion Art**, a Boston e altrove nel 1976, edito da Abrams, a New York). L'«anamorfosi» è virtuosistica rivelazione d'immagine inaspettata (dall'informe al formato subitaneamente), ma è anche un modo criptico di figurare; di figurare cioè non esplicitamente, ma in chiave, ossia in termini sollecitanti una capacità di decifrazione, in questo caso chiaramente ottico-conoscitiva (in senso nozionale).

Ed è l'impiego, decisamente magico, che ne fa Croce, per accentuare il carattere rivelatorio delle immagini che propone. Tipica in questo senso **Rosa e Scarabeo**, che è una duplice soluzione anamorfica, giacché la rosa si riflette all'esterno, e lo scarabeo all'interno del cilindro, figurato in uno spazio che invece generalmente nei giochi anamorfici antichi è neutro. Quella rosa si ricollega direttamente alle rose all'interno delle primissime «campane» contenitori di Croce del 1968 e '69. Gioca anche, a livello verbale, intrecciandosi con «Croce», in un'allusione intrigante all'ambito «rosacrociario». Mentre lo scarabeo ci introduce su un altro versante di più esplicite motivazioni magiche.

Impiegando l'«anamorfosi» Croce dipinge, e con virtuosistica puntigliosa puntualità di descrizione dell'immagine, affinché questa risulti proprio al massimo funzionale alla sua intenzione di suggestione e sollecitazione magica. L'«anamorfosi» nel suo complesso, come Croce la impiega, non è del resto semplicemente pittura, ma immagine specchiata (e solo allora riconoscibile proprio nella sua decisiva suggestione magica) nell'oggetto, nel cilindro, che ne permette la rivelazione, appunto. Croce così pratica nuo-



39

38 *Piazza Navona*, 1977, foto a colori su tavola, cm. 50x33.

39 *Calco del laboratorio sul pavimento di S. Vitale, Ravenna*, 1979, grafite su carta da spolvero, cm. 400x550 circa.

vamente l'oggetto, come le sue vecchie «campane» (ma c'è anche, di anni scorsi, un marginale, ma significativo lavoro di laccatura di oggetti: credo finora tutto inedito), riconfermandosi così l'uso di un altro «medium», quello oggettuale appunto, qui sottilmente ambiguo fra pittura e oggetto, fra segno magico e arcano, e rivelazione iconica suggestionante, fra virtualità di questa nella criptografia segnica pittorica e capacità rivelatoria dello specchio metallico cilindrico.

Le «anamorfosi» Croce le ha cominciate a sperimentare fotografiche nel 1969 (di decifrazione ottica laterale), per esperirle poi soprattutto nella densità maggiormente evocativa dell'im-

agine pittorica. Sono prove di tecnica «anamorfica» che Croce impiega per indurre in realtà a considerare l'immagine rivelata nel gioco della decifrazione criptica, a sua volta, quale momento di una più generale sua «psicomorfosi». Il senso dunque di queste «anamorfosi» di Croce è proprio quello di offrirsi non come meri esiti di conquista ottica a sorpresa, o comunque di mera rivelazione d'immagine come tale, ma di rivelazione di un'immagine in quanto sua proposizione in valenza appunto del tutto psichica, come «psicomorfosi» esattamente, ci dice.

34

Un dialogo con Giancarlo Croce a cura di Manuela Crescentini

(Registrazione nell'incontro con Giancarlo Croce al VI Liceo Artistico di Roma, il 27 aprile 1981, promosso dal corso di ornato del prof. Bruno Conte, e Manuela Crescentini assistente, con la partecipazione del corso di ornato del prof. Tullio De Franco, e Guido Righetti assistente).

Croce: La serie di diapositive comincia con questa immagine, che è un «mandala». «Mandala» è una visione centralizzata, oppure uno «psico-cosmogramma», non so, è definito in tanti modi. Un tipico «mandala» sono i rosoni delle chiese gotiche, per esempio. Tanti riallacciano il «mandala» solamente all'Oriente, e questo è un grosso errore, perché invece le tradizioni del mondo sia occidentale che orientale hanno sempre realizzato «mandala»; dagli indiani d'America agli africani. I «mandala» sono delle visioni circolari, cosiddette cosmiche, fra geometria e raffigurazione interna. Raffigurano un po' il cosmo o il cosmo in generale, o il cosmo di chi fa il lavoro in quel momento; comunque di solito è una raffigurazione cosmica. «Mandala», poi, è una parola tipicamente orientale, anche se oggi giorno la nostra cultura, così ampliata rispetto all'informazione, la usa anche in senso molto più generale. Altrimenti il classico «mandala» è quello tibetano.

Crescentini: Vorrei farti una domanda un po' alle spalle di questo lavoro: cioè come si forma questo interesse per l'elemento cosmico, per quello orientale, od orienteggiante? Mi riferisco agli elementi della tua formazione.

Croce: Questa per me è una domanda molto imbarazzante, perché implica tutta la mia esistenza, in un certo modo. È una domanda che presuppone una risposta razionale, mentre invece io sono piuttosto sensitivo; cioè io affronto il mio lavoro più a livello di sensitività e percezione, che non a livello razionale.

Crescentini: Ad esempio nella recente tradizione artistica marchigiana (e tu sei marchigiano) c'è una grossa attenzione alla materia: non so, Uncini, Trubbiani, Mannucci, ecc. Tu sei molto diverso, da questo punto di vista.

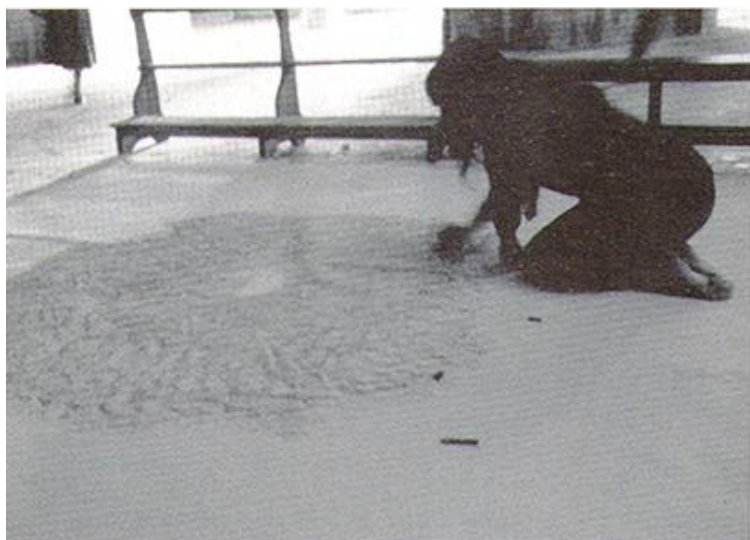
Croce: Il fatto che io sia marchigiano mi sembra relativo. Mio padre, per esempio, è trentino, d'origine scozzese,

se, celtica. Perciò, volendo, possiamo ritrovare qualche interesse magari più mentale, più spirituale, al limite tipico dei nordici. Comunque, ritornando a questo lavoro, che è del 1973, ci tengo a sottolineare che l'ho messo per primo perché contiene un po' la chiave del mio discorso. E vorrei che tutto quello che si vedrà in questo caricatore, curiosamente anche lui circolare, lo si guardi anche lui come un «mandala», cioè come un'immagine con un centro, una medianità, un esterno, dove ci sono quattro triangoli agli angoli etc. Questa, per me, sarebbe la migliore visione che si possa avere del mio lavoro. Con questo in pratica io vi sto provocando a rifare un lavoro sul mio lavoro.

Qui la cosa che più m'interessava era il colore, che io definisco vagamente «newtoniano». Dentro vi sono espressi tutti i colori dell'iride, e per opposti: cioè, se a sinistra metto un verde, a destra metto un rosso; se in basso metto un giallo, in alto metto un azzurro. E questa complementarietà dei colori la ruoto in tutti i versi, e, se voi teoricamente li rifondete, riottenete nuovamente la luce solare. È stato un lavoro più di pazienza, io lo definisco un esercizio di calligrafia. È uno di quei lavori che lo cominci oggi, e lo finisci dopo un anno.

Crescentini: Prima avevi fatto cose diverse, anche con mezzi diversi.

Croce: Quasi tutti i miei lavori sono diversi uno dall'altro. Se c'è un fondo comune, è più nel «feeling», nella sensibilità, più che nell'estetica vera e propria. Di solito ogni tappa del mio lavoro si presenta in modo diverso. Negli anni Sessanta ho fatto tantissimi quadri, che vanno dall'astratto al figurativo. Allora frequentavo prima la Scuola d'arte, poi l'Accademia, e io stesso ho subito una serie di influenze da parte di alcuni miei insegnanti. Per esempio, all'Istituto d'arte ho avuto come insegnanti Ziveri e Sadun. Ad un certo punto, partendo dal quadro, mi sono messo a decorare. Mi interessava l'oggetto, il volume. Ho cominciato così a decorare grosse scatole di legno, sia esternamente che internamente. Poi ho tirato fuori la «rosa». Allora ho cominciato a mettere dentro le scatole questa rosa, facendo diventare la superficie interna del contenitore specchiante, proprio a specchio. Immagi-



- 40 S. Vitale, Ravenna, 1979, durante l'esecuzione del calco.
 41 S. Vitale, Ravenna, 1979, durante l'esecuzione del calco del labirinto.
 42 Anamorfosi fotografica, 1979.
 43 Anamorfosi fotografica, 1979.

niamo quindi delle scatole, abbastanza grandi, con una rosa al centro, con il gambo, laccata, smaltata (la rosa era di plastica naturalmente), e tutte le pareti interne di specchio, con la rosa che si riflette su ognuna di esse. Tu apri questa scatola, che ha già una sua estetica (come un quadro, in un certo senso, che però ha più dimensioni, tridimensionale in fondo), e vedi una rosa che si proietta, e diventa più rose. Da questa scatola in legno, non trasparente, ho cominciato ad avere il desiderio di vedere anche da fuori la cosa che c'era dentro. E proprio an-

dando a Porta Portese (che conosco come le mie tasche), ho trovato le famose «campane» di vetro, come quelle di Sant'Antonio. Appoggiavo la campana di vetro su di una base, e sulla campana facevo degli interventi decorativi, dei puntini, delle linee. Più tardi ho voluto sintetizzare questa visione, che era costituita da la base, la rosa, e la campana. Ho eliminato così la rosa e la base; ho fatto diventare specchiante tutta la campana, dove la parte cilindrica raccoglieva tutte le immagini a terra, e la parte sferica in alto raccoglieva il cielo. Perciò la natura non era più dentro, ma si rifletteva in essa. Mimetizzandosi l'immagine a terra (ponendola sulla ghiaia ad esempio), rimaneva visibile solo la parte sferica superiore, che dava una sensazione di sospensione. Io lo definivo un lavoro «Zen», che è appunto questa cosa «sospesa».

