

*Al Salento e a Otranto
la cui luce è fondamento nella pittura di Carlo Cego*



Carlo Cego nella sua casa, Otranto 2002

Carlo Cego

questo è il mio paese

a cura di
Michele Afferri
Marinilde Giannandrea

Otranto, 4 settembre - 26 settembre 2010
Lecce, 12 marzo - 3 aprile 2011

Carlo Cego

questo è il mio paese

Otranto, Castello Aragonese 4 settembre – 26 settembre 2010

Lecce, Complesso Museale di San Francesco della Scarpa 12 marzo – 3 aprile 2011

Mostra a cura di

Michele Afferi
Marinilde Giannandrea
Paola Iacucci

Catalogo a cura di

Michele Afferi
Marinilde Giannandrea

Progetto grafico e redazione

Michele Afferi

Testi

Michele Afferi
Antonio Cassiano
Marinilde Giannandrea
Francesco Moschini
Marina Pizzarelli

Crediti fotografici

opere Ronald Nicolaysen
foto analogiche in bianco e nero Caterina Gerardi
frame tratti dal film *Verso Sud* di Caterina Gerardi
foto a p. 45 Davide Caforio
foto pp. 118 - 119 Federico Figà Talamanca
foto pp. 15, 45 archivio di famiglia

Ringraziamenti

Matteo Bertè, Gianluca Bellucci, Caterina Gerardi,
Michela Formenti, Francesco Pernigotto Cego,
Luigi Orione, Raffaella Zizzari
e tutti gli amici collezionisti che hanno collaborato.

In copertina

Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

© 2010 Famiglia Cego

© 2010 foto Caterina Gerardi



PROVINCIA DI LECCE
Assessorato alla Cultura



Città di Otranto



MUSEO
PROVINCIALE
SILVANO PIANO
CARRIBRIGLIANO
LECCO



CASTELLO
ARAGONENSE
OTRANTO

Sommario

9	Introduzione <i>Antonio Cassiano</i>
11	Geografie di pensiero <i>Marinilde Giannandrea</i>
15	Storie di luce. Raccontare, comporre e costruire la forma attraverso il segno e il colore <i>Francesco Moschini</i>
25	L'astrazione di Carlo Cego <i>Michele Afferi</i>
27	Fare qualcosa di sola luce <i>Marina Pizzarelli</i>
31	Sun Dance for Carlo Cego <i>John Hunt Peacock</i>
32	Carlo's Rubayats <i>Yehuda E. Safran</i>
35	Testimonianze
51	Opere
137	Antologia critica
149	Biografia di Carlo Cego

A un certo punto del suo percorso Carlo Cego ha sposato la luminosità del Salento rinnovando e rivitalizzando la sua operosità artistica; ma mai una sua mostra l'aveva fatto conoscere nella sua complessa e articolata storia di artista.

Questa doppia tappa nel Salento, Otranto e Lecce, colma una lacuna ma soprattutto consente a un pubblico più vasto di capire e apprezzare un artista che nel panorama dell'arte contemporanea ha saputo inserirsi con il suo vissuto ma anche con quanto il Salento gli ha comunicato.

Giusto quindi renderli omaggio qui, in due località che dialogano costantemente con l'arte di ogni tempo, con una mostra antologica che è stata sapientemente e con affetto organizzata da Paola Iacucci.

Simona Manca

Assessore alla Cultura della Provincia di Lecce

Questa bellissima mostra che ospitiamo ad Otranto, nel Castello Aragonese, rappresenta per noi un appuntamento a lungo atteso e desiderato, che finalmente si concretizza.

Una personale che ci racconta di un artista moderno, maestro nella capacità di interpretare valori e umori del proprio tempo.

Una esposizione nella Città che Carlo Cego ha amato molto, tanto da tornarci costantemente negli anni, e luogo ideale, per lui così discreto, in cui sviluppare relazioni ed esperienze, e da cui assorbire atmosfere, spesso trasferite nelle proprie opere.

Cogliamo questa opportunità quale occasione utilissima di arricchimento per la nostra Comunità, dato l'elevato spessore culturale dell'autore, mai ostentato, che si riscontra nella sua pittura, fatta di geometria, colore e luce, capace di impressionare e di emozionare senza avere la necessità di essere urlata.

Proprio questo è stato il carattere distintivo dell'uomo, dell'amico Carlo, che ha vissuto sempre con disagio la banalità e la volgarità, cercando di combatterle con un delicato senso dell'umor.

Nella mia passione per l'arte, l'opera di Carlo, così come quella di pochi altri artisti, rappresenta un piacere innato, che non cerca giustificazioni. Immagino che ciò dipenda dal fatto che io sia cresciuto accompagnato da sempre dai suoi lavori e dalla sua presenza, ma anche per il suo instancabile lavoro di sperimentatore di combinazioni cromatiche e poetiche.

Resta sempre vivo il ricordo di tanti momenti trascorsi insieme. Un vero privilegio poter far tesoro dei suoi preziosi consigli, che non amava dispensare in grande quantità, arguto e timido come è sempre stato.

Ci manca la sua compagnia, e manca nelle estati otrantine quel piacere di dialogare con lui, tra le mura del borgo cittadino, sino a tarda ora.

I suoi racconti riuscivano sempre ad affascinare, sia che trattasse di personaggi e fatti rilevanti o di semplici piccoli episodi.

Carlo, certamente, è stato un grande narratore, con la parola, con l'immagine e con i suoi gesti, coinvolgeva e catturava.

Sarà anche la nostalgia, ma di sicuro i sentimenti di affetto e di profonda stima che mi hanno legato a lui, mi portano, a volte, seduto ai tavoli di alcuni locali che lui amava frequentare, a ripensare agli incontri consumati in quei luoghi, in sua compagnia, e alle discussioni su vicende e questioni cittadine, e mi sento spinto a porgli ancora qualche domanda, a chiedergli qualche consiglio. Mai a verificare la sua approvazione o disapprovazione sulle azioni amministrative messe in atto, perché, dall'alto della sua intelligenza, Carlo si è sempre voluto sottrarre alla tentazione del giudicare.

Magari mi indirizzerebbe anche oggi qualcuna delle sue battute ironiche e raffinate.

Luciano Cariddi
Sindaco di Otranto



Senza titolo, 2000-01
acrilico su carta, cm 25x35

Introduzione

Antonio Cassiano

E già in nuce nelle opere *Senza Titolo* del 1983-1986 il desiderio di Carlo Cego di lacerare il velo che si frappone tra l'occhio del pittore e la luce della realtà. È la tela stessa che viene preparata non solo per ricevere i colori e i segni ma anche e soprattutto per vibrare in contrapposizione alle esili forme dipinte. L'intenzione è quella di misurare l'effetto luminoso che la natura produce nell'occhio dell'artista. Ancora più percepibile è nelle opere *Senza Titolo*, anni Novanta, quando la luce diventa il vero soggetto del quadro. Quella luce della natura (c'entra qualcosa con Otranto?) che l'artista accumula in sé e riverbera nei frammenti inseriti in forma dialogante con il fondo uniforme. Luce calda su fondo rosso, luce fredda su fondo azzurro e poi la foglia d'argento che, con estrema eleganza e raffinatezza, definisce un effetto di intimo lirismo.

Cego esce così da qualsiasi appartenenza a movimenti o gruppi per raccontare se stesso al di fuori da formalismi predefiniti. Non è una scelta di astrattismo o minimalismo, come a primo impatto potrebbe sembrare, ma quella di pervenire a un'astrazione lirica che anche le forme possono comunicare e non solo i versi e le parole. Cego così fissa sulla tela l'istantaneità ma non abolisce il tempo e perciò ripete, come una catena di istanti, le forme, i modelli, le tecniche di moduli che variano costantemente nei colori e nella vibrazione luminosa. Il fluire solenne ma intimo della vita viene imprigionato e sulle tele dilagano, trasfigurati liricamente, il cielo o il mare, la luce del sole o il verde dei boschi, la lontananza del sole o le chiare spazialità in cui immergersi.



Senza titolo, 2000-01
acrilico su carta, cm 25x35

Fedele per tutta la vita alla qualità della pittura Carlo Cego ha tessuto una storia artistica fatta di permanenze e silenzio. Un percorso che, dagli anni Sessanta romani fino all'apparire di questo secolo, lo ha visto coerentemente legato a una linea astratta, minimale, capace di tessere una storia personale fatta di colore e di luce.

Eppure dentro la pittura di Cego, soprattutto quella che riempie le superfici di tessiture cromatiche e luminose, si avverte costantemente il senso di un orizzonte, l'evocazione di un sedimento naturale ed è anche per questa straordinaria attenzione alle vibrazioni e alle costanti del dato atmosferico che Cego si lega così profondamente alla luce di Otranto, a un paesaggio inquadrato da una finestra (quella della sua piccola casa-atelier), fatto di una linea tra cielo e mare.

Partecipe tra Roma e Milano del clima ricco e complesso di una stagione piena di fermenti, Carlo Cego ha i suoi esordi (1966) in via Ripetta, al *Ferro di cavallo*, la storica libreria romana di Agnese De Donato¹, crocevia della cultura contemporanea e internazionale in Italia. A Roma Cego connette il proprio destino con quello di Gastone Novelli, Achille Perilli, Valentino Zeichen, Paolo Cotani, Emilio Puglielli e forma con Vincenzo Cecchini, Carmen Gloria Morales, Emiliano Tolve e Claudio Verna, il gruppo *5 pittori a Roma*, un episodio di breve durata visto la tendenza a lavorare sempre in solitaria, lontano da esperienze di gruppi e movimenti.

Nel 1968 è a Milano, chiamato dall'amico Gastone Novelli come suo assistente al Liceo Artistico di Brera. Una breve stagione, segnata dalla scomparsa prematura di Novelli, che lo porta a mettere in discussione il lavoro precedente e a elaborare un alfabeto fatto di geometrie frantumate che «rimandano a Klee e a Licini»². Si tratta di scomposizioni dall'alfabeto minimale e asimmetrico, piccoli frammenti euclidei, inizialmente a carattere essenzialmente monodico e con una predilezione per le forme triangolari, che sollevano in sordina problemi compositivi e spaziali, alla ricerca di equilibrio, in bilico tra logica e astrazione poetica.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta queste ripartizioni architettoniche si declinano in un orizzonte, acquerellato su carta (*Senza Titolo*, 1978), all'interno del quale le geometrie piane si solidificano in elementi tridimensionali. Un orizzonte e uno spazio *troppo costruiti* ridotti in breve a una linea sola, iridescente, che segna il campo della tela bianca con il ritmo sintetico di una modulata variazione cromatica. Cominciano a definirsi le *Storie di luce*, una serie con variazioni minimali negli andamenti e nelle direzioni, che tracciano l'ipotesi di una vibrazione sensoriale. Una *Pittura Pittura*, che conserva una sorta di memoria analitica, lontana dai dettami delle geometrie del primo periodo, nella quale si legge l'adesione al recupero del Futurismo, operato in quegli anni dalla cultura italiana, e una riflessione sulle *Compenetrazioni iridescenti* di Giacomo Balla³ che nel 1912 aveva lavorato sugli effetti di luce e movimento ridotti a schemi geometrici colorati.

È come se all'improvviso piccoli arcobaleni e campi di energia avessero deciso di

fare piazza pulita delle geometrie precedenti quelle che richiamavano il Vorticismo⁴ e i pittori del London Group⁵. Sono centri d'irradiazione di luce e calore che si consolidano nelle linee slabbrate dal senso sottile e anonimo e dagli andamenti variabili che lasciano ampio spazio al campo bianco della tela. Una sistematica riflessione su nozioni come spazio – luce – colore, una concentrazione intellettuale che è fatto fisico, una fisicità che porta le particelle cromatiche a rivelarsi nei tratti di pennello che progressivamente cominciano a riempire la tela e che si raccolgono su questioni di ritmo, peso, andamento.

È un caso che la scoperta del colore coincida con l'inizio dei suoi lunghi soggiorni a Otranto, chiamato da un altro pittore, Vittorio Matino, che fa convergere nella città salentina un folto gruppo di intellettuali e artisti. Vanni Scheiwiller e sua moglie Alina Kalczyńska, Guido Ballo, Carlo Berté, Luisa Castiglioni, Pietro Coletta, Dadamaino, Ugo La Pietra, Umberto Riva, Sergio Sermidi, Antonio Trotta, Franco Vaccari sono i protagonisti di una stagione vivace e interessante nella quale la città, ancora lontana dall'onnivoro turismo di massa, diventa il centro di una piccola *enclave* culturale.

Carlo Cego si lega profondamente alla luce e alla umanità di Otranto, il rapporto con la città e con le sue storie è legame costante, nel mare, nella terra, nelle varianti illimitate e mutevoli del tempo e delle stagioni trova materia concreta per una nuova fase creativa.

Si comincia a sviluppare proprio da questi anni un'utopia del colore, il senso lirico della superficie che acquista tono monocromo nella serie successiva dei monoliti⁶ (primi anni Novanta) nei quali la linea si allarga in un piccolo rettangolo e Cego comincia a concentrarsi sul tutto pieno della tela, dentro le strutture sature, lavorando costantemente sulla dialettica figura-sfondo, sezionando, frantumando le piccole geometrie applicate a collage. Una sequenza, ritmata da piccoli spostamenti di posizione del rettangolo-menhir, costantemente presente e sempre ancorato alla base, nella quale ritorna il peso delle prime forme architettoniche, quelle della fine degli anni Sessanta.

Direi che proprio in questo residuo geometrico si avverte il senso, ancora terrestre, di un ancoraggio, di una permanenza che presto scompare. Prive di titolo, con poche eccezioni (*Notturmo a Otranto*, dipinto in un agosto del '93 con il fondo profondo dei colori di una notte d'estate e d'oriente), le tele degli anni Novanta assumono una sostanziale serialità e forniscono la sensazione che nel *plateau* dal formato regolare si costruisca una mappatura, immanente e particolare, che relaziona lo sguardo ordinato con l'occhio poetico, lo spazio simmetrico con quello che procede per empatia ed esperienza diretta. Non che la mappatura sia dichiarata, al contrario, ma a ben guardare la dimensione della visione sembra interconnettere quello che i greci chiamavano *kairós*, il "momento opportuno", con una cultura del flusso, della fluidità, della trasparenza, fatta d'infinite e mutevoli variazioni⁷.

Il tempo che sta dentro queste sequenze cromatiche è il tempo meridiano di Otranto, del luogo dove sceglie di vivere a lungo, al quale si sente di appartenere, nel quale si ferma alla fine di un nomadismo limitato e contenuto. Si avverte la ricerca profonda di una geografia luminosa nella quale risuonano gli echi di oriente insieme



La finestra di Carlo Cego, Otranto 2002

alle vibrazioni ondulate del mare e della terra. È una geografia di pensiero che diventa anche ricerca fatta di luce e di spazio, un pensiero che acquista la lentezza del sud, quello che ci porta a esplorare il tempo, che ha con sé il senso della misura, del limite, della capacità di esporsi al passo della vita e che, insieme, contiene l'assunto contemporaneo della capacità dell'uomo di cercare e trovare un equilibrio. Scelte accurate dei materiali, dei pigmenti e degli andamenti delle pennellate il cui valore sta in quel *qualcos'altro invisibile*⁸ che è la sensazione

materializzata dal colore. Per Gastone Novelli «il lavoro artistico si può paragonare a un "gioco" che ha le sue regole precise ma permette infinite partite, e ogni partita è comprensibile solo attraverso la conoscenza delle regole del gioco cui appartiene»⁹ e la pittura di Carlo Cego è appunto un gioco le cui regole precise stanno dentro la riflessione continua e lenta sui meccanismi della pittura.

Così come nelle piccole carte cinesi che sono miniature di colore e rimpiccioliscono, accompagnano il lavoro su tela e a volte diventano serie autonome come quella del quadrato nel quadrato, una rilettura lirica delle combinazioni programmate di Max Bill, con il quadrato che è una foglia d'argento caduta – guidata dal caso – in un campo cromatico che lentamente la invade. In questi piccoli «gusci di farfalla»¹⁰ si avverte il senso lento ed orientale di una riflessione e di una ricerca, il lavoro intimo e personale sulla pittura che per magia, all'improvviso, appare.

Le tele dell'ultimo periodo, quello che precede la morte, sono dentro un linguaggio ancora più sintetico, cominciano a esplorare formati più grandi e tessiture ormai sostanzialmente monocrome, nelle quali lo spazio sembra schiacciato dalla luce. Andamenti per lo più orizzontali che non copiano un'atmosfera, ma la rifondano, con la forza esclusiva del colore, privi di qualsiasi gigantismo retorico e di autocompiacimento. Queste nuove declinazioni pittoriche, nelle quali si consolida la dimensione poetica e soggettiva, sono il frutto di un impegno strutturante nel quale anche la ripetizione diventa il segno di una qualità che nega quella che Filiberto Menna chiama la «mala infinità dell'arte»¹¹, l'ossessiva ricerca del nuovo.

I valori della luce e dell'ombra conservano l'andamento ondulato di un paesaggio marino o di una tessitura terrestre e, attraverso le sottigliezze della materia e le variazioni cromatiche, stanno alla tela in un'equazione consapevolmente riflessiva che si concentra sull'idea di accadimento, dentro il processo reattivo dei colori che si asciugano e che modulano passaggi di chiaroscuro nelle striature impercettibili del pennello.

Il colore si rivela soltanto nel momento finale di questo processo, quando la trama della tela reagisce al pigmento con infinite sfumature e variazioni tonali. È una pittura

assoluta, memore delle esperienze degli artisti americani (Mark Rothko in particolare), poggiata su dinamiche interne di singolare coerenza, lenta per fluidità e precisione che costruisce nella solitudine creativa una topografia profonda e silenziosa che coincide anche con gli accadimenti della vita, sempre più ancorata a Otranto, una geografia di pensiero che scorre in equilibrio verso il suo epilogo, sospesa su una linea tra cielo e mare.

¹ Così lo ricorda affettuosamente Agnese De Donato: «C'è una mostra che ricordo con molta nostalgia e dolore, anche perché l'artista non c'è più [...] È quella di Carlo Cego, carte grandi e piccolissime, disegni lievi e minimalisti, poche linee con un occhio attento all'architettura, alla poesia, alla gentilezza del suo cuore. Ci manca molto Cego». A. De Donato, *Via Ripetta 67*, Dedalo, Bari 2005, p. 105.

² Si fa riferimento al testo di presentazione della mostra curata da Francesco Moschini presso la galleria A.A.M., Roma 29 novembre - 18 dicembre 1982.

³ M. Corgnati, *Il tempo della luce*, in *Carlo Cego, il tempo della luce*, catalogo della mostra (Spoleto, *Galleria civica d'arte moderna*, 31 maggio - 29 giugno 2008), a cura di M. Corgnati, Skira, Milano 2008, p. 16.

⁴ E. Puglielli, testo critico della mostra presso la galleria d'arte *Kunstgalerie Il Sole*, Bolzano 26 aprile - 22 maggio 1980, pubblicato in *Carlo Cego, il tempo della luce*, cit. 91.

⁵ *London Group 2* è appunto il titolo di un'opera del 1968, esposta nella mostra di Spoleto del 2008 e pubblicata in *Carlo Cego, Il tempo della luce*, cit. p.54.

⁶ Il termine è di Martina Corgnati che chiama il rettangolo «monolite primario», *ivi* p. 18.

⁷ E. Pitozzi, *L'impermanente trasparenza del tempo, conversazione con Christine Buci-Glucksmann*, in «Art'O», a. 8 n. 20, Bologna primavera 2006.

⁸ È una delle definizioni che Yves Klein dà ai suoi monocromi.

⁹ G. Novelli, *Pittura procedente da segni (1964)*, G. Celant (a cura di) *L'inferno dell'arte italiana, Materiali 1946-1964*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 352.

¹⁰ È la descrizione che dà Paola Iacucci, moglie di Carlo Cego, in un'affettuosa testimonianza in *Carlo Cego, Il tempo della luce*, cit., p. 31.

¹¹ F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1983, p. 110.

Storie di luce. Raccontare, comporre e costruire la forma attraverso il segno e il colore

Francesco Moschini

Il 2 dicembre 1973, Giulio Carlo Argan introduce il ciclo di attività didattiche della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, con una conferenza dal titolo *L'artistico e l'estetico*. Momento conclusivo di un dibattito che nel corso degli anni Sessanta aveva assunto atteggiamenti polemici e provocatori e che, mentre affidavano all'arte un compito piuttosto distruttivo, esprimevano le forme del disagio per la sua ineffettualità. Ma se «l'arte come tale, non è più una componente del sistema culturale: non soltanto il tipo di valore che ha realizzato non è integrabile nel nuovo sistema di valori ma, se vi fosse ammesso, lo metterebbe in pericolo [...] La fine dell'arte, come sistema di tecniche organizzate per la produzione dei valori estetici, non significa necessariamente la fine dei valori estetici» (G.C. Argan). A partire da questa distinzione, che è già alla base della teoria aristotelica di *mimesi*, G.C. Argan fa discendere due considerazioni: il non valore di tutto ciò che è artistico, in quanto *fatto* e non *prodotto* e la caduta del termine *progettazione* sostituito da quello, ben più pregnante nella cultura industriale, di *programmazione*. G.C. Argan conclude affermando che «qualsiasi licenza [...] può essere concessa all'artista, purché seguiti a muoversi nel circolo chiuso di una tecnica che ritorna sempre su se stessa; ma non quella di progettare, perché il progetto non muove dal consenso o dal dissenso, ma dall'analisi critica della situazione; e non implica un'opinione, ma un'ideologia; e non si limita a registrare lo stato di fatto, ma interviene con una metodologia rigorosa che, se non altro, contrasta la discrezionalità del potere. E la progettazione, mirando a precisare strutture e forme, è sempre atto estetico, disegno». Il rapporto tra pittura, ma dovremmo parlare di arte in genere, ed architettura, che si instaura in questi anni di fine delle avanguardie, ruota intorno ai due concetti di estetica e progetto.

