Questa rassegna antologica delle opere di Concetto Pozzati comprende il lavoro più indicativo dell'artista dal 1959 al 1976. Sono rappresentati i più importanti cicli pittorici: «Presenze che non conosco» (1959/'60); «Schifanoia ortogonale» (1962/'63); «Fifty-Fifty» (1963/'65); «Da e per Carpaccio (e altro)» (1965/'69); «Nature en pose» (1966/'71); «Specchi: les regardeurs» (1967/'72); «Dal suicidio di Grosz» (1969); «En plein air» (1968/70); «Dispense profumate/Cornici perbene» (1971/'72); «Chalet (e altro)» (1971/'72); «Restaurazione» (1972/73); «Dal dizionario delle idee ricevute» (1973/'74); «Dal dizionario della naturalizzazione: Pelle» (1974/'75); «Naturalizzazione» (1974/'76); «Produzione (e altro)» (1975/'76).

CONCETTO POZZATI

PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI
ROMA
4/30 MAGGIO 1976

©1976 Grafis Edizioni d'arte
4 Bocca di Lupo - T. 582429
Bologna
Tutti i diritti riservati

GIULIO CARLO ARGAN
GUIDO BALLO
RENATO BARILLI
VITTORIO BOARINI
ALBERTO BOATTO
PIETRO BONFIGLIOLI
GIULIANO BRIGANTI
MAURIZIO CALVESI
ENRICO CRISPOLTI
EDOUARD JAGUER
GIUSEPPE MARCHIORI
LARA-VINCA MASINI
FILIBERTO MENNA
ARTURO CARLO QUINTAVALLE
ROBERTO SANESI
EDOARDO SANGUINETI
TOMMASO TRINI
MARCO VALSECCHI
LEA VERGINE

EDOUARD JAGUER 1966

... Dalla sua evoluzione dopo il 1960 appare evidente che Pozzati appartiene a un tipo di artisti, per i quali la pittura non è e non potrebbe essere un gioco più o meno piacevole, gratuito e decorativo di forme e colori. In una tale prospettiva, è chiaro che l'adozione di questa o quella forma di scrittura in voga nel tempo in cui il pittore si esprime non può derivare dall'adattamento mimetico alle esigenze della moda, ma al contrario da una necessità organica inerente alle esigenze evolutive dell'opera. Pozzati si esprime egli stesso senza la minima ambiguità su questa sua necessità interiore, che sola può giustificare ai suoi occhi un tale tipo di prestito: «Mi considero un rapinatore nel prendere a prestito le cose di altri, però già giudicate o disponibili ad esserlo... Il pittore d'oggi si interessa, superficialmente o scientificamente, a diverse correnti artistiche perché è un modo di mettersi in discussione, per non trincerarsi in una torre d'avorio e per non ricostruire la figura dell'artista come un prodigio, un mostro sacro...». È dunque lecito sottolineare il valore — tutto sommato — *etico* di un tale panformalismo. Provocando così un «estraniamento» dell'artista da se stesso, dai suoi gusti naturali e dalle sue referenze abitudinarie, lo preserva dal pericolo del virtuosismo come da quello del dogmatismo che ogni creatore sicuro del proprio talento porta con sé allo stato endemico. La «*libertà di rapina*», rivendicata da Pozzati come un diritto naturale, ben lungi dall'essere un espediente offerto all'artista mediocre a corto di ispirazione, è al contrario un «*impegno*» e una presa immediata di posizione di fronte a talune possibilità esplorative aperte da altri; questa libertà non può sforciare in una liberazione autentica se non a patto di essere sotterraneamente comandata e controllata dalla forma dell'ispirazione stessa. Infatti, più che di prestito o di saccheggio, si tratta dell'utilizzazione «*critica*», con funzioni di «*relais*», di un arsenale creato dopo tutto per servire...

EDOARDO SANGUINETI 1966

... L'ipotesi didascalica può spiegare subito un certo numero di cose, con qualche intuitiva evidenza: si va dalla stessa impaginazione lucida e paziente e ordinata della tela, organica soltanto alla percezione intellettuale, dell'osservatore-discepolo (non alla fruizione visiva pura, del consumatore estetico), sino a quel repertorio simbolico che si incontra con varia frequenza nei vari quadri (alfabeti, cifre in equa progressione aritmetica, frecce segnaletiche, citazioni compendiarie di forme, di emblemi, di sagome, e simili). E ognuno può constatare come la stessa scelta cromatica di Pozzati, diciamo pure la sua tavolozza, risulti immediatamente meno misteriosa: poiché non ha funzione rappresentativa, ma simbolica. È simbolica al più basso grado (diciamo pure al grado zero), che è il grado dei simboli nel registro cartografico, tanto per rimanere a cose che si scorgono nelle aule (profondità marine, rilievi montani, distribuzione della flora o caduta delle piogge), o meglio nel registro biologico, e segnatamente in quello delle grandi tavole anatomiche che distinguono per forza di colori convenzionali muscoli e ossa, circolazione venosa e circolazione arteriosa).

Dall'ipotesi descritta deriva una coppia di conseguenze primarie e privilegiate. La prima dice che non si tratta per l'appunto di ironia ma di schietta e perversa parodia, e tanto più perversa quanto più, credibilmente, inconscia (e obiettiva, pertanto).

Per competenza girerei la questione allo psicologo... la seconda conseguenza privilegiata, che spiega la stessa congiunzione strutturale con il cartellonismo più schietto, pubblicitario: quello del persuasore che da manifesto si fa occulto, che lascia il registro in classe e va per le piazze, a fare didascalie illustrative sugli steccati e lungo le autostrade, a reclamizzarci prodotti industriali...

RENATO BARILLI 1959

Fin dai suoi inizi, da collocarsi nel '56 circa, Pozzati ha dimostrato una decisa propensione per l'uso di sottili impronte gestuali, per segni contenuti nella loro corsa e quasi deviati verso una dimensione introversa...
Quanto alla composizione, alla struttura complessiva del quadro, Pozzati si è andato presto orientando verso un'impostazione così conformata: uno o più nuclei in posizione centrale (nuclei risultanti da una commistione di impronte gestuali, di tracce aggrovigliate, o più in generale da un inspessirsi e da un consolidarsi degli interventi) e un ampio sfondo circostante, tenuto leggero e scarico al punto da rasentare il vuoto, la rarefazione assoluta specie verso i bordi del quadro, non tanto però da sfuggire del tutto alla forza gravitazionale esercitata dalle parti più decisamente consistenti. Si comprende subito che realizzare in modo valido questo tipo particolare di impostazione era impresa difficile, perché sussisteva il pericolo o che il nucleo disposto in posizione di rilievo emergesse con troppa crudezza, o che lo sfondo venisse a cadere, non cooperando alla vita del dipinto, ma si trasformasse in una «morta gora»: un nodo problematico che Pozzati ha saputo risolvere molto bene... Viste queste sue peculiarità stilistiche, si comprenderà che su di lui non potevano mancare di agire alcuni orientamenti di poetica a volte anche in violento disaccordo tra loro. Da una parte, ha avuto qualche suggestione su di lui la poetica del muro, delle ampie stesure parietali, dei graffiti sugli intonaci, delle preziose calligrafie: un tipo di ricerche, questo, inaugurato in prevalenza da artisti americani... Si comprende subito quanto questo ordine di soluzioni fosse rispondente all'esigenza di Pozzati di aprire vaste distese calcinate e sottilmente impresse, graffite, segnate. D'altra parte un'indubbia volontà di dare un peso umano alle traccie grafiche, di non negarle ad una profondità emotiva, a una rappresentazione, a un'epifania di momenti di vita lo portava ad accostarsi a indirizzi di origine espressionistica, che però fossero assimilabili alla sua esperienza per il fatto di essere pur sempre legati all'uso di stenografie e a una dialettica nucleo-sfondo...
Ecco come per il momento si è stabilizzato Pozzati (e non pare che nella produzione attuale si possano cogliere variazioni rilevanti sia che ricorra all'olio, o alla tempera, o a tecniche più propriamente grafiche): l'organismo del dipinto è dominato da nuclei di origine espressionistica fittamente vibranti, sonori o comunque provvisti di perentoria ed emergente consistenza, che poi vanno progressivamente rarefacendosi con sottili trapassi, alonature infinite fino ai limiti del quadro: un esito posseduto con sicurezza e definito in modo autentico e personale.

ENRICO CRISPOLTI 1961

Le intenzioni dei dipinti recenti di Pozzati mi sembrano, rispetto al suo lavoro precedente (e per esempio senz'altro a confronto del traguardo, allora attentamente verificato da Barilli, della personale milanese del maggio 1959), convergere molto chiaramente sulla definizione d'un campo d'immagini organicamente composte ed espanse, «costruttivamente» definite a riempire, nella loro spesso complessa dialettica, uno spazio pittorico apertosi ad una nuova profondità, non più né muro, né lembo che accolga impronte.
La stessa strumentazione formale ne risulta rinnovata — o almeno in via di definitivo rinnovamento — evitando sempre più i termini d'una morfologia gestuale, per una presa più avvertitamente organica dell'immagine. Il segno tende a circoscrivere e definire con precisione ed ha una sua durata descrittiva, testimonia d'una continuità irresoluta piuttosto che d'una parossistica istantaneità. Le tentazioni materiche — che del resto non sono mai state prevalenti in Pozzati — sono evitate per stesure definitorie ampie e prosaiche, dissimulantisi nella qualità strutturale delle immagini che concorrono a circoscrivere. Non grido, non traccia, ma complesso discorso, organizzazione.
Tuttavia non intellettualismo, non astrazione: l'alea d'una pertinenza al divenire esistenziale permane, ed è pregiudizialmente accettata dal pittore, ma è strumentata in termini di ipotesi direzionale e non, dubuffetianamente, di abbandono ai portati del caso — o di mera dialettica a corta distanza con questi. La disposizione al racconto è del resto un aspetto centrale della tendenziale estroversione di Pozzati...

ALBERTO BOATTO 1963

...Nelle gremite tele di Pozzati del 1963 figure organiche convivono accanto a figure geometriche e a tutto un repertorio di forme tratte dalla cartellonistica e dalla segnaletica la più quotidiana e banale.
L'immagine che ne risulta è quella di una totalità dove convergono i diversi livelli in cui si diversifica oggi il mondo. Come si opera formalmente questo incontro sul filo di un accento psicologico che sa di disagio e di ripiegata tensione? Il pittore cerca di cogliere le singole figure organiche nel momento in cui, da un retroterra ancora ambiguo e fluttuante (dove è presente l'eredità dell'informale), perentorietà ed una carica di suggestione mentale, ed emblematica è di fatto l'essenza delle figure artificiali. In tal modo la tela si dispone a comporre una tessitura, una narrazione di emblemi. Qui affiora l'altro problema della ricerca di Pozzati, che è specificatamente un problema di organizzazione spaziale. Il pittore lo avvia verso una possibile soluzione spartendo in modo geometrico lo spazio, dividendolo in riquadri ed in rettangoli, disponendo inserzioni tra le diverse parti. Ma come l'approdo emblematico, mentale dele figure (specie quelle di provenienza organica) trova ostacoli in una persistente strumentazione di tipo informale, così l'accento psicologico sembra non essere ancora assorbito all'impaginazione spaziale ma come eccedente da esso; (ritorna qui una certa ambiguità che rafforza il richiamo alle nature morte metafisiche). Nel complesso permane una impressione di seriosità nel modo con cui Pozzati affronta la realtà e la tela, le sue molte implicazioni contenutistiche, che, credo, invece di aiutare, facciano da freno nella direzione di ricerca suggestiva e del tutto convincente in cui muove l'artista, certo uno dei più significativi nel panorama della giovane pittura italiana...

FILIBERTO MENNA 1963

...Lo spazio, cioè, non può essere più, in questi casi, la risultante di un semplice processo di spazializzazione dell'immagine, ma deve conservare una sua autonomia ed una sua oggettività.
E appunto a questo risultato mi pare che tenda Pozzati nei suoi quadri del '63, dove le forme organiche non dominano più, incontrastate, lo spazio della tela (come accadeva nelle opere meno recenti) e nemmeno si pongono in relazione — sia pure una realazione-contrasto — con altre immagini pure di origine organica (come nei quadri del '62), ma si scontrano con la oggettività dura e spigolosa del mondo esterno.
A questo punto, il processo formativo posto in opera dall'artista diventa più complesso, nel senso che esso sembra muovere da due opposti punti di partenza; da una parte, cioè, muove, dall'interno, seguendo i procedimenti automatici derivati dalla esperienza informale per concludersi nella individuazione di una immagine organica; dall'altra, prende le mosse dall'esterno, dalle forme discrete della realtà quotidiana, e termina con una precisa determinazione spaziale. Un doppio processo, dunque, che caratterizza, del resto, l'operare anche di altri artisti... e che muovendo da polarità opposte si conclude in una serrata dialettica di interno e di esterno. Ne deriva, di conseguenza, che le forme organiche vivono, ora, in uno spazio più costruito, affollato di oggetti, in ambienti dalle prospettive sbilenche e precarie, come in certi quadri «metafisici», additate, e direi minacciate nella loro stessa sopravvivenza, dai segnali che regolano, ormai senza più scampo, i nostri percorsi urbani.

RENATO BARILLI 1964

Il lavoro svolto da Pozzati in questi ultimi anni è tra i più tipici ed esemplari per chi voglia cogliere alcune linee generali di sviluppo della pittura contemporanea: dal vitalismo, dall'organicismo della stagione informale, alle ricerche di nuova oggettività che giustamente riscuotono oggi il più largo consenso dei giovani. Anello intermedio, tra l'una fase e l'altra, un certo surrealismo di origine gorkyana che, tutt'altro che immemore dei fervori organicisti dell'informale eroico, consentiva tuttavia di iniziare una prima articolazione e descrizione di forme più sgranate, più disegnate. E non sembri troppo brutale questo voler inquadrare i movimenti di un artista entro le linee schematiche dei movimenti generali del gusto: ormai su questo punto siamo abbastanza corazzati: l'originalità di un pittore non è mai qualcosa da doversi conquistare *contro* i grandi indirizzi del suo tempo, ma piuttosto *dentro* di essi, come modo personale di recepirli, di parteciparli, di offrirne una declinazione in proprio.

...Qui non è che si neghi il diritto di un corpo organico al divenire graduale e sfumato, ricco di sottili varianti: solo che le varie tappe attraverso cui esso passa vengono offerte come parti «staccate», come elementi discontinui di una serie. Il fatto che questa traduzione seriale sia presentata come una sorta di pellicola cinematografica, con la successione, appunto, staccata dei suoi fotogrammi, ribadisce di nuovo la profanazione meccanicistica dei più sacri principi del vitalismo. Comprendiamo sempre meglio il proposito di Pozzati, come del resto di altri giovani autori di oggi: castigare la carnosità, la nudità esistenziale, che aveva celebrato i suoi fasti al tempo dell'Informale. Non per spegnerla a forza di maltrattamenti, ma per affrettarne una maturazione, per consentirle di assumere un'epidermide dura, corazzata contro gli attriti e le incidenze di una realtà inevitabilmente sempre più massiccia e invadente...

PIETRO BONFIGLIOLI 1965

...Il quadro si offre come un pezzo di lingua, in cui il segno figurativo viene sottratto alla sua natura simbolica, vale a dire alle motivazioni che lo incorporano sensibilmente ai fenomeni come loro rappresentazione. In questo senso è accolta la lezione dell'informale, che aveva affermato l'autonomia del mondo segnico e aveva liberato il segno da ogni referenzialità concettuale o naturalistica, pur non avendo saputo sottrarlo al soggettivismo romantico della funzione espressiva. Partito da quell'esperienza, portandosi dietro alcuni di quegli strumenti, Pozzati procede in direzione opposta con l'occhio attento all'oggettualismo americano e all'universo pubblicitario. Ciò comporta il rifiuto del lirismo informale fino alla coscienza (teorica e pratica) della morte dell'arte. Rotta quella mutua implicazione di soggetto e oggetto, si apre tra l'artista e l'opera uno spazio di esperienze mentali, socialmente trasparenti e comunicabili, che possono utilizzare — come enunciati di lingua ordinaria trasformati in strumenti oggettivi di comunicazione — le tecniche *pop* e dell'anonimato.

Certo soccorrono precedenti metafisici e surreali, tutti avvertibili nella più recente pittura di Pozzati; ma mentre per i primi l'adozione della lingua d'uso era bloccata dal costituirsi dell'oggetto in simbolo assoluto, per i secondi la *terreur de l'impureté poétique* era ancora un modo di esprimere liricamente la disperazione della comunicazione lirica. Bisogna avvertire che anche Pozzati non può sottrarsi a questi ricuperi indiretti. Egli è consapevole di non poter sfuggire, per tanta parte del suo lavoro, al destino dell'intellettuale di specie italiana, pronto a trasformare le negazioni in una riconferma delle posizioni di partenza, magari temperando i radicalismi più temibili con quell'arma acuta e debole che è l'ironia. Pozzati sa che la situazione da lui scelta è contraddittoria, che la sua negazione dell'arte, in quanto «espressa» e «dipinta» con strumenti tradizionali, passa forzatamente per lui attraverso la riaffermazione dell'arte, come a dire attraverso l'ironia della tela sul cavalletto, dove rinascono ad oni pennellata le tentazioni demiurgiche del temperamento e del talento, dove anche una bottiglia di coca-cola può risolversi in un'atmosfera tonale, in una nuvoletta di colori, insomma in un segnale truccato. Ma è attento a non vanificare in falsa coscienza i dati più fermi delle sue scelte, che sono poi il bisogno di costruire il quadro linguisticamente come un messaggio, il tentativo conseguente di affidare all'affermata arbitrarietà del segno un valore semantico-comunicativo, e nello stesso tempo la determinazione di adottare il codice della lingua comune, di negare cioè la specificità della comunicazione artistica per entrare nel circuito generale della comunicazione di massa...

EDOUARD JAGUER 1966

... Dalla sua evoluzione dopo il 1960 appare evidente che Pozzati appartiene a un tipo di artisti, per i quali la pittura non è e non potrebbe essere un gioco più o meno piacevole, gratuito e decorativo di forme e colori. In una tale prospettiva, è chiaro che l'adozione di questa o quella forma di scrittura in voga nel tempo in cui il pittore si esprime non può derivare dall'adattamento mimetico alle esigenze della moda, ma al contrario da una necessità organica inerente alle esigenze evolutive dell'opera. Pozzati si esprime egli stesso senza la minima ambiguità su questa sua necessità interiore, che sola può giustificare ai suoi occhi un tale tipo di prestito: «Mi considero un rapinatore nel prendere a prestito le cose di altri, però già giudicate o disponibili ad esserlo... Il pittore d'oggi si interessa, superficialmente o scientificamente, a diverse correnti artistiche perché è un modo di mettersi in discussione, per non trincerarsi in una torre d'avorio e per non ricostruire la figura dell'artista come un prodigio, un mostro sacro...». È dunque lecito sottolineare il valore — tutto sommato — *etico* di un tale panformalismo. Provocando così un «estraniamento» dell'artista da se stesso, dai suoi gusti naturali e dalle sue referenze abitudinarie, lo preserva dal pericolo del virtuosismo come da quello del dogmatismo che ogni creatore sicuro del proprio talento porta con sé allo stato endemico. La «*libertà di rapina*», rivendicata da Pozzati come un diritto naturale, ben lungi dall'essere un espediente offerto all'artista mediocre a corto di ispirazione, è al contrario un «*impegno*» e una presa immediata di posizione di fronte a talune possibilità esplorative aperte da altri; questa libertà non può sforciare in una liberazione autentica se non a patto di essere sotterraneamente comandata e controllata dalla forma dell'ispirazione stessa. Infatti, più che di prestito o di saccheggio, si tratta dell'utilizzazione «*critica*», con funzioni di «*relais*», di un arsenale creato dopo tutto per servire...

EDOARDO SANGUINETI 1966

... L'ipotesi didascalica può spiegare subito un certo numero di cose, con qualche intuitiva evidenza: si va dalla stessa impaginazione lucida e paziente e ordinata della tela, organica soltanto alla percezione intellettuale, dell'osservatore-discepolo (non alla fruizione visiva pura, del consumatore estetico), sino a quel repertorio simbolico che si incontra con varia frequenza nei vari quadri (alfabeti, cifre in equa progressione aritmetica, frecce segnaletiche, citazioni compendiarie di forme, di emblemi, di sagome, e simili). E ognuno può constatare come la stessa scelta cromatica di Pozzati, diciamo pure la sua tavolozza, risulti immediatamente meno misteriosa: poiché non ha funzione rappresentativa, ma simbolica. E simbolica al più basso grado (diciamo pure al grado zero), che è il grado dei simboli nel registro cartografico, tanto per rimanere a cose che si scorgono nelle aule (profondità marine, rilievi montani, distribuzione della flora o caduta delle piogge), o meglio nel registro biologico, e segnatamente in quello delle grandi tavole anatomiche che distinguono per forza di colori convenzionali muscoli e ossa, circolazione venosa e circolazione arteriosa).
Dall'ipotesi descritta deriva una coppia di conseguenze primarie e privilegiate. La prima dice che non si tratta per l'appunto di ironia ma di schietta e perversa parodia, e tanto più perversa quanto più, credibilmente, inconscia (e obiettiva, pertanto).
Per competenza girerei la questione allo psicologo... la seconda conseguenza privilegiata, che spiega la stessa congiunzione strutturale con il cartellonismo più schietto, pubblicitario: quello del persuasore che da manifesto si fa occulto, che lascia il registro in classe e va per le piazze, a fare didascalie illustrative sugli steccati e lungo le autostrade, a reclamizzarci prodotti industriali...