Crescentini: Si chiamavano «Lingam».

Croce: Sì «Lingam», che sarebbe il fallo di Sciva, il simbolo maschile. La campana, essendo un cilindro a semisfera, è un simbolo fallico, solare. Per questo l'ho chiamato «Lingam», anche perché in Oriente ci sono delle forme di pietra di questo tipo, che sono chiamate «Lingam» e sono venerate dagli scivaiti.

Crescentini: Arrivi così al «mandala»?

Croce: Praticamente sì, è sempre al centro del mio interesse per le forme geometriche elementari. Il mio interesse in fondo si è sempre rivolto a questi elementi fondamentali, il cilindro, il quadrato, il cerchio. ma adesso facciamo un passo indietro rispetto al «mandala», che nel '72 è preceduto dalle «Manomissioni televisive». In quel periodo mi sono divertito a scassare il televisore, e a trarne delle immagini. Ma non immagini classiche, al contrario delle immagini che venivano direttamente dal mezzo tecnologico: levando le valvole, distorcendo il tubo catodico, io tiravo fuori delle immagini che poi fotografavo e ingrandivo a misura di 2 metri per 3. A parte il momento formale, è interessante che in quegli anni io facessi dei quadri fotografici di quelle dimensioni. Esteticamente questo momento mi rimandava all'«Action-Painting», all'Informale americano, a Pollock, in particolare a Kline, che usava i bianchi e i neri nei suoi

quadri gestuali. Il titolo era **Action Painting Action** (ma in fondo poi il titolo è relativo), e insieme ai quadri io e degli amici avevamo fatto della musica improvvisata. Con un registratore ci eravamo messi a registrare della musica, per noi coerente con queste immagini. In particolare, in un quadro a certi segni bianchi grossi rispondeva un sax, e a certi segni più fini e più vicini fra loro corrispondeva un violino; ma c'erano anche molti altri strumenti. A questo momento di lavoro segue poi nel 1973 il ciclo dei «Ritratti». Io piano piano ho sempre messo a fuoco la mia passione, o amore, o desiderio per l'arte antica. E ad un certo punto mi son rappresentato come Albrecht Dürer. Chi ha presente l'«autoritratto sociale» di Dürer può fare dei paralleli. Queste sono foto, non sono dipinti, però sono foto concepite come se io le avessi dipinte, cioè il mio punto di vista era la pittura. Le misure vanno da 50x60 cm. a 100x90, cioè più o meno come le antiche tavole che si facevano nel Rinascimento. Ci tengo a precisare che ho fatto qui un grosso lavoro di ricerca e analisi, ma non di copia. Più che altro proprio di analisi, di appropriamento dell'estetica, di certi atteggiamenti, riprendendo in certo senso il modo di fare degli artisti rinascimentali e fiamminghi.

Crescentini: È singolare come passi da uno strumento all'altro, cioè c'è un eclettismo di fondo...

Alessandro Busiri: ...e poi in uno spazio di tempo limitato!

Croce: Anche oggi faccio una volta la pittura, una volta la scultura, una volta la fotografia, ecc. Io mi sento estremamente libero di fronte a qualsiasi mezzo, perciò uso quello che ritengo più appropriato... non sento nessun vincolo, posso usare ogni mezzo: mi prendo questa libertà.

Crescentini: Quindi non ti si può definire pittore, o scultore, o fotografo, anche se magari la tua formazione è di carattere pittorico.

Croce: Forse no. Tutti questi quadri hanno un particolare molto curato. A me interessava soprattutto vedere infatti un particolare, che spesso sono le mani, che, oltre al viso, sono una delle parti più espressive del corpo. Se notate, c'è qui un grosso lavoro di composizione, di ricerca di colori. Il montarli era un po' come dipingerli. Curavo

le pieghe, e l'ultimo tocco era lo sguardo. Quando tutto era a posto, facevo lo scatto. C'è un carico di oggetti che chiaramente può diventare anche «Kitsch», però mi servivano ad esprimere l'idea storica. Ma, al contrario del Rinascimento, dove gli artisti rappresentavano soprattutto principi, mercanti, banchieri, ecc., io rappresento qualche artista e degli emarginati sociali. Così c'è un ribaltamento, forse nello stesso momento elegiaco, quasi di dignità, estetica umana.

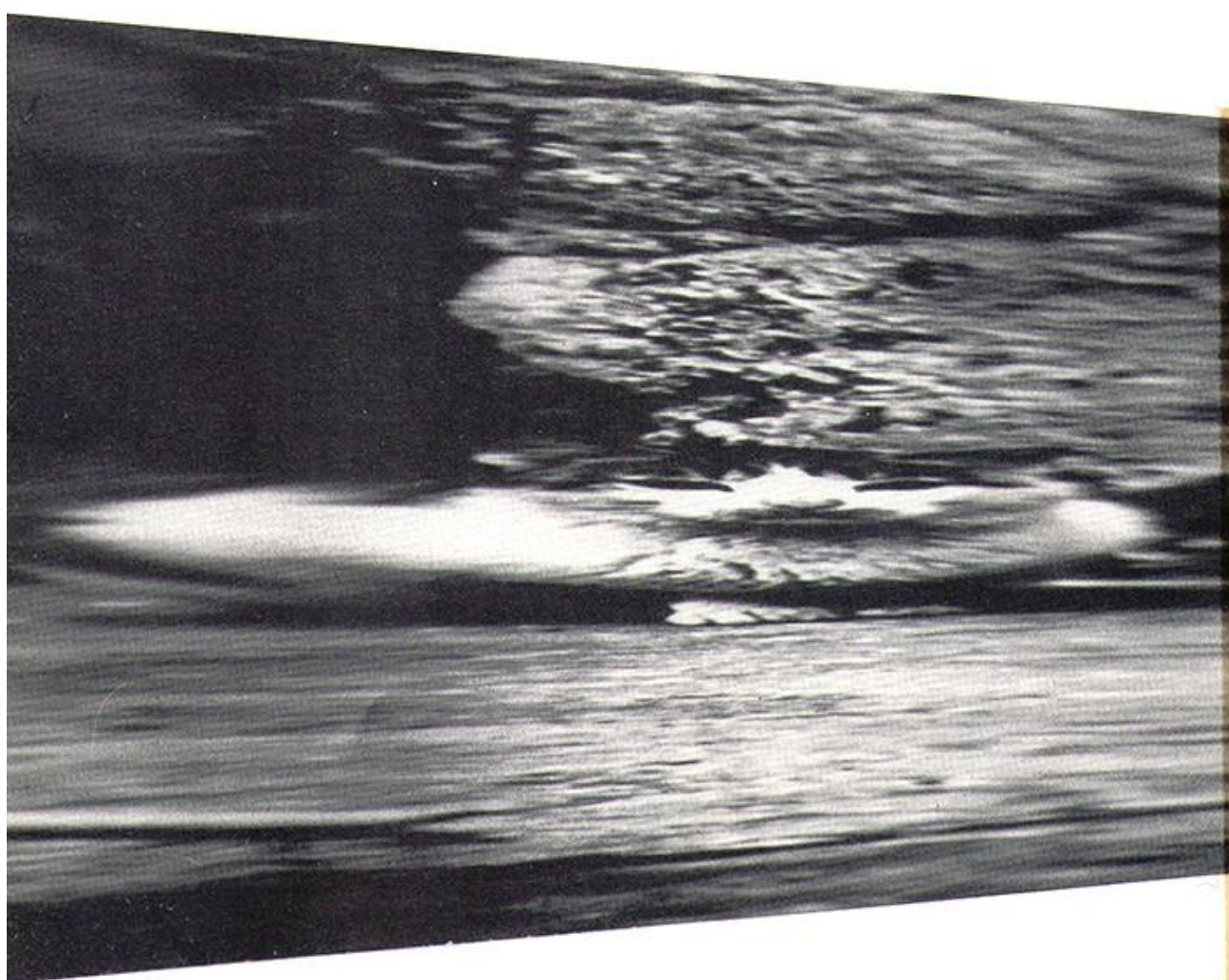
Crescentini: Hanno dei titoli, anche.

Croce: Il titolo della serie è «Ritratti alla corte di re Cremisi». Dove io intendevo re Cremisi ognuno di noi, e tutti insieme di nuovo re Cremisi. Anche qui c'era l'individuo e il collettivo insieme, ognuno e tutti insieme erano questo re. Il titolo l'ho tirato fuori da un disco dei Kings Crimson, che mi piacque particolarmente. La loro musica si rifaceva al Medioevo, in certe sonorità, nei tempi. Questo è il secondo autoritratto. Chi conosce quello mistico di Dürer può fare dei rapporti. Curiosamente il viso ha due espressioni, la parte luminosa e la parte oscura. Se isolate l'una dall'altra vedete due momenti, due stati d'animo, uno cupo ed uno luminoso, che convivono in un unico momento. Chiaramente lo «zip» è voluto. Potevo eliminarlo, invece ho preferito lasciarlo, perché, se l'estetica si rifaceva agli antichi, la realtà invece mi riportava a oggi, cioè al 1973. Per questo non ho voluto eliminare la cerniera lampo. Quest'altro ritratto è di Tullio Catalano, amico di Cintoli e di tanti altri, io l'ho raffigurato un po' come il genio della lampada. Secondo me la parte più bella e più importante di questo quadro, diciamo il punto più magico, è il pannello sotto al gomito. C'è lì un po' questa ricerca del magico, che c'è sempre, in realtà, nel mio lavoro.

Crescentini: Questa ricerca del magico coinvolge anche chi guarda il tuo lavoro. Sembra che proprio attraverso questo dato magico tu stabilisca un rapporto con lo spettatore. Cioè il fatto non riguarda solamente te e il tuo lavoro, ma poi anche questo e il fruitore.