Forse uno dei momenti chiave per la comprensione delle dinamiche sia nel campo della pittura che dell'architettura è l'analisi di alcune convergenze particolari postesi non solo sul piano teorico, ma anche nel vivo della prassi operativa, costruzione teorica e trasmissione didattica: la collaborazione, a partire dal 1967, di Gastone Novelli ed Achille Perilli al corso di Composizione Architettonica di Maurizio Sacripanti alla Facoltà di Architettura di Roma e il dibattito sulla 'prospettiva' in particolare e sul disegno in generale. Il disagio dell'artista e dell'architetto si autorappresenta nella figura del labirinto: «ridurre l'informazione visiva al livello dell'immagine e del labirinto» (A. Perilli) come alternativa "classica" al non comunicare. E la figura del labirinto è un elemento ricorrente se non fondativo nelle poetiche sia di Carlo Cego che di un suo grande amico e sodale come Gastone Novelli, che, fin dall'inizio, lo chiamerà come proprio assistente a Milano alla Cattedra di Brera. Il labirinto a cui

loro guardano è però quello dell'infinito perdersi senza ritrovarsi così esemplarmente indicato dall'assoluto di una poesia di Giorgio Caproni che così si esprime: «Sono tornato là dove non sono mai stato. Nulla da come non fu è mutato». Ma è forse utile ricordare l'insistito ricorso dello stesso Cego all'idea di labirinto, seguendo le indicazioni di un grandissimo maestro come Giorgio Colli, insuperato esegeta della "nascita della filosofia" secondo cui: «altrettanto antico è un altro elemento del mito, il Labirinto, il cui archetipo può essere egizio, ma la cui rilevanza simbolica nella leggenda cretese è tipicamente greca. Qui a tutte le interpretazioni moderne preferiamo un accenno di Platone, che nell'*Eutidemo* usa l'espressione "gettati dentro un labirinto" a proposito di un'inestricabile complessità dialettica e razionale. Il Labirinto è opera di Dedalo, un Ateniese, personaggio apollineo in cui confluiscono, nella sfera del mito, le capacità inventive dell'artigiano che è anche artista (tramandato come capostipite della scultura) e della sapienza tecnica che è altresì prima formulazione di un *logos* immerso ancora nell'intuizione, nell'immagine. La sua creazione oscilla tra il giuoco artistico della bellezza, estraneo alla sfera dell'utile – tale è il riferimento di Omero un luogo per la danza simile a quello che Dedalo, nell'ampia Cnosso, inventò e costruì per Arianna dai bei capelli – e l'artificio della mente, della ragione nascente, per sbrogliare una fosca, ma concretissima, situazione vitale [...] Il Labirinto si presenta come creazione umana, dell'artista e dell'inventore, dell'uomo della conoscenza, dell'individuo apollineo, ma al servizio di Dioniso, dell'animale-dio. Minosse è il braccio secolare di questa divinità bestiale. La forma geometrica del Labirinto, con la sua insondabile complessità, inventata da un giuoco bizzarro e perverso dell'intelletto, allude a una perdizione, a un pericolo mortale che insidia l'uomo, quando egli si azzarda ad affrontare il dio-animale. Dioniso fa costruire all'uomo una trappola in cui egli perirà proprio mentre s'illude di attaccare il dio. Più oltre si avrà l'occasione di parlare dell'enigma, che è l'equivalente nella sfera apollinea di quello che il Labirinto è nella sfera dionisiaca: il conflitto uomo-dio, che nella visibilità viene rappresentato simbolicamente dal Labirinto, nella sua trasposizione interiore e astratta trova il suo simbolo nell'enigma. Ma come archetipo, come fenomeno primordiale, il Labirinto non può prefigurare altro che il "logos", la ragione. Che cos'altro, se non il "logos", è un prodotto dell'uomo, in cui l'uomo si perde, va in rovina? Il dio ha fatto costruire il Labirinto per piegare l'uomo, per ricondurlo all'animalità». Ma il labirinto, per quella schiera di artisti in formazione alla metà degli anni Sessanta è anche una figura della stabilità e della certezza, per quanto i suoi percorsi possano essere contorti e complessi, ammette un'unica direzione ed un'unica soluzione. Il ritrarsi nella disciplina, le ipotesi di rifondazione, spesso astratte, sono alla base di quelle contaminazioni cui facevamo riferimento.

In particolare, quale contributo, quale insegnamento fuori del generico appello alla creatività, portano alla "progettazione del segno" G. Novelli e A. Perilli? Innanzitutto l'introduzione di un elemento ludico ed irrazionale, che pone, come *conditio sine qua*

non della propria esistenza l'impossibilità della comunicazione oggettiva, unito tuttavia, ed in questo è la provocazione vera e propria, ad un ostentato tentativo di razionalizzazione dell'irrazionale, alla classificazione che troverà nei sistemi a griglia la più efficace forma rappresentativa, capace di unificare in una apparente analogia le ricerche più disparate tra gli altri di G. Novelli, A. Perilli e F. Purini con altri architetti riuniti nel mitico studio di *Corso Vittorio* prima e di *Atrio Testaccio* poi. Ma, a prescindere dalla diversità di percorsi e d'intenti, per cui alle esaltazioni costruttive di F. Purini si contrappongono le tensioni dissacratorie di G. Novelli, tutti erano accomunati da una lettura del reale percepito nella sua natura di frammento irriducibile all'unità, forzato nella folle razionalità di una classificazione comunque arbitraria. Infine il riconoscersi, forse solo il ritrovarsi, fuori della storia, che non esclude, anzi impone, il ricorso al mito, costretti a manipolare segni: «un'arte costruita quasi come una legge matematica» (G. Novelli). Significativo è, in questo senso, il corso di composizione tenuto da G. Novelli a San Paolo: l'affrancamento dalla storia è realizzato attraverso una regressione allo stato presensorio nell'osservazione della natura, eliminazione cioè delle categorie storiche e astrazione del linguaggio dal tempo e dallo spazio. Il riferimento al testo di W. Kandinsky è palese, ma altrettanto evidente ne è l'immediata trasposizione su un piano asimbolico e la riduzione del processo compositivo a procedimento additivo, i volumi e i piani non si integrano, ma sono determinati dall'accostamento o dall'incastro di forme autonome che solo un linguaggio magico è in grado di elaborare utilizzando residui, "testimoni fossili della storia di un individuo e della società". Analogo l'atteggiamento di A. Perilli, che, tuttavia, impregnato di uno spirito più intellettualistico, si propone più diretti obiettivi teorici, a partire dalla contestazione della rappresentazione prospettica, per affermare lo *spazio immaginario*, nel quale si definisce, attraverso non-leggi, la *Folle-immagine*. La legge di strutturazione automatica, della maggiore complessità, del labirinto, fino alla legge dell'ambiguità dei messaggi rimandano infatti a percorsi mentali, ad un suggerito delineare della razionalità, che non apre spazi mistici, né introduce al visionario che ancora, in qualche modo, caratterizzava l'opera di G. Novelli: se gli onphali di questo infatti sono ancora in simbiosi con la natura, le colonne di A. Perilli sono piuttosto astrazioni architettoniche così come i cicli di Carlo Cego dedicati a *La Torre del Mangia* e a *Le carte da gioco*, entrambi del 1965, oscillano tra perentoria volontà di costruzione della forma, attraverso la luce, il segno e il colore e la più ermetica astrazione lirica in cui le alchemiche geometrie di Luca Pacioli sembrano fatte reagire con la costruttività delle avanguardie storiche e con il gusto del paradosso in cui curve, spazi e figure impossibili trovano accoglienza incerta sulla superficie, ma in cui forte si avverte il sentimento del classico rivolto alla grammatica e alla metrica delle proporzioni. È significativo che da questo crogiuolo di esperienze comuni, che trovavano un riferimento imprescindibile in Agnese De Donato con la sua mitica libreria *Al Ferro di Cavallo* in cui circolavano i contributi più disparati, dagli agganci alle tematiche filmiche di Azio Cascavilla a quelli

di Leonardo Sinisgalli, di Germano Lombardi, di Elio Pagliarani, di Valentino Zeichen o di altri artisti come Franco Libertucci e i già citati Gastone Novelli e Achille Perilli, si siano poi andate precisando le diverse vie dei singoli personaggi che, su quelle esperienze, hanno condotto la loro prima formazione, sino a rendere possibile l'individuazione dei destini separati di ciascuno di loro. Ed è quindi tutta da ripercorrere e da scrivere la storia di questa diaspora in territori diversi di persone allora così legate per "affinità elettive". Collocare nella Storia le storie dei singoli personaggi non per ritrovare impossibili omogeneità, ma per confrontarne, sino a farle scontrare le reciproche irriducibilità: a ciò conduce inevitabilmente lo spoglio lucido e impietoso dei diversi "destini". Riesaminare allora le vicende separate di coloro che hanno beneficiato di un comune clima culturale, se non si sono trovati addirittura con una comune preistoria e scoprirne ora la "lontananza", la "differenza", non implica certo celebrazioni di sorta né tanto meno tende a creare nuovi miti, quanto piuttosto ad evidenziare come ciascuna ricerca sia ridotta a pura "scatola di arnesi", come Foucault definisce la propria, in cui poter scegliere, con un atto critico, tra le tante possibili combinazioni. Ed è nella ricerca di "laboratorio-confronto a distanza" che si assiste ad una esibita opposizione tra il contributo dei singoli componenti ed una specie di "impersonalità feconda", come risultato di quella "messa in causa del principio d'identità" che Klossowski ha riconosciuto a Deleuze e Foucault. Ma l'insistenza sull'autonomia del segno e del disegno a più riprese rivendicato, sin dalla sua origine, non è il corrispettivo di quel passaggio individuato dai post-lacianiani da un sistema logocentrico ad un sistema grafocentrico? Ed è allora possibile leggere gran parte di quella ricerca come si trattasse di un sistema di scrittura "fictionnelle", come «il vero luogo dove avviene lo svelamento della "vita pulsionale del pensiero". E non sorprenderà che certi aforismi dei post-lacianiani abbiano un'immediata corrispondenza nel lavoro di molti di quegli autori sul finire degli anni sessanta. "Scrivere non ha nulla a che vedere con significare, ma piuttosto con misurare", potrebbe essere il tema di fondo di molte ricerche di quegli anni, ma il problema non è certo per loro giungere ad un rappacificante "asignificante" quanto piuttosto oscillare in continuazione tra i poli estremi della totalità del senso e della scomparsa totale del senso. Gli stessi strumenti della scrittura entrano allora in giuoco nelle diverse vie della ricerca, non come metodo aprioristico, ma come puri mezzi contro ogni forma di totalità. Del resto l'intero itinerario artistico di Carlo Cego ha sempre fatto riferimento ai criteri di misura e di organizzazione dello spazio, anche se mai nei termini della parallela attenzione della cultura visiva americana. Alludo pertanto alla sua più insistita attenzione alla frammentazione, alla localizzazione, infine alla "deterritorializzazione", ma sempre guardando alla dimensione del "piccolo spartito" per "piccole armonie monocrome" da cui si evinca sempre l'idea dell'opera come processualità, non come momento unitario da fruire tutto insieme contemporaneamente ma da cui sia percepibile che lo spazio è il risultante visibile del tempo: l'esito del trasmutare delle

forme. Il ricorrente riferimento ad un "rituale cieco" che non produce più significati, all'interno dell'elaborazione artistica e progettuale, anziché riferirsi ad una ormai assodata "perdita del centro" che farebbe supporre uno scacco di sapore autobiografico, pone l'accento su una contestualizzazione continua da restituire ad ogni elemento che, spogliato di ogni sedimentazione storica, viene colto nell'attimo precario in cui è ancora senza storia, sulla soglia tra una distruzione appena avvenuta ed una sua ricostruzione in atto. Al di là allora di una certa enfasi dovuta alla carica profetica ed al rigoroso ascetismo che s'accompagna a questo lavoro di decantazione, non si può non avvertire come la riduzione totale ad elementi archetipi, in una sorta di pan-architettura, costringa ogni volta ad una partenza da zero in cui strumenti ed iconografia, nonostante i riferimenti rintracciabili, dopo un intimo collasso si presentano in modo autonomo ed inedito, non per semplice de-formazione, ma per progettata de-costruzione. Se il comune bagaglio figurativo ha potuto essere per l'intero gruppo, come precedente immediato, comune del resto ad un'intera area della cultura romana alla fine degli anni sessanta, da una parte la didatticità interdisciplinare di Achille Perilli e dall'altra la carica liberatoria di Gastone Novelli e, come cultura base, più remota nel tempo, la sperimentazione totale di Moholy Nagy, ma anche di Max Bill, le esperienze dell'officina teatrale di Schlemmer o le "ragioni astratte" di Luigi Veronesi, in un patetico tentativo di far procedere di pari passo ricerca artistica, architettonica e ricerche extra-disciplinari, per giungere almeno ad un mutuo processo di scambio, ciò che al massimo si può ottenere è una sorta di trasposizione, di prelievo, di quella parte della ricerca estetica più programmaticamente "costruttiva" che ha chiuso "l'informale freddo" degli anni Sessanta.

Per Carlo Cego è costante la sofferta interrogazione sulla costruzione del vuoto, sulla struttura della figura che si rivela nel proprio negarsi, nell'abbandonico lasciarsi andare della mano che da corpo e struttura senza un disegno a priori. La costrizione a rimanere nei limiti fisici del foglio, a non lasciare vuoti inesplorati, quasi a sottolineare la lontananza di questo modo di procedere dal fiducioso andare oltre, da quella voglia di trasbordare oltre ogni limite, tipici dell'espressionismo astratto americano. La pittura, infine, intesa come sollecitazione continua, se non come messa in vibrazione della superficie pittorica. Ed è proprio questo lavoro in superficie, paradossalmente, a registrare quella ricerca di interiorità e di grande spiritualità che, dalle avanguardie storiche in poi, ha sempre caratterizzato il percorso verso l'astrazione e che per Carlo Cego trova un punto di riferimento imprescindibile nell'astrazione lirica di Osvaldo Licini, con le sue aperture al fantastico e all'irreale, ai voli pindarici e alle trasgressioni, alle cui reiterate interpretazioni delle *Amalunte* farà esplicito riferimento nell'opera *L'aquilone del mago*, del 1970, con il suo gusto per il gioco ironico con la geometria, con la sua lapidaria dicitura «Non temere Gastone l'aquilone del mago volerà ancora». Come costante rimane la tendenza alla riduzione di qualsiasi presenza all'interno dell'opera, scarnificando il colore ed eliminando ogni struttura che possa

far pensare ad una ricercata complessità d'impostazione, come si evince dai lavori che tendono a fare del vuoto, del bianco della tela, appena fatto vibrare, il luogo del minimo intervento, da muovere appena, da far incresparsi come una tavola di cera appena solcata o meglio appena attraversata da impronte-meteoriche di cui non si può che osservare la sola traccia. C'è sempre poi in Carlo Cego una tensione verso la conoscenza pura e assoluta di ogni forma di oggettività, subordinando il colore e la struttura dell'opera ad una comunicazione spirituale e di pura idealizzazione. Come successione, infine, degli scanditi tempi di lavorazione vanno intesi allora i montaggi delle linee di ispessimento cromatico in cui la materia si espande, si estende e si enfatizza, quasi a denunciare che la sua bellezza può essere fissata dall'amore stesso per le cose pur scoprendo in esse e svelando simultaneamente e perfidamente il vuoto abissale in cui potremmo essere precipitati se ci bastasse quell'estenuante bellezza da "sepolcro imbiancato" e non ci sorreggesse invece quell'eterna tensione verso l'altrove. C'è in Carlo Cego una continua rimozione, se non progressivo allontanamento, dall'ossessione del reale. Ma con il reale, l'artista continuamente continua peraltro a fare i conti, per fare assumere al proprio lavoro il carattere di una ricerca di sofisticata astrazione costante che faccia comunque riaffiorare, in filigrana, i dati oggettivi di partenza. Che altro erano quelle prime laconiche costruzioni, poi diventate foglie d'argento o d'oro sovrapposte degli anni Novanta, con le loro vibrazioni luministiche, se non elementi di un movimento barocco, in cui folate di vento, per ispessimento materico, sembravano sommuovere fondali pensati come unitari, grumi di materia, increspature di terra, di mare e di cielo? Eppure il loro presentarsi come improvvise folgorazioni tese a negarsi, a sottrarsi alla vista, pudicamente pronte a decretare il proprio *cupio dissolvi* in cui il desiderio di scomparire era più forte della civetteria con cui mostravano la propria estenuante bellezza, denunciava pur tuttavia il carattere di continuità che Carlo Cego voleva instaurare con la cultura del luogo, della città in cui si è trovato a lavorare. E molto spesso l'artista ha cercato di radicarsi nel proprio contesto, con il proprio lavoro, attraverso il ricorso ad elementi che come categorie metastoriche hanno caratterizzato il senso del lavoro artistico in luoghi diversi come Roma prima, Milano poi e infine nella sua amata Otranto almeno dagli anni Ottanta, dando così continuità alle stesse e facendo assumere alla propria ricerca una dimensione da "eterno presente". Ma nel suo lavoro questi elementi di partenza si trasfigurano sino a diventare larve di una grandezza trascorsa per presentarsi come lacerti, puri frammenti di un mondo nemmeno più vagheggiato perché ormai spogliato da qualsiasi illusorietà consolatoria. Che altro sono allora, nella serie di *Otranto*, quelle ferite in cui il segno si ispessisce, se non il dichiarare apertamente che non è più nemmeno possibile indagare la profondità della tela, quella spazialità oltre ricercata, certo memore della sondata ricerca di profondità dei tagli di Lucio Fontana, per fermarsi alla più respingente ed antigraziosa apparenza delle cose? Anche il condensarsi del segno, la veduta a distanza ravvicinata

quasi si trattasse di una insistita messa a fuoco, se da una parte ricorda l'ossessione del primo piano, dall'altra attiva invece una fuga verso l'altrove, verso i bordi dell'opera, quasi rendendo impossibile la costrizione visiva a rimanere al centro dell'opera stessa. Il turbamento per quelle lacerazioni rimanda ad una precisa volontà di non rendere per nulla accattivante l'apparente bellezza ed intensità di quei segni, ma piuttosto di ricondurli nella loro reale dimensione pauperista da "poveri ma belli", intrisi di aura postbellica che non può che far riferimento a certe insistite "bituminosità" da fase alchemica della "nigredo". E su questo versante che, dalle avanguardie storiche in poi, viene definito come ricorso "all'antigrizioso", si colloca anche la straordinaria sequenza dei *Segni* che come vessilli di araldica memoria coniugano la loro verticalità ed il loro vitalismo, per eccesso di scrittura troppo infittita ed insistita, alla leggerezza orientale di un mondo ridotto a pura scrittura, se non a puro segno grafico. Anche quando la scrittura passa dalla più tenui cromie, prive di qualsiasi concessione, ad una più aperta declinazione cromatica sino a rasentare il cangiamento di quel "trascolorare", che caratterizza da sempre l'opera di Carlo Cego, di alcuni artisti straordinari come Federico Barocci o Albrecht Altdorfer con le sue finissime lumeggiature sempre protese ad una visione cosmica in uno sfondo fiabesco, o per giungere più vicini a noi ai metallici stridori cromatici di Franz Radziwill, protagonista, con Grosz e Dix della "Neue Sachlichkeit", con le sue trasfigurazione di atmosfere misteriose e inquietanti, tese a sondare la sostanza mostruosa e tragica della realtà quotidiana, di cui lo stesso Cego, in una memorabile serata milanese in casa di amici, mi fece conoscere alcune opere straordinarie, giù sino alle compenetrazioni iridescenti di Giacomo Balla, la costrizione auto-imposta della totale occupazione della tela toglie all'intera sequenza qualsiasi parvenza di piacevolezza per farsi perentoria e dura proposizione di un mondo senza intervalli, senza sosta, teso sino all'ultimo respiro, in cui tutto viene sottratto, persino lo spiraglio del vuoto, della pausa. Solo in certe straordinarie sequenze di alcuni film di Peter Greenaway, in particolare nel suo *I racconti del cuscino*, ritroviamo la stessa ossessione per un mondo ridotto a pura scrittura in cui si è persa qualsiasi possibilità di comprensione ed in cui forse il non senso della scrittura con il suo carattere di *infinito intrattenimento* può alleviare l'assurdità dell'esistere e del continuare, nonostante tutto, a far poesia, a produrre arte. Anche le opere dello stesso ciclo più legate agli umori dell'acqua o del cielo, nonostante il loro apparente riferirsi a universi di per sé carichi di bellezza, tramutano l'introspezione in quei grovigli subacquei o in quei cieli impenetrabili in un inquietante *horror vacui* carico d'angoscia e premonitore di poche speranze di salvezza. C'è solo allora, da accontentarsi di quel poso che riusciremo ad afferrare, a trattenere in questo sforzo di cancellazione totale da parte dell'artista, di quelle poche cose care, le più quotidiane, se non familiari, che la cadenza temporale nella stesura delle sequenze lascia ancora sopravvivere. Anche qui sono lacerti, frammenti, ma almeno una speranza. Non si tratta di un unico grande "frantumato" ma piuttosto di un concentrato magmatico da cui può generare nuova

vita e da cui può rinascere un nuovo ordine. Questo almeno sembrano indicare le opere più tarde, almeno a partire dagli anni Novanta, tutte elaborate sul filo, sempre a lui caro, della serie di varianti, quelle in cui più forte, attraverso un processo di stratificazione, si avverte il ritorno alla pittura come piacere della superficie, in un ricercato e insistito splendore, opere sempre luminose, solari, pretese a raccogliere la luce atmosferica della stessa Otranto, sin quasi a trattenerla sulla tela, dove all'esuberante "cromatologia" è affidato il compito di unire in modo imprevisto "ottica e fisiologia", "sensibilità e rigore", con la loro visionarietà che sta ad indicare che non stiamo proprio al "viaggio al termine della notte", ma che un'alba, sia pure piena di indecifrabili presentimenti, sta per rischiarare il giorno, che quindi è ancora possibile conservare almeno la speranza.



H, 2001
acrilico su carta, cm 25x35

L'astrazione di Carlo Cego

Michele Afferi

La formazione artistica di Carlo Cego avviene a Roma sullo scorcio degli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta, quando il linguaggio artistico nazionale – attraversando una fase di contrapposizione tra linee di ricerca conservatrici, privilegianti l'impegno sociale-ideologico (Fronte Nuovo delle Arti), sperimentali, inclini all'analisi di problemi riguardanti prettamente lo specifico artistico e favorevoli ad un linguaggio astratto (Movimento Arte Concreta), ed intermedie che, senza abbandonare l'idea di un impegno in arte, guardano alla cultura neocubista francese (Forma I) – è giunto a poetiche riconducibili tanto all'Informale quanto all'Astrazione. Da *Parlare con Carlo*¹ – una testimonianza relativa ad una delle numerose conversazioni sull'arte intrattenute con Franco Purini – apprendiamo di alcuni artisti ideali di Cego: Osvaldo Licini e Gastone Novelli che, probabilmente, lo colpiscono per il loro operare nell'ambito dell'astrazione, nella creazione di opere che tendono a distaccarsi dalla “realtà” seguendo criteri compositivi del tutto soggettivi. Ai precedenti egli aggiunge anche Max Klinger e Gustav Klimt, il cui lavoro d'acchito potrebbe sembrare del tutto estraneo alla sua ricerca artistica, ma rapportando quest'ultima con la tensione alla geometrizzazione ed alla linea tipiche della produzione secessionista appare evidente come come il quartetto summenzionato costituisca una sorta di pantheon di riferimento sul quale il pittore romano-milaneside-idruntino ama intrattenersi in «discussioni per lo più mattutine, ma anche serali e notturne»². Astrazione che diventa quindi filo conduttore della quasi quarantennale attività artistica di Carlo Cego iniziata a Roma, quando l'amico Gastone Novelli – poliedrico artista la cui ricerca si muove in ambito “concretista”, “espressionista”, “astratto-geometrico”, “informale” e “segno-scritturali” – lo incoraggia a continuare nell'attività espositiva dopo la mostra del 1966 presso la Galleria-libreria *Al Ferro di Cavallo*. Linearismo, geometria e colore caratterizzano le opere di questi anni; e se nella *Torre del Mangia* questi elementi si dividono equamente la superficie pittorica, in altri lavori i rapporti spaziali sono ora a favore del colore – *Senza titolo* (1968-70), dove bande di colore bianco evidenziano sia un triangolo scaleno che delle piccole figure rettangolari su di un'area completamente rossa – ora a favore della “luce” – *L'angolo* (1968), in cui la luminosità è originata da una campitura completamente bianca alle cui estremità sono disposte piccole e colorate figure geometriche. In anni in cui il dibattito critico-artistico verte su ricerche di tipo “oggettuali” e “concettuali” prima e sul ritorno alla pittura figurativa poi, Carlo Cego indaga sul rapporto spazio-luce. I lavori di questo periodo si fondano sulla preparazione di una campitura prevalentemente bianca su cui disporre linee che, variamente posizionate e paragonabili a raggi luminosi, scandiscono lo spazio della tela; una ricerca che, come sottolinea Martina Corgnati³, rivela «l'affinità tra queste opere e alcuni lavori eseguiti da Mario Nigro quasi nella stessa stagione: *Dal tempo totale: strutture fisse con licenza cromatica* (1974-1976), ancora di più *Dalla Metafisica del colore* (1979-1981) e i primi



Carlo Cego nel suo studio, Otranto 2002

Orizzonti». Un lavoro ventennale che conduce alla realizzazione di opere quali: *Storie di luce* (1982), *Luce prospettica* (1983), i cui “filamenti cromatici”, in nuce, contengono quell’esplosione coloristica che caratterizzerà le opere degli anni seguenti.