GIUSEPPE MARCHIORI 1967

... Pozzati è un «engagé» verso se stesso, che accoglie, da direzioni diverse, i suggerimenti più bizzarri della cultura e della vita moderna, per trasformarli in temi simbolici di una rappresentazione del presente, molto spesso in chiave satirica, e per confronti, come Sanguineti ha ben notato, di origine didattica.
Il saccheggio dei cartelloni scolastici e dei cartelloni pubblicitari, con l'aggiunta della segnaletica e di Léger, ha offerto a Pozzati gli strumenti per le sue figure e per le decorazioni bidimensionali. C'è il rigore della metafisica a lui cara, c'è il ricordo delle analisi strutturali di Gris, ci sono frammenti di visioni oniriche surrealiste: ma, con tanti apporti disparati, la composizione è unitaria, talora simmetrica, in uno spazio organizzato con un calcolo freddo ed esatto.
Sembra che ogni elemento si fissi in una immobilità monumentale su piani a strisce parallele: un motivo ripetuto, specialmente nelle opere del 1966, e che interrompe, con la sua astrazione geometrica, le sagome delle pere e dei pomodori ritagliati dalle pagine colorate dei settimanali.
Ciascuno può riconoscere qualche figura ormai familiare, per lunga consuetudine visiva, inserita o associata in zone disegnate e colorate, messe insieme con lo stesso metodo del «collage» (il «collage» è la grande scoperta delle prime avanguardie). A questi organismi perfetti Pozzati ha imposto il suo ordine mentale, gettando le basi di una straordinaria avventura pop-metafisica...
Il suo è una specie di tiro al bersaglio su alcuni aspetti delle cose inquadrate e svelate da uno sguardo implacabile in ogni particolare, dall'esterno all'interno.
La pera, descritta coi lumi e le ombre, come nella simulazione di una fotografia colorata, è la stessa riprodotta nella pubblicità dei succhi di frutta: una pera-personaggio, nella quale tuttavia s'intravvede sotto la superficie dipinta la forma-prototipo di molte sculture moderne, da Arp in poi. Ma accanto alla pera, prodotto della più amabile presa in giro realistica, c'è l'altra pera, scarnificata, veduta dal di dentro nella sua anatomia immaginaria, con fasci di muscoli, come nei gessi dei nudi accademici, la Pera-San Batolomeo, disegnata con l'apparente oggettività del *trompe-l'oeil*, che è invece uno degli esempi più indiscreti di *trompe-l'esprit*...

ARTURO CARLO QUINTAVALLE 1968

[...] Pozzati ha isolato, chiaramente, a livello linguistico, alcune — *paroles* — (pera, pomodoro, testa leonardesca di profilo, orecchio, occhio, etc.), isolate, almeno in apparenza, dal contesto della — *langue* — e talmente scarnificate nella loro evidenza referenziale da apparire schema di se medesime.
Il metodo analitico applicato a queste parole figurative procede su due piani: da un lato quello del *Kitsch* e cioè della carica di significati talmente appesantita da far scadere la stessa immagine, cioè farcela apparire — falsa — (queste, le pere più vere delle pere, sono le pere dei manifesti, verniciate e regolari, come quelle di gesso dipinto dei salotti buoni), dall'altro l'apparente desemantizzazione ottenuta per riduzione, e cioè riconducendo l'immagine al suo contorno attraverso la distruzione del suo tessuto interno. Il processo, sul piano figurativo, si svolge in Pozzati in più tempi; all'inizio con la semplice contrapposizione di vari contenuti possibili (ma l'intercambiabilità del significato dell'immagine pera distrugge già la — *parole* — in quanto tale, poiché essa non ha infiniti possibili sensi ma è limitata, all'origine, nel suo ambito semantico, la pera cioè è sempre una pera): e cioè pera tessuta dentro una specie di grumosa venatura plastica, pera schematizzata geometricamente al suo interno, pera a tutto tondo, coi chiaretti tipici del *design* pubblicitario ma presentata in vari colori, i colori possibili che mostrano il carattere fittizio dell'immagine; in un secondo tempo (e si tratta di uno svolgimento cronologico che dal 1964 arriva al 1968) la riduzione delle alternative possibili ad una sola: il modello a tutto tondo, ingannevole, della pera e la serializzazione indefinita del suo contorno campito di colori svarianti.
Al termime di questa moltiplicazione del messaggio un altro elemento denotante: la pera con dentro quell'analitico, vagamente vitalistico nodo di filiere (ultimo sviluppo del grumo informale ridotto a schema e autocontestantesi) contrapposto alla pera — denotante l'oggetto — posta all'inizio della serie; fra le due immagini la catena dei profili allusivi.
Da questo momento, che già chiaramente mostra di isolare dal contesto linguistico l'oggetto, secondo il consueto principio pubblicitario, e di usare appunto i ricordati due metodi di ''caricare'' il segno oppure di purificarlo all'estremo e serializzarlo, da questo momento il discorso di Pozzati abbandona, nonostante l'apparenza, ogni aspetto referenziale (dico alla realtà) per diventare veramente metalinguaggio. A questo punto cioè l'analisi è portata sui temi medesimi grafici elaborati dal pittore in rapporto alla cultura (in contrapposizione alla cultura), dei *mass-media*: per capire che quel profilo è la pera oppure il pomodoro dobbiamo avere l'occhio non al mondo della grafica, alla cartellonistica, ma semplicemente al testo Pozzati, al suo percorso interno, alle elaborazioni linguistiche precedenti quest'ultima; rispetto a queste la — *parole* — inventata diventa — *langue* —, ma essa è *langue* per una cerchia di lettori ormai preparati da precedenti analisi, essa è insomma contestatrice del mondo e del codice di Pozzati stesso, per questo è null'altro che metalinguaggio, linguaggio cioè *sul* linguaggio: Pozzati inventa un codice.
[...] La questione è se, al limite, anche il codice che Pozzati individua, quello tipico della segnaletica e del manifesto, anche il codice, cioè l'uso del codice valga assenso ad una struttura che condiziona e che coinvolge. Basta insomma lo stacco vagamente ironico, chiaro a volte sin dal titolo di certi dipinti di Pozzati,

basta l'evidenziare la perdita della realtà che è tipica del mondo contemporaneo per fare delle opere di questa mostra un fatto rivoluzionario?
Se infatti l'arte ha valore e svolge una sua funzione essa è sopra tutto civile, dunque educativa: in questo senso allora gli oggetti (non li chiamo pitture) di Pozzati invitano immediatamente allo stacco ed alla riflessione; l'ironia ha senso, direi brechtianamente, di straniamento; la partecipazione, appena suggerita, è di fatto impossibile; l'oggetto, così lucido e completo, così pronto come in un cartellone pubblicitario ad essere carpito, è, immediatamente, attraverso un doppio processo a livello sintattico ed a livello di vocabolo, staccato, isolato, ridotto.
Nonostante dunque l'apparenza, il discorso di Pozzati si fa logicamente concluso: dalla critica dei moduli di comunicazione, dei codici usati dal sistema per condizionare, si evince immediatamente la critica al condizionamento. Dal fatto che l'oggetto (cioè il sistema referenziale che si conviene chiamare oggetto) scompaia progressivamente nelle opere di Pozzati, per converso si induce l'accusa all'intera struttura di distruggere appunto, il rapporto con l'oggetto, la dialettica col mondo. Al limite, cioè, gli specchi significano la nullificazione dell'oggetto dimostrata come in teorema: lo spettatore si riflette nello specchio che è solo sagoma (resto ultimo del motivo referenziale), cioè la — natura — riflette esattamente quanto il soggetto vi pone, non esiste più come termine dialettico se non a livello astrattamente formale.
In questo senso l'operazione di Pozzati è «critica», cioè rivoluzionaria.

LEA VERGINE 1969

...a partire dalle «sequenze» del '64 da quando cioè le ambivalenti matasse organiche, i nodi ancestralmente avviluppati (gli stati germinanti della materia), i molli e viscidi emblemi della prenatalità hanno ceduto il passo (ma solo apparentemente) alle citazioni della optical art, alle grandi orecchie, ai bulbi oculari, alle pere, ai pomodori, alle bottiglie, ai coperchi di W.C., Pozzati ha raccolto un'eccellente scorta di testimonianze a favore (particolarmente felici le letture di Marchiori, Jaguer e Bonfiglioli) e si è sistemato tra i giovani pittori europei in sosta permanente.
Ma c'è un mutamento di rotta, una diversità di intenti tra il Pozzati del '60 e quello del '68?
La prima cosa che salta agli occhi è che la «idea», l'ossessione di Pozzati rimane sempre la stessa: non cede, si traveste e si raffina. La larva fallico-fetale è lì, disegnata su carta, dipinta su tela o ritagliata nello specchio. Impaginata sotto «Il cuore come segnale», contrabbandata come «Cosa disponibile», convulsa tra «Gli splendori di Borso», enfatizzata negli «Spettacoli ortogonali», macroscopico piedistallo nel «Vitello d'oro», in agguato dietro «L'ultimo persuasore», inurbata nei «Segnali», ammiccante sotto le gocce di pioggia, esplicita nella «Troppa facile presa», ambigua nelle «Impossibili modificazioni», mimetizzata tra le pupille e i bulbi oculari, latente nei padiglioni auricolari, sinistra negli «Angeli che camminano sulle striscie», cattivante negli «amori» e negli «omaggi» per Léger, Simone Martini, Leonardo, Hogarth, Goya, Jonesco, Carpaccio, Morandi, Guidi e Fontana; infine, elegantemente rimossa sotto spoglie (mentite) di pomodoro, mela, pera, bottiglia.
Unico marchio: ad un tempo segno, simbolo e sintomo.
I quadri dal '58 al '63 erano manufatti allo stato di proiezione psichica asociale; in seguito è cominciato quel che si chiama un processo di rimozione.
L'entità totemica (forza progenitrice e tutelare) viene camuffata, spostata, invertita, censurata attraverso le deformazioni a carattere onirico e le citazioni culturali. L'ironia dei titoli, l'introduzione dell'assurdo (critico), il montaggio allucinante, il transfert mitopoietico, la utilizzazione satirica della imagerie di massa, il processo di estraniamento, sono tutti mezzi di cui Pozzati si serve per fare in modo che la primitiva immagine dall'impulso sgradito venga tenuta lontana dalla coscienza. Mirando però ad un conseguimento del piacere di tipo sociale, a un «gioco in corso» che guadagna lusinga e ricreazione alla esigente attività del nostro apparato psichico.
La rimozione — diceva Freud — è un tentativo di fuga. Forse è anche per questo che oggi siamo tutti più vicini a Pozzati. Che conduca poi questa sua operazione con intelligenza e raffinato mestiere è evidente e nessuno glielo può rifiutare.
L'irriducibile vitalità, una inventiva vigorosa che sta a mezzo tra il cartellone e la sagra popolare, la dimensione abbrividente (non farsi sedurre dalla caramellosità dei quadri-oggetto!) che Concetto Pozzati ricava da un contesto cronachistico, sono i fattori del suo successo; e anche l'essere una singolare carta assorbente, un «rapinatore», come egli stesso ammette. Difatti il suo ricorso a tutto il repertorio delle mistificazioni demistificanti e rivelatrici (la cosmesi cui sono sottoposti i beni di consumo, per esempio) in un elaborato ordito di simboli e in un contesto polisenso, coinvolge una grande quantità di materiali culturali riccamente articolati e lucidamente organizzati.

Le sue opere possono essere lette come esercitazione erotico-onirica (la trasposizione onirica annulla il rischio della mimesi naturalistica), come un testo di psicopatologia del linguaggio visivo, come una summa di esperienze linguistiche scatenate in un vorticoso labor associativo e allitterativo, come «ballata» alla decadenza della società consumistica...

FILIBERTO MENNA 1969

Il cammino percorso da Cancetto Pozzati, dai primi risultati già notevoli del '57 alle opere recenti... si articola essenzialmente in tre tempi. Un primo tempo organico, in cui il segno emerge dal fondo, esile, appena percettibile, si svolge con un ductus filamentoso e si organizza alla fine in forme, in «appunti» di immagini, più che in immagini ben definite. Le forme dominano incontrastate lo spazio del foglio o della tela, si allungano, si aggrovigliano, si snodano senza incontrare altra resistenza che quella del proprio peso e della propria originaria forza di espansione. Appunti ed immagini entrano in reciproca relazione, stabiliscono tra loro un fitto colloquio, propongono una sorta di racconto-registrazione della vita inconscia dell'artista, liberano le forze psichiche profonde, sorrette dall'eros.
Il secondo tempo segna il momento dell'incontro e dello scontro tra le forme organiche e la realtà esterna. Tra i due fattori si stabilisce un rapporto certamente non cordiale e fraterno, ma piuttosto di estraneità e di reciproca esclusione. È un «rapporto a disagio» come notava Boatto nel '62, fatto di tensioni psicologiche derivanti dallo scontro tra la libera espansione del vitale e le delimitazioni oggettive poste dal mondo esterno. In questo momento, il processo formativo dell'artista subisce una inversione di rotta: se prima tendeva a recuperare la zona limite tra forma e indistinto, ora invece procede verso la superficie, verso l'individuazione di immagini più definite. Le forme organiche non dominano più incontrastate lo spazio della tela ma appaiono delimitate e costrette dentro l'oggettività dura e spigolosa del reale, minacciate, nella loro stessa sopravvivenza, dagli oggetti e dalle immagini che regolano, senza più scampo, i nostri percorsi urbani. Se il primo tempo segna il momento dell'espansione vitale, della libera affermazione dell'organico e dell'eros, il secondo tempo segna invece il momento della costrizione e della inevitabile repressione in vista dell'efficenza sociale. Il rapporto del primo e del secondo tempo è un rapporto che si instaura quindi sotto il segno della censura, secondo l'indicazione data da Sanguineti in un suo scritto su Pozzati del '67.
Il terzo tempo appare come il totale capovolgimento del primo: il rapporto tra organico e artificiale è scomparso, giacché le immagini della realtà esterna (la realtà industriale e pubblicitaria) hanno ormai preso il posto una volta occupato dalle forme organiche. L'esorcizzazione del vitale, del soggettivo, dello psichico, sembra spinta alle estreme conseguenze, dal momento che l'artista rinuncia anche alla pittura affidandosi a mezzi extra pittorici nella formulazione delle immagini e degli oggetti.
È il momento della censura e della rimozione, come scrive Lea Vergine...: «L'entità totemica (forza progenitrice e tutelare) viene camuffata, «spostata», invertita, censurata attraverso le deformazioni a carattere onirico e le citazioni culturali». Ma la rimozione non risolve il rapporto, non crea equilibri pacificati. Al contrario, genera le nostre nevrosi, le fughe in una ossessiva ripetizione di esperienze che il nostro desiderio di espansione vitale può anche farci credere, al primo assaggio, diverse e liberatorie. Abbiamo tutti bisogno dello psicanalista. Forse anche Pozzati, come sembra suggerire Sanguineti! Intanto l'artista ci suggerisce una via di uscita, provvisoria e precaria (ma è una via): sornionamente riporta alla superficie ciò che era o sembrava del tutto rimosso e

allontanato, si serve di quella forza vitale, dell'eros, per creare, mediante uno scontro dialettico, scatenato all'interno stesso dell'immagine, in apparenza del tutto oggettiva e pacificata, attinta alla realtà esterna, una «schietta e perversa parodia» delle immagini e degli oggetti del nostro universo quotidiano.

GUIDO BALLO 1971

«Il falso è più vero del vero»; la pera ingigantita, dipinta. In realtà Pozzati è sempre attratto dal senso del doppio, metà e metà: da un continuo ribaltamento tra naturale e finzione, tra istinto ed intervento mentale, tra carica sanguigna e freddezza speculativa. È così che al paesaggio di natura egli preferisce la finzione del paesaggio (che si riconosca però come finzione). Il vetro, lo specchio, accoglie e rigetta la falsità. È come guardare e accorgersi che l'oggetto del nostro sguardo è provvisorio, è soltanto una proiezione della nostra mente. La civiltà del consumo, coi suoi labirinti moltiplicati, diventa alienazione continua, distorsione, autocritica: ma anche richiamo suggestivo, moltiplicazioni di emblemi che si mercificano...

...Pozzati è stato tra i primi in Italia a sentire che altri miti spingevano verso nuove direzioni: vi è attratto dalla sua stessa indole, dal bisogno di un continuo dualismo: che a poco a poco diventa la spinta poetica, in una specie di indolenza intesa come doppiezza critica. L'uomo di oggi è dentro e fuori, vive tra oggetti moltiplicati e quindi di consumo, si distorce continuamente: la fase della ricerca interiore, del viaggio all'interno, è solo un aspetto della nostra inquietudine.

Il pittore sente presto che bisogna portare i vari oggetti di mass-media (dagli stimoli della pubblicità alle materie più nuove offerte dalle industrie, alla freddezza dei prodotti in serie, da super-market) in nuove immagini: non più, come nel «Novecento», per renderne la corposità oggettiva, monumentale, altro aspetto di nature morte, ma quale simbolo-emblema della nostra solitudine in mezzo agli altri, dell'alienazione dell'individuo nella metropoli...

...Il guardone però preme: un guardone che guarda ed è guardato, che si riflette e si moltiplica dunque in vetri, specchi, materie lucide e opache in colori squillanti e zone grigie, in pittura-oggetto, da toccare, o in tese superfici cromatiche. La pera, il pomodoro, la mela ingigantiscono, si allineano in serie: presi dai manifesti e dalla grafica pubblicitaria, dai prodotti in scatola, dalla vita ormai meccanica.

La moltiplicazione non avviene quindi per la serialità delle opere, ma per la ripetizione di uno stesso motivo in una stessa immagine: e perché gli specchi e le materie lucide, riflettenti, moltiplicano tutto e rendono provvisorio come un artificio la distinzione tra arte e vita, tra reale e falso: inteso, il falso, come motivo poetico (perché poi, falsificare un quadro di Pozzati, è tutt'altro che facile).

Su questa tematica, che è diversa dai più noti miti della pop-art, Concetto Pozzati sviluppa le sue opere: che mentre rispondono a un dualismo — oggettivo e sfuggente, reale e artifizioso, mentale e sensibile — rivelano la chiarezza, la coerenza di una personalità pittorica senza dubbio tra le più notevoli, oggi, non soltanto in Italia, tra gli artisti sui trentacinque anni.

Anche gli ultimi prati sembrano a prima vista un ritorno alla natura: sono invece dei prati finti, di materie plastiche, dove la figura centrale è sempre emblema: «altra» natura, specchio di ambiguità mentale.

ENRICO CRISPOLTI 1971

...Pozzati alla distanza dunque può esibire un'indipendenza che gli deve essere subito riconosciuta, e che aiuta a qualificare meglio la sua posizione «storica» di ricerca: esattamente quella di un'entrata nel dibattito di figurazione nuova a livello già di apertura «post-pop», non nel senso di manipolare cascami icologico-stilistici di proposte altrui e importate, di alcuni anni precedenti, bensì nel senso di un rapporto già inizialmente inteso in modo dialettico, come «risposta» originale che, volere o no, oggi è impossibile non intendere sul ceppo di quell'alternativa italiana, singolarissima, che costituisce una possibile nostra partecipazione «pop», in un quadro europeo che in fondo gli inglesi dominano soprattutto per l'articolata azione di un gruppo che in qualche modo fu realmente «costituito». Oggi insomma mi sembra evidente che Pozzati ha saputo negli anni elaborare un proprio modo di «figurazione» che ha tratti originali nel contesto del «figurare» europeo d'una nuova generazione ormai saldamente affermata, e che sostanzialmente ha alle spalle appunto l'esperienza «pop», come un precendente dialettico più stimolante che condizionante, e sia nella lettera del prevalente tautologismo consumistico nordamericano, sia nel criticismo maggiore, e nel più articolato intervento dialettico europeo, italiano e non. Un «figurare» che oggi non è più «narrativo», nel senso di esplorare l'orizzonte quotidiano, le quotidiane mitologie, che esaltarono i «popists», intenti a mediare i loro problemi di neologismi figurali proprio nell'iconologia più schietta e tipica dell'«iconosfera» quotidiana, e naturalmente per eccellenza di massa. In fondo mi sembra infatti sottinteso nella ricerca di Pozzati che una soluzione di mero neologismo pittorico (magari in estensione oggettuale), come trasferimento d'una prosa quotidiana dei «mass media» entro il dominio della «pittura», risulta insoddisfacente, rischiando soprattutto il coinvolgimento «persuaso» nel gioco eterodiretto della vicenda consumistica (così il ruolo del pittore finisce per essere di uno specchiamento, magari più o meno trionfalistico, come fu tipicamente dei «pop» puristi della scuola newyorkese, fortunatamente non esaurienti il fenomeno «pop» e la sua portata, con buona pace di qualche agiografo nostrano).
Perché a Pozzati non interessa tanto un'elaborazione di linguaggio nuovo della «pittura» (magari appunto ormai estesa in possibilità oggettualistica), quanto piuttosto di un'azione attraverso il linguaggio, il quale dunque non sarà né inventato (in una furiosa contestazione, di tradizione espressionistica), né meramente trovato (nel «transfert» appunto di certo tautologismo «pop»): piuttosto sarà «dato», il che vuol dire già inteso in una condizione di pluralità, esattamente di pluralità — per sovrapposizione — di convenzioni, di codici.
Per Pozzati infatti il linguaggio, la congerie compresente dei diversi linguaggi, non è un assoluto, né orfico (nel senso espressionista), né oggettivo, quale «iconosfera» imprescindibile di un'immaginazione di massa: è invece esattamente una convenzione, un patrimonio storico di convenzioni che un potere storicamente decifrabile ha imposto e sorretto. Ecco perché l'operazione che Pozzati intende compiere, e da anni va infatti compiendo, è non appunto di un «neologismo» figurale, bensì una sorta di rovesciamento dall'interno della nozione stessa di linguaggio, in quanto convenzione, linguaggio insomma di potere: che è tanto la cultura tradizionale, quanto il dominio dell'immaginazione di massa consumistica diretta e persuasa, in un unico arco.
La sua dunque è un'azione contestativa attraverso il linguaggio, non è una contestazione del linguaggio (come vorrebbero essere state alcune operazioni «povere»), né una dissacrazione di miti (come nel caso di un Gironella, per intenderci, o di Arroyo stesso). E quando si dice linguaggio s'intende qui proprio, come Pozzati infatti senza mezzi termini intende, il linguaggio «figurale» semanticamente più ricco, nel patrimonio stesso della sua tradizione: quello della «pittura». E Pozzati agisce «riusando» (e più che mai integralmente spesso proprio in questi ultimissimi anni) la pittura in quanto tale, in quanto tipica modalità linguistica...
...Linguaggio in contestazione e immagine in contestazione nella «pittura» riusata di Pozzati non dunque linguaggio di contestazione e immagini di contestazione. Un'immagine intimamente provocata (come provocato è il linguaggio che ce la figura), che a sua volta infine si propone, perciò stesso, come immagine di provocazione. Anzitutto rispetto, ripeto, alla tradizione stessa del mezzo impiegato, della «pittura».
Il parodistico di Pozzati supera quel margine d'apertura verso il Surrealismo che alcuni episodi «pop» (Rosenquist, per esempio) avevano accennato, inizialmente almeno (e per la via Magritte). Pur non assumendosi «umore nero» (e se mai invece riponendo sul tappeto, parodisticamente in fondo, una certa chiarità metafisica protosurreale) Pozzati ha tuttavia infatti aperto un dialogo di libertà di dimostrazione metamorfica e combinatoria dell'immagine, e di contestazione del linguaggio della pittura quale idealità figurale privilegiata che il Surrealismo (al quale non a torto si sono riferiti suoi critici, da Sanguineti a Jaguer) ha indubbiamente proposto: e forse allora oserei dire che Pozzati sente dietro e accanto a sé quella lunga difesa dell'esercizio di contestazione parodistica che in Italia (in una sua interpretazione particolare della tradizione surrealista, come liberazione fantastica e demistificatoria totale) ha condotto Baj. E che Pozzati induca ad assistere ad un'azione parodistica oggettiva, cioè intenda estraniarsi da una misura di continuo prevaricare individualistico e personalistico, e che questa parodia si compia come lievitazione interna di linguaggi «dati» e «riusati» s'avverte nel voluto «raggelamento» dei termini del suo figurare, cioè nel loro oggettivarsi in un farsesco soltanto sottinteso ed implicito, perché il loro volto è invece d'una capovolta oggettiva seriosità, ove tuttavia ogni termine e particolare dell'immagine e del linguaggio gravita e significa in senso appunto parodistico. Si veda per esempio persino quell'uso dello specchio (come contaminazione sollecitante del «medium» pittorico con un materiale diverso e in certo modo — d'impiego — «nuovo»), che, se a volte è spinto a sfiorare il «Kitsch», è pur sempre evidentemente non l'invocazione di un brano o d'un tutto d'immagine speculare (come nella specularità molto sentimentale, persino gozzaniana, di Pistoletto, per intenderci), e neppure la frattura allucinante d'una presente alterità spaziale e immaginativa (come in Monory), bensì proprio l'utilizzazione parodistica dell'immagine speculare stessa, come ulteriore aspetto di linguaggio, «dato».