Croce: Infatti per me è importantissimo lo spettatore. A me interessa che l'opera sia comunicativa direttamente...

Crescentini: L'opera crea quasi una



42

spirale, un risucchio...

Croce: ...però nello stesso tempo ti rimanda fuori, cioè ti fa entrare in un mondo, e poi ti ributta fuori, insomma. Anzi, per me, questa capacità d'attrazione è un metro di misura proprio del valore dell'opera. Il magnetismo è fondamentale.

Crescentini: Mira a toccare a livello psicologico, in pratica.

Croce: Certo. Poi chiaramente, a seconda dei tuoi livelli di conoscenza, lo percepisci diversamente. Secondo me il metro di valutazione dell'arte sta nella capacità di farsi percepire.

Crescentini: Quindi non solo in maniera intellettualistica, ma anche istintiva.

Croce: Per me l'opera d'arte deve essere percepibile da un livello minimo ad un livello massimo. Se l'opera ha questa estensione, per me ha un valore. E questa è una verifica che io faccio sempre.

Crescentini: Un'altro dato che mi sem-

bra di rilevare, da queste opere, è quello di una accentuata temporalità, di un tempo senza tempo.

Croce: Se si volessero usare parole grosse, si potrebbe addurre il termine «universale», insomma senza tempo.

Crescentini: Ma tu ricerchi questa atemporalità, o è una conseguenza?

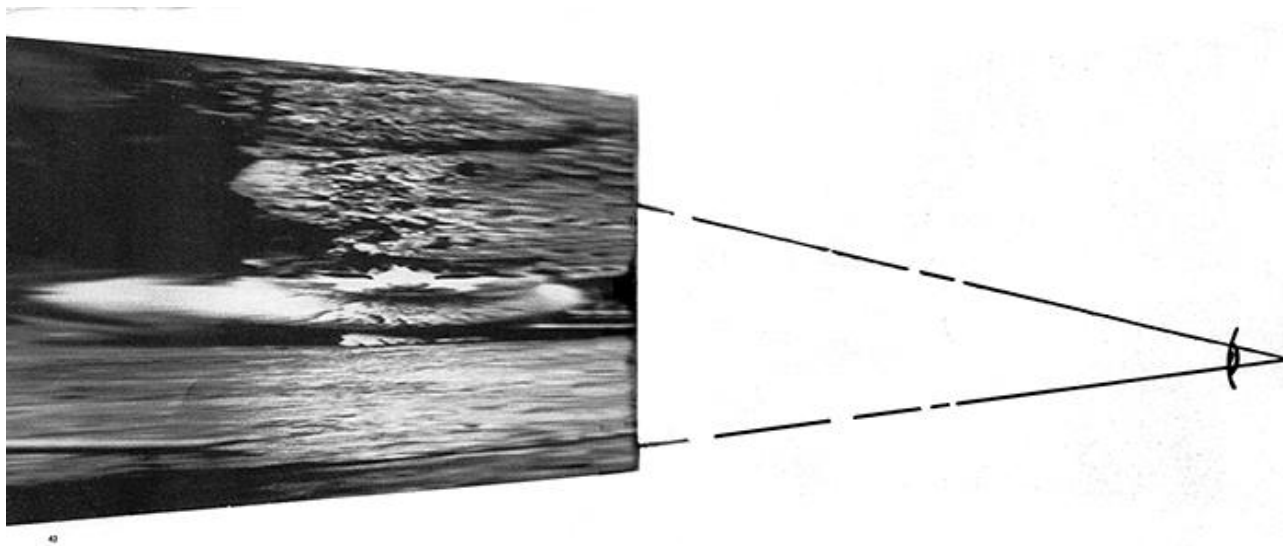
Croce: Ormai l'ho talmente dentro, che non faccio nessuno sforzo a ricercarla, e lo si vede un pò in tutte le cose che faccio.

Crescentini: Inoltre è curioso come queste gigantografie non siano mai «pop», quando invece lo strumento facilmente avrebbe potuto portare a questo.

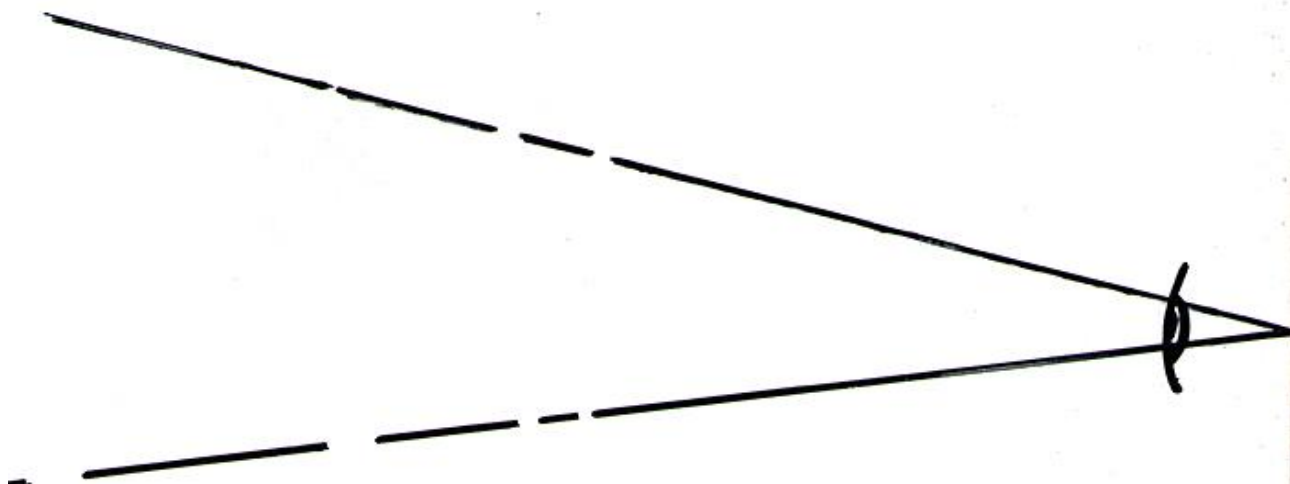
Busiri: Forse l'unico elemento era lo «zip», che però poi è annullato da un certo spirito di reincarnazione che c'è dentro.

Croce: A me in questo ritratto piaceva particolarmente il dettaglio delle mani. C'è sempre poi una centralità. Anche i

38



prospettiva ottica



ritratti, se vogliamo, sono dei «mandala». Il corpo stesso è un «mandala». L'uomo di Leonardo è un classico esempio di mandala-uomo. La nostra simmetria, l'ombelico al centro ecc.

Studente: Perché queste opere nascevano in fotografia, e non in pittura?

Croce: Perché in quel momento preferivo esprimermi con la fotografia. È stato un «flash». Io ho fatto tutta la serie dei ritratti in una settimana. Se li avessi dipinti forse ci avrei impiegato qualche anno. Mi sento anche all'altezza di dipingerli, ma allora era anche proprio una questione di tempo. È anche vero che sono stato forse uno dei primi ad usare la fotografia in questo modo. Cioè le gigantografie a colori di personaggi sono venute soprattutto dopo, in America e anche in Italia.

Studente: Lei non pensa che, con la propria sensibilità, si ottenga di più con la pittura che con la fotografia?

Croce: Ma io sto forse dimostrando

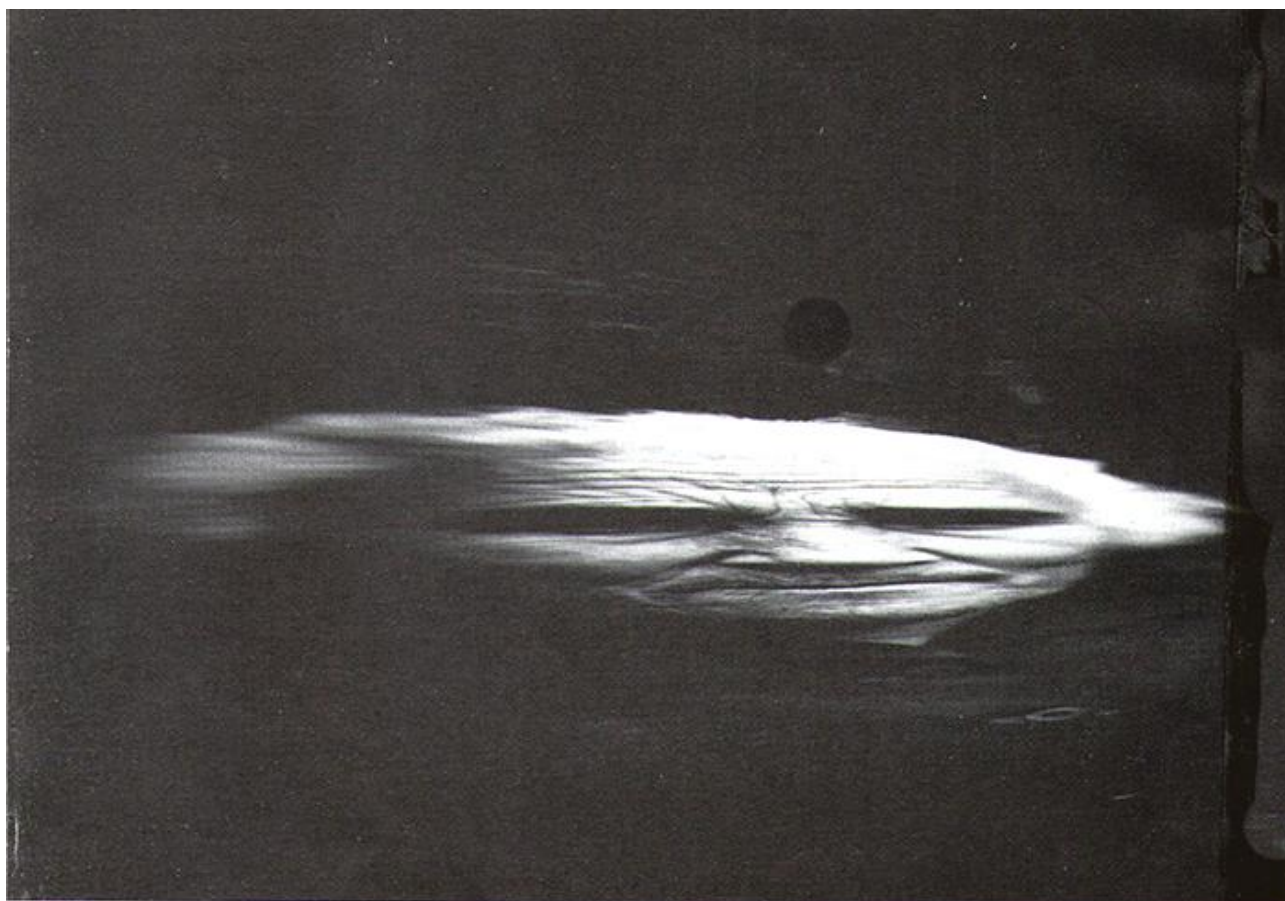
che, usando qualsiasi tecnica, tu puoi manifestare la tua sensibilità. Anche la pittura certamente, magari a volte anche in modo superiore ad altri, ma non in assoluto.