Dagli anni Novanta, infatti, Cego è come se avvertisse l’urgenza di tornare al piacere della pittura, di confrontarsi con la materia pittorica; le tele da questo momento, e sino alla sua produzione ultima, tendono prevalentemente al monocromo.

I dipinti adesso, sondando le molteplici variazioni che il colore assume rapportandosi con la luce, seguono una tipologia di organizzazione spaziale che partendo da composizioni

in cui geometria e colore sono evidenti ed in equilibrio tra loro (*H 8 92*, acrilico su carta del 1992, e *Senza titolo*, acrilico su tela del 1991 circa, sono caratterizzati da una figura geometrica, in foglia d’argento e tendenzialmente quadrangolare, che ne occupa il centro) passa per lavori dove una velatura cromatica lascia intravedere un elemento geometrico evanescente e giunge a quello che potremmo definire un “linearismo ondulato” (*Verso Sant’Emiliano* del 2003 ed altre opere coeve). In questi suoi ultimi lavori, pur rimanendo sottesa un’esigenza costruttiva, la struttura del dipinto diviene più libera ed emozionale e il colore, elemento che campisce tutta la superficie pittorica, è steso «come chiaroscuro, a esempio: rosso nel rosso, in altre parole la scala dal rosso diluito al rosso carico, in tutta la sua estensione o solo parzialmente. E lo stesso col giallo [...] lo stesso con l’azzurro [...]»⁴, citando le parole, pronunciate durante una conferenza in occasione di una mostra del 1924, di Paul Klee, altro artista di cui Cego amava parlare e da aggiungere al suo ideale pantheon iniziale.

¹ *Parlare con Carlo*, in *Carlo Cego. Il tempo della Luce*, catalogo della mostra (Spoleto, Galleria Civica d’Arte Moderna, 31 maggio - 29 giugno 2008), a cura di M. Corgnati, Milano 2008, p. 41.

² *Ibid.*

³ *Il tempo della Luce*, catalogo della mostra (Spoleto, Galleria Civica d’Arte Moderna, 31 maggio - 29 giugno 2008), a cura di M. Corgnati, Milano 2008, p. 15.

⁴ P. Klee, *Visione e orientamento nell’ambito dei mezzi figurativi e loro assetto spaziale*, in *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note saggi, raccolti ed editi da Jürg Spiller*, con prefazione di G. C. Argan, Feltrinelli, Milano 1959.

Fare qualcosa di sola luce

Marina Pizzarelli*

Il viaggio verso sud di Carlo Cego, veneto trapiantato a Milano, pittore, si è fermato per sempre a Otranto, dove il Salento sembra voler ribadire con più forza la sua natura ambigua tra oriente e occidente.

Ha voluto riposare qui, nella nuda terra. A ricordarlo, una pietra col suo nome e la frase: *Gli piaceva dipingere*; a fargli compagnia, una pianta di gelsomino.

Vi era giunto circa venticinque anni fa, richiamato da un artista milanese, Vittorio Matino, tanto innamorato di Otranto da essere capace di aggregare in questo luogo un'agguerrita avanguardia di amici intellettuali e artisti che rispondevano ai nomi di Vanni e Alina Scheiwiller, Carlo Bertè, Sergio Sermidi, Franco Vaccari, Guido Ballo, Ugo La Pietra, Dadamaino, Umberto Riva, Luisa Castiglioni, Pietro Coletta, Antonio Trotta... Ricordo, di quella "primavera idruntina", una mostra a Tuglie, *Point de repère*¹, titolo che, come scriveva Luigi Scorrano in catalogo, designava «...un luogo, un punto che consente l'orientamento. Una stella, una fra tante: una polarità d'invenzione [...] a indicare un piccolo porto, ma accogliente e festoso, dove ci sia gente che non s'incanti a guardare il lusso delle navi da crociera ma le vele che mettono allegria nell'azzurro, e, sopra, un cielo col suo respiro libero d'aria e di luce. [...]». Un luogo, un particolare luogo verso cui tendono, per breve tempo, linee di forza che diramano da luoghi diversi e tutte sono orientate e convergono a un centro [...]».

Per Cego (come per altri), l'approdo a Otranto non fu per breve tempo.

Con la moglie Paola, architetta, e i figli Giacinta e Francesco, tornava ogni anno puntuale come le rondini nella stessa abitazione alta tra i tetti del centro storico, cui si arriva attraverso un intrico di vicoli e scale, come in una casbah. A sentinella, la palma stretta tra i muri delle case, svettante verso il cielo, in cerca di luce e di mare. Dentro, poche stanze luminose, cinte da un lungo balcone che consente una vista straordinaria, dalla Valle delle Memorie, nell'entroterra, fino al mare. Da questo lato, lungo la linea d'orizzonte azzurra, più alta dello *skyline* del borgo antico, le navi sembrano volare sui tetti di Otranto. Come quel giorno di 526 anni fa, quando comparvero le galee fatali di Akmed Pascià.

Carlo Cego aveva assistito, dal suo osservatorio privilegiato di artista-filosofo, alla progressiva radicale trasformazione di Otranto negli ultimi anni, al dilatarsi della periferia, alla nascita dei grandi parcheggi, al saccheggio della costa, alle mutazioni sociali per cui gli amici della prima ora – il postino, il vigile urbano, il contadino, il pescatore – si erano riciclati in albergatori, ristoratori, venditori di souvenir...

Era profondamente radicato nel tessuto sociale della città, ed è vivo nel ricordo dei suoi amici: Roberto l'intellettuale, figlio del poeta e storico Antonio Corchia, la memoria di

Otranto²; Antonello Tenore, agricoltore, la saggezza di Otranto; Uccio Milo, pescatore e artigiano del giunco, il cantastorie di Otranto. Gli incontri avvenivano la sera a cena nell'Hotel Albania, rifugio di artisti nomadi, dove Rosy e Gaetano Tenore, anche loro protagonisti di questa storia, hanno raccolto una rispettabile collezione di opere di Cego e degli artisti del gruppo; e proseguivano nella notte al Bar delle Mura, sotto la Porta Aragonese, davanti ad un "binocolo"³, tra i giovani del luogo che in aggregazione spontanea partecipavano alle lunghe e pigre conversazioni sull'arte e sulla vita.

Sebbene Uccio, il pescatore, lo ricordi come "l'uomo della notte", Cego di Otranto diceva di apprezzare soprattutto la luce, «una luce pulita, trasparente, non di mare». Era l'ideale per lui che sognava di «fare qualcosa di sola luce».

E la luce era il *leitmotiv* della sua pittura fatta di sensibilissime textures di colori primari – rosso giallo blu – memori delle *Compenetrazioni iridescenti* di Balla, degli intrecci cromatici di Dorazio, del tenero colorismo dei conterranei Afro e Turcato, in un ampio ventaglio di rimandi, segno di grande ricchezza culturale.

Cego apparteneva a quella linea astratta dell'arte italiana che, muovendo da un'interpretazione libera dell'Impressionismo, come rivisto attraverso il dinamismo futurista, ne ribadiva la qualità mediterranea, contemplativa. Ne deriva una pittura tutta e solo luce e colore, assoluta, modulata in superficie in un reticolo di segni nella compenetrazione simultanea di vicino e lontano, fondo e primo piano. È inequivocabile il rimando a Matisse, al senso di un flusso aperto e inarrestabile del segno pittorico che tuttavia non crea mai spessori o asperità.

La sua cifra personale è quella di un sempre vigile controllo mentale, di un rigore mai allentato, anche quando la consuetudine con la luce otrantina lo induce ad espandere il campo cromatico liberamente nello spazio della tela.

Cego proveniva da una stagione concettuale, da composizioni in cui rarefatte forme geometriche d'oro o d'argento posate su fondi neutri avevano poi lasciato spazio ad una prima comparsa del colore: ma nella tensione ritmica di esili fenditure cromatiche sul più vasto campo bianco. Una sorta di citazione pittorica dei tagli di Fontana.

Nella luce salentina quelle timide strisce si erano dilatate in universi luminosi, in liquide cromie che volano come uccelli oltre ogni possibile ombra.

Ricordo di averli visti insieme a lui: fogli e fogli di pennellate di colore-luce in cui la ragione sembra finalmente dare spazio all'emozione. Ne nascono urti e accordi allo stato puro, talvolta sorpresi nella loro prima gestazione e lasciati quasi in abbozzo per esprimere l'insorgere di un pensiero che si manifesta in lampeggiamenti; talaltra sedimentati in stesure pacate di colore che, mi confidò, attendeva pazientemente si asciugassero per coglierne le sorprendenti capacità di espansione e compenetrazione. Sono arazzi d'atmosfera, in cui il tema dell'esplorazione della luminosità cosmica è strettamente intrecciato a quello della struttura cromatica. Ma vi si possono cogliere anche risonanze più intime, di sentimenti e stati d'animo. I toni vibranti densi e formicolanti di luce evocano accenti di musicalità cadenzata e suadente.

Roberto, l'intellettuale, mi ricorda che Carlo Cego definiva con umiltà questi suoi splendidi dipinti «appunti per un futuro pittore». Vi si dedicò fino alla fine, senza tregua, perché la pittura era il suo paradiso, la sua felicità.

L'ultima volta che l'ho visto, nella sua casa di Otranto, un sontuoso tramonto, entrando dalla finestra aperta, si riconosceva nel blu baluginante di luci giallo-ocra di un piccolo intenso quadro astratto sulla parete di fronte.

¹ *Point de repère, Cego Coletta De Filippi Esposito La Pietra Lunanova Marrocco Matino Pizzo Greco Sermidi Trotta Vaccari*, a cura di M. Pizzarelli, L. Scorrano, Tuglie, Palazzo Ducale, 25 luglio - 9 agosto 1987, G.E.A. Tuglie (Le).

² Nel centro culturale *Raggio Verde* di Roberto Corchia, a Otranto, l'artista aveva tenuto nel 1991 una memorabile conferenza su *La luce nella pittura*.

³ Un bicchiere di whisky e uno di acqua.

*Tratto da *Verso Sud. Salento d'acqua e di terra rossa*, a cura di C. Gerardi, Anima Mundi, Otranto 2008



Carlo Cego nella sua casa, Otranto 2002

Carlo's Rubaiyats

Yehuda E. Safran

In the nineties when I met Carlo Pernigotto Cego for the first time at his house in Milano, he had already launched his quest for the coloured squares. His wife, Paola lacucci, introduced us. One could not fail to observe that it was an unrelenting pursuit of an ideal that could not be attained, only followed endlessly. After all, there was nothing in life that did not correspond to these squares, suspended in the seas of their canvas, which was always something other than the squares themselves. There was an almost religious ritual to these squares. Or, were they squares at all? In the way they floated above, or below the surface of the canvas, one could seldom tell where their exact position was, almost an existential equivalent to the life of the body itself. Ambiguously, we are at once subject and object, the knower and the known. Again and again Carlo placed this geometric figure with four right angles and four equal sides- an object paper thin in the shape of a square or a rectangle that is nearly a square, but singular- always singular-in the canvas which more often than not was a square itself. Perhaps a Golden section; as a rule he almost always positioned the square on the left of the canvas so that the margin on the left related to the distance on the right, just as the larger distance on the right related to the entire width of the canvas. But, I have never measured it. It was my intuition and it could easily be verified. Carlo himself never measured it either. They were his proportioned equivalents to Mario Merz's Fibonacci sequence patterns. The one became popular in the art world with his glass igloos etc., while the other remained a secret. In the meantime, the squares continued to migrate. They were multiplying themselves; they had a strong reference in each other, and nothing else, ad infinitum. As if Carlo decided at a certain point that there was no other way to be true to his insight- metaphysical insight to be sure- but in these highly pragmatic times he needed the maximum distance from an external reference. It is as if he was seeking refuge; as we do need refuge above all, just as the mountain climber needs refuge against the approaching storm or the coming of night. An archipelago - islands of internal refuge. Islands, which are like photoelectric cells, they register the world without being substantially altered themselves. They were illuminated by the slightest source of light, but, nothing, nothing could alter their intrinsic characteristics. Their minute differences provided the differentiation, the singularities of each one of them in relation to all others as if a set of sets and so on was formed. How could it be otherwise? We live in a world, which is barely known and hardly knowable, with many devices by which a different reality can manifest itself: forces of which we have no inkling. We disappear similarly, without a trace of ourselves. Only these other extensions we have projected onto the world-numbers, words, above all words, words and some monuments, silent or eloquent, they are then what we are, what we were, and what we will never again be in the same way. We could follow the slight movements in this itinerary. Each canvas

exhibits a slight deviation from a norm. Some squares even repeat themselves on the same canvas to form a vertical stripe that conserves proportionality, as it is as wide as the square but stretched longer than the others. Of course, if there is such a thing as a norm it must be the creation of our mind, which is forever bent on establishing a law to guide our actions. The painter could not be exempt from the desire to have such regulatory principles. But, he himself seems to avoid such suggestions. Following, as he did, his unflinching intuition that gave his intervention the irresistible quality of an unpremeditated event.

Not unlike the Rubaiyat of the astronomer-poet of Persia, Omar Khayyam.

XXVI

Oh, come with old Khayyam, and leave the Wise

To talk: one thing is certain, that Life flies: One thing is certain, and the Rest is Lies:

The Flower that once has blown for ever dies.

Or; XLVI

For in and out, above, about, below, 'Tis nothing but a Magic Shadow-show Play'd in a Box whose Candle is the sun, Round which we Phantom Figures come and go.

Seldom has a painter so quietly and calmly gone about his business with such somnambulant determination and conviction. He did know other paintings and other painters. He was aware of himself as a constellation of the many who conspire to be one. How could it be otherwise? His own mustache could easily make him appear as a figure in an early metaphysical painting of De Chirico. There was the tall canvas, almost as tall as he was. There was the large number of small rectangular canvases painted with horizontal stains, light and shadows traversing the voids in a colourful chiaroscuro. But, these 'Rubaiyats' have crowned his oeuvre. As if he were constructing his own periodic table. Gold being of the atomic number 79 was particularly and carefully selected as the emblematic square. These gold leaf marks his constellations, as the elements of greatest luminosity. Giving light as much as receiving it, they endow these formations with the three graces of giving, receiving and giving again. Analogically we are made to seek in ourselves a comparable gesture. We drink the wine, the lips we press end in the 'Nothing all Things end in - Yes – Thou shalt be – Nothing – Thou shalt not be less».

XLVII

Rarely has a painter done so much with empty hands. One thing is certain – this life flies; one thing is certain and the rest is lies; «The Flower that once is blown for ever dies». *

I.V.2009

LXVI

Oh, threats of Hell and Hopes of Paradise!

One thing at least is certain – This Life flies;

One thing is certain and the rest is Lies;

The Flower that once is blown for ever dies.

Trans. Edward FitzGerald





Testimonianze

Carlo lo incontravo le sere d'estate, al bar sotto le mura, sempre in compagnia di un giornale ed un bicchiere. Era un uomo riservato che sapeva ascoltare e con lui era piacevole tirare tardi mentre parlava e fumava. Era versatile su ogni argomento e risultava facile chiedergli un consiglio, sentire la sua opinione perché nelle sue parole si avvertiva la sincerità e la discrezione.

Arrivato da tanti anni dalla straniera Milano era diventato una di quelle figure che si era abituati a vedere; d'altro canto lui sempre più assumeva comportamenti "locali" e del paese amava frequentare i luoghi dove si coglieva l'essenza otrantina. Le sue frequentazioni con le persone semplici l'avevano portato ad avere amici tra gli agricoltori, i pescatori, la gente comune. Amava Otranto da Otrantino, e non era poco.

Una volta vinsi la mia timidezza sull'argomento e gli confidai che avrei volute provare a dipingere; lui fu generoso con me di consigli, anche pratici, sulla tecnica e sul dove reperire materie prime ed attrezzi. Ho lasciato morire quel desiderio e non ho seguito quei consigli e oggi, ripensandoci, mi duole non averlo fatto.

Quell'amico f.b.

Fernando Bello, Otranto 10 luglio 2010

Quando avevo ancora la galleria, Carmen Gloria Morales mi disse che conosceva un artista molto bravo, schivo e riservato e dal carattere "difficile": Carlo Cego; io non lo avevo mai sentito nominare (anche se era stato assistente di Gastone Novelli) e tanto meno visto i suoi lavori, ma mi ha sempre incuriosito conoscere artisti stimati e proposti dagli artisti (e non dai critici). Avuto l'indirizzo e fissato l'appuntamento ho incontrato Carlo: per nulla "difficile", riservato sì. Con chiare parole accompagnava i suoi lavori intensi, lirici e di rara sensibilità.

Ci accordammo per la mostra: 1980, e la nostra intesa fu perfetta.

Poi venne Otranto: le serate, i profondi argomenti, la cultura, la filosofia. Carlo il filosofo che dipinge, così lo penso sempre. Seguì un decennio di frequentazione quotidiana per il mese che passavo ad Otranto, per gli incontri milanesi dove ero ospite suo e di Paola. Un'altra mostra nel 1984. Poi dal '92 non andai più a Otranto. Nel '95 chiusi la galleria. Non ci incontrammo più. Nel 2003 la triste notizia.

Ora nel giugno 2009 sono tornato ad Otranto, con Ruth, anche per trovare Carlo (ho avuto anche la fortuna di incontrare Paola e Giacinta) per rivedere i quadri che ha donato agli amici: lavori intensi, complessi.

La superficie della carta opalescente di bianca luce notturna (la notte cara a Carlo) comprime fasci di pensieri profondi trasfigurati in colori infiniti. È proprio vero, a Carlo, piaceva "molto" dipingere.

Ciao Marcello

Marcello Bizzarri, Bolzano 24 giugno 2009

C'erano teli bianchi che ricoprivano le poltroncine, le volte che incontrai Carlo Cego ad Otranto, nel 2001. Stranamente il bianco della sua casa è il colore di fondo che mi ritorna alla memoria. Un bianco intatto, fresco e luminoso ed anche invitante come una tela da colorare subito. Di certo questo avveniva sulle pareti della sua casa, perché dalle finestre aperte entravano i colori del cielo e si mischiavano all'arredamento sobrio e davano spessore alle sue parole di meraviglia. Così dalla stretta veranda della casa, che dall'alto fronteggiava l'arco d'ingresso nella città vecchia, egli indicava la piccola altura di verde dove lontano ogni giorno d'estate e per ventuno anni della sua vita, si compiva alla sua vista il tramonto del sole. La voce era roca e questo maggiormente impreziosiva una figura slanciata e dai modi eleganti. Veneto certo, ma di più otrantino catturato a quel teatro aperto di colori che il Salento sa mettere in spettacolo ed il teatro non gli era estraneo avendo lavorato anche come scenografo e conosciuto tra gli altri, personaggi come Carmelo Bene. Ma Carlo Cego era soprattutto pittore. Pittore nel Veneto e a Roma, a Genova e Milano e ad Otranto e la luce era insieme strumento del suo lavoro e obiettivo della sua ricerca. Sicché parlando, inevitabilmente il discorso cadde sul territorio e su ciò che lo impreziosiva, per sentirlo affermare che qui c'è una luce come quella in Provenza... sì, fa caldo, eppure la luce è sempre trasparente, ma pure è una luce difficile.

Entrando, la casa laboratorio si lasciava sfuggire un odore leggero di vernice. Su due tavoli erano disposti dei piatti, come pietanze blu, gialle e rosse e nei piatti anche cucchiaini. Erano i suoi colori. L'acrilico era preferito, perché asciuga subito e si può ripassare. A volte uso l'acquerello, sempre meglio dei colori ad olio che non asciugano mai. Il colore nei suoi dipinti prendeva spazio, si distribuiva sulla tela per confermare fortemente la presenza. La ricerca dunque era la tonalità del colore, la sua variazione di luce, eppure, in quell'astratto e informe tessuto cromatico, le pitture conservavano la memoria del momento, raccontavano un percorso. Questo pensai quando mi confermò che di Otranto non aveva fotografie del passato e forse non ne aveva bisogno, perché i colori di questa terra oltre che serbarli nello sguardo, li teneva stretti fra le mani.

Parlammo di musica in quei brevi incontri e, inevitabilmente, della pizzica e di quelle cose autentiche che fanno il mediterraneo perché concluse se uno è mediterraneo nella cultura popolare ci si ritrova ma chi non lo è, se ne lascia ammaliare e la rincorre o cerca di capire.

La malia di questa terra lo ha rapito per sempre. Ora la luce esalta i suoi colori e dallo spazio verticale della tela essi si proiettano intorno come testimoni vivi di riflessi che vogliono solo essere catturati, che non aspettano altro che di cadere nella rete dei nostri sguardi.

Marilena Cataldini, *Quando le mani creano il colore*, 20 agosto 2010

Dopo circa sei o sette anni dalla tua scomparsa ti ricordo ancora seduto al tavolino del mio locale a bere il famoso “binocolo”, conosciuto da pochi, ma da te tanto apprezzato, a parlare di arte e di cultura in generale, anche con un bicchiere di troppo, e ti assicuro che era difficile non starti ad ascoltare...

Ho imparato tante cose da te, sia sul piano personale e umano – eri un uomo di estrema dignità, una dignità che sei riuscito a far emergere anche nel momento più triste e brutto a cui la vita ci mette di fronte, – sia sul piano artistico – sei riuscito a trasmettermi l'amore per l'arte... amore che coltivo ancora e che cerco, proprio come hai fatto tu, di trasmettere ad altri.

Ti penso, il tuo «bottegaio di merda».

Paolo Chiarelli, Otranto 14 luglio 2010

Quando incontrai Carlo Cego la prima volta, rimasi colpito dalla sua estrema calma, forse apparente, dalla sua riservatezza, ma in particolar modo dal suo sguardo segreto. Era sovente di poche parole, misurate, calibrate, senza eccessi, a volte ironico.

Negli anni che seguirono, ebbi diverse opportunità di vedere alcune sue mostre personali e mi resi conto sempre più del valore della sua poetica pittorica.

Tutta la sua attività artistica potrei sintetizzare come una sorta di autoritratto della sua anima proprio come l'aforisma del grande maestro Leonardo da Vinci: «ogni dipintore dipinse sé». Vorrei riassumere con alcune mie metafore, il mio sentimento e la mia ammirazione a Carlo, pittore volutamente appartato che trasformava i conflitti e le contraddizioni della vita, in segni, spazi virtuali e vibrazioni cromatiche velati di poesia mistica:

Assonanze dissonanze risonanze
note del canto della vita
come foglia danza il dipintore
nel ritmo del vento beffardo
strappato dallo spoglio albero
esistenza del suo gioco d'infante
canta sogni estatici mai sognati mai percorsi
del dedalo i fili segreti della vita.

Pietro Coletta, Milano 10 luglio 2010

Carlo Cego. Un pittore milanese, ma solo di adozione.

In passato ha girovagato per l'Italia. La sua origine é però cimbra, come lui tiene a dire. D'estate lo trovi ad Otranto, “Alle Mura”, la sera; con il suo whisky, al tavolino, non lontano dalla Torre Alfonsina. E poi, la notte, ancora, attorniato soprattutto da tanti ragazzi e ragazze. A loro piace sentirlo parlare.

Pochi parlano come lui. Di storie medievali che spesso hanno a che fare col Salento;

di libri, di personaggi della cultura italiana del nostro secolo spesso conosciuti direttamente. Quando inizia a raccontare, ogni cosa diviene interessante.

Ha insegnato per anni, ma non è quello che percepisci ad ascoltarlo, quanto una lunga e profonda esperienza di lettura e di ascolto.