MARCO VALSECCHI 1973

Se l'arte pop americana insiste su motivi della cronaca quotidiana di una metropoli assunta nel caos ribollente del suo accadere, oppure si rivolge all'esaltazione e alla contestazione degli oggetti di consumo, che premono e anzi investono l'uomo della strada, divenuti miti alienanti del nostro tempo nell'atto stesso che vorrebbero essere oggetti di conforto, Concetto Pozzati, pittore bolognese, sfrutta la figurazione di una fase psicologica che coinvolge da un lato la crepuscolarità degli oggetti d'epoca (oggetti da soffitte gozzaniane: una scarpa femminile con nastri, vecchi armadi, ombrellini in disuso e magari vecchie illustrazioni pubblicitarie al tratto nero dei primi anni del nostro secolo) e dall'altro lato un filo di ironia; per cui, nell'uso, da una parte si mitizzano e dall'altra li si smonta con sottile sarcasmo. È il caso della rosa (oggetto tipico, come la pera, della pittura di Pozzati) messa ad occhieggiare in luoghi impensati e persino in un canile, onde, con un gioco di parole, il quadro si intitola «Rosile».
In un certo senso si potrebbe dire che Pozzati tragga questi oggetti e l'inclinatura psicologica da Strapaese di Longanesi, anche se li spinge su piani di estrema evidenza formale, che finiscono per evocare una tale aria metafisica. Un'aria che è aiutata a sorgere anche dal modo con cui gli elementi di natura — la rosa sopraddetta, una foglia, la frutta — appaiono essiccati, imbalsamati, quasi fossero artificiali, come nei trionfi secenteschi fatti di terraglia colorata a Nove di Bassano.
A spingerli sempre più nell'artificiale, tali oggetti vengono anche ritagliati nello specchio. In questo modo il concetto di natura si allontana sempre più.
Pare di capire che tale operazione, suggerita dalle trasformazioni ecologiche imperversanti, le quali minacciano di guastare gli ambienti umani, desti nel pittore, anche se remota, una nostalgia del passato e della natura naturale. Almeno così mi spiego gli «omaggi a Léger», gli omaggi alla rosa e alla pera.
L'operazione pittorica, a spazi rarefatti e a colori distorti, è pulita e ben eseguita.

GUIDO BALLO 1973

Le immagini di Pozzati, già sviluppate sul tema-base della «natura artificiale» che riflette la civiltà consumistica in cui l'umanità distorce le origini alienandosi a poco a poco nelle nuove ricerche, diventano altre. La radice è sempre l'artificio e quindi l'ambiguità del reale che rende i vari oggetti nella serialità di prodotti in scatola, da supermarket: ma le immagini hanno abbandonato — almeno in parte — l'evidenza di una tematica pubblicitaria e l'allineamento oggettuale in primo piano, per assumere, nella resa dell'ambiguità, valori spaziali più sfuggenti, fuochi compositivi che si spostano, alterazioni prospettiche, insomma una realtà alienante nel rapporto dell'uomo col divenire dello spazio-tempo.
Al posto della frutta o degli ortaggi in artificio seriale, ora sono altri i protagonisti: per esempio, la rosa, elemento emblematico non naturalistico perché è sempre una rosa tratta e alterata da nitide stampe, ma anche superfici di costruzioni — quasi tettoie — con linee in serie, nette, o la prospettiva stessa, alterata: tutto in chiave più allusiva, tanto da diventare in certo senso metafisica.
Non si tratta, ovviamente, della metafisica creata da De Chirico: ma di un'altra, più nuova, che caricando il particolare di universalità (pur restando concretamente particolare, perché tale universalità è come riverbero, presenza, respiro attraverso segreti ritmi) ci fa intuire movimenti imprevedibili del reale, artefici mentali che diventano lirici, nella chiarità pittorica, l'inafferrabile provvisorio dell'esistenza: ma come sospeso, in bilico, sempre.
C'è di mezzo l'assimilazione di certi aspetti onirici del surrealismo oltre che del nuovo dada.
Il racconto dunque non è abbandonato, ma risulta più contratto, più misterioso, in suggestive simbologie al di là dagli oggetti stessi: i quali, in questa nuova fase, vivono per i rapporti di spazialità rarefatta e sfuggente, pronti quasi a nascondersi, a far sentire la presenza di un vuoto che è distorsione e, infine, stato d'animo: artificio, ancora, di tutta la nostra vita, ma nello stesso tempo aspirazione alle origini, a un primario ormai perduto, anche se vive oscuramente dentro di noi.
Su questa via, il linguaggio di Pozzati a me pare molto interessante e soprattutto nuovo: anche per la concreta espressività della materia (pulita, scabra, fino a diventare chiarissima pittoricamente o addirittura nudo legno o ancora specchio) è una via aperta ad altri sviluppi. Indica senz'altro, per questa necessità di rapporto oggetto-soggetto in spazi che si alienano, una tensione originale nel panorama delle ricerche linguistiche di oggi.

PIETRO BONFIGLIOLI 1973

[...] La compostiera di Morandi, ridotta a sostegno di una naturina morta di Pozzati, non è per questo contaminata e parodizzata: compostiera e naturina sono fatte l'una per l'altra, l'una e l'altra sono segnali usabili nel paesaggio naturale dell'arte. Il quadro non è più cartellone, repertorio di immagini, bacheca delle combinazioni mitografiche, ma paradossalmente pittura en plein air (una espressione frequente nei titoli di Pozzati). Produrre artisticamente significa appropriarsi della natura. La tecnica sarà magari quella della tela emulsionata e del riporto serigrafico ritoccato a mano con pazienza meticolosa; ma non c'è bisogno di eccedere nei materiali: è materiale l'appropriazione stessa. Dal paesaggio naturalizzato l'immagine altrui ti viene incontro da sola; forse appartiene ad un glossario dell'infanzia o del futuro, certo accompagna la tua umanizzazione, il tuo ritorno alla natura, umana, così come è giusto che accada in un'età di restaurazione. Docile e magnanima, l'immagine si lascia prelevare, si offre alla tua appropriazione. È una forma che cerca di riprodursi come sostanza generale e indeterminata; individuo che si dissolve in genere. Offerta a tutti, ciascuno può farla sua, segnando in calce il cambiamento apparente di proprietà.
Alle immagini rapinate e riprodotte come valori di uso Pozzati aggiunge con finta malizia e con molta serietà i marchi del suo repertorio: immagini esse stesse rapinate, non elementi contaminatori, ma testimonianze dell'uso, sigle, firme, che simboleggiano la metamorfosi ironica della natura in cultura, la perfetta continuità di un processo senza fratture.
Alla fine, il quadro di Pozzati, in quanto comprensione dell'esistente, si definisce come un saggio sulla creazione, dove sono evidenziati gli strumenti e i procedimenti dell'attività creativa: la tavolozza, le derivazioni, le proiezioni, le istruzioni per l'uso. Come si riproduce. Do it yourself. I bambini possono riempire il disegno. Tutti siamo partecipi della creazione. Ma nello stesso tempo, in quanto negazione, il saggio è una critica del lavoro, come presupposto puro e innocente e segna la trasformazione del lavoro in prodotto. In questa ultima forma di creazione artistica appare come maschera del soggetto reale della produzione, ne esprime l'assenza.

GIUSEPPE MARCHIORI 1974

Sfogliamo il dizionario delle idee ricevute, sfogliamo le pagine attentamente, una per una. La prima cosa che salta agli occhi è questa: si nota subito che si tratta piuttosto di un repertorio di temi e di oggetti, che possono servire a mettere insieme in un simpatico disordine (anche questo maledettamente studiato), una serie di motivi in apparenza anonimi e invece diventati tipici, in quanto siglati dalla firma emblematica e inconfondibile di Concetto Pozzati.
Si parte dal dizionario per arrivare alla scoperta di un segreto filo conduttore tra le parole-forme più disparate, delle quali Pozzati sarà sempre pronto a spiegare il significato e la trama con l'impassibile serietà degli umoristi e degli spregiudicati.
Bisogna dir subito che le pagine di Pozzati sono dei fogli staccati e mescolati alla rinfusa; sono fogli con figure e con scritte dipinte, fra le quali abbondano i momentanei capricci, le allusioni più ironiche, le definizioni più azzardate, le ipotesi più avventurose, le invenzioni più bizzarre.
Sono le improvvisazioni di un artista, che adopera i mezzi della pittura, del disegno e della incisione per distruggere o per mettere alla gogna antichi e contemporanei o per interpretarli con spietata libertà d'indagine, con l'animo sgombro da ogni senso di reverenza tradizionale.
Alle volte vien fatto di dire: «Pozzati si diverte». Forse è la verità e, in fondo, non ci sarebbe niente di male. Ma Concetto si divete seriamente (scusate il paradosso), perché non gli mancano i pretesti e i mezzi per divertirsi e per far condividere il suo divertimento.
È inutile, per spiegare il *dopo*, risalire alla storia molto ricca di eventi del *prima*. Pozzati può cambiare la pelle, senza tradirsi mai; può diventare persino l'anti-Pozzati, per essere l'imprevedibile, il fantomatico, il sorridente Pozzati di sempre, l'uomo dall'occhio penetrante, capace di scoprire nelle cose più ovvie dei sottofondi nascosti, che sfuggono persino ai più esperti linguisti.
Pozzati è un vero *detective*, che sa interpretare anche i numeri, che legge le impronte come le pagine di un romanzo, che rivela le tracce dimenticate nei quadri dai pittori colpevoli, che offre all'acume dei «fruitori» i foglietti di un carnet colmo d'indirizzi; che da una foglia di vite e da una spiga è in grado di risalire «per li rami» all'albero genealogico di una famiglia di coltivatori diretti.
Ma oltre a queste doti meno scoperte, c'è in lui, attivo e profondo, l'amore didattico: come da una *boîte à surprise* salta fuori, all'improvviso, il maestro che fa mangiar la polvere ai professori. Un maestro che ha letto Flaubert, che si è fatto una cultura specializzata per confondere (o amareggiare) l'onesto borghese o anche i filosofi marxisti, che si aggirano come ombre foscoliane nel cimitero di Highgate alla ricerca del grande Karl, luminoso, lui sì, nella fiera sua solitudine di veggente.
L'insegnamento di Concetto è rivolto (nonostante il suo nome che potrebbe indurre in errore Bonito Oliva) a quanti credono ancora nella *palette* con i grumi dei bei colori appetitosi o nelle altre *palettes*, in cui essi appaiono distesi con un largo pennello in iridescenti strisce verticali párallele.
«Imparare a scegliere» dice Pozzati «se volete dipingere un *pompon* rosso sul berretto di un marinaio francese (come faceva De Pisis) o un paesaggio con una rosa da catalogo di floricultore o magari una natura morta da ricalco all'italiana con bandierina patriottica».

«E imparate soprattutto» aggiunge il severo maestro «a disegnare 18 pere su tre file, 8 mele, una gabbia con foglia e melanzana, 10 triangoli, un orecchio, un piede, dei volti in profilo, delle teste pure in profilo e, quel che è più difficile, 12 tratti, 12 alla maniera di Twombly o 4 rettangoli dentro un rettangolo, uno dei quali nero». Dopodiché avrete premi e diplomi anche dall'Accademia di Urbino.

GUIDO BALLO (1974)

Questo *dizionario delle idee ricevute*, suggerito forse da una frase di Flaubert, è una nuova invenzione di Concetto Pozzati, che ne ha tratto una serie di immagini dove però non rinunzia agli elementi fondamentali del suo linguaggio pittorico: estrema abilità tecnica, uso spregiudicato del collage, con materie sintetiche , specchi e altri elementi, foto come antiche stampe su tele emulsionate, tagli compositivi che lasciano ai vuoti vaste zone di riposo, valore del segno coloristico messo in evidenza come del resto ogni altro mezzo da lui usato — fino alle superfici cromatiche più nette — in modo che la struttura stessa del dipinto non resti mai nascosta o comunque confusa, ironia, già usata fin dal periodo in cui il consumismo tecnicistico della nostra civiltà era appunto considerato con sottile irrisione: ma in più, come novità, oggi, c'è un maggiore sviluppo della scrittura pittorica, tanto da far pensare, per certe immagini, ad altri risultati di poesia visuale.
In realtà l'artificio — anzi, la natura artificiale o l'artificio come natura (sembra un gioco di parole, ma si tratta di un'ambivalenza tra natura e artificio, e quindi dell'origine mentale di tutta l'arte di Pozzati) — già nella precedente attività aveva fatto volgere il pittore verso l'uso di scritte, che integravano compositivamente l'immagine, pur essendo corsive, e stimolavano la fantasia dello spettatore verso un «oltre», verso qualcosa di non visivo, fatto intuire attraverso la parola: oggi la parola scritta ha preso il sopravvento, è diventata, spesso, protagonista. L'ironia così è esplosa nella parola stessa e il quadro trae nuova vita da questa invenzione di frasi, pur restando sempre la misura dei valori compositivi, le alternative di grandi zone di riposo — a volte, addirittura nere o bianche — con altre zone di scritte corsive, ma non annullando l'invenzione dell'oggetto-artificio, spesso monumentali fino al grottesco, in uno spazio che risulta dinamicamente come ribaltato o comunque alterato nelle prospettive o nelle due dimensioni delle superfici, oltre che nei rapporti degli oggetti stessi.
Questa alterazione sottilmente alienante, con finezza mentale si richiama alle parole scritte, all'ironia dei significati volutamente irrisori fino all'assurdo, e indica la chiave di tutto il linguaggio di Pozzati, dove l'artificio è simbolo della nostra civiltà di oggi: ma dove anche la parola non ha più radici vere, si è alterata nel consumo, incrostata quasi , diventando anch'essa nuovo «banale» artificio, di cui nessuno più si accorge. Ma al di là dell'ironia e di questo «messaggio», non si perda di vista, nel caso di Pozzati, come sempre l'immagine si concreti alla fine pittoricamente, con linguaggio ormai inconfondibile, e tenda al più ampio respiro: che è respiro di struttura visiva, a cui la parola dà nuova vitalità.

ROBERTO SANESI 1974

Il banale elevato ai limiti del mitologico. L'elemento naturale, natura morta, naturina in posa, plein air, *natura* già non più *naturans* nella trasposizione consuetudinaria del «suggestivo» pittorico domenicale, si muta per rigida iterazione in elemento artificiale; mentre l'artificiale, che non è necessariamente il risultato di questa operazione, si espande a dimensioni che nulla vieta di definire naturali, *poster* sempre più ammiccante ed iperrealistico, avendo invaso il paesaggio, anche e soprattutto psicologico, fino a mimare ogni variante possibile, impossibile, comunque in apparenza felicemente organizzata e in realtà perfino accettata come tale (allusione «pop», kitsch, ecc.), di un quotidiano tanto privo di senso quanto concretamente vissuto. L'uomo si guarda nello specchio di una pera come una rosa gigantèa tramonta dietro una montagna misurata e tagliata da un sarto o una foglia di Léger appare su uno stipetto facendo finta d'essere di Pozzati. Il trucco dissacrante e nello stesso tempo «restauratore» (proprio nel senso in cui si riportano all'origine mobili o quadri antichi, solo che qui la materia è contemporanea), è in questi spostamenti, in questi spaesamenti dell'oggetto, non in una loro distorsione espressiva o in una loro inattesa aggregazione, sebbene alcuni effetti possano anche coincidere, in apparenza, con un certo atteggiamento surreale.

Il che non si nega. Ma più che avere alle spalle cadaveri squisiti (per quanto squisitamente cadaverico sia il senso di ciò che si trasmette) in liberi flussi di stravolgimento linguistico, Pozzati deriva le sue incursioni analitiche ed etiche, in termini d'aperta ironia, da William Hogarth. Non perché Pozzati abbia guardato, per alcuni dei suoi fatiscenti «advertisements» degli inizi degli anni '60, alle grottesche elaborazioni dei *Five Orders of Periwigs* (1761) o abbia magari intuito l'avvento di una nuova e risibile *Battle of Pictures* (1744/45) — cosa da non escludere, concettualmente, fino al saccheggio operato nel ciclo della Restaurazione, che tuttavia ha precedenti lontani: compromissione di una situazione di identità, e suo incrocio, con il mondo contemporaneo — ma perché in tutto lo svilupparsi della sua onnivora ricerca ha perseguito, e sarebbe meglio dire perseguitato, una *Analysis of Beauty* di ironico recupero e moraleggiante memento.

Con qualche precisazione necessaria, che tolga al «moraleggiante» ogni rischio di parte. Scriveva Jaguer, nel 1966, che se gli «angeli» di Pozzati hanno orecchi così grandi è per ascoltarci meglio, per spiarci, «e, all'occasione, infierire».

Ma il presupposto carattere impersonale di questo linguaggio non si fonda su una riduzione. Piuttosto, trae la sua indipendenza da un accumulo, come si può notare, per esempio, nelle recenti, ripetute, affastellate nominazioni (parole, reperti, rimandi, ecc.), che si fanno contestative quasi per assenza di un soggetto parlante centrale. In tal modo la normalità, secondo convenzione, delle immagini di Pozzati, si pone come oggettiva e indiscutibile anomalia. Allora, pensando ad un'intuizione di Husserl, si potrebbe azzardare che le inattese modificazioni apportate alle cose non tanto dipendono da una modificazione avvenuta in chi tali cose osserva, quanto piuttosto agiscono a modificare, insieme, l'osservatore. Nella pantomima di Pozzati non recitano gli oggetti. Recita forse una condizione.

In effetti ci si accorge che le sue epifanie merceologico-culturali, i suoi protagonisti più oggettuali che umani ordinatamente ligi al dovere della striscia pedonale, del caffè decaffeinato o dell'esposizione da supermarket, mentre recitano il ruolo del soggetto rappresentativo non si limitano a lasciarsi osservare, mossi da Pozzati, da uno spettatore che si dovrebbe presumere estraneo alla loro malattia: sono antagonisti infettivi, e con ciò rendono circolare l'intenzione critica dell'artista. Infieriscono, appunto. Un'intenzione che non solo rovescia il rapporto artificio-natura perché (cfr. Dorfles) si venga a considerare eticamente negativo il prolungarsi della persona nell'oggetto (rapporto integrativo), ed eticamente positiva la negazione di un oggetto avvertito come estraneo (rapporto di contrapposizione); ma anche, e soprattutto, perché con lucido e pessimistico atteggiamento Pozzati sembra spinto a confondere e valicare i confini di una dialettica. Tutto è naturale perché tutto è artificiale, e/o viceversa. Si potrebbe dire, allora, che su Hogarth si innesta una sorta di giocosa e velenosa (non un «lasciatemi divertire») tonalità dadaista, che però il costante raffinamento linguistico allontana da ogni tentazione di visceralità. Pozzati ha sempre più avvertito, negli anni, che per mantenersi fedele ad una percezione del reale che fosse in grado di restituirne la vacuità dei valori per così dire ufficiali senza spogliarlo di concretezza o renderlo «espressivo» con forzature metamorfiche avrebbe dovuto agire essenzialmente sul linguaggio, sullo stile. Azione contestativa del linguaggio attraverso l'uso stesso del linguaggio pittorico (non contro), recupero intellettuale dell'atto creativo e del suo significato in sé, stile come intenzionale rapina di moduli stilistici codificati e loro proiezione in un nuovo contesto, e, per quanto non si accenni a particolari volontà modificatrici dello spazio (nel senso dell'astrazione, per esempio), un'accettazione degli aspetti rappresentativi del fare artistico che riesce comunque a privilegiare, talvolta, più il metodo che il risultato, e a rivelare aspetti mutevoli di oggetti chiaramente definiti, e in conclusione a rendere ambigua anche la loro percezione spaziale. Credo sia per questo motivo che le opere più raggiunte di Pozzati evidenziano una vitalità in cui convergono elementi contraddittori ma non oppositivi — vitalità di un'idea portante (giudizio, parodia) che si manifesta attraverso un mezzo istituzionalizzato senza contaminarsi, senza cioè ricadere a sua volta, ingannevolmente, in una specie di agiografia indiretta di ciò che si vorrebbe negare; vitalità di uno strumento che pur non rifiutando la sua appartenenza ad una tradizione integrata, anzi accentuando al massimo ogni allusività tecnico-pittorica, ribalta i propri possibili «contenuti» aprioristici per farsi didascalico e provocatorio. Se per un verso riemerge Hogarth con il suo modulo di corretta oggettività della visione, in termini più attuali, di riferimento storico per quanto riguarda le consonanze (visuali, apparenti) dei risultati, si insinua un raggelato, distaccato atteggiamento «metafisico».

TOMMASO TRINI 1974

Se Concetto Pozzati può fare risalire uno dei suoi migliori critici a Hogarth, è perché noi spettatori moderni dell'arte daremmo l'anima per avere un artista satirico.

L'ironia dell'intellettuale non basta. Sanesi indica un'altra moralità quando individua in Pozzati pittore un'analisi della bellezza, «di ironico recupero e moraleggiante memento», simile a quella del satirista inglese.