Crescentini: A te pare che la cultura orientale nel suo complesso ti corrisponda più che la cultura occidentale?

Croce: Io credo di aver fatto un lavoro che, invece, fonde i due momenti. E non è la prima volta che questo avviene nell'arte. Ci sono state epoche storiche che erano una sintesi, se vogliamo, fra cultura orientale e occidentale. Per esempio, gli Impressionisti: c'era una grossa influenza orientale in quel momento.

Busiri: Anche nell'arte americana ci sono elementi indiani.

Croce: Più che indiani erano giapponesi, «Zen», perché il momento informale di rifaceva all'arte «Zen», del gesto improvviso del pittore cinese che dipinge a punta di pennello il carattere,



43

cercando l'immediatezza dell'immagine.

Crescentini: Ma si rifanno anche agli indiani d'America, comunque.

Busiri: Sì dei pellirosse, che facevano delle immagini con la sabbia.

Croce: I pellirosse facevano in questo modo dei «mandala», ed erano dei momenti rituali di propiziazione per la guerra, per la caccia ecc.

Busiri: Tu parlavi di cultura «Zen». Ma la cultura «Zen» prevede anche un grosso linguaggio con il corpo, insomma mi riferisco allo «Yoga».

Croce: Certo, «Yoga» in senso di alchimia interiore.

Busiri: Volevo appunto chiederti se tu hai fatto delle azioni, con il corpo.

Croce: Sì, ma soprattutto mediate dalla fotografia.

Crescentini: Tutti i ritratti fotografici, dicevamo, sono del 1973.

Croce: No. Un altro ritratto, che poi ho esposto alla Biennale di Venezia del 1976 (e che è del '76) è **Da dove veniamo, chi siamo, dove andiamo,**

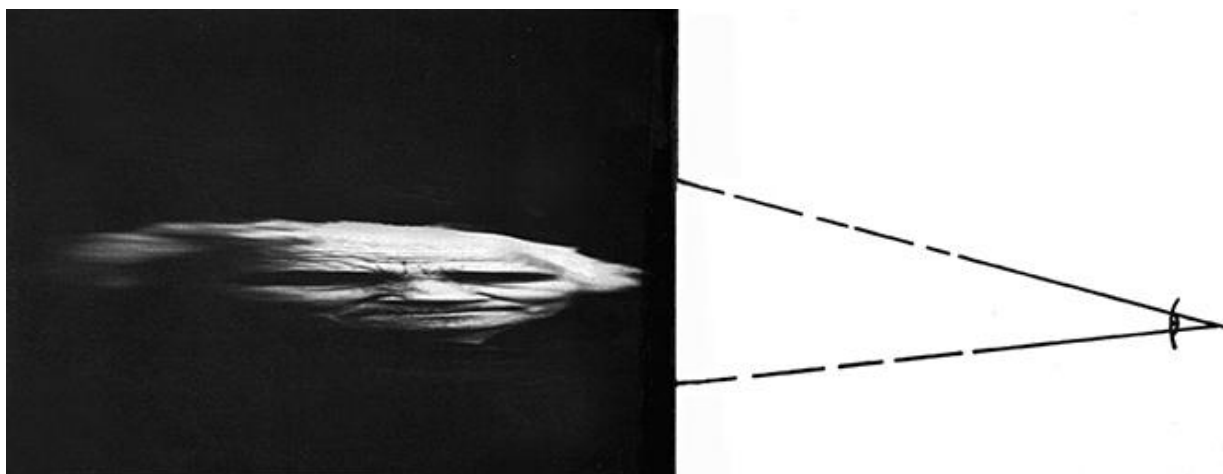
dove io e mia moglie Odette siamo seduti su un divano, che simboleggia un trono. La dimensione è al naturale. La gigantografia è in bianco e nero è incollata poi su una tela, che si vede fuoriuscire intorno alla foto, e lì sono ricamati i 64 esagrammi di I-Ching. Questa stessa opera è stata anche risolta in cinque foto piccole, tutte uguali fra loro, ognuna delle quali però affronta una diversa tecnica fotografica, che nel mio caso serve a dare il senso di un tempo passato o di un tempo a venire.

Studiante: Ha un significato simbolico preciso il fatto che tu abbia lavorato con cinque immagini fotografiche?

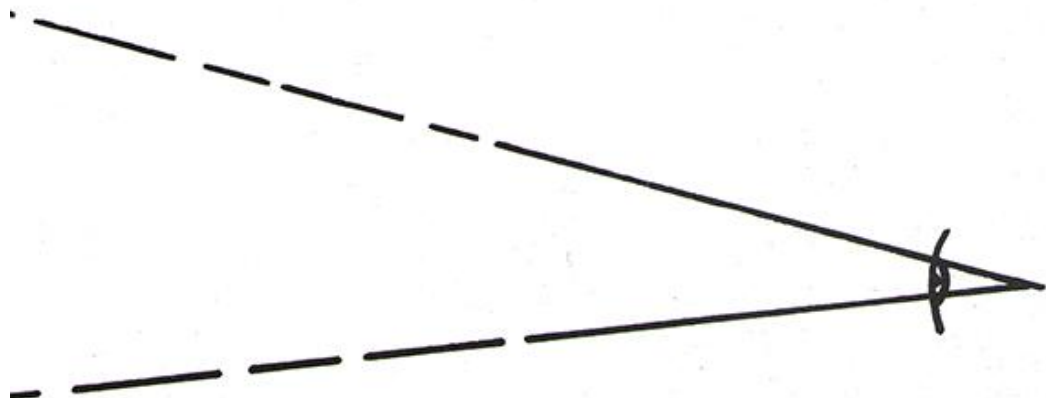
Croce: Cinque è la quint'essenza. Quattro sono gli elementi, quattro sono i punti cardinali, il quinto è l'etere, la quinta essenza.

Studiante: Perché da una parte hai rappresentato il giorno e dall'altra la notte?

Croce: Sì, uno era il sole, l'elemento maschile, e l'altro la luna, l'elemento



prospettiva ottica



femminile.

Tullio De Franco: Comprendono di nuovo il ciclo?

Croce: Certo: sole-luna, giorno-notte; ritorna il cerchio.

Crescentini: E tra le foto del 1973 e questa del 1976, cosa c'è stato?

Croce: Ci sono i fumi, poi c'è il murale. Ma i fumi non sono documentati qui, e del murale vorrei parlare a parte, dopo. Adesso invece entriamo in un lavoro più semplice, che è stato fatto all'Alzaia, a Roma, nel 1978. L'operazione nella quale si è inserito si chiama «Processo partecipato», che è stato un momento di elaborazione da parte di diversi artisti di un qualcosa «partecipato» dalla gente. Io ho preparato un tavolo con i colori dell'arcobaleno. Erano colori da stampa, tipografici, ogni colore con relativo rullo. Su una parete c'era un telo di circa 2 metri per 2, con sopra disegnata una spirale.

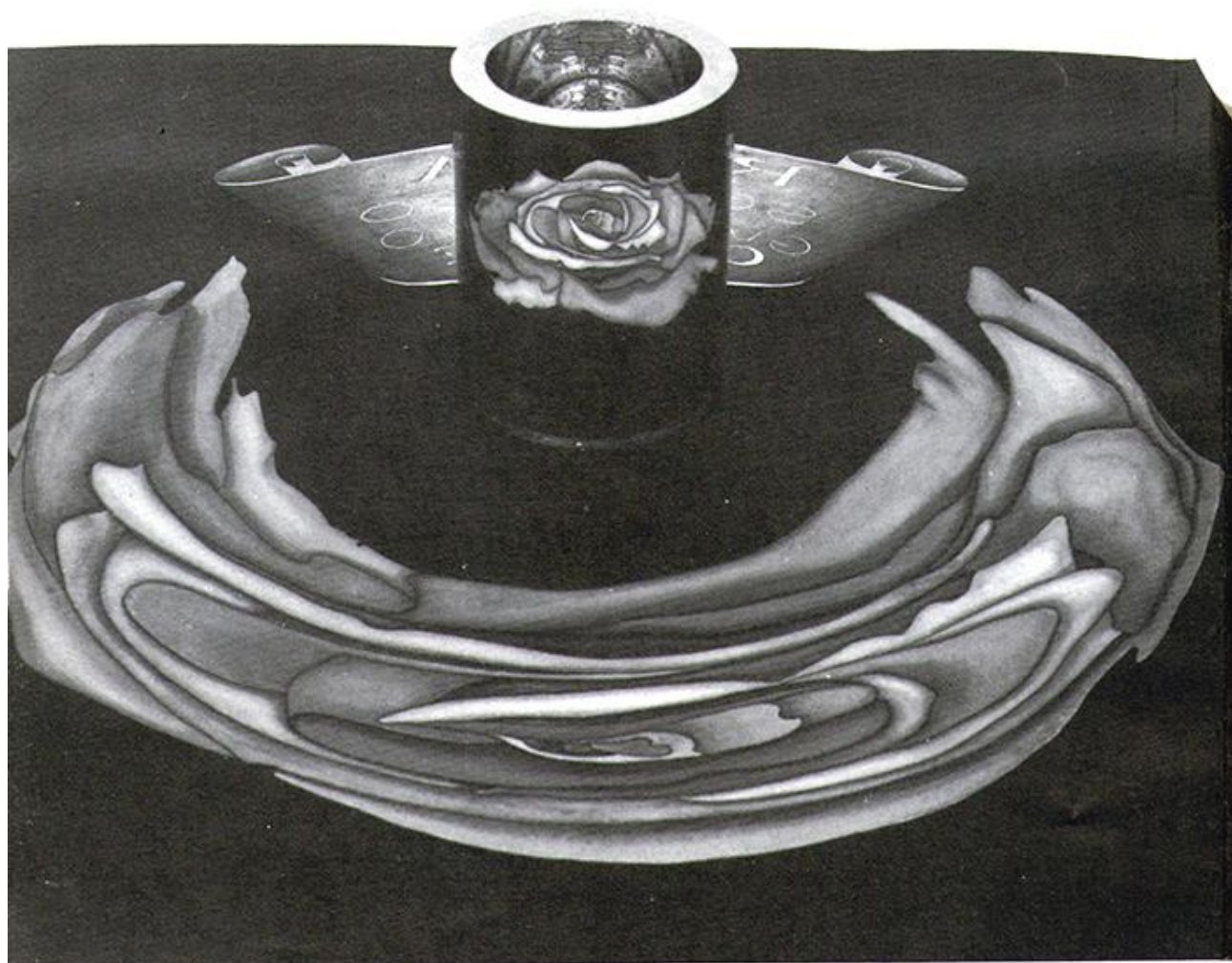
Crescentini: Torna sempre la spirale...