Parla raramente delle sue opere, come se quella che svolge fosse una pratica silenziosa, da far restare tale. Parla invece di poeti e di romanzi. Non chiedergli mai: «Hai letto il tale libro? Conosci il tale autore?». Inizia a parlarne piuttosto e lui, con la sua aria dimessa, senza alcuno sforzo, ti risponderà.

È questa umiltà che lo porta a definire il suo lavoro «indicazioni minime per una rifondazione della pittura»; così come ebbe a definirlo in un incontro estivo ad Otranto sul tema *La luce nella pittura*.

Quella sera, nella sua illustrazione, partì da Domenico Veneziano e Piero Della Francesca, maestri che hanno realizzato un'aura intorno alle figure nei loro affreschi. Passò poi a parlare dello "sfumato" in Leonardo, dell'emersione del corpo dal buio in Caravaggio, del "tono" nella pittura veneziana.

E ancora Vermeer, Turner, gli impressionisti e il "gioco" del pennello, fino all'astrattismo ed alla ricerca sempre aperta. Tutto questo senza nessuna inflessione accademica, a volte con ironia, humour, divertimento. Anche i presenti si divertirono.

Nella piccola sala intanto tutt'intorno i suoi quadri risuonavano. Quelle strette bande di colore cangiante dove predomina il gioco dei gialli e degli azzurri, quella sera, sembravano vibrare più del solito.

Ed è proprio l'esperienza che ci fanno vivere i suoi quadri.

Non si fanno notare, quando non ne abbiamo bisogno, non invadono, non "occupano" lo spazio. A volte però si fanno sentire. Una mattina di marzo, magari, quando la luce è più pura per l'equinozio. Apprezzi i nuovi bagliori che qua e là si accendono, si spostano, si rincorrono quasi su una dimensione lineare.

Nessuna contemplazione, quindi, che tenda a com/prendere l'oggetto, ma il colore che non si afferra, che sfugge, che fa tensione, come in una sinfonia, come nella *Haffner* di Mozart.

Ed è l'esperienza della luce che si ascolta nella lingua del *Paradiso* di Dante, nelle poesie di Hölderlin.

Rifondazione della pittura, quindi, oltre l'icona.

Rifondazione come ricerca senza mediazioni, in Cego, verso ciò che solo si vuol dire. Non serve a lui fare qualcosa che non sia ciò che è in questa sua linea; magari per compiacenza verso i gusti del pubblico o peggio di chi "educa" il pubblico alle solite cose banali.

Carlo Cego è così. E a volte è anche incazzato per questo.

Ma la sua onestà intellettuale è un altro grande pregio che gli viene riconosciuto.

Roberto Corchia*, *Intorno a un pittore*, 1991

Secondo me era un buon pittore e gli piaceva dipingere. Mi ricordo che andava a lavorare alla masseria di Mimmino De Santis, in ogni opera c'era una definizione e i colori erano in contrasto che era difficile da capire. L'ultimo quadro che mi ha regalato mi ha lasciato molto perplesso. Passaggi, c'erano molti passaggi, difficili da comprendere e solo chi gli stava attorno, chi ha vissuto - come io con lui - chi lo frequentava di più, capiva cosa voleva esprimere. Ultimamente ha dipinto dei quadri bellissimi. C'era un giallo, ed era un'opera per Monica, c'era un contrasto che soltanto a guardarlo ti dava il senso dei cambiamenti della vita. Dico la verità: come artista erano in pochi a conoscerlo e forse dopo la morte molti hanno capito chi fosse veramente. La vita per lui era un passaggio e in molti quadri era disegnata, per chi lo capiva, anche la morte.

Questo è quello che posso dire sull'artista. Poi c'era l'uomo, che amava molto Otranto (uno dei primi a dare una mano agli amministratori per valorizzare la città e soprattutto per restaurare le mura). Era un buongustaio, da molti anni veniva a cena sempre da noi (Donato e Teresa) con Agostino Ferrari e Bruno Bianco, perché amava la nostra cucina e in particolare i peperoni fritti. Ricordo le cene fatte con Antoine e Antonello. Ultimamente, prima di sentirsi male, nel periodo di Pasqua venne a casa mia. Andammo a comprare un po' di formaggio e delle fave fresche, un buon bicchiere di vino, mi ringraziò tanto e mi disse: «Mi hai fatto felice».

Questo è un passaggio della vita insieme a Carlo Cego.

Donato Caroppo, Otranto 14 luglio 2010

Comunque la mettesse, Carlo attirava su di sé grandi quantità di affetto da tutti. Prova di questo nel '65 circa, un giorno in Piazza Corvetto a Genova, città in cui eravamo tenuti in ostaggio dal lavorare nel Teatro Stabile (che trattò non molto bene Carlo). Era tempo dei capelli un po' lunghi: divisa politico/poetica del periodo. Carlo, seduto ai giardinetti, fu avvicinato da alcuni tipi che ostentavano un fare minaccioso, chiaramente di destra, con atteggiamento intimidatorio.

Carlo gli dice: «... ma cosa volete mai da me ... andate via che adesso arrivano i miei amici...andate via...».

In effetti in quel momento arrivarono molti, ma tanti ragazzi "normali"; erano gli "amici" di Carlo, i ragazzi del quartiere con cui Carlo si intratteneva un po' nelle giornate passate, come tanti, io compreso attorno al teatro.

Erano ragazzi della Genova popolare ed autentica, semplici e solidali, sinceri e democratici.

Il rapporto di forza era chiarissimo.

Il manipolo di giovani di destra scomparve in un attimo.

Carlo, serafico disteso e soddisfatto, continuò a fumare la sua immancabile sigaretta.

Nel Teatrino di Pazzo Marsala si vide la sua splendida scenografia che fece per Mario Ricci (L'"Abaco") *Il Sacrificio Edilizio*. Sei grandi, grandi cubi grigi sulle facce dei quali

erano figure e simboli; gli attori, nell'azione recitante, muovevano, componevano e scomponevano figure d'insieme formate dall'accostamento delle facce dei cubi...

Gli ultimi incontri con Carlo, a Milano. Infine una telefonata – l'ultima - in ospedale. Ha lasciato molto della sua saggezza montanara a tutti noi che abbiamo condiviso con lui passaggi critici dell'esistenza, chi più chi meno appesi ad una visione colpevolmente idealista dell'esistenza.

Di Carlo ancora oggi, quando ci si ritrova si parla, lo ricordiamo, tardivo "esempio" di come affrontare passaggi ardui momenti complicati...

ciao e grazie...

Arturo Izzo, Lunigiana 2009

Carlo Cego aveva la rara qualità di interessarsi del lavoro di altri artisti, e di essere sempre disponibile. Questo creava la fiducia e complicità. Erano tante le cose che ci univano senza necessità di nominarle. Sapevamo che la luce di Otranto era un dono di ogni giorno, e poi questa luce queste atmosfere diventavano nei suoi quadri trasparenze, sovrapposizioni, lampi, riflessi. Per lui dipingere era anche una gioia, un colloquio con i colori, li lasciava liberi, accettava il caso, la sorpresa – per essere liberi di scoprire qualcosa che non si conosce. Io ho un bellissimo suo acquarello, che guardo ogni giorno (non ha titolo, ma potrebbe essere un menhir, una scia di luce).

Carlo mi ha permesso di scegliere fra cinquanta lavori. Questo disegno sapevo di amarlo per sempre, anche perché questo dono era accompagnato dalle sue parole «sono contento che lo abbia tu».

Alina Kalczyńska, Otranto 15 luglio 2010

Di Carlo conservo ricordi estivi e notturni, quasi esclusivamente notturni in una Otranto che ad ora tarda si liberava (allora, oggi dopo mezzanotte arrivano le giovani coppie con passeggino) della ciarlieria presenza dei vacanzieri per tornare austera ed accogliente.

Lente bevute contrappuntavano una conversazione leggera nella quale, non so quanto inconsapevolmente, Carlo era assolutamente protagonista, e non solo per l'esperienza di un mondo culturale milanese/cosmopolita di cui apprendevamo attraverso i suoi racconti minimi, bensì perché il filo di questo lento conversare si dipanava su temi e temi che principalmente lui, con discrezione, dettava.

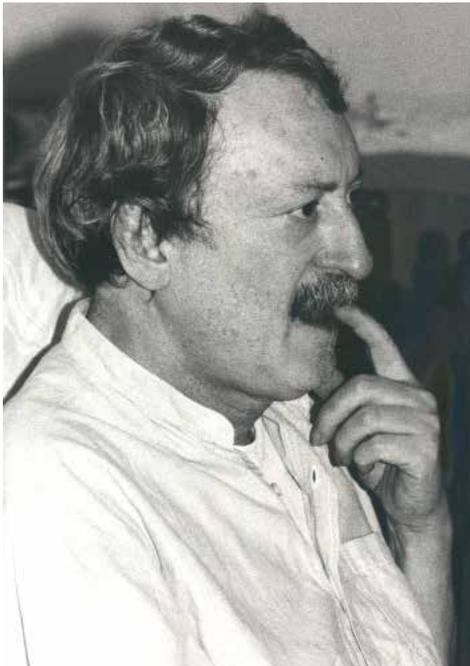
Lo immaginavo poi di giorno muoversi alla ricerca del soggetto e della luce, soprattutto della giusta luce, da fissare sulla tela; questo gli piaceva di Otranto: la luce vereconda e vibrante, che Carlo interpretava con tocco leggero, preciso, e con esiti sorprendenti. Chissà perché mentalmente mi figuravo febbrile questa sua ricerca, quasi per contrapposizione alla placida conduzione del passatempo notturno; in verità, a pensarci, credo che egli procedesse con metodo, senza furore, in linea con l'eleganza

sua: Carlo Cego era una persona elegante, e non solo per la figura sottile o per i lini e i cotoni chiari che prediligeva d'estate, era elegante il suo tratto, in coerenza al quale colorava nel suo parlare l'affresco complessivo della vita attraverso la composizione di minimalia, *true stories*, e allo stesso modo nella sua opera ricostruiva l'universo mediante l'esatta trasposizione sulla tela di parti luminose e colorate di esso. Ci teneva, Carlo, a far trasparire un sorridente disincanto, di chi sa cosa aspettarsi dalle cose e dagli uomini; lo ha tradito proprio la sua opera, che parla di una natura in movimento vibrante di luce e colore, musicale e incantata, quale può essere colta da un animo appassionato.

Roberto Marra, *Un ricordo di Carlo Cego*, Otranto 19 luglio 2010

A sette anni dalla morte, Paola Iacucci ci fa il dono di una mostra di Carlo anche a Otranto. «Amava dipingere» è scritto sulla lastra di pietra leccese deposta con cura sul cumulo di terra che ne copre i resti nel nostro cimitero, e non c'è visita che si faccia in quel luogo di memorie, senza fermarsi vicino a quella tomba. È vero, amava dipingere; era un pittore, innamorato, come altri, della nostra luce. Già, come altri: pittori, architetti, editori, poeti, scultori che in quegli anni affollavano Otranto.

Ero allora un giovane sindaco ed ero letteralmente rapito da quelle presenze. Carlo,



Carlo Cego, Otranto 2002

Vanni, Vittorio, Umberto, Rino apriva alla mia voglia di fare prospettive e scenari di qualità, da declinare in nome della cultura, dell'arte, della tutela del patrimonio ambientale.

Erano, chi più chi meno, la mia bussola nei momenti di difficoltà, quando il dubbio mi tormentava; erano il luogo sicuro in cui ritempravo le energie intellettuali, messe spesso a dura prova dalle false chimere di scorciatoie improbabili.

Grazie alla reciproca curiosità intellettuale e alla comune idea di "bene collettivo" siamo riusciti a scrivere, pur nel microcosmo della nostra realtà, una pagina non banale: l'"etico" e l'"estetico" in continua dialettica, condivisa tra noi, grazie a personaggi speciali, che si sono trovati nel posto giusto al momento giusto.

Ecco, Carlo è stato uno di questi; ha dialogato con noi con la sua pittura, con i suoi racconti, con la sua presenza.

Una pittura rigorosa che non nega, però, il piacere estetico cromatico, condensato, magari, in una sola riga policroma al centro della tela.

Il profumo d'oriente che emanano i suoi lavori coincideva, certo, con la geografia, con gli odori di Otranto. Ma quello che lo ha principalmente intrigato è stata la disponibilità all'ascolto della gente di Otranto, fino alle ore piccole, nei bar, nei locali che frequentava giornalmente.

E si sa: la cultura contemporanea è nata nei bistrot più che nelle università. L'assoluta libertà di un bistrot, sia esso a Parigi o a Roma o, perché no, a Otranto, la libertà di arrivare o di andarsene permette una creatività nel racconto, più dei luoghi deputati spesso ingessati e, appunto, accademici.

Otranto si poneva, allora, come una comunità umana aperta e curiosa dell'ospite, che rispettava ancora come nella antica cultura contadina e marinara. La comunicazione era una regola non scritta, praticata, direi, con devozione.

Sia Carlo che Carmelo Bene, non venivano per frequentare le spiagge otrantine, ma piuttosto come falene attratte da una luce, e questa luce era la qualità, l'assenza della volgare e alienante cultura televisiva che tutto banalizza.

Vorrei tanto che non si perdesse lo spirito di quegli anni, che si riprendesse il filo di quel pensiero lungo che guardava al futuro. Vorrei che altri intellettuali, altri artisti, in una comunità più partecipe e sensibile, accompagnassero la mia città verso quei traguardi che sognavamo allora in quelle dolci serate d'estate, seduti vicino al bar.

Totò Miggiano, *Per Carlo Cego*, Otranto 13 luglio 2010

Di Carlo, quando l'ho conosciuto. È stato un bravo uomo che frequentava la gente che gli stava simpatica. Non attaccava briga e conosceva le persone più interessanti e perbene di Otranto. Questo era quello che faceva Carlo. Ci trovavamo spesso a cena, lo invitavo dicendo: «Carlo stasera siamo a cena insieme». Era un buongustaio e un gran mangiatore di peperoni fritti, li mangiava da Garoppo, da Scelba e tante volte ci andavo anche io, perché ero sempre invitato. Facevano i bruscatizzi, si mangiava, sorseggiavamo il vino, era una cosa di famiglia. Conosceva bene Donato Caroppo ed io venivo spesso invitato, perché dovevo tenere banco, parlare, discutere, chiacchierare, per tenere in allegria la tavolata.

Tante, tante sere ci trovavamo al bar, conosceva tutti, ma non dava loro molta importanza. Dava importanza a me e ad Antonello: ti sedevi, bevevi qualcosa, mentre lui sorseggiava il suo "binocolo" (il binocolo è un bicchiere d'acqua e un goccio di whisky) e passava le serate inteso così Carlo. Io non faccio il bagno, il sole non lo prendo, e così anche lui che era un uomo notturno, chiaro di carnagione, di notte lavorava e di giorno dormiva. Era l'uomo della notte, le tre, le quattro, faceva mattina. Quando stava bene, in forma, a mezzogiorno veniva qui a lavorare, chiacchierare, a

dipingere i suoi quadri. Ma poi è arrivato il momento che ha cominciato a non stare tanto bene. «Carlo smetti di fumare, smetti di bere», «Ma no, guarda Antoine, io non è che bevo, sorseggio solamente». Con un bicchiere passava tutta la serata. Stava lì seduto da "Colpo Grosso", stava lì seduto a chiacchierare e passava la serata così, semplicemente.

Un anno lo vediamo arrivare nel periodo di Pasqua, perché di fatto non stava tanto bene. Veniva a trovarmi dicendo «Sono venuto perché in quest'appartamento non si può stare, perché è troppo freddo, devo fare le scale». Accendevamo il caminetto, si sedeva vicino al fuoco, prendevamo un'olivetta, qualcosa, un goccio di vino, poi ci mettevamo a cenare, a mangiare insieme e passavamo belle serate tranquille. Poi tante e tante volte lo accompagnavo a casa e lui se ne andava tranquillamente.

Poi nell'ultimo giorno, quello che ricorda anche Paola, l'ultima sera proprio, mi è rimasto impresso, stava lì dentro coricato, disse a Giacinta: «Voglio vedere quell'ultimo quadro che ho fatto». Giacinta ha preso il quadro, lui l'ha guardato attentamente e io nella mia coscienza, nella mia amicizia, ho pensato che non poteva andare avanti. Non era in grado di andare avanti perché si vedeva che non era più. Ho pensato: «Vuole vedere l'ultimo suo lavoro». L'ha guardato, dopo che Giacinta l'ha disteso sul muro - era un metro e dieci, un metro e venti - ha fatto così con la testa e ha detto: «Va bene».

Era il primo settembre del 2003 e lasciò detto: «Devo essere seppellito qui a Otranto per gli amici che ho». È partito, è morto il 17 ed è venuto qui.

A me tutti davano le condoglianze, perché pensavano che lui fosse un familiare, perché ci trattavamo con amicizia e con fratellanza. Con Carlo non c'era nessuna differenza, no, no, *tutti belli e tranquilli*. Che devo dire altro?

Antonio Milo, Otranto 6 luglio 2010

Lo incontravo la notte nei locali del centro storico. Si notava perché era alto, distinto con una faccia importante. Era un'artista. Precisamente quello che sembrava: il pittore milanese arrivato nel sud e colpito dalla gente di Otranto e dalla sua luce e dai colori (non a caso era un pittore). Io non lo conoscevo ancora personalmente, ma queste cose in un piccolo paese si fanno. L'ho conosciuto anni dopo, non d'estate, forse era d'inverno e aveva un cappotto lungo, era molto dimagrito. Nel tempo, col suo sarcasmo mi raccontava piccoli episodi del suo mondo di colori, di artisti, e di luce. Dipingeva menhir illuminati dai colori dell'alba, del tramonto, del tabacco. Sul suo tavolo lasciava le bozze con le prove, gli schizzi, tele di cui era orgoglioso e lavori che no, non gli piacevano. Ci tenevo ad avere una sua tela, ma dovevamo decidere il tema, in pratica il colore (era pittura astratta): il giallo, il rosso, il blu. Decidemmo (decise lui) per il mare. Un bel blu, ed anche le dimensioni del quadro (irregolari, perché la tela che gli era rimasta era irregolare). Era già affaticato, e per quanto non si direbbe, quello era anche un lavoro fisico. Si stancava e tossiva, sempre più spesso. Quando mi

consegnò la tela non ne era entusiasta, (gli artisti sono sempre insoddisfatti), e dietro la tela scrisse il suo sarcasmo nel titolo dell'opera *Quasi ... mare*.

È stato un modo per ricordare dei bei momenti. Spero apprezzerai lo sforzo artistico (il mio), considerando che scrivere non è *my cup of tea!*

A ben presto

Carlo

Carlo Palma Modoni, Otranto 15 luglio 2010

Ciao Carlo,
è da un po' di tempo che non ti si vede...e manchi tanto sia a me che a tutti gli amici che hanno avuto il privilegio di conoscerti. Ci manca la tua grande cultura, il tuo sapere, la tua sottile, fantastica ironia e il tuo grande cuore. Ci mancano le tue risate con quel pizzico di sarcasmo buono, ci mancano i tuoi colori, la tua arte ci manca! Mi fermo spesso a contemplare le tue opera e ne rimango affascinato. Io e Antonello, a volte, per ricambiare, almeno in parte, ciò che tu hai creato per noi, ti allettavamo con i nostri canti che tu apprezzavi. Insomma anche se tu dovessi decidere di non tornare fra noi, desideriamo che tu sappia che per noi è una grossa lacuna, difficile da colmare e ... vorrei dirti ancora tante cose, ma... un nodo mi assale. Ti vogliamo bene Mario.

Mario Monroy, Otranto 14 luglio 2010

Quando si naviga, talvolta, la presenza invisibile della costa è annunciata dal vento che trasporta un insieme di odori, sapori, suoni e sensazioni che la descrivono. Così i colori del luogo vengono alla mente attraverso gli altri sensi e l'immagine che si forma è, talvolta, più nitida di quella reale. Carlo Cego era così, come uno di quei venti che dall'interno annunciano storie e presenze, trasportano suoni, promettono colori. Da lui venivano racconti e narrazioni, riflessioni e battute mai scontate e banali. E Carlo era anche l'estate di Otranto, annunciata dai giorni del solstizio, dal sole caldo, dal colore del mare e dalla sua presenza tra le mura del borgo antico. È ancora lì Carlo Cego, in quelle pietre che mutano umore a seconda della luce, in quei cieli altissimi «così alti da trasformare un albero in un



Carlo Cego con la moglie Paola, Otranto 2002

filo d'erba» nel vento che trasporta albe e tramonti, nelle notti stellate sui bastioni a picco sul mare. Da tutto ciò Carlo tirava fuori essenze sotto forma di luce e colore, quasi fossero "fotografie" di storie e sentimenti, fissati per sempre in un attimo particolare, in uno speciale momento. I racconti di Carlo fluivano lenti, padroni delle notti idruntine e ti venivano incontro per avvolgerti totalmente. Storie e microstorie, grandi eventi, personaggi, poeti ed artisti, momenti particolari degni di essere narrati e piccoli episodi visti da un'inquadratura speciale divenivano, grazie a Carlo, un unicum affascinante.

Ci sono uomini che sanno narrare, lo fanno magari attraverso le parole, le immagini, i suoni, Carlo Cego era in grado di farlo attraverso i colori. A quel punto, ritornavano ad avere un senso tutti i discorsi interrotti, quelle discussioni che iniziavano nel modo normale della conversazione tra gli uomini per poi proseguire in una lingua diversa, la lingua degli uomini di là, quella perduta per sempre che ha dato origine a tutte le altre. Le mani sul bicchiere, l'accensione della "mentina", le risate, il bianco dei vestiti, gli sguardi, l'ironia, la fiaba, il racconto, l'aneddoto e la riflessione profonda, Carlo era un vortice in grado di catturare l'ascoltatore per intere giornate.

Talvolta, seduto ai tavoli dei bar del centro storico, davanti alle antiche fortificazioni, oppure sulla Torre di Portaterra, al lavoro tra i suoi colori, con la luce del tramonto acquistava un'eleganza quasi sovranaturale, una grazia estrema in grado di ricordare quei dipinti di druidi o di "monaci sapientissimi" che ci sono stati tramandati dal medioevo.

Così, nei suoi lavori, senza interventi digitali, le luci prendevano strade in grado di far rivivere albe e tramonti, notti stellate, solstizi ed equinozi, luoghi reali ed immaginari. Ancora oggi, immagino che i cieli di Carlo siano alti, molto più alti di quelli a cui si è abituati, così alti da far sembrare un albero piccolo ed esile come un filo d'erba.

Elio Paiano**, Otranto maggio 2008

Il mio ricordo di Carlo Cego è di uno che amava questa città, amava la sua gente e lo si percepiva da ogni cosa che faceva, ad ogni domanda aveva sempre la giusta risposta, era un amante del buon vino e della buona tavola, ed io ne ero molto felice.

Franco Palumbo, Otranto 14 luglio 2010

Prima di tutto un grande amico e poi un grande artista: è chiaro. Siamo stati molto vicini per tutto il tempo che è stato ad Otranto e gli volevamo bene anche perché era molto socievole, molto garbato e molto amico di tutti gli otrantini. Chi lo conosceva lo amava e anche a lui faceva piacere conversare con le persone, per vedere come la pensavano e come non la pensavano.

Veniva qui, una parte del tempo la dedicava al lavoro e una parte la dedicava a noi, era un grande intellettuale dal quale abbiamo avuto scuola di vita e di accademia anche

se noi siamo gente della strada, gente del popolo. Sì, ci ha formato e ci ha tenuto sempre informati su tutto. Era un piacere stare con lui la sera, specialmente quando, finito di lavorare, si dedicava a noi. Stavamo vicini, bevevamo un bicchiere di vino e chiacchieravamo

È stato un grande peccato perderlo prematuramente. Se n'è andato. Gli ultimi giorni che era con noi, Paolo e io lo portavamo in giro per la pineta, ma si vedeva che era sofferente. Allora naturalmente dicevamo: «Andiamo Carlo, andiamo a casa, è tardi, dobbiamo mangiare», era una scusa per andare. Era sofferente, lo vedevamo stanco. E se ne è andato.