Pozzati non si è sollevato fino alla satira, non ancora almeno. La coscienza dell'artista moderno ha conflitti *che forse non permettono tanto.*

Prima di essere critica verso il mondo esistente, l'opera di Pozzati è autocritica al limite della confessione. Un giornale di bordo di un pittore, che per di più è insegnante e intellettuale impegnato, difficilmente sarà impietoso: annoterà le lotte accanto alla cattiva coscienza con cui l'artista le affronta. Ci vuole la semplicità di chi crede di possedere la verità per deridere con la satira. E ammesso che Pozzati la cerchi, la verità non è del mondo dell'arte.

Sanguineti gli ha riconosciuto una «perversa parodia» e Jaguer la volontà di «infierire». Ma i primi ad essere colpiti risultano qui il pittore e la pittura, magari perseguiti sotto altre sembianze, proprio come la parodia è la contraffazione dell'opera di altri con l'intento di dissacrarla.

Maestro giovane che dipinge da vent'anni, Pozzati ha sempre preso posizione nei nodi angustiati che la cultura contemporanea, non solo visiva, ha via via presentato. Ci ha abituato a mostre, cicli di quadri, temi e titoli pronti a cogliere l'attualità d'una situazione. All'inizio degli anni '60, snodava il groviglio di rimandi tra ciò che è naturale e ciò che è artificiale nel cuore di una pittura di nature «in posa», «en plein air»; era già un'ecologia delle immagini, ben prima che diventasse una generale mania. Dopo il '68, affrontava senza illusione, la «restaurazione», sia politica che artistica. Poi, col ciclo recente flaubertianamente intitolato «dal dizionario delle idee ricevute», affondava l'intento dissacratorio nei valori ufficiali e stereotipati che più da vicino lo serrano, quelli delle storia della pittura.

Si fosse limitato alla cronaca, a una pittura scopertamente politicizzata, Pozzati sarebbe solo un pittore civile. Ben venga. L'autocritica lo ha invece spinto a caricarsi di tutte le contraddizioni; come quando, col gran quadro «dal suicidio di Grosz» nel '69, si domanda: «dipingere è ancora un suicidio? Tentare di capovolgere le carte con la pittura o attraverso essa (con l'arte non si cambia la vita) non è un altro suicidio? Ma che rimane? ''Dipingere'' per suicidarsi o ''dipingere'' per far suicidare?»

La pittura di Pozzati dimostra nella decantazione del tempo e dei suoi passi più lucidi che i giuochi dell'arte — come quelli di luce ed acqua — ricadono su se stessi. Sono quadri indaffarati da immagini e parole; immagini tratte dall'universo pubblicitario o da quello colto da altri pittori e isolate come frasi fatte; parole scritte spremendo tubetti di colori che richiamano immagini svolazzanti. Sovente Pozzati ha ripetuto d'essere uno che «rapina» e «saccheggia», che è già un modo critico di fare i conti con tutta la cultura passata e presente, perché «rapinare» Léger o Morandi vuol dire prendere ciò che hanno di meno conosciuto. Altri dicono «citare», quando sono indaffarati ad imitare ciò che è noto. Pozzati rischia però di ritrovarsi con un bottino eclettico. È un pericolo che corre ancora, sebbene ora abbia maturato un inconfondibile stile nei collages, un linguaggio di aggregazione di elementi figurali e verbali che prende il posto delle immagini personali che non ha mai voluto creare.

Pozzati scrive parole sulle tele come a prevenire il nostro commento alle sue immagini. È un aperto rapporto con lo spettatore e non un abbandono alla poesia visiva. Questi cicli di quadri, che si susseguono con elementi ripetuti e nomenclature, moltiplicano i fogli di un esercizio di pittura rapidamente saturati di approssimazioni; a ragione fanno pensare a un intento didattico del pittore. La sua è una prefigurazione; non siamo richiesti tanto di commentare i suoi quadri, *quanto di prendere spunto dalla pittura per discuterne i* significati su altri piani. L'insegnamento comincia qui, ed è autodidatta. È forse per farci proseguire da soli nell'esercizio della critica che Pozzati si ferma sulla soglia della satira.

ROBERTO SANESI 1974

Si mostrino due guanti, e si affermi, poi, che si tratta di due guanti. L'operazione può apparire tautologica. Definizione in cui il concetto da definire è ripetuto tale e quale nel definiente. Diallelo, *pistilli versàtio*, ecc. La si può attuare con qualsiasi cosa, scarpe, numeri, *palettes* (soprattutto in francese), montagne, rettangoli, tronchi di legno, scacchisti di Blainville, bottiglie, cartoline illustrate e perfino, volendo, tautologie. A scatola cinese. Ma la relazione fra l'oggetto e la sua definizione suscita, in Pozzati, il dubbio. Come chi si sentisse calpestato dall'orma del proprio piede, che è piede che calpesta, e così via. L'accenno di Marchiori a una moltiplicazione di tavole didattiche è esatto. Tavole, insisterei, che si autogenerano. Si assiste, nel procedimento di Pozzati, ad un continuo spostamento dei significati direttamente proporzionale all'assoluta esattezza e ovvietà fra immagine e didascalia, fino a creare ambiguità inattese. Per di più — e la cosa è particolarmente sensibile nei disegni, nelle tempere, nei *collages*, insomma dove più diretto, non ancora del tutto organizzato, è il gioco degli impulsi creativi, associativi — non c'è risultato che non si riveli, nel medesimo tempo, come somma di passaggi, esposizione dello stesso metodo compositivo con cui tali risultati sono ottenuti, così che il metodo, in molti casi, si pone a soggetto. Come a dire che la ricetta, la composizione del prodotto, la posologia, le indicazioni e le eventuali controindicazioni sono da considerare un'unica cosa, da Ingoiare insieme alla medicina perché il suo effetto sia efficace. Se i rispecchiamenti puramente sensoriali delle cose e degli eventi occupassero la mente allo stato grezzo, l'informazione risulterebbe scarsamente utile (R. Arnheim, *Visual Thinking*). Gli accostamenti visivi, le allusioni, i negativi e i positivi rovesciati, gli spostamenti segnaletici, le citazioni, le mimetizzazioni che costituiscono il prontuario di questo discorso sul metodo di Pozzati hanno la funzione di mostrare, fra altre cose, che fra la raccolta delle informazioni e l'elaborazione delle informazioni, fra percezione e pensiero, non esiste frattura. Forse, più che un dizionario delle idee ricevute quello che Pozzati sta organizzando è un catalogo delle idee restituite.

L'intervista, si sa, è una forma che, prima i diplomatici e poi la gente del cinema, hanno saputo adattare meravigliosamente alle loro esigenze esibizionistiche e autopubblicitarie. Tuttavia non sembra molto adatta ad avvicinare uno scrittore o un artista. L'osservazione è di Benjamin. Mi è parso perciò conveniente apportarle alcune modifiche. La prima, dettata dalla mia consueta amabilità, è consistita nello spostare l'intervista in direzione del dialogo. La seconda, più ruvida e per questo molto più radicale e produttiva, mi ha portato a far gravitare l'intervista verso l'interrogatorio, con tutta la malagrazia e la provocazione connesse a questo genere tenuto, non a torto, in discredito. Per altro al critico, la cui attività porta le indubbie stigmate dell'inefficacia come della monomania, non rimangono molti piaceri se non quello, perverso, di violare l'altrui segreto. (A.B.)

ALBERTO BOATTO 1975

È notorio che con Pozzati si ha a che fare con un «predone»: in pratica non esiste sistema linguistico che non abbia rapinato. Nel suo caso ci troviamo di fronte non solo ad un recidivo ma ad un reo confesso. Ora la cosa più malevola che si possa esigere da un rapinatore è, non certo un ravvedimento moralistico, ma che rende pubblicamente conto di quale uso abbia fatto delle sue prede, quale utilità abbia tratto da un saccheggio tanto a lungo praticato. Se dovessi indicare ciò che occupa per me il centro dell'operazione di Pozzati, direi che è quella anomalia assieme dell'intelletto e della condotta, modernissima, affascinante e produttiva, che porta il nome di «malafede». E nel caso specifico la «malafede» di Pozzati si colloca nell'arco che separa la fermezza del giudizio dal semplice commento, con la sua svagatezza e la sua mobilità. Per giudicare bisogna disporre di una scala di valori, scomodare addirittura la verità, mentre per commentare è più che sufficiente mettere in circolazione degli umori, alcune perplessità, delle resistenze interne: basta cioè porre in gioco le proprie motivazioni particolari, che sono sedimento biografico, patrimonio culturale divenuto inclinazione consapevole o inconscia. Allora la «malafede» di Pozzati si situa in un commento che si ammanta invece di giudizio, e in un giudizio che non è che la maschera accigliata di un commento personale — ma non privato e che pertanto può aprirsi alla più vasta partecipazione. Sulla fecondità della «malafede» come, per contro, sullo stato di contrizione e di sterilità che genera ai nostri giorni qualsiasi «buonafede», credo che come pochi altri artisti od intellettuali Pozzati potrebbe spalancare, se volesse, alcune virulenti prospettive.

«Mi metto una bella maschera di prima qualità e dico tutta la verità e... nient'altro». Quando l'ho detto?
Ora la maschera tenta di togliermela Boatto per farmi dire qualcos'altro, che è poi sempre la... verità.
Sotto la maschera c'è un volto identico alla maschera.
Non mi travesto da Pozzati, sono Pozzati (e voilà!).
Se il travestimento è uguale al travestito è difficile costringerlo a reagire, a capire i suoi «carichi di rottura», a fingere, a scambiare insomma le parti... (ma sarà poi vero?).
Però sappiamo tutti che le «parole sono una maschera»; allora tranquillamente (ma non troppo!) possiamo continuare a dialogare, a dire la «verità» e tante altre cose ancora.
Ma la maschera, Boatto, non fa parte del cerimoniale?
Il questionario di Boatto è un «saggio», una «presentazione» (so che da tempo non ne fa più). È una voce — non certo secondaria — della mia bibliografia. Perciò me ne approprio (non sono forse un rapinatore*?).*
Prendo tutto sul serio e non c'è da dire altro. Ma Boatto mi provoca: suscita cose antiche, nascoste, sublimate. Mi getta l'ombra addosso, mi fa vedere il passato come cordone ombelicale del presente. Con malizia, facendo quasi il «ritratto» a se stesso (narcisista o masochista?), mi riconverte in termini biologici.
Non mi riconosco. Mi riconosco. Insomma, mi lascio provocare, «violare», guardare in... faccia (il pittore ama le «interviste»: è un po' diplomatico, attore, soubrette, prostituta).
Così salto dal polo Nord al polo Sud (ad un predone non si vorrà imporre delle regole, spero!), faccio un po' di confusione e guardo anch'io l'amico investigatore.
Ma Boatto è una maschera? (C.P.)

CONCETTO POZZATI 1975

La rapina, la libertà di rapina da me rivendicata (Marchiori mi definì, con spirito di avventura, il «corsaro della pittura») non era prestito o saccheggio ma l'utilizzazione critica di un arsenale fatto e creato per servire, per essere usato.
USARE È FARE.

L'intera opera di Pozzati esercita una provocazione permanente nei confronti di quella vocazione di «detective» che fa forse tutta la residua dignità del critico, e che spinge questo addetto ai «casi obliqui» a portare alla luce i misfatti tenuti puntigliosamente nascosti. In una stagione come la nostra in cui numerosi artisti esibiscono con troppa palese sconsideratezza il loro segreto — un rimasuglio di narcisismo —, tanto da spegnere, con la curiosità, ogni possibile esegesi, Pozzati difende al contrario con ostinazione il suo mistero. Sebbene non pretenda affatto di compiere un lavoro di pioniere, mettendomi nei panni di un Lönnrot «predone» sulle piste già aperte da altri Dupin, procederò anch'io nella mia inchiesta, partendo com'è canonico da un dettaglio secondario. Pozzati pone giustamente il «vedere» come un problema, ma poi personifica l'attività del vedere nella figura del «guardone». Il «guardone», questa versione casalinga del voyeur, fa parte della più corrente casistica erotica. Tuttavia la malignità del mondo contemporaneo non offre alla contemplazione di questo innocuo maniaco la gradevole visione del corpo, bensì la sgradevolezza dell'artificiale, indisponente come il più indisponente «collant» femminile. Da questa constatazione vorrei trarre, per rapidi passaggi, un paio di ovvie conclusioni. Il mondo attuale (la socialità) si costituisce mediante la sostituzione della natura con l'artificiale e col falso, si edifica attraverso un congiunto lavoro di repressione e di rimozione. Tuttavia, malgrado ogni costrizione, sull'universo contraffatto di Pozzati non splende la pupilla asettica di un fruitore o di un robot, bensì la pupilla umanissima di questo bonario erotomane, che può gettare solo un'occhiata delusa, perplessa e come di tralice su quel frigido panorama che gli si para davanti. Non c'è investigazione che non si riassuma in una domanda stringente, e a tale regola non si sottrarrà nemmeno la mia. Chi è questo «guardone» se non il doppio originario di Pozzati e non affonda forse nella insoddisfazione di questo amabile personaggio l'incessante commento dell'artista?
Insomma, tutti e due, autore e suo doppio, non sembrano troppo appagarsi del copioso bottino che pure riescono ad ammassare con speditezza invidiabile. Cadendo anch'io in uno stato di colpevolezza recidiva, nella euforia di tenere in mano l'universale chiave di decifrazione, continuerò ad approfittarmi di questo «guardone». Accertato il divario che sottosta a tale personaggio tra la cosa guardata e l'occhio di colui che guarda, ritengo di poter motivare su questo divario la persistente «doppiezza» che caratterizza l'intera produzione di Pozzati. «Doppiezza» prima di tutto di prospettiva, come modo di inquadrare il suo universo, che oscilla fra la complicità sensoriale e il distacco mentale, il cedimento e la fuga, la compiacenza e l'ossessione, il troppo vuoto metafisico e il troppo pieno surrealista, il simbolo negativo e il simbolo comunque positivo, giacché ogni dato onirico si presenta pur sempre come autentico e vero. E poi «doppiezza» di ingredienti figurali, disagevole promiscuità di organico e di naturale, accostamenti incongrui, fastidio e dispetto reciproci, addizione di addendi che non si sommano, convivenza tra elementi costantemente spaesati. Con la sventatezza dell'investigatore che si illude di aver agguantato il malfattore, cederò anch'io alla facilità della profezia: essa afferma che Pozzati non arriverà mai a comporre in una omogenea unità figurale la «doppiezza» del suo universo.

Costantemente Pozzati impiega spezzoni di lingua

La rapina non è un alibi per mancanza o «difficoltà nella ricerca del nuovo e dell'autentico» in quanto il «già fatto» diventa autentico e originale: si assiste alla messa a morte dell'originario e, «paradossalmente, il materiale rapinato assume una vitalità impersonale». Ma la cleptomania (chi non è cleptomane?), questo impulso ossessivo a rubare, a possedere, non è nient'altro che una «malattia intellettuale», un modo di ESSERE. A livello morale la cleptomania diventa «malafede» piena consapevolezza cioè della propria slealtà, del proprio cammuffamento, della propria intenzione di ingannare, di vestire abiti d'altri, di pregiudicare — col travestimento — un giudizio altrui (che gioia essere «predoni»!).
Boatto mi pensa come un gioco di umori. Come molti, crede che gli umori, l'arte insomma, sia un *modo di esistere*.
La «malafede» è più feconda della sterile e limpida «buonafede», che non reca danno a nessuno se non al corpo (San Sebastiano dell'arte!).

Posso citare Hegel come fanno alcuni miei amici?
Il vero è l'intero; o, come mi dicono che diceva, «la verità è il crimine».
Ma i miei umori sono la verità? (fosse vero!)
Boatto ha la vocazione del «detective». Desidera portare alla luce i miei misfatti (ma quale misfatto più grande di fare il pittore!). Scopre le rapine, la falsa identità, i peccati del voyeur, la «innocente bonomia» del GUARDONE (che trionfo essere pedinati!).
Se usare è fare, GUARDARE (vedere) è POSSEDERE.
Si diceva che il mondo fosse diviso tra coloro che *guardano* e coloro che *fanno*; ma tutto il FARE non è stato ridotto *VEDERE*? (anche se so bene che l'ultima tendenza della pittura all'«azzeramento» propone di «immaginare» piuttosto che di «vedere»).
Per me il vedere è investigazione, specializzazione professionale; un modo di ri-illustrare criticamente (o didatticamente) la produzione, senza passare attraverso il sensorio biologico o attraverso i massaggi psichici, ma usando i linguaggi dati, che sono materiali di base, «stipulazioni contrattuali». Il «guardone» è una stipulazione del vedere (il mio *miroir* mi ricorda che intitolai, nel '65, un quadro: «il guardone dalla pupilla aperta): implacabile, spregiudicato, non misteriosamente socchiuso, buio, vergognoso).
Ma il «guardone» è anche CUSTODE di colui che guarda; angelo e robot, è custodito a sua volta.
«LE REGARDEUR»: IL RIGUARDONE (per essere casareccio).
Chi guarda è guardia del guardato, ma è a sua volta riguardato. Tutti ci possediamo in immagini viste e guardate e ci si ama in un «universo di specchi» (i miei specchi non erano altro che ri-guardoni).
Il gioco degli specchi non è terrore della propria immagine o paura (la paura del voyeur che ha alle calcagne il detective Boatto) di essere riconosciuto.
Il guardone non ha «insoddisfazioni emotive» o volontà di «riappropriazione dell'aggressività erotica», in quanto sa che il VEDERE è VIVERE, che tutti avendo il possesso della visione, sono guardoni.
Il guardone riporta a galla il rimosso.
IL RICEVUTO È RI-VISTO, è RI-VISSUTO insomma.
Non è necessario «riappropriarsi di quanto già possediamo» come «prendendo parte della propria nascita», ma riappropriarsi, intellettualmente e criticamente, di quanto già POSSEDEVAMO.
Il mio guardone non ha solo la pupilla aperta, ha gli occhi anche dietro la nuca e *regredisce guardando.*
Il mio (nuovo?) guardone ha un mutamento di rotta

pubblica e con ciò si è condannato, forse a vita, ad articolare sempre un linguaggio secondo, un metalinguaggio. La stessa «natura», che pure ha spinto altri artisti ad elaborare un linguaggio primo, filtra nei suoi quadri unicamente come manipolazione, fragranza di bosco in bottiglia. Tuttavia nel campo dei linguaggi di dominio comune Pozzati ha proceduto come a ritroso, passando dall'attualità della comunicazione cartellonistica e pubblicitaria alla storicità dei linguaggi artistici del Novecento, nel «ciclo della restaurazione», e ancora più indietro, a quelli della cultura dell'otto e del settecento, nel suo «dizionario dei luoghi comuni». Questo mutamento ha scatenato in Pozzati un diverso tipo di commento: nella misura in cui aveva a che fare con un linguaggio pressante, egli ha reagito percorrendo la strada della contraffazione, della parodia graffiante, la strada della commedia. Del resto il voyeur deluso è un sicuro personaggio da commedia. Adesso che il linguaggio proviene dal passato e che, attraverso il tramite del tempo, si è come addomesticato, anche la tensione di Pozzati si è allentata, e l'ex «guardone» si è concesso la distensione del gioco, il distacco dell'ironia, il sussiego della falsa didattica. Il gioco sembra così l'ultima maschera che gli scherzi della sublimazione hanno costretto ad indossare a questo castigato erotomane.

visiva, non compie solo rimozioni erotico-oniriche, come una volta, ma guarda le cose vicine e lontane, le mette tra virgolette e poi, magari, ne fa la guardia.
Boatto ama giustamente Novalis: «il puro atto filosofico è il suicidio»; modificherei la citazione (sono turbato?): «il puro atto filosofico è... *l'omicidio deliberato*». Ecco il mio misfatto. Il «detective» sarà sorpreso: la *commedia* diventa *tragedia*.
Il ciclo «restaurazione» non era un «revival» amoroso dei linguaggi del '900 ma una *messa a morte dei soggetti*.
Non mi travestivo da Picasso, Morandi, De Chirico, ecc.
Non esisteva un cambio di soggetti.
Ero un travestito che uccideva Picasso.
Non sono un feticista perché uso, manipolo, gioco, contrabbando feticci altrui.
Picasso, simbolo riconoscibile da tutti (l'arte), diventa uno strumento, un puro materiale che produce, che si autoproduce: «l'opera sembra prolungare il processo produttivo da cui è nata».
Non mimavo, non fingevo Picasso, ma ero Picasso (accidenti!).
L'arte produce arte e non arte di ripetizione o «ripetizioni differenti», «rivisitazioni di Museo». La mia «restaurazione» non era «continuità della tradizione o dialogo a distanza» (per questo Barilli, giustamente, mi ha trascurato nella sua mostra milanese: ha trascurato Picasso!).
«Restaurazione» non è stata riconcilazione o la «riconquista della paterna dimora», ma è stata, intellettualmente, una commedia, che tramutandosi, appunto in tragedia, aveva per sottotitolo «*uccisione dell'originario*» (il PADRE, l'ARTE, alla lunga, fregano sempre).
«Restaurazione» era una messa a morte (un po' emolliente ed elegante, forse).
Sarà tutto vero che il mio guardone è innocuo, bonario, maniaco, rapinatore di viste modeste, di provincia; però, a volte (almeno credo), *uccide guardando*.
E se il guardone vede tutto, il «mistero» è chiaro, privo di risvolti nascosti (le viscere, la biologia). Il mio misfatto è tutto qui (il detective è appagato?).
Però è anche vero che il VEDERE è un bottino fantomatico e si posseggono solo fantasmi (fantasmi di cadaveri altrui).
Il padre è il capitale: ti castra sempre.
Non rimane che riportare il fare alla «produzione»; non sottrarsi visceralmente, biologicamente, attraverso *l'immaginazione*.
L'Eros, la Natura, le proprie Viscere, l'immaginario, il Biologico, il Corpo, il Produttore sono PRODOTTO.
La *realtà data* non si distingue da quella *prodotta*. Il *falso* attraverso il processo di naturalizzazione, è copia conforme all'*autentico*.
Ma dov'è la mia ironia?
Il detective ha scoperto la verità? Non importa.
Essere pedinato, o addirittura rapinato e sostituito è un avvenimento: un segno felice della mia disponibilità (e io che mi definivo un pittore dell'800?).
Spero di ripetere il misfatto e di avere alle calcagne altri *detective*, di naso meno fine.
Ma, attenzione, potrei far mio ciò che altri hanno scritto: «Pozzati può cambiare la pelle, senza tradirsi mai; può diventare l'anti-Pozzati».