Croce: ...della visione centralizzata, dell'energia. Forse il modo più sempli-

ce di raffigurare l'energia è la spirale. Volevo riproporre un momento di energia individuale e collettiva. L'intervento consisteva nel rullare sulla mano uno dei colori, e poi imprimere questo colore lungo le linee della spirale disegnata. I colori avanzavano regolarmente secondo la scala cromatica: giallo, arancio, rosso, viola, blu, verde, giallo, arancio, ecc. L'immagine procedeva anche con sinistra e destra. Alla fine sul telo c'erano stampate sopra 80/82 mani.

Crescentini: C'era anche una notevole ritualità.

Croce: Sì, era proprio un rito, un momento d'energia vissuta insieme e concentrata su quest'immagine che ne usciva. Ovviamente questo è il «clou» di tutto un momento di ricerca. Prima di fare questo lavoro ho studiato l'uso della mano nelle diverse epoche della storia e dell'arte. In questa ricerca ho trovato che in tutte le culture ci sono lavori con le mani: mani scolpite, mani impresse, mani fuse in metallo;



44

44 *Rosa e scarabeo - anamorfosi*, 1980, tavola-inchiostri-oro-specchio, cm. 72x72x16.

45 *Rosa e scarabeo - anamorfosi*, 1980.

46 *Anamorfosi*, 1981.

addirittura mani arcaiche, antichissime, dell'età della pietra, tipo le Grotte di Altamira. Forse la mano è stata una delle prime prese di coscienza e d'autoidentificazione dell'uomo.

Crescentini: Vale anche come simbolo.

Croce: Certo, in fondo la mano è te stesso, e infatti ogni mano ha i suoi segni precisi.

42

Antonio Rinaldini: Nei disegni primitivi che ho visto, erano messi in evidenza soprattutto la mano e i piedi. Il proprio piede con la firma.

Croce: Ho visto delle cose Berbere in Tunisia, antichissime, dove la mano è l'unica raffigurazione umana.

Dalla spirale delle mani, passiamo ad un lavoro circolare che è un labirinto. Questo è il labirinto del pavimento davanti all'altare maggiore della chiesa di San Vitale a Ravenna. Di solito tutti guardano in alto, quindi pochi si accorgono che c'è questo bel labirinto cosmatesco, a marmi policromi. Anche

questo motivo del labirinto si riallaccia alle tradizioni antiche, ai Greci, agli Etruschi, agli Egiziani, ai Romani, fino ai tempi nostri insomma. Famosi poi i labirinti delle cattedrali gotiche. Per i cristiani il labirinto rappresentava Gerusalemme, il centro del pellegrinaggio, la ricerca mistica. A parte che ha avuto poi sempre un risvolto di gioco, il labirinto è stato sempre un momento di ricerca interiore. Per questo mi è piaciuto fare un calco di questo labirinto a Ravenna. È curioso che mentre facevamo io e Odette questo calco, arrivavano gruppi di scolaresche ed erano tutti attratti dal nostro lavoro. Era diventata quasi una «performance». Il calco è stato fatto in due o tre ore al mattino, e poi nel pomeriggio l'ho esposto all'inaugurazione della mostra **Una figurazione ellittica** nella Pinacoteca Comunale di Ravenna, all'interno della Loggetta Lombardesca. L'ho esposto in una cosmologia un pò diversa, cioè ho messo la parte circolare in verticale, e l'appendice che esce invece per terra: l'appendice finisce con una conchiglia.

Elisabetta Zatti: Cosa rappresenta quell'appendice?

Croce: L'appendice sarebbe l'ingresso al labirinto. Come l'ho messo io in fondo il cerchio rappresenta il cielo, e l'appendice la terra, e finisce con la conchiglia che è anche il mare. Ma è anche come dire una parte alta e una bassa, come fosse la testa e il sesso, per cui l'appendice con la conchiglia potrebbe essere il sesso, e il cerchio la testa, semplificando ovviamente il tutto. Comunque, a parte questa interpretazione di carattere più artistico, c'è anche un aspetto diciamo scientifico, perché il lavoro riproduce in scala 1:1 appunto il labirinto di San Vitale a Ravenna. Non sia mai domani dovesse scomparire, per ipotesi, noi avremmo una «sindone» del labirinto. Con questo voglio dire che nei miei lavori c'è sempre un aspetto creativo e uno scientifico.

Vi mostro ora un piccolo passaggio di fotografie di Roma piuttosto inusuali. Di Roma sotto la nebbia. Una notte rientrando a casa, c'era questa Roma incredibile sotto la nebbia. Non l'avevo mai vista così, e allora sono risalito a casa, ho preso la macchina fotografica, e ho fatto un pò di fotografie.

Crescentini: Anche queste danno for-

se un senso di atemporalità.

Croce: Mi piace questo momento di fermo, di metafisico, di sospensione, forse anche tu stai scoprendo delle cose del mio lavoro. Il mio lavoro tende un pò a questo livello allucinatorio, cerco sempre di dare una «Visione» che sia oltre il dato normale, reale. Mi piace cioè mantenere il dato reale, però portarlo oltre.

Crescentini: Quindi sei un creatore di atmosfere, un inventore...

Croce: Sì, ma in realtà ci sono già, io le capto, le evidenzio, ma ci sono già. Ora vi faccio vedere uno degli ultimi lavori. È una «anamorfosi». In fondo l'anamorfosi è una immagine deformata che si ricompone in uno specchio. Ecco, vedete una rosa, la deformazione di una rosa che dentro un cilindro a specchio si ricompone, e vedete l'immagine.

Crescentini: Qui tornano tutti gli elementi del tuo lavoro, mi pare.

Croce: Ritrovate di nuovo la geometria, la natura, il cerchio, la rosa di prima, lo specchio, la pittura. È un pò la sintesi. Questo lavoro è ritornato ad essere un archetipo. Archetipo, emblematico, base. Rappresentativo anche di tutta una serie di cose, di situazioni, di elementi.

Crescentini: Ci si può ritrovare un discorso polemico nei riguardi di una situazione attuale della pittura contemporanea italiana, di ritorno alla pittura intendo.

Croce: Certo. Di fronte a delle cose che io trovo abbastanza nebuloze, mi piace cimentarmi su delle dimensioni di prova più effettiva di conoscenza anche pittorica.

Crescentini: E qui poi non c'è solo un ritorno alla pittura, perché usi diversi materiali contemporaneamente.

Studente: Da quando hai cominciato a fare queste ricerche?

Croce: Ma io ho sempre lavorato fin da bambino. Poi si va avanti, e, più che cercare, trovi. Ti va di cimentarti con te stesso, perché ti vuoi verificare su certe situazioni. Prima questi lavori li visualizzo mentalmente. Ho questa metodologia: prima vedo questi lavori con la mente e dopo cerco di farli diventare materiali.

Studente: Come mai si è sempre espresso con la pittura o la fotografia, e non con le parole?

Croce: Perché mi piace di più. Forse



un domani potrà piacermi anche di scrivere qualcosa, ma ancora non sono arrivato a concepirlo con chiarezza. Vi faccio vedere un'altra «anamorfosi». Questa è dell' '81. Ho rilevato tutto l'esterno del paese di Calcata, e mi è piaciuto metterlo tutto dentro al cilindro. Un paese arroccato sopra un blocco di tufo.

Studiante: Qui c'è solo una visione esterna al cilindro di vetro, invece nell'altra anamorfosi con la rosa c'è anche un lavoro all'interno.

Croce: Sì, qui è solo all'esterno, mentre l'anamorfosi «rosa e scarabeo», è l'unico esempio che io conosco di anamorfosi interna ed esterna al cilindro. Se conoscete Escher, potete fare dei riferimenti.

Crescentini: Escher è sempre molto ambiguo. Dove una cosa finisce, lì comincia. Insomma dritto-rovescio. Qui non vedo questa ambiguità.

Croce: Escher ha fatto prima di tutto degli studi di paesi. Negli anni Trenta girava l'Italia, e disegnava i paesini, in Calabria ecc. E d'altro canto Escher fa tutte queste proiezioni geometriche complessissime. Io unisco tanto l'analisi del paese, quanto il momento della proiezione geometrica circolare.

Crescentini: Nell'ambito dell'arte non solo italiana ma internazionale quali sono i tuoi amori fondamentali?

Croce: Sono tanti, io me li vedo tutti, ...dovrei pensarci... forse non lo so nemmeno io quali... forse Dürer...

Crescentini: Allora, diciamo da chi ti senti più lontano. Mi riferisco in parti-

colare ai contemporanei. L'elemento di atemporalità che c'è in molti tuoi lavori farebbe pensare che tu viva come su un'isola deserta, cioè che il lavoro potrebbe esistere malgrado il presente. E invece no, perché si forma pur sempre in una cultura, magari, per quanto ti riguarda, ci sono delle coordinate a più vasto raggio. Altrimenti esce fuori anche un'immagine molto privata del tuo lavoro, che poi però ha anche degli aspetti pubblici...