Pino Piconese, Otranto 9 luglio 2010

Allora, ricordare Carlo per noi è un ricordo vivo, è sempre vivo, è come se lo avessimo con noi tutte le sere, perché era l'amico, perché era una persona capace di colmare i vuoti, i vuoti, anche quelli banali.

Una persona che rispettava tutti, anche coloro che a volte non erano molto perbene, ma lui era splendido, anche in questo. E poi era una persona molto interessata alle cose, alla vita della nostra comunità salentina. Era curioso, voleva sapere tutto, anche del nostro settore, che è quello dell'agricoltura. Lui voleva sapere perché le cose andavano così. Gli piacevano anche i gusti della nostra cucina, mi ricordo che non c'era qualcosa che non assaggiasse, era curioso, voleva provare tutto, anche a causa del modo in cui glielo proponevamo. Lascia un vuoto che è sicuramente incolmabile. Era una persona colta e ci spiegava le cose che non conoscevamo. Le spiegava con la pazienza e io mi ricordo l'ultima... Scherzando negli ultimi anni gli dicevo: «Carlo io planterò la vigna e tu farai il cantiniere». Rispondeva: «Va bene, sono d'accordo», l'idea gli piaceva e poi, poverino, io la vigna l'ho piantata ma abbiamo perduto il cantiniere. Sono purtroppo le cose della vita.

Quindi Carlo è sempre con noi, vivo, nei colori. Per esempio quando vedo il tramonto, quando sto sul terrazzino a guardare un tramonto, il primo pensiero va a lui, va a lui perché era affascinato da questo e penso che anche nella pittura abbia trasmesso un po' dei nostri colori, quelli del Sud, colori intensi con la loro diversità nell'arco della giornata. Del resto i cambiamenti lui li ha anche compresi. Era un vero amico, con lui le serate passavano e non te ne accorgevi. Era così e quindi credo che conserveremo di Carlo un buon ricordo e lo trasmetteremo a chi oggi ci sta intorno e agli amici futuri.

Antonello Tenore, Otranto 6 luglio 2010

Mi chiedi di raccontarti di Carlo, lo faccio senza parlarti di ricordi, perché lui è sempre con noi. Non sono ricordi, Carlo è con noi come fosse uno che è accanto a te, uno di famiglia. Quando la sera stiamo insieme è ancora vivo. La realtà ci ha dato Carlo è la realtà non è un ricordo. Carlo è presente, lui fa parte della famiglia. Non è un ricordo, Carlo è vivo, in particolare durante l'estate che non

sembrava mai arrivata se non arrivava lui. A parte quelle estati della mia giovinezza che tutti abbiamo nella nostra mente. Ricordo quel periodo bellissimo quando si era formato intorno a noi otrantini il movimento di artisti che arricchivano Otranto con la loro presenza. Carlo fra tutti è stato il nostro libro aperto. Lui ci ha maggiormente fatto capire la bellezza dell'arte vista attraverso la nostra semplicità.

Abbiamo passato notti al chiaro di luna otrantina a parlare di tutto, sempre da parte nostra con l'avidità di sapere e non ci accorgevamo del tempo che passava. Poi che dire, che a noi è mancato anche a tavola. Era una festa tutte le sere averlo con noi e assaporare tutti insieme le cose buone che Antonello portava dalla campagna. Anche lì si facevano dei confronti tra passato e futuro e lui aveva una spiegazione per tutto.

Gaetano Tenore, Otranto 15 luglio 2010

Una presenza discreta e allo stesso tempo importante. Una persona che definire amica, gentile, non sembra sufficientemente illustrarne l'essenza. Una battuta rara e penetrante che lasciava a volte senza fiato ma in nessun caso offensiva.

Ricordo il mio primo incontro con Carlo al Castello Aragonese, lavorava alle sue sottili e colorate "righe" che sembrava venissero dal nulla e tendessero all'infinito. Pochissime parole scambiate tra noi, in perfetta sintonia con il suo spontaneo e vero personaggio: mai un atteggiarsi a nulla, mai una parola fuori da una composta ironia. Anche con me che incontrava per la prima volta e che, curioso, chiedeva inutile spiegazioni su quello che pian piano Carlo creava con il suo pennello.

Ha fatto parte del nostro più intimo panorama Otrantino Carlo, sembrava quasi che la stagione non arrivasse, finché all'imbrunire di una giornata piena di luce e tramontana non si vedeva Carlo seduto al tavolino del solito bar col suo "binocolo" che sfidava la sera e la notte, e intorno a lui si raccoglieva gente diversa ma interessante e interessata a lui, alle sue poche parole, al suo sarcasmo gentile che colpiva senza far male, suscitando sorrisi e apprezzamenti che ti facevano tirar tardi, e rincasando pensare che il tutto non era certo stato un perder tempo.

Non ha mai cambiato atteggiamento Carlo, nemmeno nel momento della sua prova più difficile, e anche a me abituato per mestiere, ha saputo offrire nell'estrema sofferenza una dignità venata da una malinconia infinita e allo stesso tempo di una sottile ironia che forse avrà illuso anche la Morte.

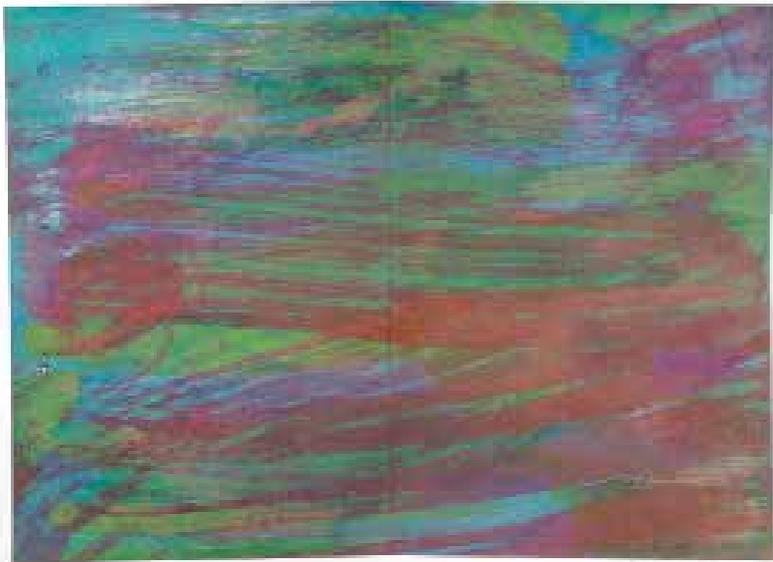
Ciao Carlo, ti piaceva dipingere ma ancor più vivere come hai vissuto.

Francesco

Francesco Vetrucchio, *A Carlo*, Otranto 15 luglio 2010

*Testo tratto da *Carlo Cego Il tempo della luce*, catalogo della mostra (Galleria Civica d'Arte Moderna, Spoleto, maggio-giugno 2008) a cura di M. Corgnati, Skira, Milano, 2008, pp. 27-28.

**cit. pp. 38-39.

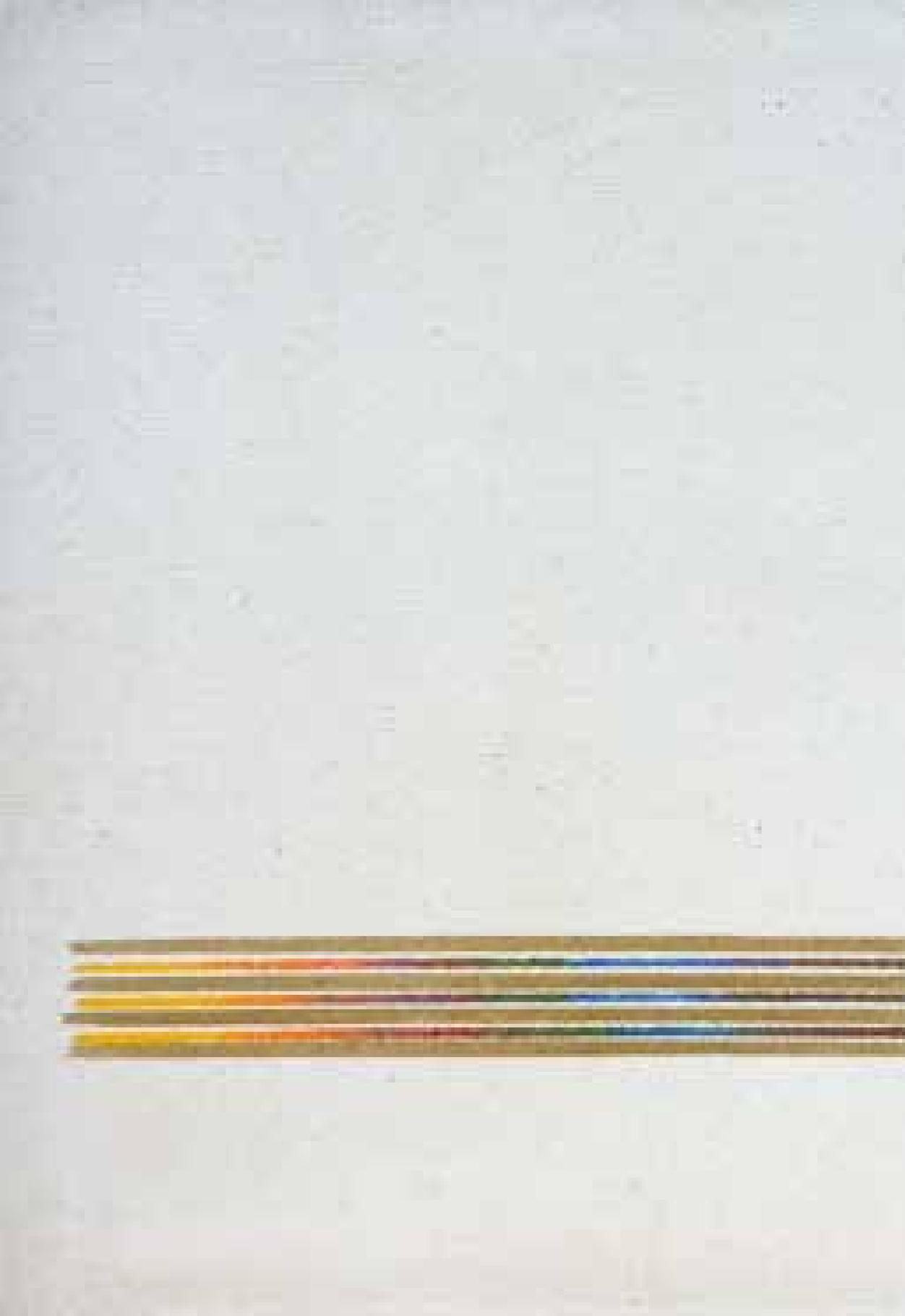


H, 2001
acrilico su carta, cm 25x35

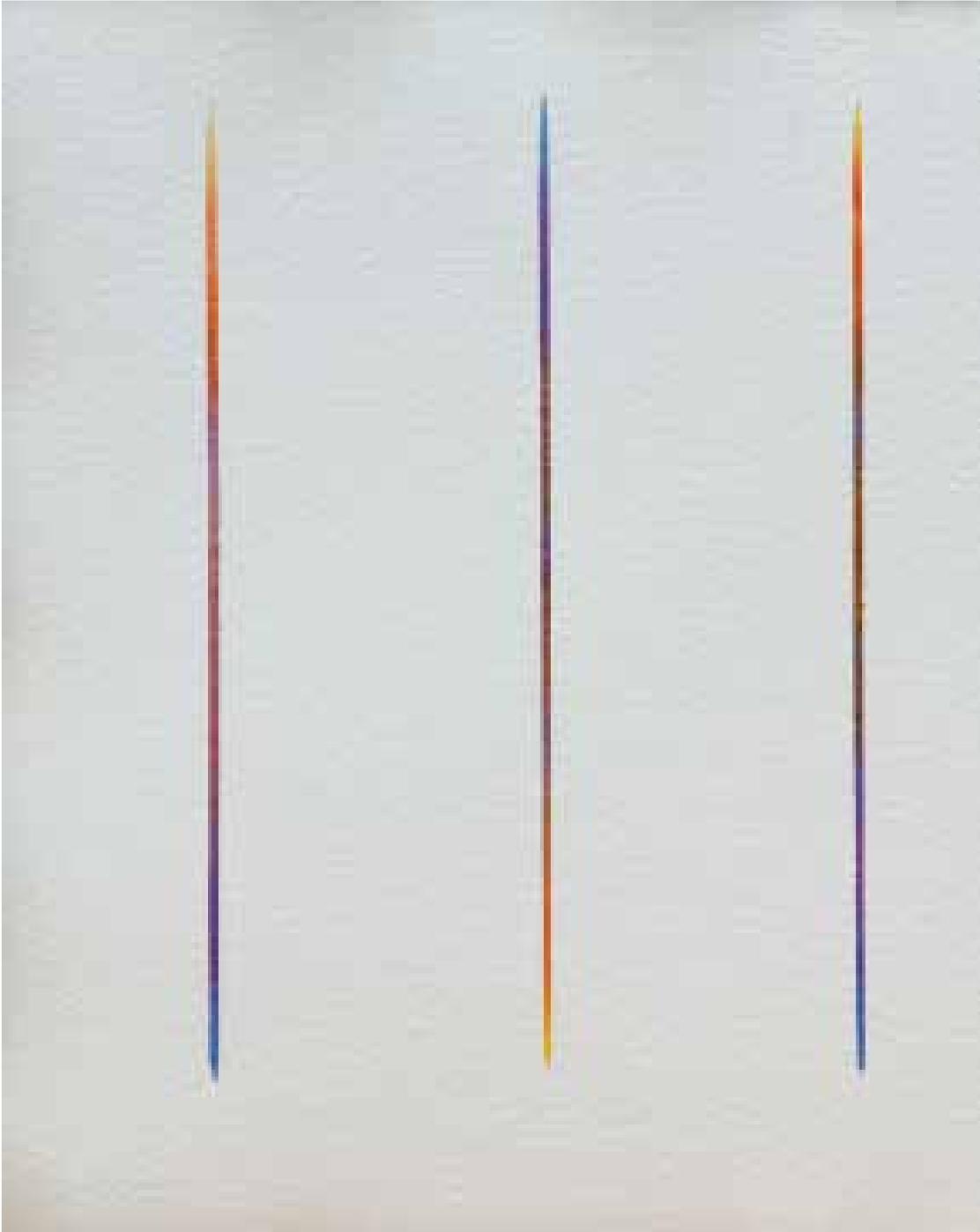


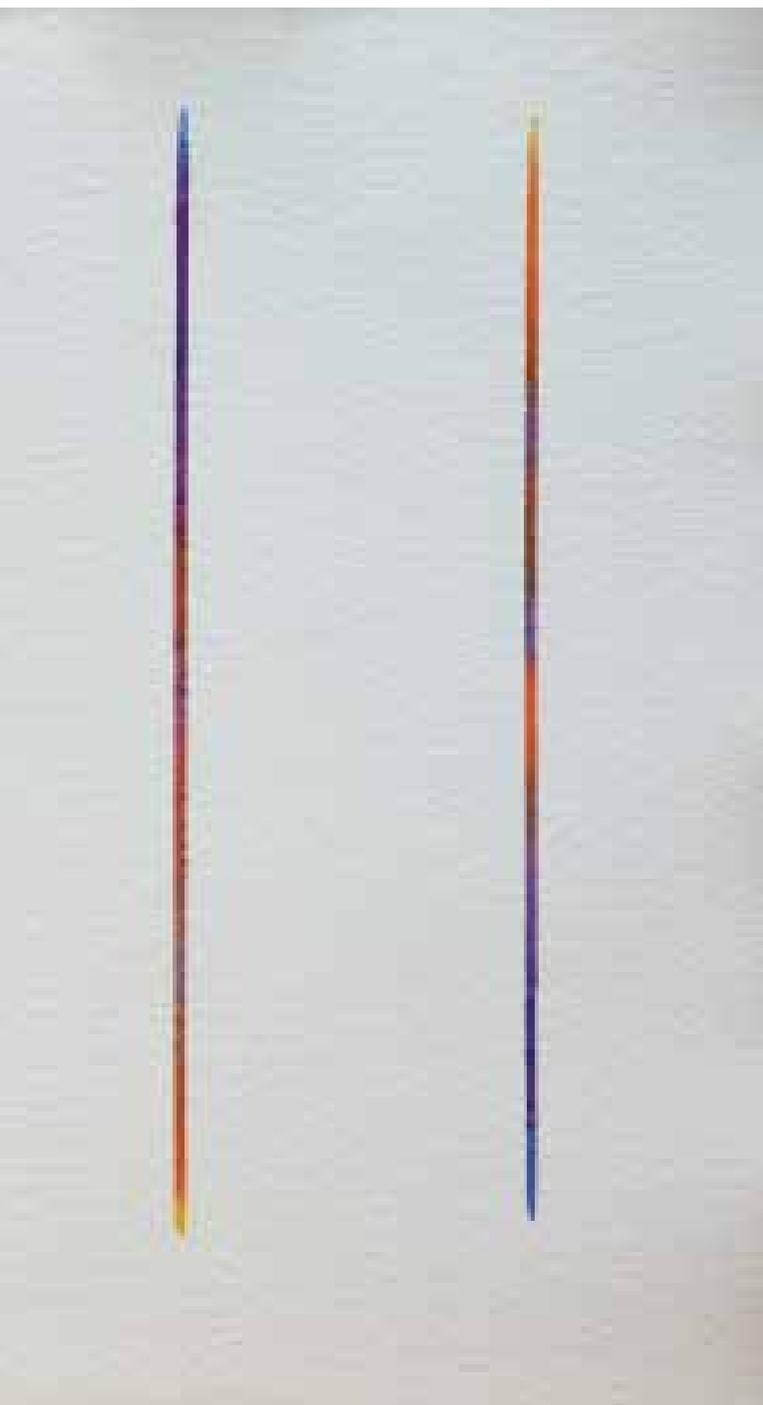


Opere









pagina precedente
Senza titolo, 1978-84
acrilico su tela, cm 60x85

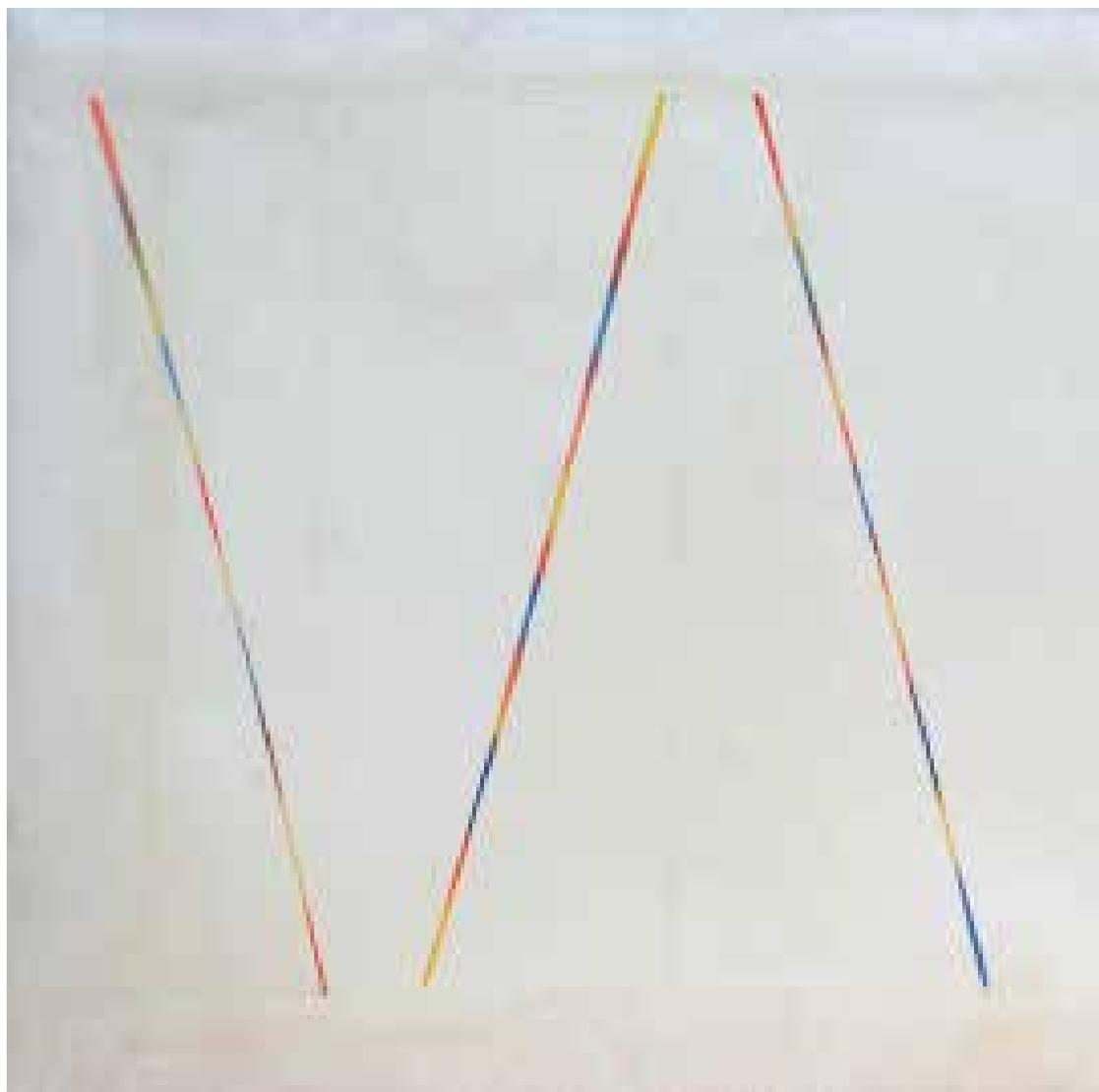
Storie di luce, 1982
acquerello su carta, cm 55x75