CONCETTO POZZATI, pittore, predone, cleptomane, travestito, restaurato, reçu, doppio, citato, rimosso, usato, prodotto, ex guardone (ma sono proprio io?)

LARA-VINCA MASINI 1975

Non so perché, ma scrivere di Concetto Pozzati, un po', mi preoccupa.
...Però, in ultima analisi, mi fa anche piacere di farlo oggi, a questo punto del suo lavoro, che considero particolarmente felice, al momento di chiusura (e di svolta), rispetto a tutta una serie di quelle sue «appropriazioni» di «ogni sistema linguistico», come le definisce Boatto. E che sono sempre state, a mio avviso, anche una sorta di «sovrapposizioni», essendo ogni volta, la sua maniera, il suo «sistema linguistico» — che esiste comunque, malgrado tutto (e allora chiamiamola addirittura la sua "sigla" che non è solo «la pera» e «la rosa» — e non è solo, infine, sistema linguistico, ma sistema mentale) che si imponevano sul sistema in esame e in revisione critica — tra l'omaggio e la dissacrazione amorosa —, fino ad arrivare a quella immedesimazione dichiarata nel «Suicidio di Grosz», con il dilemma sulle scelte: «Dipingere» per «suicidarsi» o «dipingere per far suicidare»?
Perché Pozzati è, anche scrittore, quasi quanto e alla stessa maniera in cui è pittore: il rapporto testo-immagine ha sempre giocato per lui un ruolo di stimolo straordinario, nel contrasto ironico-sadico, talvolta, e nel rimando, nel rimbalzo, negli slittamenti e rovesciamenti di significato e di rapporti (in questo, una volta tanto, anticipando, e non «rapinando», certe più tarde esperienze di poesia visiva, e con una carica che raramente la poesia visiva possiede!).
Pochi giorni fa, scrivendo di Mario Schifano, parlavo, ancora, di «appropriazione» e di «azzeramento» (chi si appropria di una cosa — idea, opera —, meccanicamente la distrugge, privandola della sua autonomia). «Il mio guardone è innocuo, bonario, maniaco, rapinatore di viste modeste, di provincia; però, a volte (almeno credo) uccide guardando», scrive Pozzati.
C'è una analogia notevole tra le due «appropriazioni»; anche Schifano si appropria di alcuni «sistemi linguistici» (la dinamica futurista, il 900 italiano, De Chirico...), ma lo fa, sempre, col filtro ottico dei mass-media (lo schermo), restando, per quanto è possibile ad un «pittore» come lui, all'esterno.
La sua è, se così si può dire, una «appropriazione a sottrarre». Pozzati, invece, usa una zampa unghiata, ma carica di materia, velenosa, rovente, che lascia tracce e spessore.
La sua è una «appropriazione a sommare», per quanto, malgrado tutto, anche la sua resti, sempre, un'operazione pittorica. (Amore-odio per la pittura — Grosz si uccise «...perché non amava la pittura»...).
Anche la sua è sempre, dunque, «pittura» (una pittura carica, densa, come quella del Caravaggio o di Rubens). Ma è una pittura sulla quale (come Schifano), egli ha sempre molto «meditato» (anche perché Pozzati, oltre che scrittore, è un lettore attento, raffinato, colto; è uno che «vede» tanto, attraverso i veli; è uno a cui il mistero si scopre; è uno che, anche «pensa», e pensa molto). Ha meditato proprio «sui mezzi della pittura» («Palette»)...
Oggi dunque, e per questo mi interessa tanto questo momento del lavoro di Pozzati, egli è arrivato ad impadronirsi anche di un altro processo operativo, quello tendente all'«anonimato», all'«azzeramento» di se stesso (che non è quell'azzeramento che provocava con le restaurazioni, anche, del suo lavoro stesso). Cioè, mentre, come dicevo, verso i modi linguistici che egli ha, di volta in volta aggredito (trasformandoli e demistificandoli), la sua operazione è stata «a sommare», nei confronti della propria «siglatura» la sua è stata sempre, al contrario, e progressivamente, una «operazione a sottrarre», per giungere ad una lucidità di resa assolutamente libera da qualsiasi rimando al proprio, inequivocabile, quasi inevitabile «modulo» linguistico. Mentre la struttura «mentale», assemblativa, quasi a puzzle, rimane ancora. E aggiungerei anche questo: che, mentre fino a ieri, fino alle «Restaurazioni», egli agiva sui sistemi caratteristici di alcuni protagonisti della cultura artistica moderna (molto spesso contemporanea), sia per quanto riguarda i nomi che dichiarava, sia per quelli che lasciava intravedere, senza dichiararli direttamente, ora la sua analisi si sposta più indietro, e non si rivolge più neppure a personaggi o a protagonisti, ma al sistema culturale-didattico di origine settecentesca, riproponendo, con la sua nuova serie «Dal dizionario della produzione» e «Dal dizionario della naturalizzazione», un'indagine critica sull'esperienza didattica illuminista della Encyclopédie, che sta alla base della struttura culturale contemporanea, e di cui recupera, con la sua straordinaria abilità di impaginatore, le tavole, ancora una volta, relative ai «mezzi», agli «strumenti» tecnici (le materie, — la pelle, il legno —, gli attrezzi agricoli, — la carbonaia, le table de travail —...), i simboli di una «economia» che si sarebbe poi travasata nel capitale.
Il tutto, ancora, confrontato con la pittura (come «mezzo»), che egli accosta alle immagini-simbolo, come riferimento altrettanto simbolico (nelle tassellature lignee, nelle ritmiche spatolate di pigmenti...).
E allora torna, anche in questo caso, una sorta di nuova, trasposta, «appropriazione» di se stesso: della propria componente mentale professionale di insegnante, che è connaturata in lui come la «professione» di pittore e che si è così esplicitamente risolta nei suoi lunghi anni di insegnamento e di organizzazione didattica...
E allora, alla fine, può anche venir fuori che questo Concetto Pozzati... sia anche, alla fine, l'esatta copia dell'uomo di cultura di oggi, per cui quasi tutte le strade si chiudono ogni giorno di più... e che, malgrado tutto, crede ancora nelle proprie capacità di trasmettitore di messaggi, di «modelli» per un futuro, almeno, diverso (forse più felice, come per il leopardiano Venditore di Almanacchi?).

FILIBERTO MENNA 1975

Con «Une et trois chaises de travail» Pozzati strizza l'occhio a Kosuth, citando letteralmente un'opera ormai famosa dell'artista in cui una sedia «reale» è posta accanto a una fotografia della sedia stessa e a una definizione verbale dell'oggetto attinta da un dizionario. Pozzati prosegue così il suo discorso pittorico che assume a proprio oggetto l'opera di altri artisti. Con questa citazione, Pozzati intende in qualche modo dichiarare le proprie intenzioni mutate nei confronti di situazioni precedenti, caratterizzate in maniera più determinante da un fattore erotico-onirico, come dice lui stesso. Ora, l'atteggiamento si fa più freddo e analitico, anche se non del tutto privo della consueta ironia.
La questione posta da Pozzati con le opere recenti può essere ricondotta alla questione del rapporto tra immagine e oggetto, tra linguaggio e realtà. Il problema è posto tutto dentro la pittura, il linguaggio della pittura, con una analisi preliminare delle relazioni che intercorrono tra la figura e il fondo e tra figura e figura. Lo spazio, come luogo in cui appaiono le raffigurazioni degli oggetti, non esiste come contenitore, ma risulta diviso in strati di pittura, ciascuno dei quali si pone come un piano di definizione dell'oggetto. Viene messa in discussione quindi l'articolazione tradizionale tra figura e fondo essendo entrambi niente altro che uno dei possibili piani di definizione. Analogamente, il rapporto tra le immagini si configura come una articolazione di strati successivi posti frontalmente allo spettatore o di sezioni della superficie che si susseguono orizzontalmente da sinistra a destra in una successione temporale. Pozzati, in definitiva, tende ad affermare una discontinuità totale non solo tra immagine e referente, tra i segni e le cose, ma anche tra le diverse immagini, ossia tra i diversi livelli di definizione linguistica. Questi livelli coincidono, come si è visto, con una serialità frontale o orizzontale, per cui ogni immagine è avvertita come giacente su un piano di definizione semica chiuso e concluso in se stesso con la conseguente impossibilità di una relazione reciproca dei piani o segmenti, se non attraverso la sovrapposizione per strati o la successione per tempi. Anche la posizione del riguardante è coinvolta in questo processo di frammentazione, nel senso che gli atti percettivi si dispongono anch'essi in una sequenza di postazioni spaziali che coincidono, dentro il tempo esistenziale dello spettatore, con i diversi livelli di significazione dalla parte del linguaggio, ossia della pittura. Questa, contro tutte le apparenze fortemente connotate in senso iconico, non tende tanto alla rappresentazione delle cose, quanto a una sorta di loro nominazione, alla formulazione di un elenco, catalogo, in cui le immagini perdono di peso e consistenza per acquistare l'asciuttezza e, direi, la trasparenza di una definizione verbale.
Le immagini-definizioni restano, in sostanza, imprigionate dentro gli strati della pittura e questi assumono quasi il significato di teche in cui quelle immagini sono fissate, custodite e guardate. Per questo, Pozzati si definisce «guardone», ma aggiunge che «chi guarda è guardia del guardato». È come se l'artista avesse timore di non poter conservare una testimonianza dell'oggetto percepito perché conosce la irripetibilità di una stessa immagine, sa che guardare due volte lo stesso oggetto vuol dire appropriarsi di due piani diversi di definizione di esso e, in ultima istanza, di situarsi in due momenti diversi del vissuto.
È lo stesso Pozzati a darci la chiave di questa sua ossessione quando afferma che «il guardone riporta a galla il rimosso» e precisa che «il mio guardone non ha solo la pupilla aperta, ha gli occhi anche dietro la nuca e *regredisce guardando*».
Giacché il rimosso viene recuperato strato dopo strato in quanto solo così l'artista riesce ad approntare, nello stesso tempo, una tecnica di lettura e di difesa da esso. E quando guarda fuori è come se guardasse ancora dentro.
Per questo, lo sguardo di Pozzati non è innocente: egli non riesce a vedere la realtà con immediatezza semplice, ma la guarda spiando, con un senso di colpa. Quasi che dipingere il reale fosse un processo di indebita appropriazione. E per lui lo è, in sostanza, perché egli legge la realtà con gli occhi con cui recupera il rimosso. Sicché nella sua pittura realtà e rimosso coincidono.

GIULIO CARLO ARGAN 1975

Da quando ha cominciato a fare pittura e grafica (la prima mostra è del 1957) Concetto Pozzati sviluppa un suo ragionamento semplice e convincente e, nello stesso tempo, paradossale. Il suo principio è che l'arte si fa con l'arte e non con la realtà o contro la realtà, così come le idee si fanno con le idee ricevute e non con l'intelletto, le immagini con le immagini che ci sono e non con l'immaginazione.
L'arte non ha imprevisti, ha le sue regole che vanno osservate, e non è onesto bluffare: Pozzati è stato perfino professore e direttore di un'Accademia. Si gioca secondo le regole, ma con le carte che si hanno in mano. C'è perfino una curiosa analogia, anche grafica e cromatica, tra le carte di Pozzati e le carte da gioco: nel modo di simbolizzare, di tratteggiare, di mescolare immagini e parole. Ma il senso, il valore di una carta dipende da come e quando la si gioca; Pozzati è un buon giocatore.
Un «dizionario delle idee ricevute», spiegava Flaubert, è un «sottisier»: uno sciocchezzaio è un repertorio di sciocchezze fatto da uno spirito sottile. Le immagini dell'arte, ormai acquisite al lessico quotidiano, sono banalizzate: questo è il materiale iconico di una figurazione essenzialmente iconologica come quella di Pozzati. Le immagini ricevute, però, non vengono riesumate dalla memoria o rilanciate dalla fantasia, ma rilavorate a mano con i processi tipici dell'arte. Non interessa più la simbologia già decifrata della rosa o della pera o della scarpa, ma l'intrinseca capacità di simbolizzazione del processo pittorico o grafico che rigenera quelle immagini. Quando Lichtenstein isola e ingrandisce un fumetto presenta alla percezione, come macro-immagine, un'immagine che era stata consumata senza percepirla, accettandone la trasmissione in codice. Pozzati fa un lavoro più artigianale: prende immagini già percepite e le trasforma in immagini-oggetti. Ecco il paradosso: l'arte era la traduzione di oggetti in immagini, oggi è la retroversione, con lo stesso processo, dall'immagine all'oggetto. La nozione di oggetto artistico porta subito al Kitsch, che è l'artistico per comune definizione: arte banalizzata, ma ogni arte «ricevuta» è banalizzata. Con la retroversione, usando gli stessi reagenti e gli stessi espedienti dell'arte, Pozzati rigenera il Kitsch, lo debanalizza.
Tra i reagenti c'è l'ironia, ma Pozzati non ironizza sulle rose o sulle pere se non in quanto sono tipologie, simbologie artistiche. Non ha senso ironizzare il Kitsch come cattivo gusto, si ironizza il Kitsch perché è «artistico». Ma l'arte è un processo ironico: se ironizza il Kitsch perché è artistico ironizza se stessa. Dunque l'arte è l'ironia dell'arte. Solo l'ironia su se stessi è vera saggezza: per questa saggezza erasmiana Pozzati è uno dei pochi che credono, fra tanti che la vilipendono, nella cultura umanistica.

GIULIANO BRIGANTI 1976

Lo spazio mentale nel quale si muove Concetto Pozzati è costruito intorno al rapporto che corre fra immagine e oggetto, fra figurazione e realtà, fra significato e significante, e anche fra lessico verbale e lessico visivo o fra materia e simbolo nell'ambito del quotidiano. Il che, dopo tutto, vorrebbe dir troppo o nulla (che altro mai se non la realtà, le immagini e il loro significato può riguardare un pittore?) qualora non si aggiungesse che quel rapporto è visto da un particolare angolo di incidenza che corrisponde ad una situazione attuale e che esso si presenta al suo sguardo, e alla sua mente, non nella veste astratta e concettuale, così ostica ad esser ricondotta nello spazio del visivo, ma nella sua concretezza storica, come somma di immagini che nascono, si diffondono e si banalizzano in un momento molto particolare e, diciamolo pure, assai «chiacchierato» per la vita delle immagini stesse, formalizzate e correnti, e delle percezioni che presuppongono e provocano. Nel mettere a fuoco quel rapporto, Pozzati si avvale di una freddezza lucida ed ironica, ma non certo priva di impeto, che sembra escludere ogni legame che non sia quello della ragione, ogni metodo che non sia quello dell'analisi. Ma l'ironia, si sa, è fuoco e ghiaccio ad un tempo, perché lampeggia imprevedibile fra calda creatività emotiva e fredda osservazione analitica, mentre la ragione, anche là dove prevale, non esclude mai, se non a rischio di alienarsi, un confronto (e formativo) con l'intuizione, la sensazione, il sentimento. Comunque, Pozzati si muove in quell'ambito mentale con la sicurezza di chi, credendo solo nelle cose delle quali può disporre, sa di disporne, di averne anzi parecchie a portata di mano. Si guarda bene, quindi, di cercarne altre nella realtà esterna o altrove, cioè fuori dal campo specifico che gli offre il lessico del suo mestiere, perché sa che quanto trova in quello spazio può bastargli, che anzi non può servirgli altro. Vi trova infatti immagini che sono portatrici di un significato il quale può rivelarsi un ottimo punto di partenza a quella operazione sulle tipologie e sulle simbologie artistiche che più l'interessa. Un'operazione dissacrante ed ironica ma soprattutto concreta.
In questo suo lavoro di immagini ricevute che sottopone ad una sorta di riciclaggio, Pozzati rasenta, naturalmente, il paradosso. Si può dire anzi che il paradosso lo prediliga, come elemento scatenante di un sistema di rivelazioni visive. Il paradosso, che è sempre prevedibile, che è come una amplificazione mentale e contestataria di un nucleo dato, assume infatti, nell'opera di Pozzati, la stessa importanza che aveva l'incongruo, cioè l'associazione imprevedibile e «diversa», nell'ambito di una visione più esoterica, meno razionale della sua. E fa anche conto, in egual modo, dell'affascinante giuoco di specchi iconologico, cui si abbandona con molta sottigliezza, spingendosi sino alle soglie del dubbio che rimette tutto in giuoco, ma senza andare mai oltre. Perché in realtà Pozzati non dubita mai delle possibilità di esprimersi, dell'esistenza di un linguaggio «artistico», della ritualità della pittura che nasce dalla pittura. Così come non dubita della validità del prodotto. Ed è proprio questa sua virtù, questo suo stare alle regole del giuoco, che gli impedisce di varcare la soglia oltre la quale può sospingerci solo il dubbio totale, nato da una profonda crisi di identificazione; è la sua convinzione che l'arte sia un processo per mezzo del quale si trasformano immagini in altre immagini, che lo arresta davanti allo spazio rarefatto ove è negato ogni rapporto tradizionale

fra sguardo, realtà, linguaggio e lettura dei segni, ove è possibile solo l'azione che si consuma in se stessa o la tautologia, o la nobile riflessione sul significato generale del fare arte, sull'oggetto che è l'opera, su chi la crea e su chi la guarda. Pozzati preferisce, invece, portare alle sue conseguenze paradossali la nozione che l'arte si sviluppa secondo regole che solo a lei sono proprie, e che comunque sono altre da quelle nell'ambito delle quali possono trovar luogo le trasformazioni della realtà. Il suo contributo alla soluzione del rapporto fra immagine e oggetto è che le immagini restano sempre immagini e sono a loro volta matrici di nuove immagini. E vi lavora con una coscienza artigianale che è conseguenza della sua posizione intellettuale, certo dell'impossibilità di conoscere la natura data ma solo la natura prodotta, cioè la contraffazione e la parodia, la negazione dell'originario. Principio che, gestito dall'ironia, si ripercuote, nel suo pensiero e nel suo operare, sull'arte stessa che, in quanto trasmessa e diffusa, o per meglio dire recepita, è subito banalizzata tramite tutta una catena di trasformazioni.
È su questo tema che Pozzati lavora, con ostinazione ed impegno, assumendo, preparando e rigenerando immagini, proprio nell'occhio del ciclone che travolge le immagini. Ma non pensa di affidare il suo messaggio ad una bottiglia che qualcuno raccoglierà, chissà dove, chissà quando, dopo la tempesta. Vuole trasmetterlo subito, escludendo la memoria, facendosi beffe della fantasia, sicuro che il processo pittorico di per se stesso non può esprimersi che per simboli.

VITTORIO BOARINI 1976

Concetto Pozzati, come quasi concordemente sostengono i suoi critici, è un rapinatore, un travestito, un *voyeur*, che produce merci estetiche prelevando immagini dall'universo iconico in cui si fa sensibile la forma della società contemporanea. Questa definizione oggettiva dei procedimenti che caratterizzano l'operare artistico di Pozzati ne coglie certamente l'*essenza*, ma non ne rivela la realtà profonda, cioè la sostanza, che attraverso quei procedimenti appare nella forma del prodotto pittorico.
Quel *voyeur*, che per spiare la fantasmagoria in cui «si presenta l'immenso arsenale delle merci» (cioè per vedere senza essere visto nel tentativo di collocarsi da un punto di vista esterno) assume i più diversi travestimenti e sceglie a colpo sicuro le immagini da rapinare a man salva, non è infatti il Pittore, l'Artista, il Creatore, ma il suo *manque*, il suo essere assente, *refoulé*.
L'attività di Pozzati rivela così esplicitamente l'assenza del soggetto creatore di immagini (la sua assenza reale e non la sua sostituzione vicariale con il flusso di una «macchina desiderante»), evidenziando la realtà del processo produttivo sociale, la realtà per cui le merci (i produttori d'arte, la forza lavoro intellettuale) producono altre merci (i prodotti artistici). Detto in termini specifici, Pozzati non crea immagini ma le preleva dall'iconosfera esistente riducendole alla loro forma elementare (segni iconici, pezzi di lingua, materiali plastici) e impiegandoli in un processo di semiosi il cui risultato appare chiaramente per quello che è: un prodotto sociale.
In altre parole Pozzati, travestendosi, si smaschera, dimette l'abito del creatore e veste quello del produttore, di un produttore specifico, di un produttore di merci estetiche che, non potendo rinunciare alla propria condizione, assume le sembianze del *voyeur* e del rapinatore.
Le immagini prelevate dall'universo sensibile costituiscono così la materia prima per la pratica significante in cui Pozzati si inscrive, vale a dire la materia prima di un processo produttivo, di una pratica teorica o, che è lo stesso, di una pratica sociale, attraverso cui si producono i beni culturali secondo il modo di produzione imposto dai rapporti sociali esistenti.
L'operare artistico di Pozzati, quindi, mentre conferma con la fantasmagoria dei suoi prodotti la estetizzazione universale, ne rivela allo stesso tempo la miseria. Siamo di fronte a un processo produttivo che adonianamente «spiffera il segreto dell'arte», cioè produce merci attraverso una pratica che costituisce una critica della merce, produce arte praticando la *critica dell'arte*.

Roma, 26/3/76

Carissimo Concetto,

mi chiedi se il mio "archivio" non abbia traccia di quello scritto che preparai per una tua mostra a Milano nel 1963 e che non si fece in tempo a pubblicare (certo per uno dei miei soliti, patologici ritardi).
Me lo chiedi per un'antologia di cose su di te che stai preparando.Ma dimentichi che non meno patologico è il mio disordine, vivo nuotando letteralmente tra cataloghi e libri, scarabocchio fogli che perdo sul pizzo del tavolo, che perdo, intendo,nel giro di cinque minuti,figurati di tanti anni.
Se vuoi,però,metti questa lettera,a mò di segnale,alla data del 1963:la mia stima e il mio affetto per te non sono mutati da allora,e tu sei più in espansione di allora.
O se credi,metti pure questo segnalibro al 1958,ti ricordi?
Ho un tuo disegno che mi regalasti allora,con il quale non posso ricattarti perchè non fa uno sgarro:la mia prosa invece si, di sgarri e grinze ne farebbe e ne fa,meglio quindi che sia andata smarrita.
E non potendoti ricattare,debbo lusingarti:ti ammiro,sinceramente.