Croce: Gli antichi me li guardo tutti... i contemporanei... ma non mi sento di ricevere delle influenze dirette da contemporanei.

Crescentini: Non dico influenze dirette, però il fatto di dialogare, per esempio, con Cintoli o con Catalano mettiamo, e non Carrino, è una realtà.

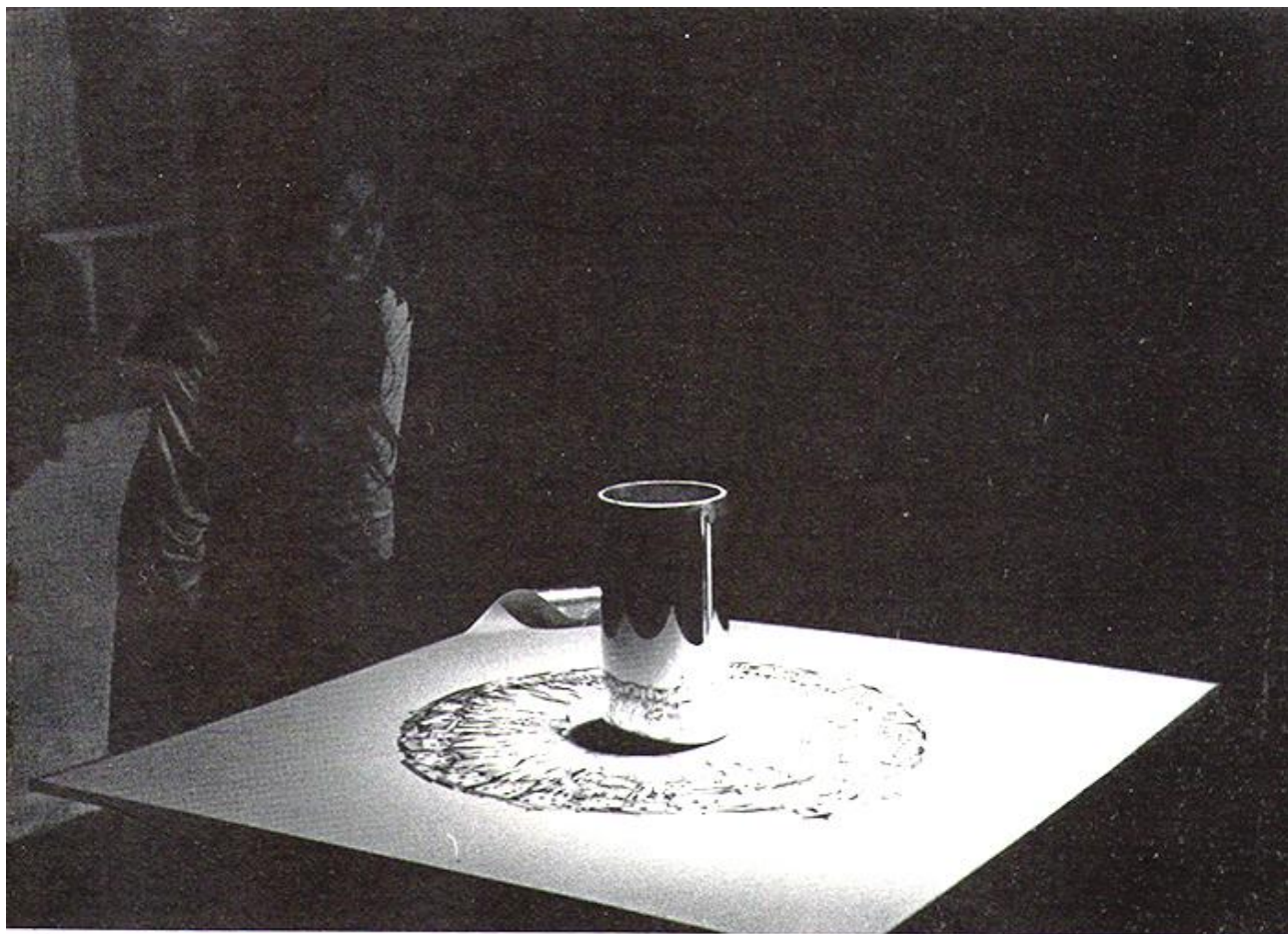
Croce: Certo, ci sono delle persone per me più affini di altre. Volendo, nell'area attuale, non so, possono essere Fabro, Parmiggiani, Paolini, Patella e un pochino Ontani, e poi ancora Brancato, e tanti altri. Potremmo, non so, fare una mostra insieme, trovandoci dietro una coerenza di attività.

Crescentini: Infatti, mi pare che tu dialoghi con una cultura e una fetta di storia, proprio. Anche il movimento nordamericano degli «Hippies», in un certo senso, e questi movimenti libertari ultimi, che penso tu abbia in qualche modo vissuto e filtrato, sono una componente che incide di fatto, mi sembra.

Croce: Semmai i riferimenti sono più nella storia passata. Io mi interesso di ermetismo, di magia, di simbologia. A livello psicologico, se vuoi minimamente, io mi sento più junghiano, perché Jung fa un'analisi dei simboli, degli archetipi, magari guardo più agli etruschi, agli africani, più che ai contemporanei. Le mie matrici, le mie intuizioni le ricerco, non so come dire, quasi a livello culturale-antropologico. È lì che cerco e che trovo gli stimoli, le conferme.

Crescentini: Veniamo al murale a Porta Portese, che abbiamo finora tenuto da parte, per poterne parlare e illustrarlo più particolarmente.

Croce: Vi faccio anzitutto una premessa. Questo è stato il primo murale dipinto a Roma. Avevo visto che a Parigi, a Londra, in America, dappertutto, si facevano murali. Così ho pensato di farne uno a Roma, e ci sono riuscito.



Certo ho dovuto chiedere il permesso al Comune. Il muro è a Porta Portese, vicino agli archi. È stato fatto nel 1974, e se lo vedete oggi è sbiadito. Ma per me era previsto anche il fatto che sbiadisse, dato che quello che mi interessava allora era semplicemente di fare un gesto che durasse quel che durava. Al centro del dipinto c'è una fenice, un uccello del Paradiso. Come si sa, «l'araba fenice» rinasce dalle proprie ceneri, e anche il muro che si sta dissolvendo, poi rinascerà in altra forma, spero, e così via.

Studente: L'onda l'hai ripresa da qualche immagine estremo-orientale, vero?

Croce: Sì, dal giapponese Okusai, ma reinterpretandola. Complessivamente il murale è grande 100 mq.

Crescentini: Hai detto che volevi fare un gesto, semplicemente. Ma non avevi fatto mai altri murali. Dunque come ti è venuto in mente?

Croce: Mi piaceva fare un murale, e non c'era un messaggio di questo tipo a Roma. C'era tanta pubblicità sui mu-

ri, tante cose, ma un esempio più vivo di pittura, no. Allora mi è sembrato di fare qualcosa che sensibilizzasse maggiormente rispetto a quella pubblicità, e che potesse essere un invito ad altre persone a continuare questa idea. In pratica dopo non è seguito quasi niente, tranne qualche murale soprattutto «politico». Ma io qui cercavo soprattutto un messaggio, sul piano estetico diciamo. Come si può notare, l'angolo sinistro del muro l'ho fatto smussare dagli operai che hanno preparato l'intonaco. Invece di mantenere l'angolo vivo, l'ho fatto arrotondare in modo che ci fosse più continuità nell'immagine. Il disegno l'ho realizzato col famoso quadrettato, attraverso dei fili, delle corde, per tutto il muro.

Crescentini: La scelta dell'immagine, a parte i riferimenti a Okusai, da cosa è stata determinata?

Croce: Anche questo, se vogliamo, è un «mandala». Non però un «mandala» geometrico, come il primo, ma un «mandala» figurativo. A parte che c'è una centralità, un esterno, una struttu-



47 *Anamorfosi*, 1981, particolare.

48 *Anamorfosi*, 1981, particolare.

49 *Foglia*, 1978-80, cm. 70x50.

50 *Le chevalier à la flèche*, ritratto di Philippe de Carbonnières, fatto da Giancarlo Croce a Roma nel gennaio 1981.

ra a spirale, ma anche qui sono rappresentati gli elementi: la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria.

Crescentini: Quali nuovi problemi ti ha posto questa dimensione inusuale per i tuoi lavori?

Croce: Dipingere così grande è molto bello. Il rapporto è 1 a 1, è proprio fisico, corporale. Dipingere a piccolo formato è un fatto più mentale, di concentrazione. Qui si tratta invece di un «corpo a corpo».

Crescentini: Però dopo questo non ne hai fatti altri.

Croce: Se mi li commissionassero, e quindi mi pagassero, li farei... ecco qui

ne vedete dei particolari. Mi piaceva farlo vivere soprattutto nei particolari. **Crescentini:** Con quali materiali lo hai realizzato?

Croce: Sono colori acrilici. Il fatto che si sia sbiadito dipende soprattutto dall'inadeguatezza di certi colori, di certi lilla, certi rosa, e celestini, che in effetti non erano adatti alla luce. L'intonaco è stato fatto a calce e pozzolana, preparato in bianco con gesso acrilico. Il muro, se lo vedete, oggi regge perfettamente. Sono proprio alcuni colori che alla luce del sole non hanno tenuto.

Crescentini: E in fondo questa temporalità dell'opera, corrisponde anche al consumo della città contemporanea, della metropoli, al ritmo della città consumistica insomma.

Croce: Infatti da quando l'ho fatto Roma è cambiata. Cioè dal '74 è tutta un'altra l'aria che vi si vive oggi. Di murali poi ce ne sono un pò di tutti i tipi. In Italia pochi, ma all'estero si può dire che ce ne siano di tutti i generi, da quello pubblicitario, a quello «trompe-l'oeil», quello che ti inganna, ecc. Per me i murali dovrebbero essere intesi un pò come un piacere dell'occhio: dare uno spazio all'occhio che altrimenti in quello spazio non ci sarebbe... Ecco questa infine è la visione centrale, più o meno completa.