Senza titolo, 1982-83
acrilico su carta, cm 55x75

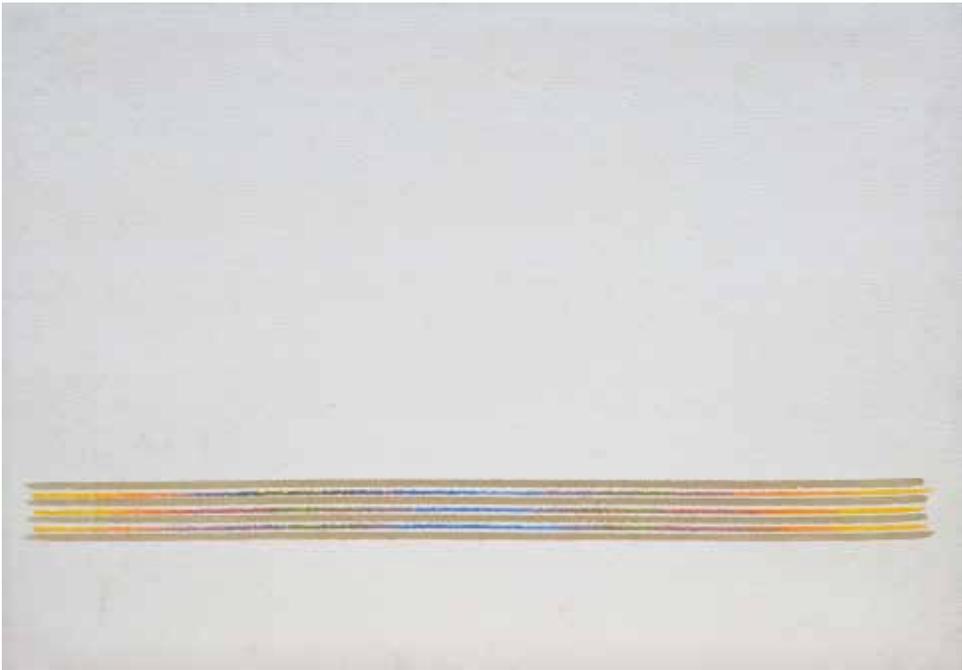
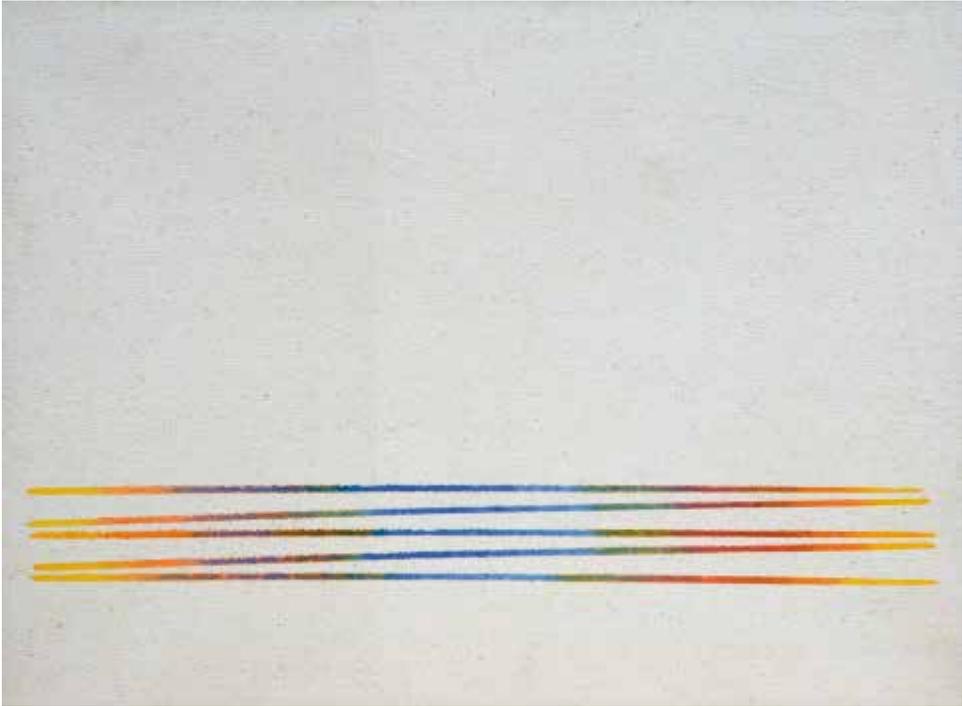




Luce prospettica, 1983
acrilico su tela, cm 100x200



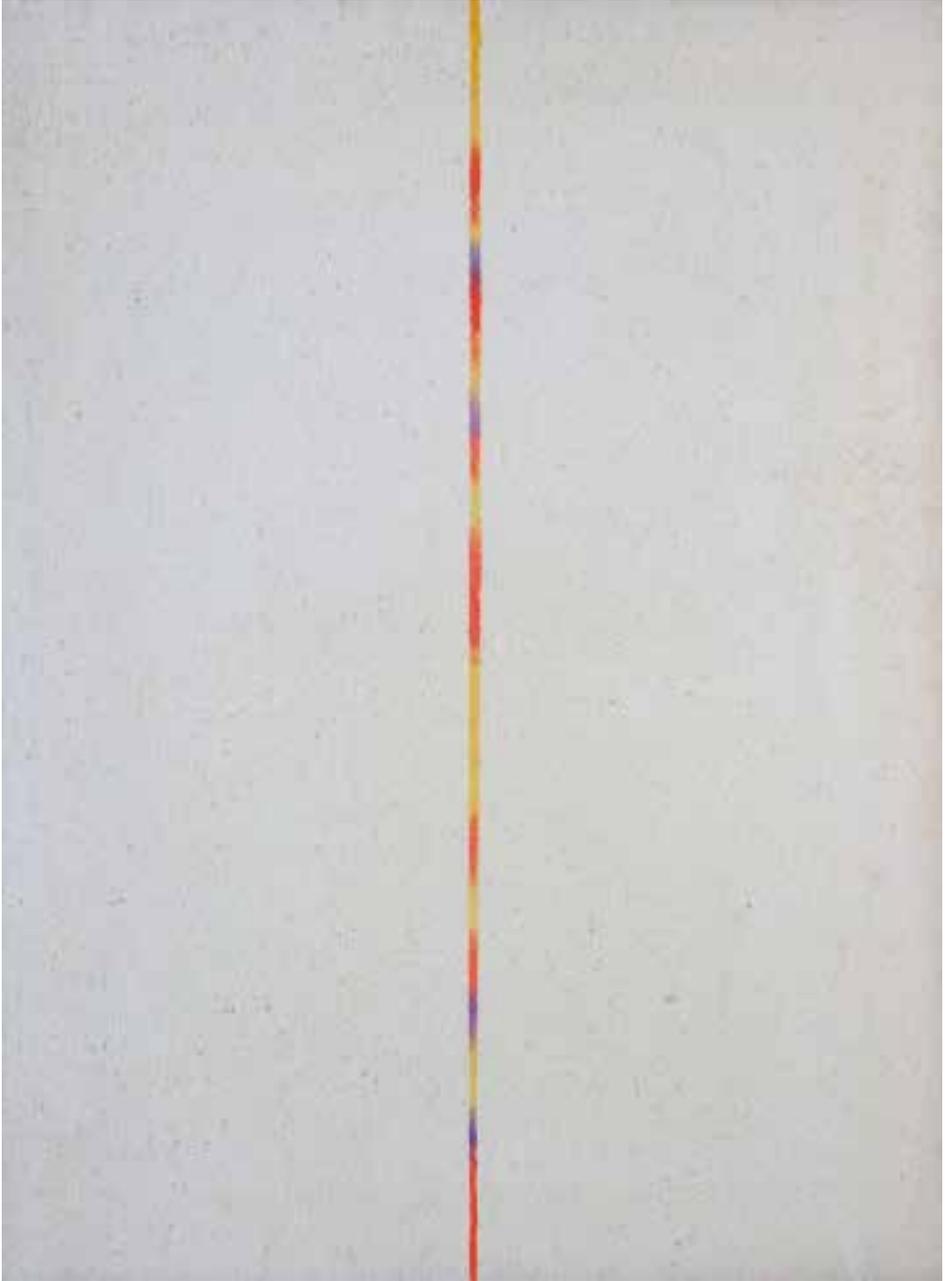




Senza titolo, 1983-86
acrilico su tela, cm 60x80

Senza titolo, 1983-86
acrilico su tela, cm 60x80

Senza titolo, 1983-86
acrilico su tela, cm 80x60

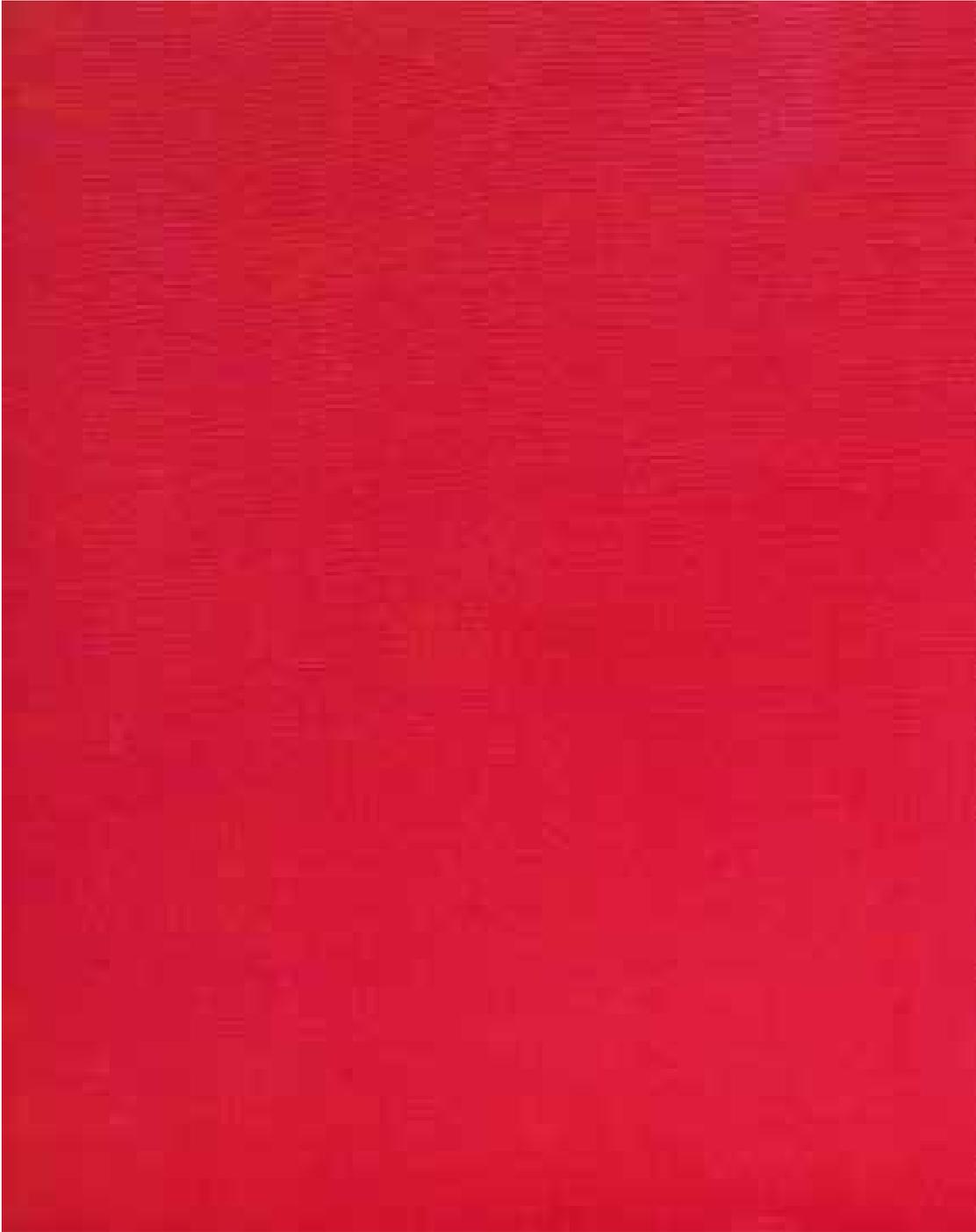


Senza titolo, 1983-86
acrilico su tela, cm 60x80

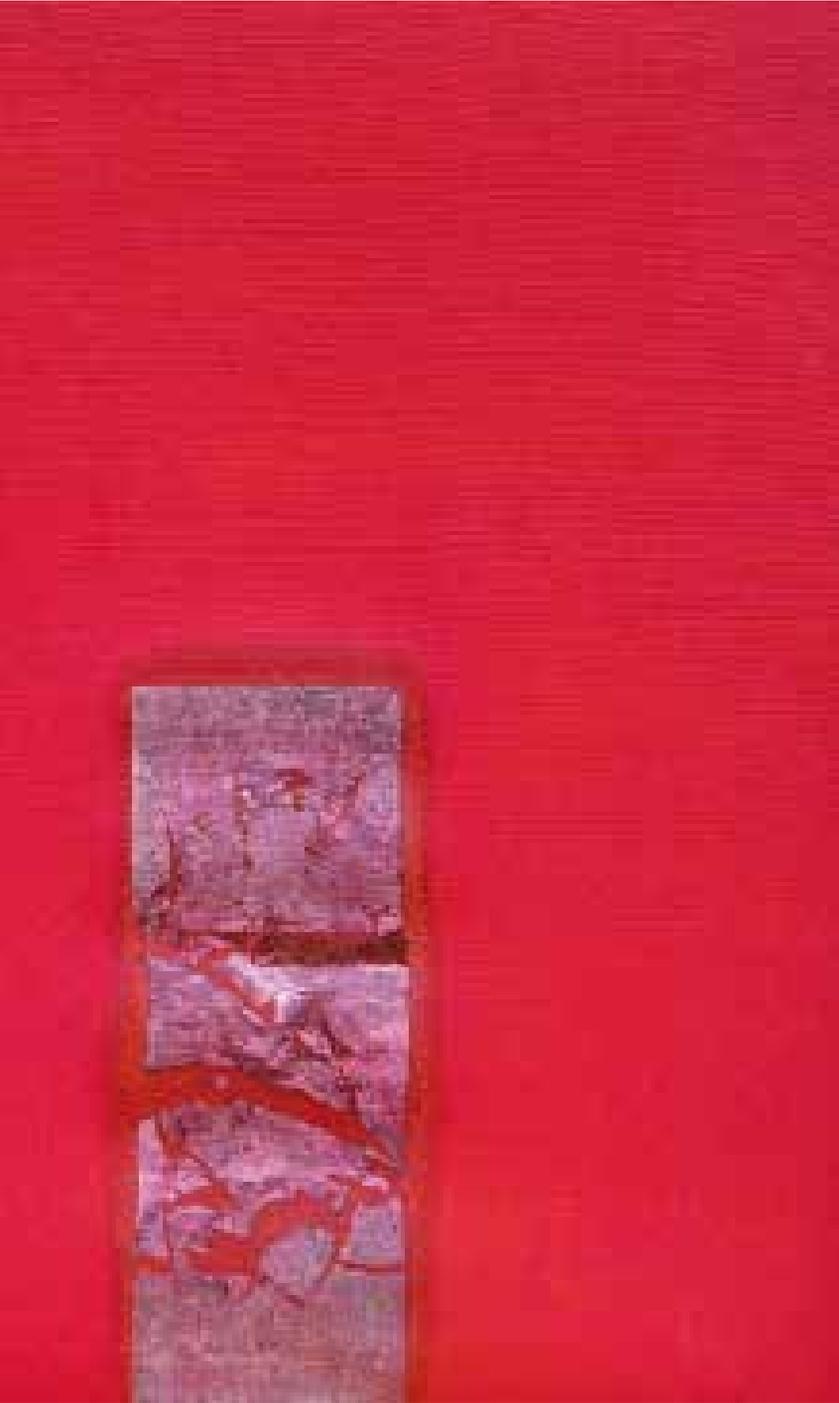






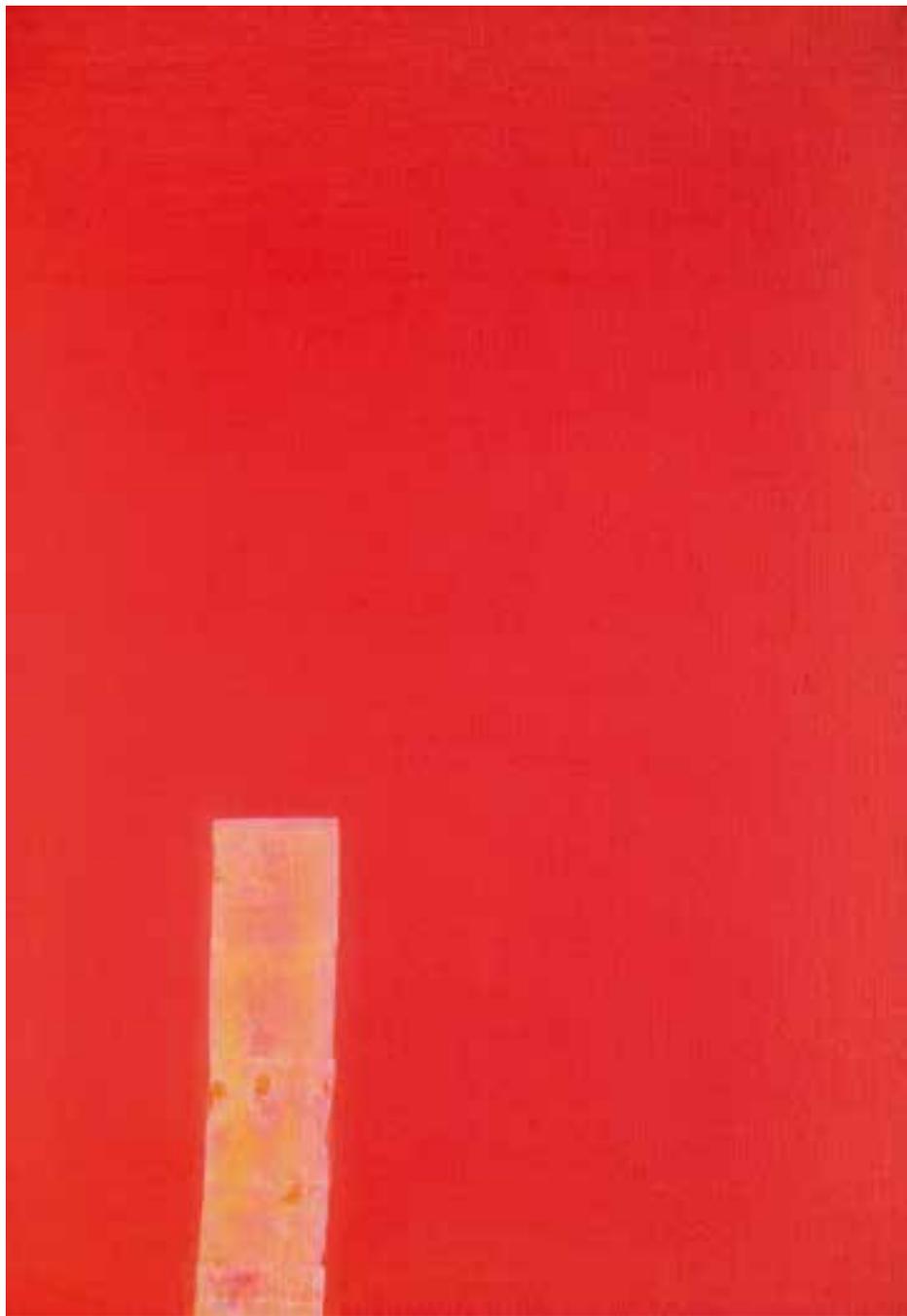


pagina precedente
Senza titolo, 1990 ca
acrilico e foglia d'argento su
tela, cm 50x70



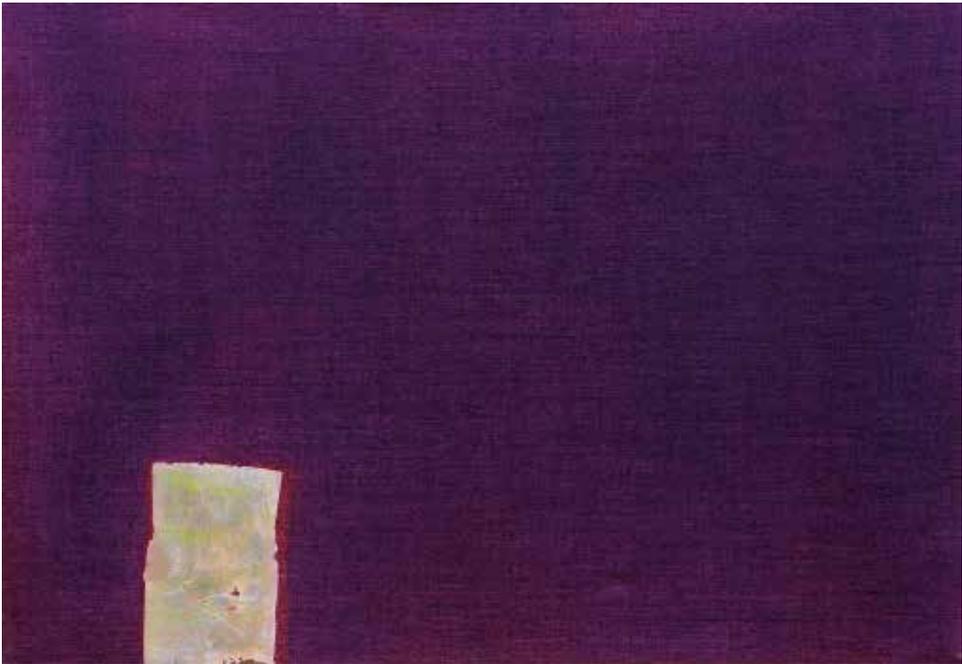
Senza titolo, 1990 ca
acrilico e foglia d'argento su
tela, cm 50x70

Senza titolo, 1990 ca
acrilico e foglia d'argento su tela, cm 100x70



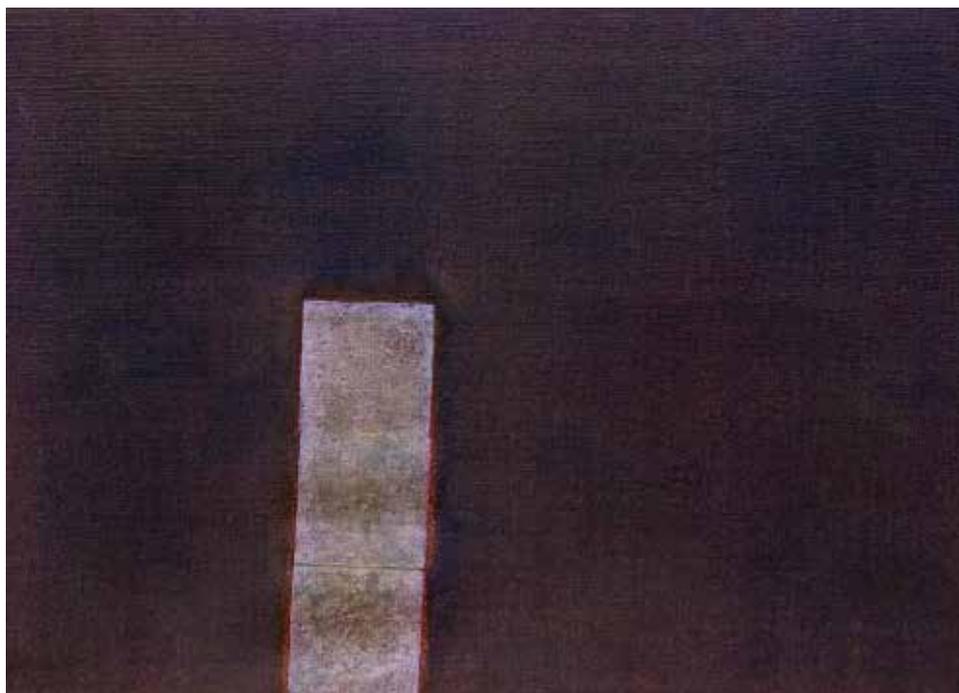
Senza titolo, 1990 ca
acrilico e foglia d'argento su tela, cm 100x70





pagina precedente
Senza titolo, 1990 ca
acrilico e foglia d'argento su tela, cm 70x100

pagina precedente
Senza titolo, 1980-90
acrilico e foglia d'argento su tela, cm 50x70