Un abbraccio

Maurizio (Calvesi,per la pubblicazione)

Cicli:

PRESENZE CHE NON CONOSCO, 1959/60
SCHIFANOIA/ORTOGONALE, 1962/63
FIFTY-FIFTY, 1963/65
DA E PER CARPACCIO (e altro), 1965/69
NATURE EN POSE, 1966/71
SPECCHI: LES REGARDEURS, 1967/72
DAL SUICIDIO DI GROSZ, 1969
EN PLEIN AIR, 1968/70
DISPENSE PROFUMATE/CORNICI PERBENE, 1971/72
CHALET (e altro), 1971/72
RESTAURAZIONE, 1972/73
DAL DIZIONARIO DELLE IDEE RICEVUTE, 1973/74
DAL DIZIONARIO DELLA NATURALIZZAZIONE: PELLE, 1974/75
NATURALIZZAZIONE, 1974/76
PRODUZIONE (e altro), 1975/76
con note dell'autore

PRESENZE CHE NON CONOSCO 1959/60

[...] Da qualche tempo si avverte un necessario desiderio di racconto, di «rinsecchimento» e di aderenza ad una partecipazione di «relazione»...; relazione di oggetti, di situazioni umane, psicologiche. Anch'io credo in questa «possibilità» e il mio problema è di cercare, dopo le prime sperimentazioni basate tutte sulla nervosità della grafia e di ordine quasi informale, un'*immagine*, una *presenza*, per articolarla con altre, scoprendovi delle relazioni interne, cariche di succhi emotivi, gravati dalle memorie e dalle situazioni del tempo.
[...] Le immagini tentano di uscire da quella situazione pessimistica perchè non derivate dalla scarnificazione o dalla corruzione dell'oggetto. Mi affascina la «dialettica»: *Memoria-fare istantaneo*; pur partendo, a volte, da un'idea precostituita o, addirittura, disegnata, lascio sempre la possibilità ad una realizzazione (relazione) interna imprevedibile...ad una «modificazione».

(C.P. 1960)

SCHIFANOIA / ORTOGONALE 1962 / 63

Qualità opposte... prossime.
M'interessa ciò che è discordante, ciò che è a disagio.
Dualità tra uomo-critico e uomo-pittore. Quindi la imprecisione e la precisione dei fatti. Sapere ed avere le tangenze oggettive del fatto (precise e lucide) e la nebulosità del richiamo della memoria.
Agiamo internamente ai confini (soggettivi più oggettivi) e dai quali, spesso, è arduo uscire; ognuno di noi ha uno spazio disponibile da differenziare o da modificare nel quale ci dibattiamo, diventiamo imprevedibili e senza durata. A volte perdiano di corposità e sono proprio le «strutture» nelle quali ci includiamo, o ci includono, che diventano oggettive e determinanti per il racconto.
Racconto non programmatico o pre-strutturato, ma «nozionale» e *oggettivo* solo nella sua totale stesura anche se la sua scelta, nella disparità degli atti concorrenti, può essere ancora soggettiva.
È l'ambiente stesso che rende insofferenti le immagini simboliche ed è per questo che gli emblemi non possono essere totalmente «lucidi» o «precisi» ma internamente ad essi si esplicano, ancora, sollecitazioni umorali, sovrapposizioni di pelli, mutazione di tessuto, onde renderli imprevedibili e mutabili.
Il pericolo consiste quando l'ambiente «vela» o tanquillizza le immagini senza lasciar loro la possibilità, anche se statica, di lievitare o di differenziarsi. Quindi: monumento di accadimenti.
Montaggio [...]

(C.P. 1962)

[...] un'altra e nuova possibilità di *descrizione*, una nuova lettura sulle *cose* ed i *fatti*, una nuova *immaginazione*, un nuovo *rapporto*, una nuova *determinazione*, una nuova *constatazione*, una nuova volontà di *distinzione*, una nuova *consapevolezza*, una nuova *relazione*, una nuova *narrazione*, un nuovo tipo di *racconto*.
Un racconto *montato* a più facce ed a più fasi... Questo tentativo di raccontare è sollecitato da innumerevoli alternanze che possono essere anche contradittorie, ma che inserite in varie pluralità, acquistano un nuovo senso, un nuovo «peso».
Chirificazione dell'indistinto e riconquista di una coscienza visiva.
[...] Partecipazione alla complessità dei fatti più contradittori e divergenti. Proiezioni distinte ed indistinte... di classificazioni, senza una progressione aritmetica-temporale.
Memoria + condizione + azione, che spesso interpone e capovolge.
(C.P. 1962 / 63)

Metà e metà. La CONVIVENZA, l'ADATTAMENTO (disagevole, se vogliamo) tra il mondo «introverso» che ci portiamo ancora dietro e quello «razionalizzante» che ci viene imposto (anche a nostra insaputa), o meglio, la RECIPROCITÀ tra un piano esistenziale e uno artificiale, è l'unica (personale) cosciente dialettica in rapporto all'oggi.
Questa dialettica avviene per addizioni che però non sono solo accostamenti di carellate mentali sulla memoria e di altre sul quotidiano, cioè, queste addizioni, non mirano a creare solo un reportage bensì un *conflitto* che non deve risultare esclusivamente per disagi stilistici ma per contrastanti significati. *Se non c'è conflitto c'è identificazione!*
Soggetto come *giudizio* (anche se rischia la semplicità e la frettolosità.
Oggetto; si come anonimato, ma corpo immune dal giudizio.
Inventare un gioco di presunzione, cioè di durata, di resistenza disponibile, in modo da non modellarsi interamente sulle immagini pubbliche, che però saranno sottoposte a *SFRUTTAMENTO* per significare e comunicare ed anche per dare uno scopo a quelle immagini organiche *sopravissute* e *costrette*.
L'ironia entrerà anch'essa a far parte del giudizio (non moralistico) come consapevolezza della mistificazione alla quale l'uomo è sottoposto quotidianamente.
CONTESTAZIONE-ADESIONE; cioè un rapporto di intervento e di sospensione, o di distacco, al tempo stesso.
Questa «contrastata armonia» deve essere più ambigua possibile e intercambiabile.
È logico che la tensione delle due METÀ si va sempre più moderando, ma questo non significa propore una totale integrazione. L'Integrazione comporterebbe un allentamento della durezza del giudizio e quindi una fievole resistenza delle immagini private rispetto a quelle pubbliche. Non significa, però, la sospensione della contaminazione anche se, a volte, le immagini da sottosuolo e le immagini anonime *recitano* a vicenda, o *subiscono* a vicenda, lo SPETTACOLO.
Per questo gli emblemi, presi a prestito dal mondo organizzato, sono spesso volutamente isolati in modo che siano di facile sostituzione; ma potrebbe essere una ribellione (impaginativa?) a voce bassa ed in tal caso il simbolo acquista una neutralità per il timore del contatto e per paura di essere giudicato; non ci saremmo sufficientemente compromessi.
A volte, invece, si staccano delle parti dai due settori che conquistano, nelle loro nuove peregrinazioni, uno spazio instabile nella Metà non a loro appropriata; questi ricambi concedono una maggiore cooperazione, sempre sospettosa o ironica, e la «compromissione» è più evidente [...]
INTEGRAZIONE IRONICA E COSCIENTE FINZIONE?
Anche per questo il DISAGIO sembrerà sempre meno evidenziato, il quale però non nasce più da un senso di colpa, di repulsione o dall'impossibilità di operare una scelta o meglio di non poter parteggiare per una delle due metà in senso integrale (la mancanza però di tendenziosità non significa il troppo facile giudizio di qualunquismo emesso dagli «impegnati» ma solo un desiderio maggiore di disponibilità) ma nasce dal cosciente timore che queste citate «terapie» siano pretesti per una moderazione e farebbero in modo che le immagini oggettive, in quanto tali, avessero il sopravvento nel momento terapeutico della livellazione. Cioè l'oggetto, per la sua forza e brutalità fisica, sarebbe impenetrabile dal giudizio e mai più differenziato [...]
[...] Si deve essere RAPINATORI storici purché questa «necessaria» avida remora sia sempre presente e urgente e quindi anche compromessa col mondo attuale.
(C.P. 1965)

DA E PER CARPACCIO (e altro) 1965 / 69

Arte per negare l'arte?
Ambiguità / Disagio
Disagio tra le remore, le scelte storiche e tra la propria storia del *fare* ed il rapporto col mondo dell'anonimato.
Il disagio, il conflitto sono la coscienza della contraddizione e dell'ambiguità.
Commissionarsi l'opera: *Progetto.*
Il quadro deve proporsi come una somma di strutture immediatamente leggibili e referibili.
Ora si presenta e non si rappresenta.
[...] Mummificare il soggetto in modo da renderlo partecipe del linguaggio comune. *Cosificare il privato e la storia.*
[...] Il *prestito* e il *saccheggio* come lecita azione. Prestito di «cose» già giudicate e disponibili ad esserlo.
La libertà di *rapina* è un'utilizzazione critica di un arsenale di linguaggi creati per servire e per essere usati.
[...] Si può essere «rapinatori storici» solo se si costituisce una situazione di rimando (tutto alla luce del sole e senza trucco) o di identificazione per poi comprometterla col mondo esterno «feriale».
(C.P. 1966)

NATURE EN POSE 1966/71

[...] Il mondo organico, la sua lievitazione da sottosuolo, era, alcuni anni fa, il protagonista del quadro; messo poi a conflitto con immagini prelevate dall'universo iconico comune ha (nel '64-'65) subito uno scarto notevole attraverso l'idea di raggelamento, di vetrificazione, di mummificazione, ridotto a falso prodotto organico. Non più l'immagine privata, soggettiva, il marchio, il contrassegno stilistico, a cui tutte le «cose» anonime e pubbliche giravano intorno mettendo e mettendosi, a disagio o creando il conflitto. Anche il fantasma è stato ridotto a merce attraverso una falsità rigorosa. Anche il «segno» privato è stato ridotto a codice attraverso la ripetizione seriale del segno stesso; operazione questa che ha svuotato l'immagine degli umori e delle caratteristiche originarie.
Il privato è diventato comune.
Lo stile si è trasformato in strumento che mi serve come una qualsiasi altra immagine, creato dopo tutto, per essere utilizzato.
Non sono quindi, autocitazioni, narcisismo, costanti di sé medesimo. È legittima questa operazione di rapina (non mimetica) con scarto in proprio quando noi stessi diventiamo — purtroppo — valori di scambio [...]

(C.P. 1968/69)

[...] Natura presentata, in posa.
Naturina morta all'italiana (I premio all'Italia per la natura morta da Caravaggio a Morandi; il Crivelli, sotto commissione, non è stato accettato e quindi non figura nello stand Italia).
Natura falsa, doppia, ambigua.
Natura come quantità, non come qualità.
Natura e il suo doppio.
Natura contraffatta, rifatta.
Natura come materiale, come segno, come pezzo di lingua comune.
Natura programmata.
Natura montata.
La natura data, la realtà, non si distingue da quella rifatta.

(C.P. 1970)

SPECCHI: LES REGARDEURS 1967/72

[...] So benissimo che le tentazioni e i ricatti temperamentosi passano attraverso il «pennello» e che, quindi, una negazione dell'arte «dipinta» può essere ancora arte. Non ho altra scelta che la *falsità*.
Il virtuosismo — se c'è — è quindi portante e non solo «pelle».
La vetrificazione del pennello, la sua mummificazione.
Il falso più vero del vero.
[...] Gli oggetti in specchio sono si occhio e schermo (les regardeurs) di ...immagini sopra ad immagini che assorbono «virtualmente» immagini, ma sono anche la vera «vetrificazione» del segno.
Il segno come ideologema. Falsità, vetrificazione, ambiguità dell'immagine e ironia (i vetri di Richard Ginori fatti così borghesemente bene).
Guardarsi allo specchio è come fare la guardia a se stessi.
RI-GUARDARE. Tutti ci si ama in un «universo di specchi ».

(C.P. 1968)

DAL SUICIDIO DI GROSZ 1969

Perché suicidarsi? Per cose «serie»? Dipingere ancora è un suicidio? Tentare di capovolgere le carte con la «pittura» o attraverso essa (con l'arte non si cambia la vita) non è un altro suicidio? Ma che rimane? *«Dipingere» per suicidarsi o «dipingere» per far suicidare?*
GROSZ — suicidandosi — dichiara di non condividere le tendenze, i pruriti avanguardistici, le ginnastiche del corpo, gli spontaneismi generici, le sostituzioni dei materiali e la loro stessa specificità, le «poetiche» degli artisti. Crede alle contaminazioni, alle provocazioni, alla critica sgradevole, all'allontanamento, allo spaesamento, al doppio naturale, alla non seriosità, all'ironia dissacrante, alle punture delle rose; era contrario al perbenismo, al partitismo, al pacifismo.
Odiava Pozzati, voi, gli altri.
Amava i dispettosi disagi.
Era masochista.
Non capiva la mamma, il talento, la poesia, la coscienza, la qualità non portante, l'arte, le facce pulite. Eccitava pizzicando, storceva le dita alla gente, costruiva tanti cavallini di Troia, regalava mazzetti di fiori (il finto pacifismo) con piccole e deliziose bombe ad orologeria. Credeva all'immagine che si fa politica, e non alla politica che diventa immagine.
Era un reazionario?
Questo suicidio è un altro «alibi»?
Dimenticavo:
George Grosz nasce a Berlino il 26 luglio 1893. Studia a Dresda e a Berlino. È dapprima caricaturista satirico. Verso la fine della prima guerra mondiale si unisce ai Dadaisti. Nel 1925 temporanea adesione alla Neue Sachlichkeit. Nel 1932 viaggio a New York, dove si trasferisce nel 1933. Nel 1959 ritorna in Germania dove muore il 6 luglio all'età di sessantasei anni.

(C.P. 1969)

GEORGE GROSZ SI È SUICIDATO CON UNA «GILLETTE»...

...perché era allergico al profumo delle rose
...perché era fragile
...perché tentarono di inchiodarlo
...perché odiava il riposo borghese
...perché aveva paura di essere legato
...perché la paglia lo soffocava (1° e 2°)
...perché non digeriva il pane quotidiano in special modo il barilino
...perché era alcoolizzato
...perché cadeva ancora la pioggia
...perché fu sommerso dalle pere
...perché il senso obbligato lo rendeva insofferente
...perché soffriva di avitaminosi
...perché non riconosceva i POM
...perché la pera italiana lo stava schiacciando
...perché odiava il «concetto» negativo
...perché non voleva essere intelaiato
...perché contestava se stesso
...perché fu lapidato
...perché non usava il ventaglio
...perché l'uva era indigesta
...perché era terrorizzato dal «verde»
...perché non amava la pittura
...perché non faceva mai i quattro passi
...perché il cotone idrofilo era particolarmente adatto per il démaquillage all'italiana
...perché accendeva troppo spesso la luce elettrica
...perché le orme lo calpestavano
...perché fu intappato come un sughero
...perché temeva i gonfiabili
...perché la lana sintetica era poco soffice
...perché odiava le nature morte
...perché non giocava più con i bambolotti
...perché fu sepolto dalla natura
...perché non condivideva più la civiltà dei fiori
...perché sacrificava molte banane per sceglierne solo due
...perché non sopportava di essere in cornice
...perché gli avevano fasciato il braccio sinistro
...perché la verza era pesantissima
...perché non si riconosceva sotto nessuna «bandierina»
...perché le nuvole erano al neon

DAL SUICIDIO DI GROSZ:

40 QUADRI 1969
olio, stoffa, specchio, plastica, legno, neon, tempera, sughero, chiodi, paglia, pane, acrilico, sassi, garza, corda, grafite su tela e tavola cm. 65x75 cad.
Galleria De' Foscherari, Bologna

EN PLEIN AIR 1968/70

[...] Come paesaggi? (ossido verde di cromo + verde verona + verde di cadmio + phthalocyamine green).
Paesaggio come recipiente di clorofilla
Paesaggio in vetrina
Paesaggio come tappeto... due passi all'aperto (en plein air: un rinnovato slogan per un'altra merce)
Paesaggio da non capire e da non ri-vivere
Paesaggio come tappezzeria per cose immobilizzate
Il doppio naturale
Paesaggio lievitato e stratificato (le sette pelli del paesaggio)
Il paesaggio naturale è cultura, storia, istrionismo, mistero, ricatto e fottitura; questi miei... sono tranquilli, non sconvolti, non rifatti, non mimetici, non interpretati, non impegnati e non servono per fare dei picnics.
Quando però riesco a «confezionarli» mi diverto tanto e applico tante «marmellate» verdi + verdi + verdi fatte tutte «regressivamente» a... mano.

(C.P. 1970)

DISPENSE PROFUMATE / CORNICI PERBENE 1971/73

La dispensa è memoria
La memoria è dispensa
Il fantasma in dispensa si consifica e la dispensa si fantasmagorizza
La dispensa composta
La dispensa ricevuta
La dispensa citata, disegnata, prodotta, ri-prodotta
Il canterano magrittiano
Raccolto e contenuto per essere esposto, in posa, in vetrina, nel cassetto
Cattedra a due posti
La cornice perbene, da bene
La «merce» composta e ricomposta
La «merce» sotto vetro (il passpartout nobilita e poi non è modernistico)
Sotto il controllo della cornice
La cornice inghiotte tutto e accetta tutto
(il tuo) FARE per essere incorniciato (fregato?)

(C.P. 1970)

CHALET (e altro) 1971/72

Allo chalet delle rose.
ROSILE
La rosa a guardia, che guarda
La rosa sul tetto non odora
La rosa è madre, matrice, marchio
1927, una foglia di Léger si è appoggiata sul mio tetto
Va a casa mia con... Léger
Il «mistero» è chiaro, disegnato, segnato, progettato, esposto
Sul mio tetto vedo, guardo, passeggio e colloco immagini d'altri o
un altro Pozzati vecchio, nascosto, ormai sublimato
Ma il vedere non è anche e solo possedere; posseggo solo il fantasma di Pozzati
e lo «vetrifico» perché non è più mio; è posseduto da altri, è come prodotto da altri. È distante.
Il tetto è un libro ricevuto è una pagina rimossa.
Il passato è presente? Perché mi guardo alle spalle? Perché torno
a casa mia?

(C.P. 1971)

RESTAURAZIONE 1972/73

(Ristabilimento dei valori. Autoconservazione dell'avanguardia)

[...] Il ciclo «restaurazione» non è un «revival» amoroso dei linguaggi del '900 ma una messa a morte dei soggetti
Non sono d'aprés - Non sono mascheramenti. - Non sono omaggi o dissacrazioni ma sono, semmai, omicidi volontari.
Non mi travesto da Picasso, Morandi, De' Chirico ecc...; non esiste un cambio di soggetti. Semmai sono un travestito che uccide Picasso.
Picasso o Morandi prolungano il processo produttivo dell'opera. L'arte produce Arte e si riproduce a sua volta e la mia restaurazione non è un dialogo a distanza con i primi della classe, i mostri sacri, con il... museo.
I segni dei «maestri» sono pezzi di lingua comuni riconoscibili da tutti e come tali sono strumenti e materiali che riproducono strumenti e materiali loro stessi. Quindi sono arte che producono arte.
Il reçu è usato come prodotto che ridiventa prodotto.

(C.P. 1973)

DAL DIZIONARIO DELLA NATURALIZZAZIONE: PELLE 1974/75

[...] *Pelle*: metodologia del mostrare e del dimostrare. La pelle si presenta non si rappresenta. La pelle è tautologicamente la pelle ma bisogna dialetticamente indicare per pelle anche se «è altro» che pelle. Relazione tra l'oggetto e la sua definizione; la definizione stabilisce per pelle di «rinoceronte» una pelle che di rinoceronte non è. La persuasione didascalica.
Pelle: conciata, trattata, fissata, maneggiata, trasformata, alterata, lavorata, morbida, colorata, addomesticata, citata, indicata, ricevuta, prodotta.
Ma io sono di ...*Pelle?*

(C.P. 1974)

NATURALIZZAZIONE 1974/76

1)
Nelle sue proprie origini il concetto di «natura» ha ben più vaste dilatazioni di quelle che gli riconosce la «storia della pittura».
La natura — si diceva — (qualcuno lo dice ancora) è tutto cio che diviene nel mondo, che nasce, che cresce e produce; noi diciamo anche tutto quello che si... produce.
Si diceva che è naturale, di natura, attinente alla natura, conforme alla natura, tutto quello dato dalla natura e non il suo contrario, il suo differente: l'artefatto, l'alterato, l'artificiale, il falso.
2)
La rapina, la libertà di rapina (da me da tempo rivendicata) sulla natura (e per la natura) non è prestito o saccheggio ma l'utilizzazione critica di un arsenale fatto, creato e *prodotto* per servire, per essere *usato*, per essere *riprodotto*.
Usare la natura è *fare* natura. Natura è uso della natura.
Guardare «La natura» è «possedere» natura.
3)
Ma il «naturale» è un processo mentale e teorico e non solo conforme al viscerale e al biologico.
Naturale sono anche i riti prodotti al di fuori della originaria concezione di natura se sottoposti al processo di naturalizzazione.
La natura produce natura e le «idee ricevute» dalla natura producono e riproducono, a sua volta, natura differente, apparentemente distante e non «precipua» al codice naturale.
La naturalizzazione è concedere (o ridurre) naturalità alle cose apparentemente non di natura.
4)
Se l'origine della natura è logica e prevedibile (ma non tanto), la naturalizzazione — che è l'effetto, il processo del naturalizzarsi — è ambigua, doppia, falsa identità.
La naturalizzazione è una investigazione sulla natura ma è anche una stipulazione contrattuale, uno *scambio*, di natura.
5)
La natura è un «materiale» di base, uno strumento che produce, che si autoproduce: l'opera sembra prolungare il processo produttivo da cui è nata.
L'arte produce arte. L'arte produce natura differente e non ripetizioni o rivisitazioni di natura.
La naturalizzazione riproducendo natura produce a sua volta natura.
Il *falso*, attraverso il processo di naturalizzazione è copia conforme dell'*autentico*. L'artefatto, l'alterato, l'artificiale, il falso non sono più contrari al naturale ma sono natura prodotta, natura «differente».
La natura e il suo *doppio* (l'altra faccia della natura e non il suo contrario).
La natura data, la realtà non si distingue da quella *prodotta* e la naturalizzazione non sarà un dialogo a distanza con la natura o normale e logica continuità della tradizione ma una radicale sostituzione.
6)
La naturalizzazione non è la riconciliazione con la natura ma l'«uccisione della natura stessa».
Uccisione dell'originario (ma la natura, il padre, alla lunga fregano sempre).
La naturalizzazione è una messa a morte della natura (la mia forse, è un po' emolliente e poco... «funerea») attraverso la contraffazione, la sostituzione, la parodia, la commedia che si tramuta in tragedia.
7)
La natura è, quindi, *la natura sostituita* e tutto ciò che ha sostituito la natura è natura. La natura prodotta è natura «differente» ma la «differenza» della natura è «originaria», sta all'orgine.
8)
La natura data, la natura artificiale, il suo produttore sono prodotto; la produzione della natura sarà critica della natura e critica della stessa produzione.
Natura come prodotto il che equivale a natura come *merce*.