Crescentini: È interessante questo modo di dialogare, d'entrare in rapporto con la gente che lo guarda. Questo dialogo impreveduto che si stabilisce tra chi lo fa e la città, che passa e guarda.

Croce: All'inizio c'è stato un tramviere che non se ne era accorto, poi una volta si è fermato di più a una fermata lì davanti, si è messo a guardarlo, e non partiva più.

Busiri: Bisogna poi dire che questa immagine non ha nessun contatto con l'ambiente che la circonda.

Croce: Certo, questa è una immagine completamente alternativa.

Crescentini: Il rapporto lo stabilisce con la gente, ponendosi in contraddizione con l'ambiente...

Busiri: ...essendo uno «choc» per chi lo vede.

Croce: Certo ti colpisce, però pensa quale violenza ti fa la pubblicità. Io ho cercato, magari, di contrapporre una violenza pari, ma contraria. Non era per farti comprare qualcosa, ma per farti fermare un attimo...

Giancarlo Croce è nato a Treia (Macerata) il 19 aprile 1945. Nel 1963 si trasferisce a Roma, dove termina gli studi artistici diplomandosi all'Istituto Statale d'Arte. Frequenta l'Accademia di Belle Arti fino al 1968. Dal 1970 insegna Pittura presso l'Istituto Statale d'Arte di Civitavecchia.

MOSTRE PERSONALI

1971, Galleria GAP, Roma (Incandescenze); 1971, Galleria Artestudio, Macerata (Manomissione televisiva); 1972, Galleria Bertesca, Milano (VTR e progetti); 1972, Galleria Flori, Firenze (VTR e manomissioni televisive); 1972, Galleria GAP, Roma (VTR); 1972, Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, Roma (Action Painting Action); 1973, Studio Maddalena Carioni, Milano (Ritratti alla corte di re Cremisi); 1974, Elén sila lumén omentielvo, Murale a Piazza Porta Portese, Roma; 1975, Studio Eremitani, Padova (Elén sila lumén omentielvo); 1975, Studio Condotti 85, Roma (Trilogia); 1976, Galleria 2000, Bologna; 1976, Galleria Cicconi, Macerata (Opere dal 1973 al 1976); 1977, settembre, Proiezione di diapositive in Piazza (Musica dal vivo di R. Ciotti e zì Pietro), Calcata (Viterbo); 1978, Cooperativa Alzaia, Roma (Macchina Fantastica); 1978, Campo D, Roma (Campo de' Fiori 1973-1978); 1978-79, Lezioni di Fotografia Creativa, Centro Scienze Moderne, Roma; 1980, Depend'Arp, Calcata (Psicomorphosis); 1981, Pinacoteca Comunale, Macerata.

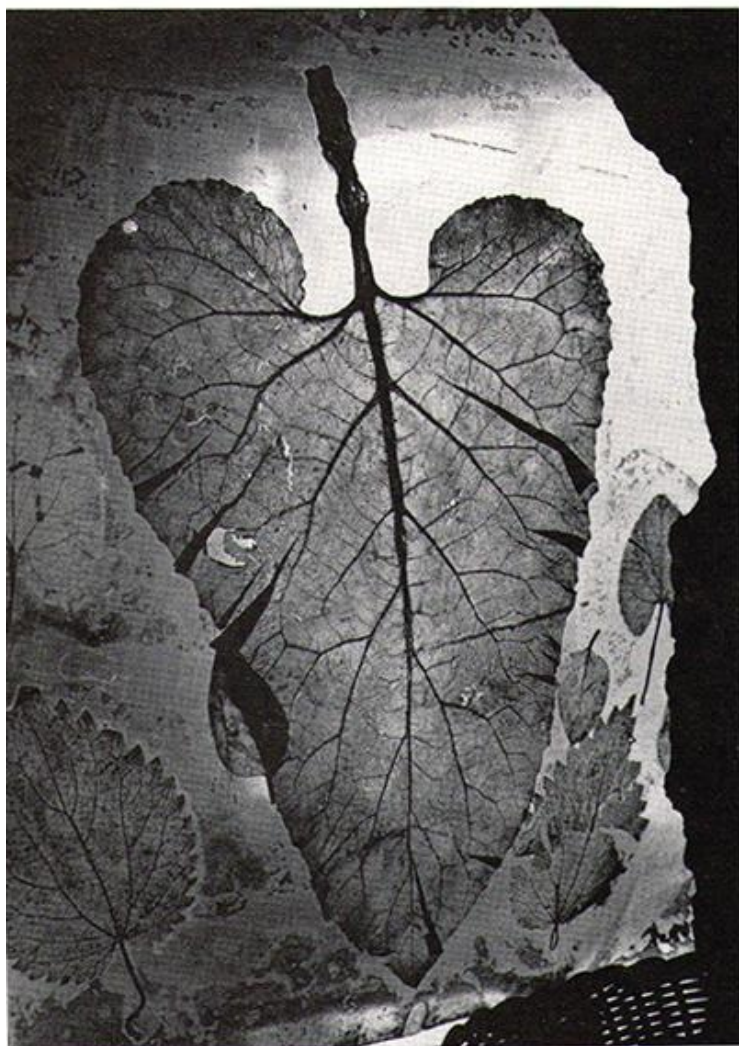
MOSTRE COLLETTIVE

1966, Mostra nazionale «Arte e Sport», Spoleto; 1969, «Nuovi Materiali - Nuove Tecniche», Caorle (Venezia); 1969, Incontro Internazionale «Il a Pejo», Pejo; 1969, Scenografia della trasmissione televisiva «Perché», Roma; 1970, Galleria Il Cortile, Roma (Multipli); 1970, Galleria Sincron, Brescia; 1970, Galleria Naviglio-Venezia, Venezia (Incandescenze); 1970, Galleria del Naviglio, Milano (Calotte specchianti); 1970, Galleria La Salita, Roma (Multipli); 1970, Galleria GAP, Roma (Progetti); 1971, Galleria Sincron, Brescia (Grafica Internazionale 1971); 1971, Incontro Sincron, Rimini; 1971, Galleria Naviglio-Venezia, Venezia (Calotte specchianti); 1971, Premio Le Arti, Galleria Cortina, Milano; 1971, Galleria Deson Zaks, Chicago; 1971, Galleria Annemarie Verna, Zurigo (Piero Manzoni und Objekte, Projekte, Plane. KonzeptKunst aus Italien); 1971, Galleria GAP, Roma (Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione); 1972, Studio C, Brescia (Cronaca delle tautologie discontinue e correnti); 1972, Studio Maddalena Carioni, Milano; 1972, Mail Art (Cartoncini invito postale; G. Croce e T. Catalano); 1973, Expo Italy 2, Museo Philadelphia Civic Center, Philadelphia, U.S.A.; 1974, Mostra Segnalati, Torino; 1974, Galleria Acme, Brescia (Didascalie su Proust); 1975, Studio Marconi, Milano (La ripetizione differente); 1976, Museo Civico di Parma (Foto & Idea); 1976, Biennale di Venezia (Attualità Internazionali 1972-76); 1976, Galleria Cicconi, Macerata; 1977, Arte Fiera '77, Bari; 1977, Galleria Blu, Milano (Erotismo nell'arte astratta); 1978, Biennale di Venezia, Magazzini del sale (Architettura. Topologia e morfogenesi); 1979, Loggetta

Lombardesca, Pinacoteca Comunale, Ravenna (Una figurazione ellittica; Brancato, Croce, Patella); 1979, Parco Massari, Padiglione d'Arte Contemporanea, Ferrara (Extra media); 1979, Produzenten Galerie, Monaco (W.G.); 1980, Galerie Circulus, Bonn (Libri d'Artista); 1980, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (Arte e critica 1980); 1981, Bibliothèque Nationale de Paris (Mostra libri d'artista).