Notturmo Otranto, 1993
acrilico e foglia d'argento su tela, cm 50x70





Senza titolo, 1990 ca
acrilico e foglia d'argento
su tela, cm 100x100

Senza titolo, 1991
acrilico e foglia d'argento su tela, cm 30x30



Senza titolo, 1993-96
acrilico e foglia d'argento su tela, cm 30x30







Senza titolo, 1990 ca
acrilico su tela, cm
50x50

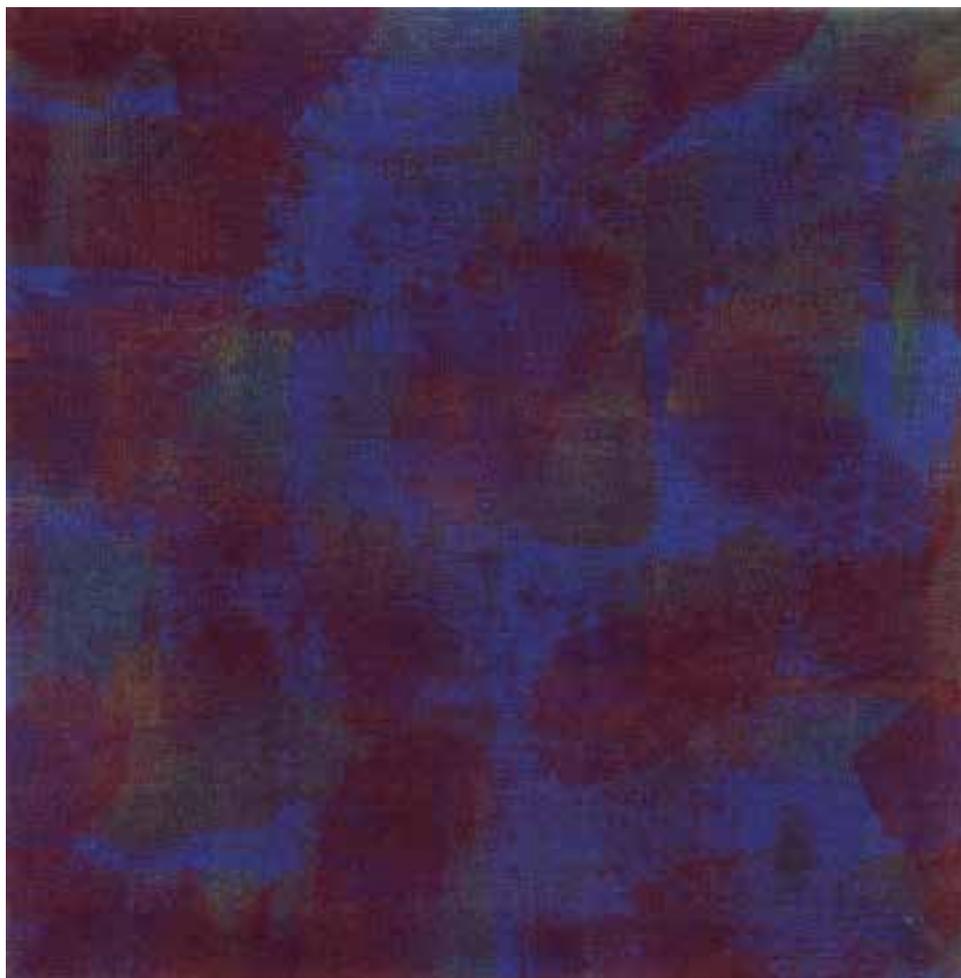
Senza titolo, 1992-94
acrilico su tela, cm 100x100



Per Daniele e i suoi 18 anni, 1996
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998
acrilico su tela, cm 50x50



Rosso Mosso, 1998
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



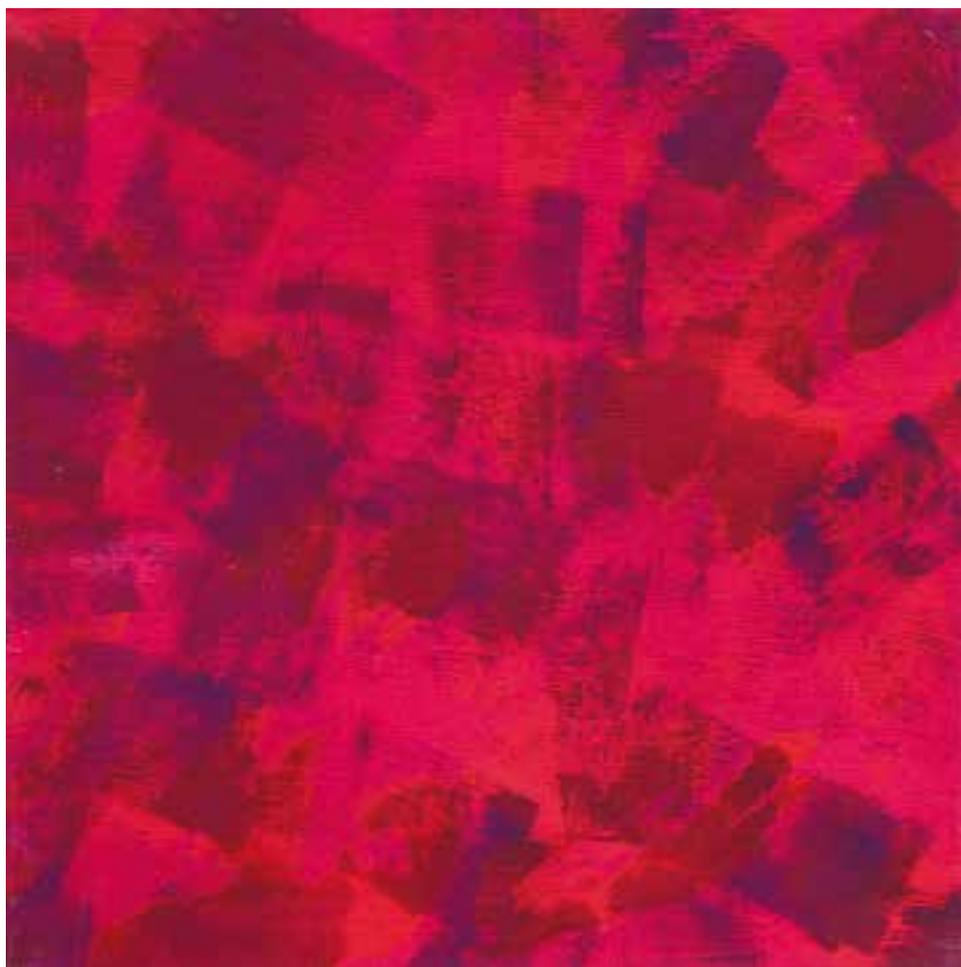
Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



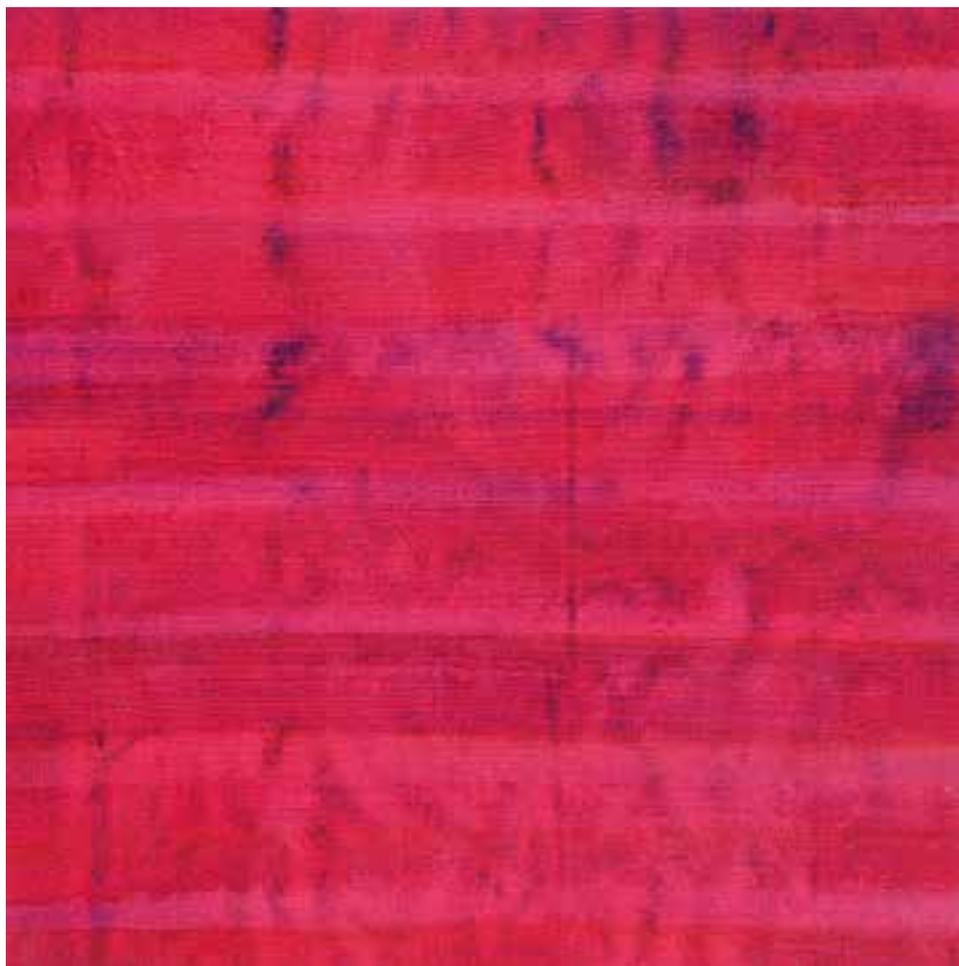
Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



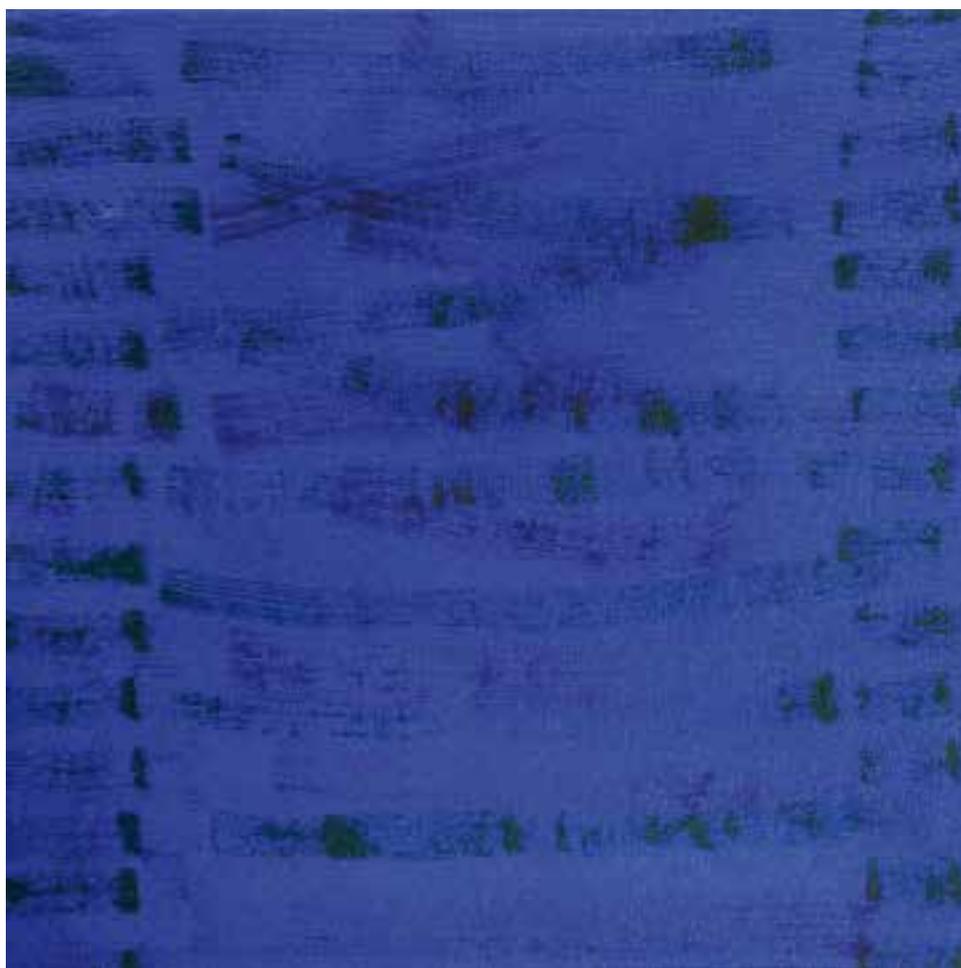
Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



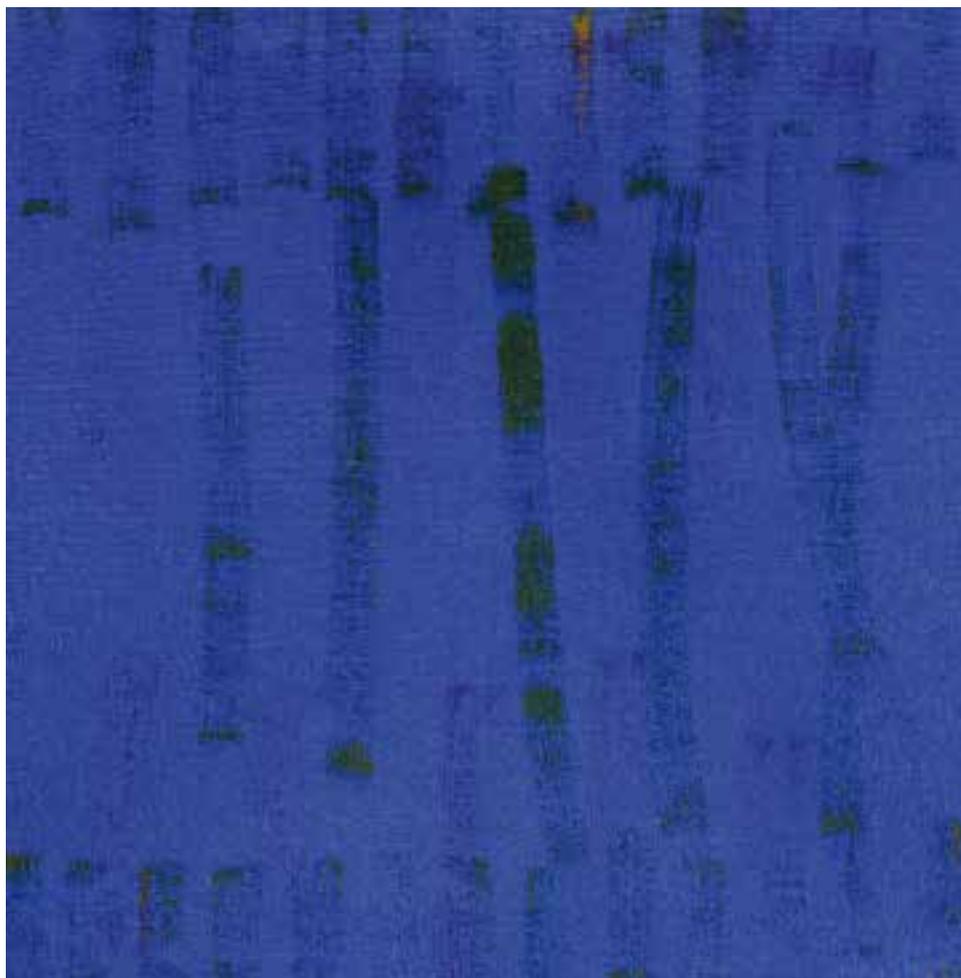
Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1998-99
acrilico su tela, cm 50x50



Sotto bosco, 1999
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1999
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 1999
acrilico su tela, cm 50x50



Senza titolo, 2000
acrilico su tela, cm 50x50

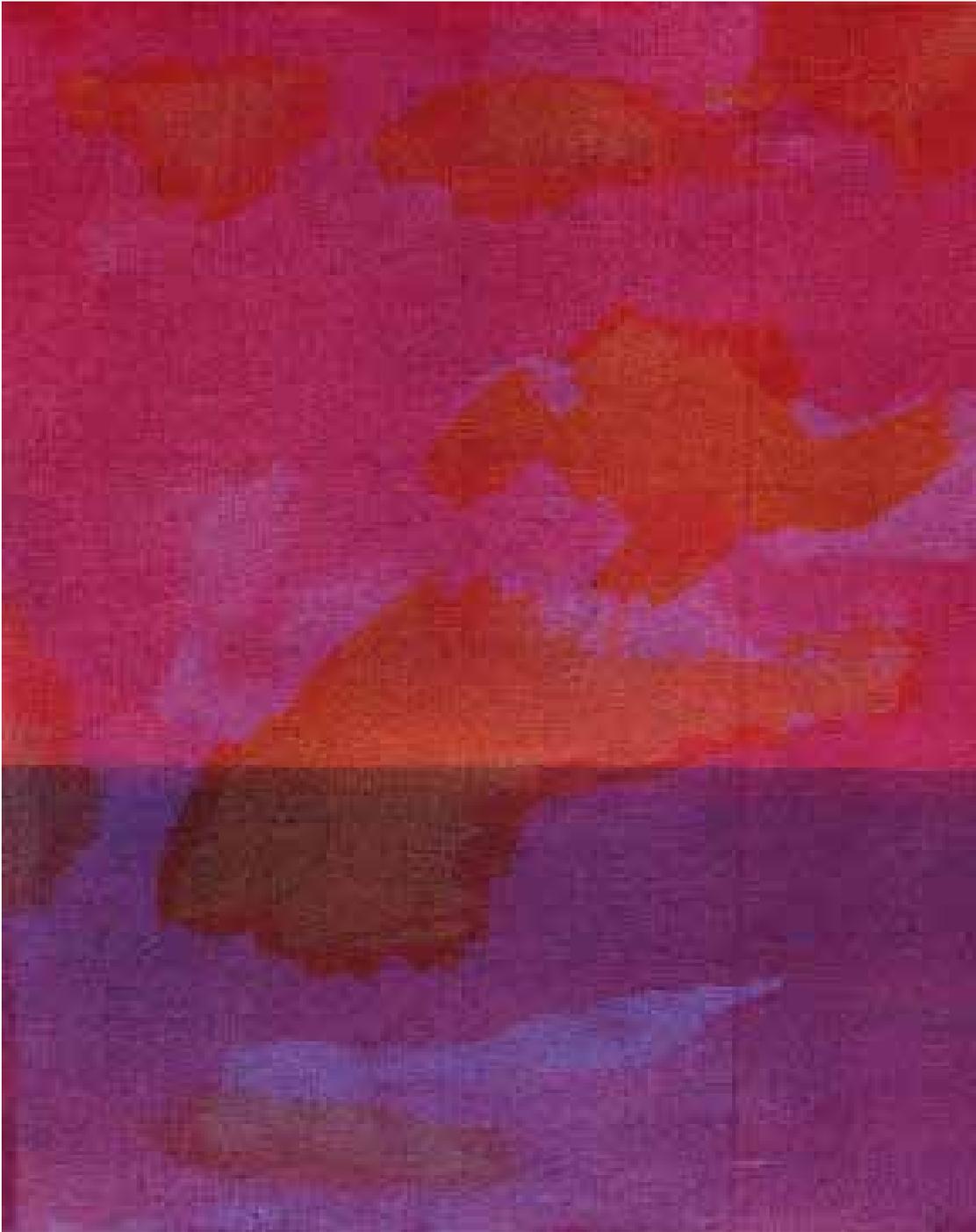


Senza titolo, 2000
acrilico su tela, cm 30x30



Senza titolo, 2000
acrilico su tela, cm 50x50







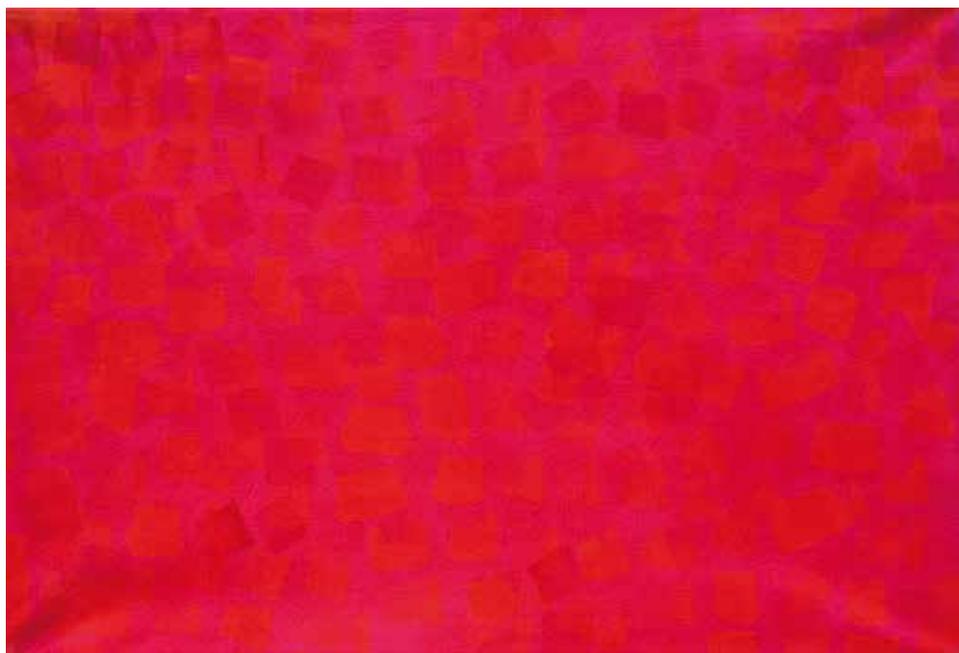
pagina precedente
Senza titolo, 1998-2000
acrilico su tela, cm 50x70

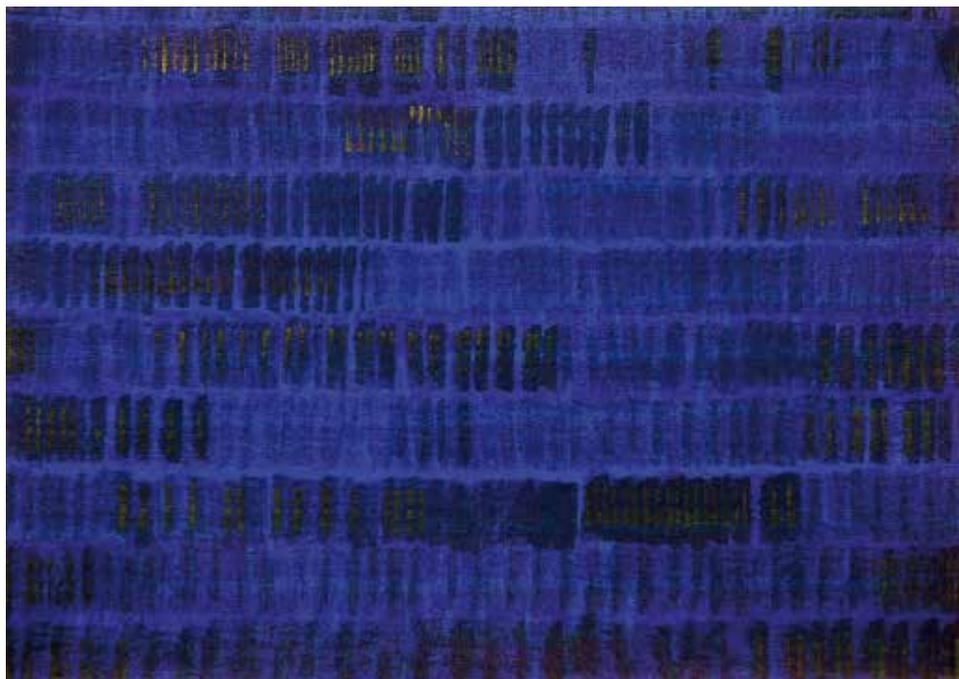
Senza titolo, 1998-2000
acrilico su tela, cm 60x80