(C.P. 1975)

PRODUZIONE (e altro) 1975 / 76

[...] Produzione significa: creatività più lavoro.
Non mi posso sottrarre: il mio fare è *Produzione*.
Ma anche l'eros, la natura, il biologico, il mio corpo e il produttore sono *prodotto*.
Sequenza: l'arte si produce, l'arte si autoproduce, l'arte si riproduce. Il produttore produce rapporti sociali di produzione ed è critico della stessa produzione (dell'arte) e quindi critico anche di se stesso. Il «peintre» è diventato critico di se stesso, quindi critico *dell'*arte (che non significa critico *d'*arte e tanto meno arte della critica).

(C.P. 1975)

OPERE ESPOSTE

1 **FIGURALE 1959**
olio su tela cm. 151x190
proprietà dell'autore, Bologna

2 **FIGURALE 1959**
tempera e charcoal su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

3 **UNA RELAZIONE 1960**
tempera e charcoal su tela ovale cm. 100x120
Museo Università di Parma, Istituto di storia dell'arte, Parma

4 **PRESENZA NERA 1960**
tempera e charcoal su tela ovale cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

5 **INTORNO AL FUNERALE 2° 1960**
tempera e charcoal su tela cm. 175x200
raccolta Giovanni d'Agostino, Ferrara

6 **INTORNO AL FUNERALE 1960**
tempera e charcoal su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

7 **...E IL POPOLO FA UN VITEL D'ORO DI GETTO E LO ADORA 1963**
olio e tempera su tela cm. 198x270
proprietà dell'autore, Bologna

8 **ORTOGONALE 1° 1962**
tempera su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

9 **ORTOGONALE 2° 1962**
tempera su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

10 **SCHIFANOIA IIIª: GLI SPLENDORI DI BORSO 1963**
olio e tempera su tela cm. 197x270
collezione Giorgio De Dominicis, Roma

11 **SPETTACOLO ORTOGONALE 1962**
tempera su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

12 **ORTOGONALE 1962**
tempera su tela ovale cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

13 **MUTABILITÀ DELLA TERRA 1965**
olio e smalto su tela cm. 175x200 + 50x40
Pinacoteca di Parma, Parma

14 **HAI SENTITO COSA SUCCEDE? 1964**
olio su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

15 **PER UNA IMPOSSIBILE MODIFICAZIONE 1963/64**
olio su tela cm. 175x200
collezione Miguel Berrocal (Negrar), Verona

16 **CON TUTTA TRANQUILLITÀ 1964**
olio su tela cm. 175x200
collezione Juliette Mayniel, Roma

17 **GRANDE SPETTACOLO ORTOGONALE 1963**
tempera su tela cm. 300x452
collezione Mara Coccia, Roma

18 **CADUTA DI UN MONUMENTO IMPORTANTE 1963/64**
olio e tempera su tela cm. 175x200
collezione Mara Coccia, Roma

19 **LA TROPPO FACILE PRESA 1964**
olio e smalto su tela cm. 175x200
Galleria d'arte Moderna, Roma

20 **ACOUSTICAL — MONUMENTO 1966**
olio su tela cm. 160x200 + ø 61
collezione Enzo Torricelli, Bologna

21 **LA QUALITÀ GUARDATA 1965**
olio e tempera su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

22 **PER UN TAPPETO... ORGANICO 1966**
olio, tempera, smalto e legno su tela cm. 175x200x20
collezione Rodolfo Cheli, Genova

23 **ACOUSTICAL 1965/66**
olio, tempera e legno su tela cm. 175x200x20
proprietà dell'autore, Bologna

24 **MA QUANTA ROBA 1966**
olio e tempera su tela cm. 100x120 + 65x75
collezione Giuseppe Diani, Milano

25 **MONUMENTI IMPORTANTI E NON 1965**
olio e tempera su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

26 **NATURA IN POSA ALL'ITALIANA (PER CARPACCIO) 1967/68**
olio e specchio su tela, cm. 175x200
collezione Achille Canna, Bologna

27 **QUELLI PER DENTI SONO DIVERSI 1967**
acrilico, legno e paglia su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

28 **PER UN W.C. BORGHESE SCHIFOSAMENTE AUTOBIOGRAFICO 1967**
olio, acrilico e legno su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

29 **MONUMENTI IMPORTANTI: DA CARPACCIO 1968**
acrilico e legno su tela cm. 175x200x3
collezione Roberto Sanesi, Milano

30 **INSEGNA CARPACCIO 1969**
acrilico e neon su tavola cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

31 **NE CONOSCO UNA MA SONO QUATTRO 1967**
acrilico e oggetto su tavola cm. 65x75x20
collezione Enzo Torricelli, Bologna

32 **RECOMMANDEE POUR LES EPIDERMES DELICATS 1966**
olio, specchio e smalto su tela cm. 175x200
collezione Rita Marzotto Campagnalupia (Venezia)

33 **NATURE EN POSE** (trittico)
A) NATURA MORTA BORGHESE ALLA MANIERA DI CRIVELLI 1968
olio e tempera su tela cm. 175x200
collezione Graziella Grassetto, Padova
B) GRANDE NEGATIVO DI UNA NATURA MORTA BORGHESE 1968/69
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Gianni Spanò, Roma
C) NATURA IN POSA PER ARCOBALENO QUASI ITALIOTA 1968/69
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Marino Golinelli, Bologna

34 **PERE DOMESTICHE A PREZZO SPECIALE 1966**
olio e tempera su tela cm. 175x200
collezione Emilio Rebora, Genova

35 **UN CAROSELLO PER TANTE VITAMINE 1967**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Attilio Biasutti, Torino

36 **9 POM 9 1967**
olio, acrilico e specchio su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

37 **GRANDE NATURA MORTA ALL'APERTO 1967/68**
acrilico e specchio su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

38 **AL MERCATO DELLA PERA 1969**
olio, acrilico e specchio su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

39 **COME COLORARE LE NATURE MORTE 1971**
olio e acrilico su tela cm. 120x140
collezione Achille Cavellini, Brescia

40 **PER COLORARE LA NATURA MORTA 1971/72**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Roberto Arioli, Milano

41 **BOTTIGLIE 1967**
oggetto in specchio colorato cm. 68x74x23
proprietà dell'autore, Bologna

42 **CADE ANCORA LA PIOGGIA? 1968**
olio e specchio su tela cm. 175x200
raccolta particolare, Bologna

43 **LA PERA È LA PERA 1968**
olio e specchio su tela cm. 175x200
collezione Isidoro Scaroni, Milano

44 **IL MARCHIO DELLA PERA 1967**
oggetto in specchio colorato cm. 66x81x22,5
collezione Rosanna Giovannetti, Roma

45 **132 POM IN 2X3 1968**
acrilico e specchio su tela cm. 200x300
Galleria Vinciana, Milano

46 **MARE DECORATIVO 1967**
oggetto in specchio colorato cm. 74x74x27,5
collezione Giorgio De' Dominicis, Roma

47 **SEGNALETICA IN RIFACIMENTO 1967**
oggetto in specchio colorato cm. 65x79x29
proprietà dell'autore, Bologna

48 **È PROPRIO UN POM 1967**
oggetto in specchio cm. 76x66,5x23
collezione Mara Coccia, Roma

49 **SEGNALETICA 1968**
acrilico e specchio su tela cm. 175x200
raccolta particolare, Bologna

50 **TUTTI POM 1968**
legno, specchio e olio su tavola cm. 96x105
collezione Roberto Arioli, Milano

51 **NATURA IN POSA 1972**
legno e specchio su tavola cm. 96x105
Galleria De' Foscherari, Bologna

52 **DUE PASSI CON UNGARETTI 1969**
acrilico, fluorescente e specchio su tela cm. 175x200
raccolta privata, Bologna

53 **PIOGGIA PERBENE 1969**
specchio su tavola cm. 170x120
collezione Paolo Casagrande, Campello (Spoleto)

54 **POM 1967**
ottone dorato cm. 41x50x10
raccolta particolare, Bologna

55 **PRIMA QUALITÀ 1971/72**
specchio, sughero e acrilico su tavola cm. 96x105
collezione Vaglio Laurin, Milano

56 **LA PERA È LA PERA 1968**
specchio e sughero su tavola cm. 96x105
Studio Adelphi, Padova

DAL SUICIDIO DI GROSZ:

57 **...PERCHÈ LO SPAZZOLINO DA DENTI ERA DIVERSO 1969**
legno e neon su tavola cm. 175x200
collezione Mario Ceroli, Roma

58 **...PERCHÈ NON VOLEVA ESSERE RIDOTTO AD INSEGNA 1969**
neon e tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

59 **40 QUADRI 1969**
olio, stoffa, specchio, plastica, legno, neon, tempera, sughero, chiodi, paglia, pane, acrilico, sassi, garza, corda, grafite su tela e tavola cm. 65x75 cad.
Galleria De' Foscherari, Bologna

60 **IL TERRITORIO DI PLASTICA MI CONDIZIONA 1968/69**
acrilico, plastica e specchio su tela cm. 200x200
proprietà dell'autore, Bologna

61 **MI VEDO EN PLEIN AIR 1970**
acrilico e specchio su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

62 **L'ERBA DI PLASTICA È UNA STRUTTURA CHE MI CONDIZIONA 1968/69**
acrilico e specchio su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

62a **RIPOSA IN PACE, 1970**
acrilico e collage su tavola cm. 175x200x10
proprietà dell'autore, Bologna

63 **CROCE DI S. ANDREA 1970**
acrilico e specchio su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

64 **CUBO VERDE EN PLEIN AIR 1968/70**
olio, acrilico e plastica su tela cm. 175x200
Museo Università di Parma, Istituto di storia dell'arte, Parma

65 **PARCO DELLA RIMEMBRANZA 1970**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

66 **SE SALTI L'OSTACOLO TROVERAI TANTE... ROSE 1970**
olio, acrilico e legno su tela cm. 175x200
collezione Vittorio Meneghelli, Chirignago (Venezia)

67 **È DRAMMATICO! UNA ROSA IN CUNETTA 1970**
olio, acrilico e specchio su tela cm. 175x200
collezione Roberto Camagni, Milano

68 **LASSÙ SULLE MONTAGNE 1970**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Alberto Lara, Milano

69 **SCALATA F.L. 1972**
olio e acrilico su tela cm. 100x120
collezione Guido Ballo, Milano

70 **LA REGARDEUSE 1972**
olio e acrilico su tela cm. 100x120
collezione Carlo Terragni, Cernobbio (Como)

71 **ALLO CHALET DELLE ROSE 1971**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Paolo Zanasi, Modena

72 **1927: UNA FOGLIA DI LEGER SI È APPOGGIATA SUL MIO TETTO 1971**
olio e acrilico su tela cm. 100x120
Galleria De' Foscherari, Bologna

73 **PROFUMATAMENTE ALLA FINESTRA 1972/73**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Rita Troiano, Pescara

74 **POUR COMME PEINDRE L'EAU DOMESTIQUE 1972**
olio e acrilico su tela cm. 120x140
collezione Chantal Carpentier, Roma

75 **DUE PASSI TRA I FAUVES 1972**
olio e acrilico su tela cm. 120x140
collezione Enzo Torricelli, Bologna

76 **DUE PASSI EN PLEIN AIR 1973**
olio, acrilico e specchio su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

77 **UN MONUMENTO A LEGER 1972**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

78 **ROSILE N. 1 1971/72**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

79 **VA A CASA MIA CON LEGER 1972**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

80 **IL COLMO 1971**
olio e acrilico su tela cm. 65x75
collezione Frialdo Paglione, Roma

81 **CONFEZIONCINA PROFUMATA 1971**
olio e acrilico su tela cm. 65x75
collezione Dionigio Casaroli, Bologna

82 **DUE PASSI TRA I FAUVES 1972**
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Framart / Studio, Napoli

83 **COME DIPINGERE LA MONTAGNA / I CAMPIONI COLORATI 1971**
acrilico su tela cm. 120x140
collezione Mario Bertolini, Breno (Brescia)

84 **PALETTE 1972**
acrilico su tela cm. 120x140
collezione privata, Milano

85 **UNA ROSA PERBENE 1970**
olio, grafite e neon su tavola cm. 175x200
collezione Emilio Carpeggiani, Verona

86 **DISPENSA PER LEGER 1972**
olio e grafite su legno cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

87 TABLE DE TRAVAIL 1973
olio e acrilico su tela cm. 120x140
collezione privata, Bari

88 IN CATTEDRA CON LEGER 1972
olio, grafite, acrilico e specchio su legno cm. 175x200
collezione Michele Taddei, Padova

89 CATTEDRA A DUE POSTI 1972
olio, grafite, acrilico e specchio su legno cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

90 DA E PER CEROLI 1971
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Dario Taglioretti, Milano

91 DISPENSA PROFUMATA 1971
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Rino Rebora, Genova

92 LA MEMORIA È UNA... MENSOLA 1971
olio e acrilico su tela cm. 175x200
collezione Giuseppe Scialfa, Bologna

93 CANTERANO PROFUMATO 1971
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

94 COME INCORNICIARE I CAMPIONI COLORATI 1971
acrilico su tela cm. 175x200
collezione Bruno Bizzi, Imola

95 COMME PEINDRE UN CHOU 1972
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Collezioni Comunali d'arte, Palazzo Braschi, Roma

96 PALETTE 1973
olio, grafite e acrilico su legno cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

97 COMME PEINDRE UN CHOU 1973
acrilico e grafite su legno cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

98 PALETTE 1973
acrilico e collage su tela cm. 120x140
Galleria Il Triangolo, Pescara

99 NATURE EN POSE 1972
olio, acrilico, specchio e plastica su legno cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

100 BOUTEILLES PARFUMEES (DA E PER MORANDI) 1973
olio e acrilico su tela cm. 70x80
collezione Pasquale Ribuffo, Bologna

101 COMPOSTIERA (DA E PER MORANDI) 1973
olio e acrilico su tela cm. 120x140
collezione privata, Bologna

102 VARI OGGETTI (DA E PER MORANDI) 1973
olio e acrilico su tela cm. 70x80
collezione privata, Bologna

103 TROVATORE ITALICO (DA E PER DE CHIRICO) 1973
olio e acrilico su tela cm. 70x80
collezione Tazio Roversi, Bologna

104 L'ORECCHIO DESTRO DI GIACOMETTI 1973
olio e acrilico su tela cm. 70x80
collezione Marco Fraccaro, Milano

105 LES JAQUETTES DE MARCEL (DA E PER DUCHAMP) 1973
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

106 JAQUETTE (DA E PER DUCHAMP) 1973
olio e acrilico su tela cm. 110x130
collezione Alessandra Acton, Milano

107 PORTE BOUTEILLES PARFUMEES (DA E PER DUCHAMP) 1973
olio e acrilico su tela cm. 110x130
Galleria De' Foscherari, Bologna

108 21 APRILE 1933: GINNASTICA A PIEDI NUDI (DA E PER PICASSO) 1972/73
olio, acrilico e collage su tela cm. 100x120
collezione Adolfo Greco, Morbegno (Milano)

109 14 AGOSTO 1968: PABLO COLSE UNA ROSA (DA E PER PICASSO) 1973
olio e acrilico su tela cm. 100x120
collezione Bolzicco, Portogruaro

110 DA E PER PICASSO (II°) 1972
olio, acrilico e specchio su tela cm. 86x116
collezione Paolo Marinotti, Milano

111 IN POSA PER PABLO (DA E PER PICASSO) 1973
olio e acrilico su tela cm. 125x165
collezione Alessandra Acton, Milano

112 3 SEPTEMBRE 1968: VITALITE DE PICASSO 1972
olio, acrilico e specchio su tela cm. 125x165
collezione Paolo Pazzaglia, Bologna

113 IN PARATA CON PICASSO 1973
olio e acrilico su tela cm. 125x165
collezione Francesco Cervellati, Bologna

114 MARZO 1915, HO VISTO MARC DIPINGERE (DA E PER CHAGALL) 1973
acrilico su tela cm. 125x165
Galleria De' Foscherari, Bologna

115 COMME PEINDRE UN CHOU DE MAX (DA E PER ERNST) 1973
olio e acrilico su tela cm. 125x165
Galleria De' Foscherari, Bologna

116 VA ALLO ZOO CON PAUL (DA E PER KLEE) 1973
olio e acrilico su tela cm. 125x165
Galleria De' Foscherari, Bologna

117 KARIKATUR EINES MÖBELS (DA E PER KLEE) 1973
olio e acrilico su tela cm. 110x130
collezione Guglielmo Chiodi, Milano

118 ATELIER LUDOVICO 1973
olio, acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

119 PER UNA PIETÀ DELLA PRODUZIONE 1973/74
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

120 POM POM 1973
olio, acrilico e spècchio su tela cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

121 PER UNA FOGLIA DI FERNAND 1973
olio, acrilico, specchio e plastica su tela cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

122 BOUTEILLE PARFUME 1973
olio e acrilico su tela cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

123 ANALYSIS OF BEAUTY 1974
olio, acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

124 PIEDE NEOCLASSICO 1974
acrilico, pelle, legno e collage su tela cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

125 NEOCLASSIQUE 1974
olio e acrilico su tela cm. 175x400
Galleria De' Foscherari, Bologna

126 NARRATIVO IN POSA 1974
acrilico e collage su tela cm. 175x200
Galleria Spagnoli, Firenze

127 EAU DOMESTIQUE 1974
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

128 ECONOMIA RUSTICA 1974
olio, acrilico e collage su tela cm. 200x350
Galleria Vinciana, Milano

129 PER UN'ECONOMIA RUSTICA DI FERNAND 1974
olio, acrilico e collage su tela cm. 175x200
Galleria Spagnoli, Firenze

130 UNE ET TROIS CHAISES DE TRAVAIL 1974
acrilico, grafite e paglia su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

131 SELLA PRODOTTA 1975
cuoio e collage su tavola cm. 50x200
proprietà dell'autore, Bologna

132 PELLE: DAL DIZIONARIO DELLA PRODUZIONE 1974
cuoio e collage su tela cm. 100x120
Galleria Spagnoli, Firenze

133 DAL DIZIONARIO DELLA PRODUZIONE 1974
acrilico, cuoio e collage su tela cm. 100x120
Galleria Vinciana, Milano

134 PELLE 1974
olio, acrilico, cuoio e collage su tela cm. 175x200
Galleria Vinciana, Milano

135 PELLE: DAL DIZIONARIO DELLA NATURALIZZAZIONE 1974
pastello, acrilico, cuoio su tela cm. 175x200
Galleria Spagnoli, Firenze

136 RINOCERONTE PRODOTTO 1975
cuoio su tavola cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

137 PELLE 1974
olio, acrilico, cuoio e collage su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

138 PELLE RICEVUTA 1975
cuoio su tela cm. 40x50
proprietà dell'autore, Bologna

139 PELLE PRODOTTA 1975
cuoio e collage su tavola cm. 50x200
proprietà dell'autore, Bologna

140 COME UN PAESAGGIO 1974
acrilico, pastello e collage su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

141 UNE ET TROIS FEUILLES «AU NATUREL» 1974
olio, acrilico e collage su tela cm. 175x200
Studio Adelphi, Padova

142 ECONOMIA RUSTICA: DAL DIZIONARIO DELLA NATURALIZZAZIONE 1974
pastello, acrilico e collage su tela cm. 175x200
Galleria Spagnoli, Firenze

142a CARBONAIA 1974
acrilico e collage su tela cm. 100x120
collezione Sandra Ballerini Casali, Bologna

143 SETTE IN POSA SUL MIO TELAIO 1974
collage su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

144 IL MIO TELAIO PRODOTTO 1974
acrilico e collage su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

145 ECONOMIA RUSTICA 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

146 TERRITORIO 1975/76
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

147 ECONOMIA RUSTICA 1974
olio e acrilico su tela cm. 100x120
collezione privata, Salerno

148 NEOCLASSICO 1974
pastello, acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

149 DAL DIZIONARIO DELLA NATURALIZZAZIONE: PELLE 1974
acrilico, pastello e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

150 LA ROSA È ROSA... 1975
acrilico e collage su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

151 SFOGLIANDO UNA MIA ROSA NERA 1975
acrilico e collage su tela cm. 90x195
proprietà dell'autore, Bologna

152 LA ROSA È ROSA 1975
acrilico e collage su tela cm. 90x195
proprietà dell'autore, Bologna

153 SFOGLIANDO UNA MIA ROSA NERA (2°) 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

154 GUARDARE E POSSEDERE IL MARE 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

155 IL PIACERE DI DIPINGERE IL MARE PER DIFENDERE IL SUO BLU 1975
acrilico e collage su tela cm. 90x195
proprietà dell'autore, Bologna

156 EMERSO 1975
acrilico e collage su tela cm. 100x120
Galleria De' Foscherari, Bologna

157 DALLA MIA FINESTRA VEDO IL MARE 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

158 30 LUGLIO 1975, SONO STATO VISTO AL MARE 1975
acrilico e collage su tela cm. 100x120
collezione Giancarlo Pediconi, Roma

159 DALLA MIA FINESTRA CONTEMPLO IL RICEVUTO 1975
olio e acrilico su tela cm. 90x195
proprietà dell'autore, Bologna

160 QUARANTADUE IN POSA 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

161 ANNODARE 1° 1975
acrilico e collage su tela cm. 86x116
proprietà dell'autore, Bologna

162 DALLA MIA FINESTRA VEDO IL MARE 1975
acrilico e collage su tela cm. 86x116
proprietà dell'autore, Bologna

163 ANNODARE 2° 1975
acrilico e collage su tela cm. 86x116
proprietà dell'autore, Bologna

164 GUARDARE È POSSEDERE 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

165 LA MIA FINESTRA DIFENDE IL ... MISTERO 1975
acrilico e collage su tela cm. 90x195
proprietà dell'autore, Bologna

166 IL QUADRO PRODOTTO 1975/76
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

167 VESTIRSI DA MARCEL 1975
acrilico e collage su tela cm. 100x120
proprietà dell'autore, Bologna

168 ECONOMIA RUSTICA RICEVUTA 1976
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

169 IL TEMPO RICEVUTO 1976
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

170 OGGI 18 FEBBRAIO, HO RICEVUTO UNA FOGLIA DI FERNAND 1976
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

171 DIFENDERE CON OSTINAZIONE IL MISTERO 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

172 RAPPRESENTATION DA E PER HOGARTH 1975
acrilico e collage su tela cm. 175x200
Galleria De' Foscherari, Bologna

173 IL TEMPO RICEVUTO E PRODOTTO 1976
acrilico e charcoal su tela cm. 175x200
proprietà dell'autore, Bologna

174/185 IL RICEVUTO 1975/76 (12 carte)
collage e acrilico su carta, cm. 70x100 cad.
proprietà dell'autore, Bologna

186 IL COLMO 1971
velluto serigrafato cm.150x300
collezione Expansion Design, Bologna

187 FERNAND 1973
velluto serigrafato cm. 150x300
collezione Expansion Design, Bologna

188 NATURE EN POSE 1972
velluto serigrafato cm. 150x300
collezione Expansion Design, Bologna

189 CAMPIONI COLORATI 1971
velluto serigrafato cm. 150x300
collezione Expansion Design, Bologna

190 DISPENSA PROFUMATA 1971
velluto serigrafato cm. 150x300
collezione Expansion Design, Bologna

191 NATURALE 1971
velluto serigrafato cm. 150x300
collezione Expansion Design, Bologna

192 SEGNALETICA 1970
velluto serigrafato cm. 150x300
collezione Expansion Design, Bologna

NOTE BIOGRAFICHE
MONOGRAFIE SU CONCETTO POZZATI
MOSTRE PRINCIPALI
BIBLIOGRAFIA PARZIALE
ALCUNI SCRITTI DI CONCETTO POZZATI

Note biografiche

Concetto Pozzati è nato il 1° dicembre 1935 a Vò Vecchio in provincia di Padova.
Nel 1949, trasferitosi a Bologna, dove risiede attualmente, frequenta l'Istituto d'Arte della stessa città diplomandosi nel 1955.
Si interessa di architettura e di grafica pubblicitaria.
Nel 1955, soggiorna a Parigi, per perfezionarsi nello studio della pubblicità nell'atélier di Sepo con il quale nel 1960 fonda a Bologna la Scuola d'Arte Pubblicitaria dedicata a Mario Pozzati. È stato assistente nella sezione di ceramica all'Istituto d'Arte di Bologna e dal 1956 al 1967 insegna grafica pubblicitaria.
Nel 1962 e nel 1964 realizza alcune scenografie per teatri stabili.
Dal 1968 al 1974 insegna all'Accademia di Belle Arti di Urbino che ha diretto sino al 1973.
Nel 1975 è titolare alla cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Attualmente insegna alla cattedra di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Bologna.
Dal 1955 partecipa alle principali manifestazioni artistiche nazionali ed internazionali dove ottiene numerosi premi e riconoscimenti.