BIBLIOGRAFIA

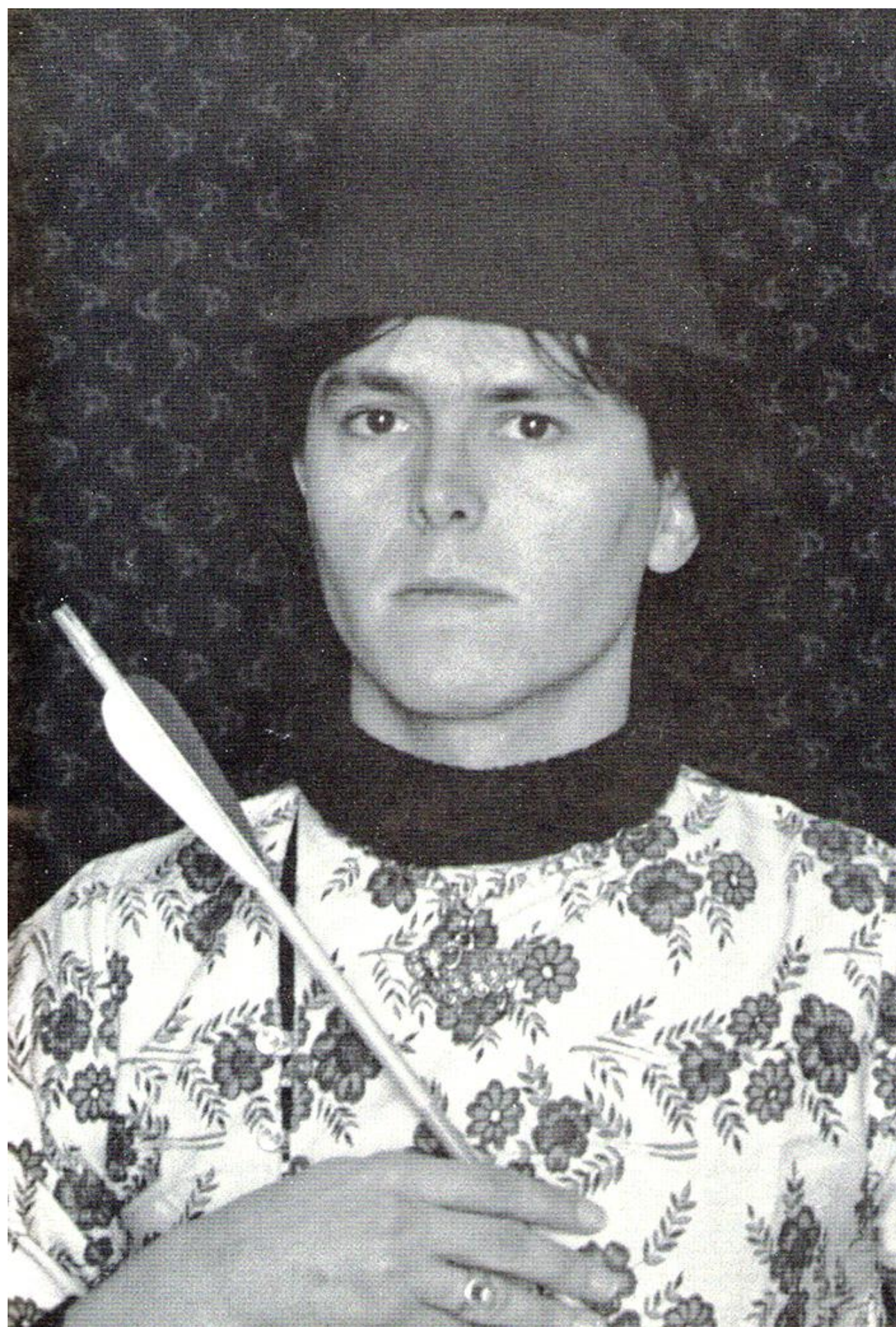
- 1966 Il Messaggero, 11.5.1966; La Nazione, 15.5.1966; Il Giornale d'Italia, 18-19.5.1966; Il Messaggero, 19.5.1966; Il Messaggero, 20.5.1966; La Settimana a Roma (D. Querel), maggio 1966; Napoli Notte, 20-21.10.1966; Noi Donne (G. Ascoli), 7.12.1966.
- 1967 Paese Sera (Berenice), 13.3.1967; Momento Sera, 9-10.3.1967; Il Secolo d'Italia, 24.3.1967; Momento Sera, 6.4.1967; Mondo d'oggi, 10.12.1967.
- 1968 Marcatré, n. 43-44-45, 1968; Momento Sera, 10.8.1968; Il Resto del Carlino, 1.9.1968.
- 1969 Momento Sera, 9.4.1969; Nuovi materiali nuove tecniche, Caorle, 20.7 - 20.8.1969 (E. Crispolti); Il Messaggero, 12.8.1969; Il Messaggero Veneto, 15.8.1969; La Voce Adriatica, 24.8.1969; Il Tempo, 24.8.1969; L'Adige (R. Sandri), 25.8.1969; Il Messaggero, 29.8.1969.
- 1970 La Settimana a Roma, 20-26.3.1970; L'Uomo Vogue, marzo 1970; La Gazzetta delle Arti, luglio 1970; Rinascita, 18.9.1970; Gala, n. 41, 1970; Flash Art, n. 20, novembre-dicembre 1970.
- 1971 Paese Sera (Berenice), 7.1.1971; Gala (T. Catalano), n. 46, marzo 1971; Paese Sera, 29.4.1971; International Herald Tribune (E. Schloss), 12.5.1971; Tempo Illustrato, 12.5.1971; Momento Sera (L. Trucchi), 14-15.5.1971; L'Espresso/colore (G. De Marchis), n. 22, 30.5.1971; Il Resto del Carlino (E. Maurizi), 12.6.1971; Il Corriere della Valtellina, giugno 1971; Nac (E. Crispolti), n. 6-7, giugno-luglio 1971; Flash Art, n. 25-26, giugno-luglio 1971; Gala (T. Catalano), n. 49, settembre 1971; 20.12.1971, Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione, T. Catalano, Ed. Gap, Roma, 1971; Comparsa, ed. Masnata, Genova, 1971-72; Le Arti, n. 10, 1971; Galleria Flori, n. 3, 1971-72; Giancarlo Croce, Incandescenze, Ed. Gap, Roma, 1971; Giancarlo Croce 1971, A.A.B.B., Ed. Gap, Roma, 1971; Catalogo Bolaffi della Grafica, 1971; Giancarlo Croce, 10 foto superficie, Ed. Artestudio, Macerata, 1971.
- 1972 Domus, n. 507, febbraio 1972; Nac (T. Catalano), n. 2, febbraio 1972; Opus International (E. Crispolti), n. 33, marzo 1972; Paese Sera (Berenice), 6.4.1972; L'Espresso/colore, n. 16, 16.4.1972; Art International (M. Fagiolo dell'Arco), vol. XVI/4, aprile 1972; Paese Sera, 12.7.1972; Paese Sera (Berenice), 22.7.1972; Data (L. Venturi), n. 3, 1972; IN, n. 4, 1972; Artitudes, n. 8-9, 1972; Carte Segrete, n. 18, 1972; Cronaca delle



49

- tautologie discontinue e correnti 1958-1972, T. Catalano, Ed. Studio C, Brescia, 1972; Giancarlo Croce, 1971-1972, Ed. Gap, Roma, 1972; G.C.C. 30.5.1972, C.M.B., 5.6.1972, Ed. Gap, Roma, 1972; Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1972.
- 1973 Nac (A. Altamira), n. 6-7, giugno-luglio 1973; Nac (R. Barilli), n. 12, dicembre 1973; Photo 13 (A. Gilardi, E. Crispolti), n. 7, 1973; Italy two. Art around 70, Museum of The Philadelphia Civic Center, 1973; Giancarlo Croce, «Ritratti» alla corte di Re Cremsi, Ed. M. Carioni, Milano, 1973; Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1973.
- 1974 Paese Sera, 9.8.1974; Il Messaggero, 9.8.1974; L'Unità, 9.8.1974; Il Giornale d'Italia, 10.8.1974; L'Espresso, 6.10.1974; Bolaffi Arte (R. Barilli), n. 44, novembre 1974; Il Messaggero, 21.12.1974; Il Tempo, 21.12.1974; Segnalati Bolaffi 1974 (E. Crispolti), Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1974.
- 1975 L'Espresso, 12.1.1975; L'Unità (D. Micacchi), 19.4.1975; Giancarlo Croce (Trilogia), Studio Condotti 85, Roma, 3-22.4.1975; S.P.A. (registrazione autogestita di

- esperienze), 12.5.1975 - 15.5.1975; In più, n. 9, 1975; Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1975.
- 1976 Data, n. 20, marzo-aprile 1976; La Repubblica, 11.6.1976; L'Espresso, n. 24, 13.6.1976; Il Gazzettino, 14.7.1976; Il Giorno, 14.7.1976; L'Unità (D. Micacchi), 18.7.1976; Il Resto del Carlino, 19.12.1976; Il Resto del Carlino (E. Maurizi), 24.12.1976; Contemporary Artists, St. James Press Ltd., London, 1976; Catalogo Generale della Biennale di Venezia, Ed. della Biennale, Venezia, 1976 (E. Crispolti); Foto & Idea, Ed. Comune di Parma, 1976; Aspetti del comportamento, A. Socal, R. Barilli, Ed. Studio d'Arte Eremitani, Padova, 1976; Erotismo nell'arte astratta, E. Crispolti, Ed. Celebes, Palermo, 1976; Data (T. Trini), n. 24, dicembre 1976; La Biennale 1976 / Ambiente come sociale (E. Crispolti); G. Croce, Da dove veniamo, chi siamo, dove andiamo, Biennale di Venezia, 1976 (Odette); Mandala, 1973-74 (cartolina colore); Catalogo Nazionale Bolaffi di Arte Moderna, Torino, 1976.
- 1977 Mondoperaio, n. 2, febbraio 1977; Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1977.
- 1978 Brera Flash (E. Crispolti), a. 3, n. 8, 1978; Extra media, E. Crispolti, Ed. Studio Forma, Torino, 1978; Topologia e morfogenesi, L. Vinca Masini, Ed. della Biennale di Venezia, 1978; Performance, L. Inga-Pin, Ed. Mastrogiacomo, Padova, 1978; Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1978; G. Croce, Macchina Fantastica, ciclostile Cooperativa Alzaia, Roma, 1978.
- 1979 La Repubblica, 20-21.5.1979; L'Espresso, n. 21, 24.5.1979; La Tradizione del Nuovo (E. Crispolti e O. Croce), n. 6, maggio 1979, Ed. Pinacoteca Comunale di Ravenna; Grafica e multipli 1979, Ed. Alzaia, Roma, 1979; Informale Oggetto Comportamento, R. Barilli, Ed. Feltrinelli, Milano, 1979; Piazza Navona 1977 (cartolina), 1979; Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1979.
- 1980 La Repubblica, 8.8.1980; L'Espresso (E. Crispolti), n. 38, 21.9.1980; A Roma cosa c'è (Time Out), 23.10.1980; G7 Studio (A. Altamira), 9.12.1980; Arte e critica 1980 (E. Crispolti, I. Pannicelli), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ed. De Luca, Roma.
- 1981 Catalogo generale delle mostre in Italia, testo critico introduttivo di E. Crispolti, Questarte guide, Pescara, 1981.



Indice

Dieci paragrafi sulla «psicomorfosi» di Giancarlo Croce

1. Una premessa 1981
pag. 5
2. Per le «campane»
pag. 19
3. Per le «incandescenze»
pag. 19
4. Una ricerca psicologica (i «ritratti»)
pag. 21
5. In «Extra media»
pag. 23
6. La «Macchina fantastica»
pag. 24
7. In occasione di
«Una figurazione ellittica» a Ravenna
pag. 26
8. Per il calco del Labirinto
di San Vitale
pag. 32
9. Il critico e l'artista:
un artista che t'interessa e perché
pag. 32
10. Per le «anamorfosi»
pag. 33

Un dialogo con Giancarlo Croce a cura di Manuela Crescentini pag. 35

Biografia e bibliografia
pag. 47

L'Amministrazione Comunale
di Macerata
la Direzione della Pinacoteca
Comunale e gli Amici dell'Arte
ringraziano sentitamente
l'Artista
per aver contribuito
alla realizzazione dell'opera

Edizione tirata in 1000 copie

Foto di
Massimo Battaglini, Roma
Augusto Forcella, Roma
Piero Cefaloni, Roma
Bruno Finocchiaro, Roma
Franco Falasca, Roma
Supergruppo, Ravenna

Stampa e fotolito della
litotipo Sangiuseppe Macerata ;
fotocomposto con Linoterm Display