Monografie su Concetto Pozzati

Edizioni B.A.A., Roma 1961, con testi di Renato Barilli ed Enrico Crispolti.
Edizioni Alfa, Bologna 1966, con testo di E. Jaguer.
Edizioni Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma 1968, con testi di Ballo, Barilli, Boatto, Bonfiglioli, Crispolti, Jaguer, Marchiori, Menna, Quintavalle, Sanguineti.
Dal suicidio di Grosz, con testo dell'Autore.
Quaderni della Galleria De Foscherari, Bologna 1970.
Edizioni UP Arte, Brescia 1974, disegni di Pozzati con testo di Giuseppe Marchiori.
Catalogo antologica Palazzo Grassi Venezia 1974, con testi di Marinotti e Sanesi.
Catalogo antologica Palazzo esposizioni, Roma 1976

Mostre principali

1957 Morgan's Paint, Rimini
Premio Spoleto

1958 3 Pittori, Galleria La Salita, Roma
Giovani Artisti Italiani, Milano

1959 VIII Quadriennale Nazionale, Roma
Personale La Scaletta, Bologna
Personale Galleria Salone Annunciata, Milano
Biennale Internazionale di S. Marino
Personale (opere grafiche) Circolo di Cultura, Bologna

1960 Possibilità di relazione, Galleria L'Attico, Roma

1961 Personale Galleria Il Cancello, Bologna
XII Premio Internazionale di Lissone
Personale Galleria George Lester, Roma
Biennale Internazionale di S. Marino

1962 Nuove prospettive della pittura italiana, Bologna
Personale Galleria La Loggia, Bologna
Alternative Attuali Internazionali, l'Aquila
Personale Galleria Salone Annunciata, Milano
5 Pittori Italiani in Spagna e Portogallo

1963 Nuove tendenze, Premio Fiorino, Firenze
Personale (opere grafiche) Galleria La Riviera, Treviso
Biennale Internazionale di Tokyo
Premio Spoleto
Personale Galleria George Lester, Roma
Biennale Internazionale di S. Marino
Biennale Internazionale di S. Paolo del Brasile
Personale (opere grafiche) Galleria del Teatro, Parma
Aspetti dell'Arte Contemporanea, l'Aquila
3 Progressioni, Galleria de' Foscherari, Bologna

1964 La Bibbia oggi, Milano e Roma
Le petite tableau en Tunisie, Tunisi
Personale Galleria La Polena, Genova
XXXI Biennale Internazionale, Venezia
III Documenta, Kassel
Phases, Museo di Ixelles, Bruxelles
Personale Galleria de' Foscherari, Bologna
Arche 12 Kunstkveises, Halmen
Arche 12 Kunstverein, Wolfsburg
Eidetica '64, Galleria Pagani, Milano
Grafica Italiana, Museo di Skopje

1965 Personale Galleria Il Punto, Torino
Operazione Goldfinger, Galleria Levi, Milano
Aspetti di una nuova stagione, Galleria La Bussola, Torino
Personale Galleria Ferrari, Verona
Una generazione, Galleria Odyssia, Roma
Alternative attuali 2, l'Aquila
XIV Premio Internazionale di Lissone
IX Quadriennale Nazionale, Roma
Il presente contestato, Museo Civico, Bologna
Personale Galerie Gunar, Düsseldorf

1966 Arte Italiana d'oggi in Romania, Bucarest
Arte Italiana d'oggi in Jugoslavia, Belgrado
1° Internationalen Malerwoche, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Biennale di Bari
Personale Galleria Arco d'Alibert, Roma
Aspetti del ritorno alle cose stesse, Amalfi
Pozzati-De Vita-Cuniberti, Forum Stadtpark, Graz
Moderna Europäische Graphik, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck
1° Internationalen Malerwochen Mestna Galleria, Lubiana
Personale alla Galleria de' Foscherari, Bologna
Italian Art Today, Ars Studeo Arthus, Copenaghen

1967 Attualità recuperata, Galleria Rizzato-Whitworthn, Milano
Rinnovamento delle nozioni visive, Galleria Il Girasole, Roma
Cuniberti-De Vita-Pozzati, Galleria della Staccata, Parma
Les Dimensions du Réel, Belgrado, Lubiana
Personale allo Studio Marconi, Milano
Premio Internazionale Biella per l'Incisione
Premio J. Mirò, Barcellona
'67 Kunst Markt, Colonia, Museo Sperimentale, Galleria d'Arte Moderna, Torino
Salone Internazionale dei Giovani, Galleria d'Arte Moderna, Milano
Personale alla Galleria del Cavallino, Venezia
Salon de la Jeune Peinture, Parigi
Collezione Cavellini, Museo di Brescia
Salone Internazionale dei Giovani, Torino
VII Biennale di San Benedetto del Tronto, personale di grafica
Biennale di Verona
La Critica e la Pittura Italiana, Premio Marche, Ancona
XV Premio Internazionale di Lissone
Personale di grafica alla Galleria Il Sagittario, Bari
Pittura e Grafica, Galerie Lahumiere, Paris, Bruxelles, Buenos Aires, Rotterdam, Grenoble
Grands Magasins du Louvre, Paris
Dimenzije Realnoy, Zagabria
Biennale di Verona

1968 Personale di grafica alla Galleria Centar, Zagabria
Personale alla Galleria la Bertesca, Genova
Personale alla Galleria Ferrari, Verona
Biennale de Les Estampes, Parigi
Personale di grafica alla Galleria de' Foscherari, Bologna
Antologica 1958-1968, Salone Farnese in Pilotta, Parma
Personale alla Galleria Arco d'Alibert, Roma
Collezione Cavellini, Museo Bassano del Grappa
Danuvius '68, Biennale della Giovane Pittura, Bratislava
Kunst Markt '68, Colonia
Biennale dell'Incisione, Venezia
Personale alla Galleria 212, Belgrado
4 Pittori, Galleria Vinciana, Milano
Mostra Mercato d'Arte Contemporanea, Firenze
Gruppo Phases, Lione
Monthaur
Nuove acquisizioni, Museo di S. Paolo del Brasile

1969 Personale Galleria La Sfera, Modena
I Triennale dell'Incisione, Milano
Nuove acquisizioni, Pinacoteca di Parma, Parma
Proposta per una manifestazione-incontro, Museo Civico, Bologna
Personale studio interni, grafica contemporanea, Lecce

Personale Galleria Il Centro, Napoli
Personale Galleria de' Foscherari, Bologna
Continuità, Galleria Ferrari, Verona

Wspolczesne malarstwo wloskie, Muzeum di Bydgoszcz (Polonia)
2 + 33, Galleria Cadario, Milano, Varese
Stvaradci iz Bologne, Galeriya Centar, Zagreb
Eros & Arte, Galleria Inquadrature, Firenze
Meno 31. Rapporto estetico per il 2000, Varese
Phases, Musei di Prague, Jihlavà, Hradeckràlové, Brno
Bitef 212, Beograd
Collettiva, Galleria de' Foscherari, Bologna
Momenti di vita, Galleria La Bertesca, Genova
Più di 160, una scusa per vederci..., Personale Galleria Arco d'Alibert, Roma
Personale Galleria Segnapassi, Pesaro
Gallerie di tendenze, Museo Civico, Modena
Kunst Markt, Colonia
Biennale de Paris, Parigi

1970 Personale allo Studio S. Andrea, Milano
Europhaus, Vienna
Personale Studio Adelphi, Padova
...Peinture Italienne, Galerie Motte, Ginevra, Bruxelles, Paris
Uomo S.P.A., Galleria Vinciana, Milano, Roma, Bologna, Padova
Personale alla Tizian Gallery, New York
Gennaio 1970, Biennale Internazionale Giovane Pittura, Museo Civico, Bologna
Biennale di Cracovia
Personale Galleria Ferrari, Verona
Personale Galleria Arco d'Alibert, Roma
Biennale di Barcellona
Dal mondo delle idee, Galleria Il Naviglio 2, Venezia
Personale Galleria 33, Firenze
Possibilità di relazione, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Arte e Critica, Museo Civico, Modena
Mostra Spettacolo, Museo Civico, Bologna, Firenze, Torino
Personale Totem Gallery, Joannesburg
Pittura Italiana Oggi, Galerie S. Stephen, Vienna e Galleria Goethe, Bolzano
Personale Galleria de' Foscherari, Bologna
Nuove Acquisizioni, Galleria Arte Moderna, Museo Civico, Bologna
Premio Fiorino, Palazzo Strozzi, Firenze

1971 Aspetti della grafica Europea, Ca' Pesaro, Venezia
Omaggio alla Sicilia, Palazzo Reale, Milano
Immagini Oggi in Italia, Lecco
Biennale de les Estampes, Paris
Personale Libreria Feltrinelli, Bologna
Art. 2°, 2° Internationale Kunstmesse, Basel
Personale Galleria Argentario, Trento
D'aprés; omaggi e dissacrazioni, Museo di Lugano
Personale Galleria Tiziano, Mantova
Interessengermeinschast, Berliner Kunst Handler, Berlino
Biennale Internazionale di Lubiana
Personale Pinacoteca dei Concordi, Rovigo
Personale Galerie Art Osteholz-Scharmbeck, Bremen
20 Artistas Italianos, Museo Città del Messico
Art Spectrum, Milano e Roma
Personale Galleria Vinciana, Milano
Quale chiarezza?, Milano, Brescia, Padova, Bologna
Personale di grafica Studio Il Meridione, Catanzaro

1972 Morgan's Paint, Ravenna
Personale Galleria de' Foscherari, Bologna
Personale Galleria S. Michele, Brescia
5 Pittori, Galleria Hausamann, Cortina
IV Biennale della grafica, Palazzo Strozzi, Firenze
I Norsk Internasjonal Grafik Biennale, Fredrikstadt
Biennale di Cracovia
Personale Galleria Poliantea, Terni
Personale Galleria Steffanoni, Lecco
Personale Galleria Il Nuovo Torcoliere, Roma
Triennale della grafica, Milano
Metamorfosi dell'oggetto, Palazzo Reale, Milano
Cinque Pittori, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Iki Internationaler Aktuelle Kunst, Düsseldorf
Il gioco delle parti, Milano, Brescia, Padova, Bologna
Personale Galleria Vinciana, Milano
Club des Lauretas, Kunsthalle, Bremen
Art 3, Basel
Intergrafia 72, Katowice
XXXVI Biennale Internazionale, Venezia
Faites votre jeu, Galleria del Cavallino, Venezia
Personale Galleria La Chiocciola, Padova
Dal Suicidio di Grosz, Personale Lloyd Galleries, Firenze
Perché l'ironia?, Caserta
Nuove ricerche di immagini, X Quadriennale, Roma
Operazione Vesuvio, Galleia Il Centro, Napoli

1973 Personale Galleria Vinciana, Milano
Biennale Intenazionale di Lubiana
Personale Galleria Estense, Ferrara
Personale Galleria Il Gotico, Piacenza
Personale Restaurazione, Galleria de' Foscherari, Bologna
Personale Restaurazione, Galleria Vinciana, Milano
Personale Restaurazione, Galleria Plurima 1^ , Udine
Personale alla Galleria della Rocchetta, Parma
Personale alla Galleria S. Michele, Brescia
Aspect of modern italian art, Lidchi Art Gallery, Johannesburg
Art 4, Basilea
Iki Internationaler Aktuelle Kunst, Düsseldorf
Il ritratto oggi, Albissola Mare
3. Internationale Ausstellung, Kunstvereinfredrikstad
Grafica Oggi, Museo di Kharkov
Personale Galleria Tiziano, Mantova
Premio Sperticano, Palazzo Re Enzo, Bologna
Premio Michetti, Francavilla a Mare
La ricerca estetica dal 1960 al 1970, X Quadriennale di Roma
Alternative, Studio Condotti, Roma

1974 II Norskinternasjional Grafik Biennale, Fredrikstaad
Personale Galleria La Bussola, Bari
IV Biennale internazionale della grafica, Palazzo Strozzi, Firenze
Artisti Contemporanei, Museo Pusckin, Mosca
Artisti in convergenza, Molfetta
International Graphic, Circle Gallery, LDT Chicago

IV Esposition Internazionale de dessein, Musée d'art moderne, Rijeka
Personale Studio l'Impronta, Napoli
Biennale di Milano
Restaurazione, personale Comune di Alessandria
Dal dizionario delle idee ricevute, personale Galleria del Naviglio, Milano
Omaggio all'Ariosto, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Restaurazione, personale Galleria Regio, Friburgo
Art. 5, Basel
Flash Art, Kunstverein, Colonia
Arte Fiera, Bologna
Antologica Palazzo Grassi, Venezia
Phases Museo d'Ixelles, Bruxelles
Personale Galleria I Diamanti, Pescara
Personale Galleria Il Chiodo, Mantova
Personale Galleria S. Michele, Brescia
I° Bienal intenacional, Segovia
Ironia come alternativa, Acireale
Biennale di Campione
I.K.I. Düsseldorf
Aspetti dell'arte contemporanea, Galleria Menghelli, Firenze
Personale Galleria Cesarea, Genova
Personale Galleria Atena, Meda (Milano)
Ghenos, Eros, Thanatos, Galleria de' Foscherari, Bologna e Galleria Vinciana, Milano

1975 Personale Galleria de' Foscherari, Bologna
Ghenos, Eros, Thanatos, Galleria La Salita, Roma
Biennale di Liubljana
Europhaus, Vienna
Personale Galleria d'Arte Spagnoli, Firenze
Personale Studio Arte Invest, Milano
Personale Galleria Il Quadrifoglio, Torino
Personale Galleria La Bottegaccia, Salerno
Personale Arte Fiera, Bologna
(Galleria de' Foscherari, Bologna)
Personale Arte Fiera, Bologna
(Studio Arco D'Alibert, Roma)
Personale Arte Fiera, Bologna
(Expansion Design, Bologna)
Personale Art 6 '75, Basilea
(Galleria Vinciana, Milano)
Aspetti della ricerca iconografica oggi, Rocca Malatestiana, Fano
I diritti della fantasia, Galleria Il Quadrifoglio, Torino
Personale Galleria Adelphi, Padova
Personale Centro d'Arte Bencini, Prato
Personale «Naturalizzazione», Galleria dell'Oca, Roma
Personale «Jaquette», Galleria Plura, Milano
Personale «Naturalizzazione», Galleria Plurima 1, Udine
Personale di grafica Galleria Ariete, Roma.

1976 Mostra di gruppo, Galleria Vinciana, Milano
Biennale di Cracovia
«Carte» Galleria la Piramide, Firenze, Galleria de' Foscherari, Bologna
Galleria Rotta, Genova
Disegno Italiano del XX secolo, Villa-Malpensata, Lugano
Personale Galleria Vinciana, Milano
Norwegian International print Biennale, Fredrikstad
Personale Galleria Micha, Bruxelles

International exhibition original drawings, Museum of Modern Art Rijeka
Momento speculare (personale), Expo, Bari
Biennale Internazionale, Gerpinnes, Belgio
Non Commestibile, Galleria C.M., Roma
4° Internationale | grafik Biennale, Frechen-Westdeutshland
Personale: disegni 1961-62, studio Arco d'Alibert, Roma
Antologica Palazzo delle Esposizioni, Roma

BIBLIOGRAFIA PARZIALE

Filippo Abbiati

Pozzati al Cavallino di Venezia, «Panorama», luglio 1967.

Francesco Arcangeli

Una discussione, «Palatina», Parma, gennaio-giugno 1962.

Giulio Carlo Argan

Artistas italianos de hoje, Catalogo VII Biennale di San Paolo del Brasile, settembre 1963.

Concetto Pozzati. Catalogo Bienale Grafike Moderna Galerija Ljubljana 1975. (Cfr. Catalogo Galleria dell'Oca, Roma ottobre 1975; «Iterarte», 6, Bologna novembre 1975; Gala International Milano, novembre 1975).

Marcello Azzolini

Pozzati, «L'Unità», febbraio 1959.

Pozzati al Cancello, «L'Unità», febbraio 1961.

Pozzati - Nota critica, Catalogo Galleria La Loggia, Bologna, dicembre '62.

Pitture di Pozzati, «L'Unità», Roma e Milano, 29 dicembre 1962.

Litografie di Bendini e Pozzati, Catalogo Galleria La Riviera, Treviso, marzo 1963.

Un'esperienza alla De' Foscherari, «L'Unità», Roma e Milano, 3 agosto 1963.

Concetto Pozzati, «Le Arti», Milano, maggio 1968.

La Merce di Pozzati, «L'Unità», 26 giugno 1973.

U.B.

Due mostre significative: Baj e Pozzati, Bollettino Italiano Agenzia Italia, Roma 31 agosto 1974.

Felice Ballero

Pozzati, «Corriere Mercantile», Genova 15 novembre 1974.

Guido Ballo

La linea dell'arte italiana, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964.

A Pozzati, Catalogo Galleria Arco d'Alibert, Roma, marzo 1966. (Cfr. «Marcatrè», 26, 27, 28, 29, Lerici Editori, 1966, Milano; *Pozzati 1958-1968*, Istituto Storia dell'Arte, Parma, 1968).

Concetto Pozzati, «Il Dramma», febbraio 1970. (Cfr. Catalogo Galleria Inquadrature 33, Firenze, ottobre 1970).

Idea per un ritratto, «Il Dramma», gennaio-febbraio 1971. (Cfr. Pittori della Galleria Vinciana, Padiglione Venezia, XXXVI Biennale d'Arte, Venezia 1972).

Concetto Pozzati, Catalogo Galleria Vinciana, gennaio 1973. (Cfr. «D'Ars Agency», n. 63, 64, marzo-aprile 1973; «Al 2», Roma, gennaio-febbraio 1973; Catalogo Galleria S. Michele, Brescia, febbraio 1973; Catalogo Galleria La Bussola, Bari, febbraio 1974; Catalogo Galerie Regio, Freiburg, März 1974).

Ironia di Pozzati, «Gala International», marzo 1973.

Concetto Pozzati, Catalogo Galleria del Naviglio, Milano, marzo 1974.

Tre mostre antologiche: Aricò, Pozzati, Battaglia, L'Europa letteraria e artistica, gennaio 1975.

Momento speculare, catalogo Expo arte, Bari 1976

Antonio Bandera

Pozzati, Catalogo Galleria La Loggia, Bologna, dicembre 1962.

Renato Barilli

Pozzati, Catalogo Galleria La Scaletta Bologna, febbraio 1959.

Giovani Pittori Bolognesi, «Taccuino delle Arti», n. 44, Roma, 1959.

Pozzati, Catalogo Galleria Salone Annunciata, Milano, maggio 1959.

Le costanti di Pozzati, Monografia, Ed. A. A. Roma, 1961. (Cfr. Catalogo Galleria Salone Annunciata, Milano, gennaio 1962; Catalogo Galleria La Polena, Genova, febbraio 1964).

Nuove prospettive della Pittura Italiana, Ed. Alfa, Bologna, 1962.

Pozzati - Nota critica, Catalogo Galleria La loggia, Bologna, dicembre 1962. (Cfr. Catalogo Galleria La Polena, Genova, febbraio 1964).

Pozzati, Catalogo Galleria Lesster, Roma, novembre 1963. (Cfr. «Marcatrè», n. 1, Genova, novembre 1963; Catalogo Galleria La Polena, Genova, febbraio 1964).

Disegni di Pozzati, «Il Verri», n. 17, Ed. Feltrinelli, Milano, 1964. (Cfr. *Pozzati 1958-1968*, Istituto Storia dell'Arte, Parma, 1968).

Una generazione, Catalogo Galleria Odyssia, Roma, 1964.

Gianfranco Bellora

«Il Santandrea», Milano, 1970.

Giuse Benignetti

Pozzati alla Spagnoli, «Foglio libero/Eco d'Arte», n. 5, Firenze, maggio 1975.

Germano Beringheli

Concetto Pozzati, «Il Lavoro Nuovo», Genova, 20 febbraio 1964.

C. P. - Cronache d'Arte, «Riv. Municipale», Genova, maggio 1964.

Tra l'essere e l'apparire il diario di Concetto Pozzati, «Il Lavoro», Genova, 27 febbraio 1968.

Pozzati: Dal vero per il certo, Catalogo Galleria Cesarea, Genova, novembre 1974.

Pozzati: Con ironia tra vero e certo, «Il Lavoro», Genova, 19 novembre 1974.