Senza titolo, 1998-2000
acrilico su tela, cm 90x120

Senza titolo, 2000-02
acrilico su tela, cm 70x100





Senza titolo, 2000-01
acrilico su tela, cm 70x100

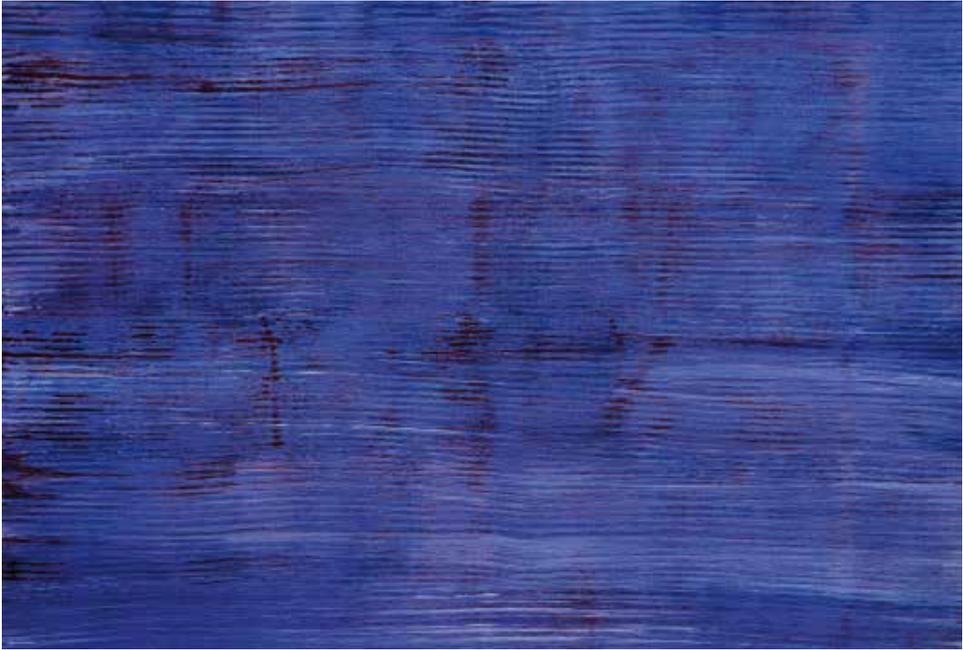
Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95





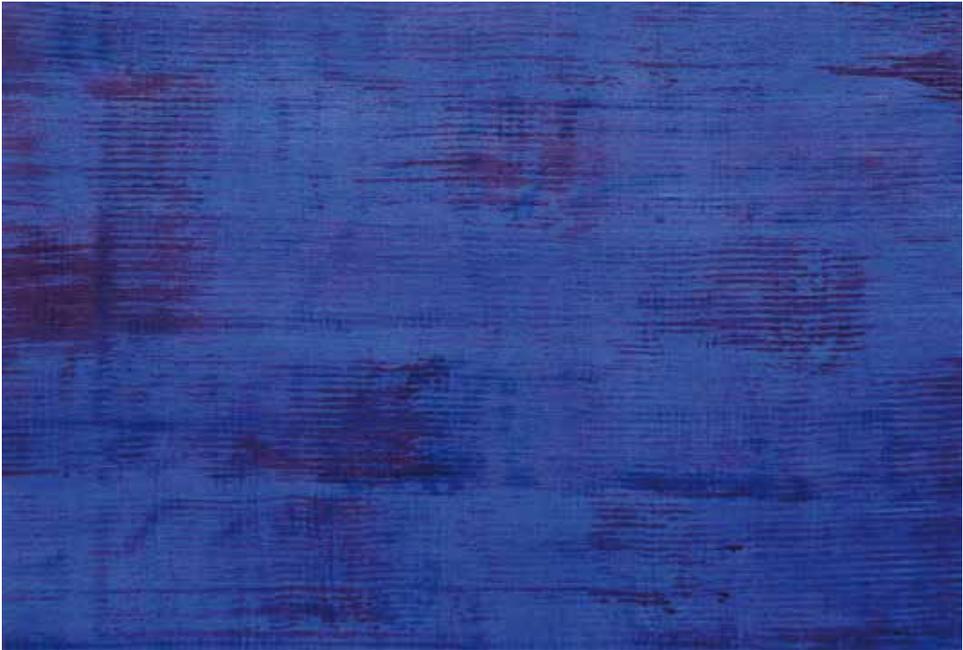


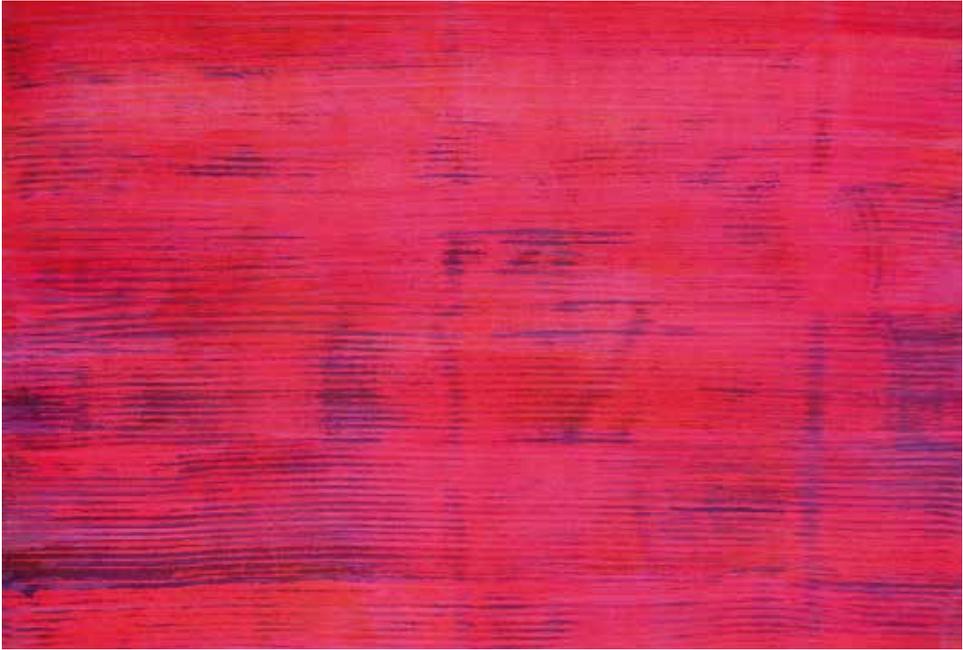
Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95



Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

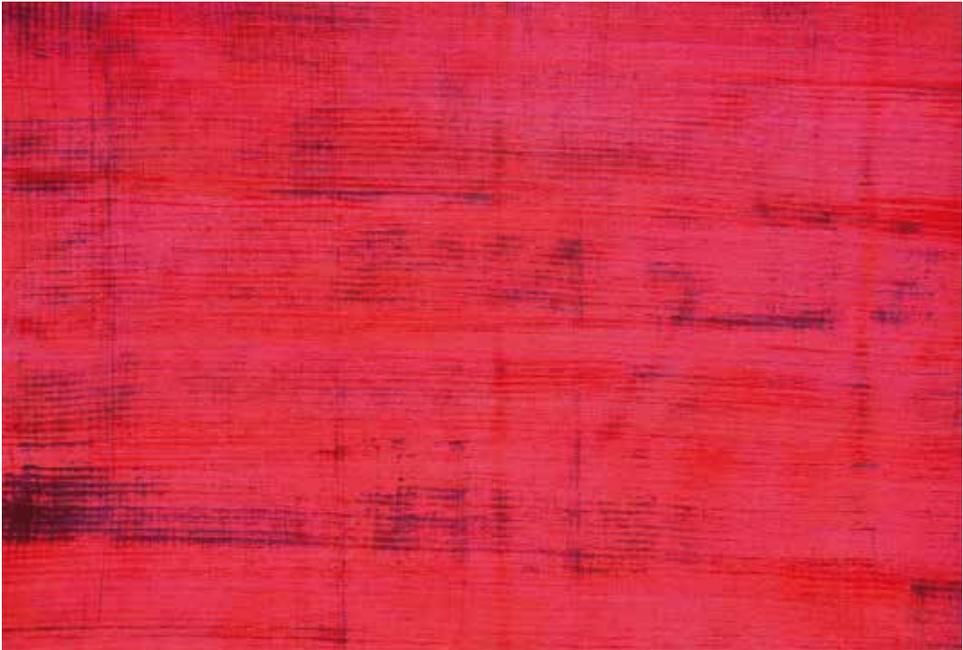
Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95





Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95



Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95







Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

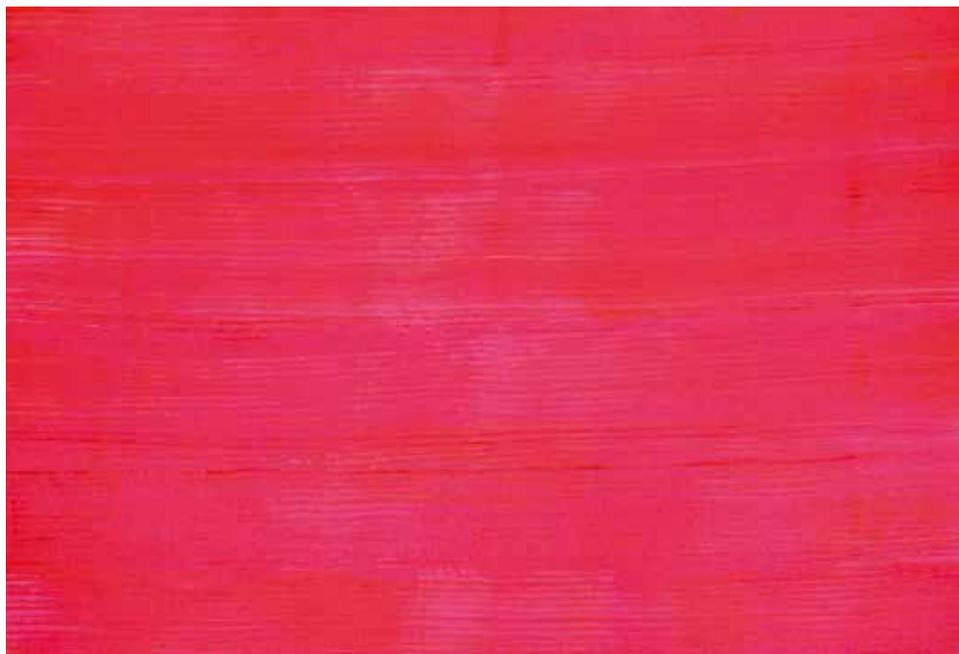




Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95





Otranto 8, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95





Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95

Senza titolo, 2002
acrilico su tela, cm 65x95







Verso Sant'Emiliano, 2003
acrilico su tela, cm 150x300









pagina precedente
Senza titolo, 1978
acrilico su carta, cm 18x28

Senza titolo, 1978
acrilico su carta, cm 18x28

Senza titolo, 1991
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



H 8 92, 1992
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



M / 93,1993
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



Senza titolo, 1994
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



Senza titolo, 1997
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



Senza titolo, 1997
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



Senza titolo, 1997
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



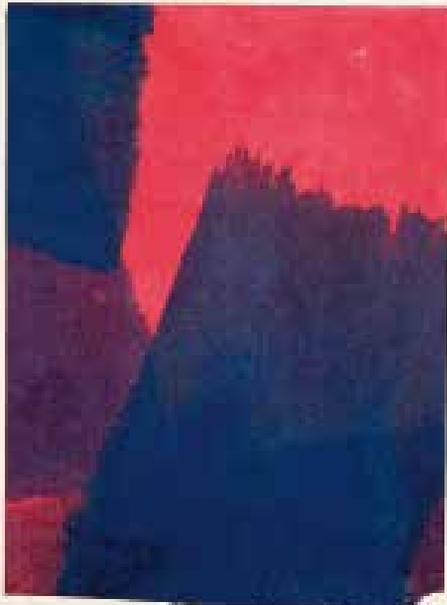
Senza titolo, 1997
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25



Senza titolo, 1997
acrilico e foglia d'argento su carta, cm 35x25

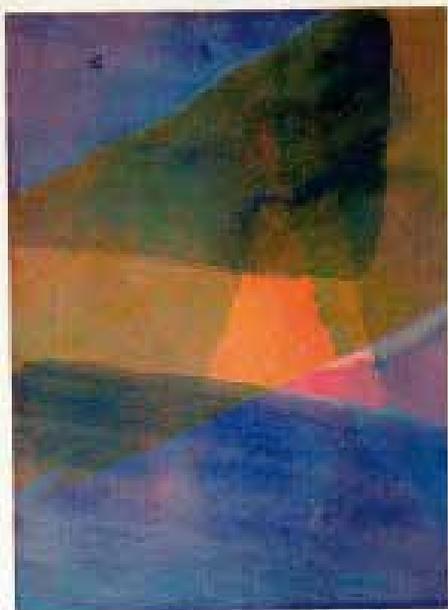


Senza titolo, 2000
acrilico su carta, cm 28x18



Giulio Caporaso

Senza titolo, 2000
acrilico su carta, cm 28x18



Carlo Carrà

Senza titolo, 2000
acrilico su carta, cm 28x18



Carlo Azzi '00





Antologia critica

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'ironia bianca di Cego*, (invito della mostra, Galleria Ferro di Cavallo, Roma, 1-15 marzo 1966)

Cego sceglie il racconto. Che a volte è favola, a volte è tabella di cantastorie, a volte è leggenda. La partizione geometrica degli spazi esige naturalmente una scansione di strutture edilizie, un racconto di azioni architettoniche [...] Cego mette a fuoco i momenti in cui la vicenda architettonica si carica di ironia e di spiritaccio popolare. E nelle sue tavole dà una struttura a questa carica di humour, sperimenta una ironia dell'architettura [...] Le opere ultime si liberano delle storie e raccontano la vicenda della forma: e non si dirà certo che le storie della forma siano meno eccitanti delle storie umane. I riquadri narrativi diventano motivi di ripetizione (alludono alla pubblicità): intervengono le curve di Beardsley, i pezzi di cielo di Licini, i puntinismi e le onde di Klimt.

Ovvero, lo stilismo, la favola, l'astrazione. Come una serie di carte per giochi sempre nuovi, come un "domino" bianco. Cego non dipinge mai sulla carta ma su uno strato di pittura bianca: la forma va lentamente smaterialandosi nella luce. E per questa ragione, forse, Cego ripete le sue forme tante volte: vuole dare una struttura all'invisibile, ripete sei volte, dieci volte, la stessa piccola cosa, perchè detta una sola volta finirebbe per scomparire.

Nello Ponente, *Il Sogno di Wyndham*, (catalogo della mostra, Galleria Arco d'Alibert, Roma, febbraio 1968)

Carlo Cego leaves small paintings behind him and he enlarges both the size of the canvas and his gestures. He now works on a large surface - almost a big page or a poster - a surface rich in counterpoint, delimited, where subtle differences of white determine the proportions. On the side (or in the corners, at the top and the bottom) there is a conflagration of forms. But the dynamism of the forms is retained, controlled. It does not agitate the formal nuclei; instead, it is determined by the contraposition of white and groups of separate colours. There is an explicit homage to Wyndham Lewis, to *Vortex*, *Blast* and maybe even to *The Tyro*.

There are a number of revivals these days but Cego certainly is not trying to offer us a *New Vortex*. Instead, he has chosen a proposal which has been rather neglected and this choice is significant because Carlo Cego evidently believes in the possibilities (or the capacity) of a precise and particular pictorial operation (oil painting); he believes in the substantial order of the page. Besides Lewis, his more immediate predecessors might be Licini (for space) and, secondly, Perilli and Novelli.

This is not a contradiction: this is the "working well", the "working logically" of what we might call a European Enlightenment which believes that the only possible (or valid) field of action is a delimited surface and therefore believes in the concreteness of a pre-chosen reality [...].

Valentino Zeichen, (catalogo della mostra, Galleria Il Segno, Roma, 1970).

[...] in queste nuove opere del Cego avviene un sofisticato procedimento di sintesi che giunge paradossalmente all'astrazione poetica. Assurge all'evidenza la parodistica scomposizione delle strutture dei cristalli, l'invenzione di prospettive assonometriche, imprevedute, ingannevoli per il sottile gioco delle trasparenze. In uno spazio bidimensionale ma enigmatico, la linearità asseconda quell'idea che crea con le sue forme dei puri involucri.

[...] Man mano che visioniamo questa nuova serie di opere targate con l'anno corrente e costituite da: "Posamento di punti policromi per una linea dell'infinito" "Pentagrammi per Satie" "Libricini della circolarità", non possiamo sottrarci al fascino del vuoto, quale controparte della creazione, tratteggiato ironicamente, acquerellato. Seguendo le linee, si entra in sintonia con le infinite gradazioni rivelate dall'analisi di ciascun colore e tale spettro informa di un effetto magico cinetico il visore che ne viene catturato.

La tecnica d'impiego delle matite acquerellate si presenta complessa. Esse sono testarde, dure, magre (essendo prive di composti grassi), difficili da governarsi e si lasciano scrivere solo dopo un lungo addestramento. Ritornando sulle righe degli spartiti musicali, parte che vibrano come segmenti di luce-colore-ritmo facendo supporre che siano impulsi elettrici registrati nelle tinte acide e il tutto si combina in una sinestesia armonica.

Cego realizza un ulteriore azzeramento del metafisico tramite la eliminazione di ogni verticalità' delle linee, ribadendo nella sua opera l'assenza di tentazioni ascensionali. Riconferma l'attenzione per l'invenzione di forme autonome rispetto ad una realtà degradata, artefice di una ricerca specifica e personale che replica indirettamente all'inflazione iconica, lì dove nessuna immagine si sottrae alla sterile riproducibilità.

Gino Grassi, *Lirismo di Cego*, (invito alla mostra personale, Galleria La Lucerna, Napoli, 12-22 giugno 1971)

[...] Cego subordina totalmente la razionalità al lirismo e la sua maniera di interpretare la realtà lo conduce ad un tipo di astrazione lirica che si avvicina molto a Licini. Ma mentre nel maestro marchigiano la fantasia era lasciata a briglia sciolta, nell'operazione di Cego, forse per influenza decisiva di Klee e Klimt, c'è sempre un "ripensamento", una riconsiderazione del paginato, un tentativo di fabulazione. In bilico tra un mondo che esiste solo nella sua prodigiosa immaginazione ed un mondo che nel suo recidivo infantilismo tende a smantellare il reale in simboli talvolta indecifrabili, Cego non perde mai le staffe e ribadisce che l'arte è prima di tutto un episodio di poesia. Le ragioni dell'antipittura non trovano nell'operazione del Nostro terreno fertile: il segno di Cego rimane intelligibile anche se quello del pittore lombardo resta un codice personalissimo.

Carlo Cego, *Autopresentazione*, (invito alla mostra personale, Galleria La Lucerna, Napoli, 12-22 giugno 1971)

Sono nato a Valdagno il 10 luglio 1939 e trapiantato a Roma all'età di 8 anni. Ho frequentato Liceo artistico e Accademia di BB AA (con Gentilini). L'idea della pittura come professione mi venne suggerita da alcuni amici (Novelli, Perilli, Libertucci) dopo la mia prima personale nel '64 alla galleria libreria "Ferro di cavallo" (con la presentazione di M. Fagiolo dell'Arco). Partecipai poi nel '65 alla quinta rassegna di arti figurative Roma - Lazio, a disegni di giovani alla Galleria "Il Segno", al Festival della Stampa Comunista, a Nuove Proposte N. 1 all'Arco d'Alibert. In quell'anno lavoravo come libraio (per dare una mano ai miei) ma venni lusingato dalla pubblicità pensando ad un guadagno dignitoso, purtroppo non era così, finii a fare il disegnatore in una agenzia di nevrotici che diedero un fiero colpo al mio sistema nervoso, mi salvai momentaneamente rifugiandomi alla Galleria "Arco d'Alibert" con mansioni molto vaghe. Nel frattempo siamo nel '66, cercavo di continuare la mia attività di pittore: "Nuove Proposte 2", "Arte in Piazza" a Cattolica e collettiva alla "Zen" di Brescia. La salvezza definitiva mi fu offerta dal mio amico Aste il quale avendo visto alcune scene da me eseguite per il teatrino di Mario Ricci mi portò allo stabile di Genova dove nell'ottobre inaugurammo (lui come regista, io come scenografo) il teatrino di Piazza Marsala.

Riuscii anche a trovare un contratto (da povero) con un mercante genovese che però mi garantiva vitto e alloggio. Riuscii così a lavorare in maniera costante per circa otto mesi, durante i quali partecipai al "Premio Trento" e, chiamato da Cesare Vivaldi alla "Qui Arte Contemporanea" con Cecchini, la Morales, Tolve e Verna allestii la mostra "5 Pittori di Roma". Nel febbraio del '68 all'Arco d'Alibert esposi, presentato da Nello Ponente, otto quadri dedicati a Wyndham Lewis, a Genova esposi il mio lavoro nel maggio alla "Polena", la prefazione era di Sergio Orlandini. Durante l'estate tornai a Roma dove ritrovai Novelli che a ottobre mi portò a Milano a fargli da assistente al liceo artistico. La mia ultima mostra risale al febbraio del '70 al "Segno" di Roma. Vivo a Milano e continuo a insegnare.

Emilio Puglielli, (catalogo della mostra, Galleria Il Sole, Bolzano, aprile 1980)

My thesis is that in the recent works of Carlo Cego one cannot not perceive the presence of a poetic and physical matter tied to a memory of quanta and to a reflection made on the impressionistic experience. Cego always observes a structural rule and deeply uses any transformation of it: the building is the ensemble of the time measured by the linear colour and the reaction solicited is a poetic reaction in which action and reaction are separated in corpuscular organisms, in nervous connections. This is an arrangement of dense pictorial tension. For this reason it appears unthinkable and without any heuristic perspective to proceed to a synchronic distillation and to

a topography that would give to either of these elements a pictorial 'locus' with its inner meaning.

Instead it is possible for the existence of lines of force and of a configuration derived by the structural connections among the chromatic mono-cellular fragments. The presence of these lines of force, chromatic but with different 'spectrums', compared to the impressionistic ones, gives in this way, to every single fragment properties which the synchronic test would not reveal.

This structural rule may open toward an outthought horizon, and open the reflection on the 'Erlebnis', on a vocabulary, the consulting of which, is not tied to the alphabetical order; but to the order of a laboratory of knowledge. A laboratory that allows without worries, reticence and backings, but also forwards jumps and suddenly dives deep, to follow real abstractions. [...] I consider totally reductive, as it is not understandable, to constrict the work of Cego within the uncertain definition of the European 'nuova pittura': the work inscribes itself logically in the history of European contemporary painting. I consider it more useful though to catch the hints inside the technical and poetic ways of Cego, and the philological allusion to the totality of the historical and artistic inheritance, to the readings of the young age, and to the theoretical and practical reflections done on the essence of the experiences of the first and second impressionism. [...] In the way in which Monet, Manet, Renoir before and Signac and Seurat after, held 'light' as the absolute protagonist of 'peinture' and 'tableau', stressing in this way the concrete value of the pictorial form and abandoning any picturesque and illusionist residue of landscape and appearance. [...] This attitude seems to induce Cego to keep a distance from a restoration of the 'romantic' directed and painless, because sublime is never painless, and all the linear fragments, all the pentagrams, all the crystals allude to an autonomous and deep order; to a profession not transmittable.

Edith Schloss, (catalogo della mostra, Galleria A.A.M, Roma, 1982)

[...] Cego serenely deals with an apparent form of geometry as only a painter can.

He uses it for his own means with a cool, wry wit, taking it as building material for his own thoughtful expression.

In early work, elements of the vorticists, of Klimt, and other artists' fragments are taken into his own composition as a sort of homage. In later series Cego brings several small canvases together - a few bright precise marks on each, to make a poetic constellation.

Then in the 1970s, fine pastels and drawings are populated and dissected by pyramids and crystals and look like nothing so much as architectural fantasy projects.

The latest paintings on paper, called "lines of light", are quite minimal. Here it seems as

if two opaque panes - the white of the paper - had squeezed into a narrow rainbow, one or several multi-coloured thin shafts crossing the pages.

This may appear too reduced, everything too neatly refined. But Cego observes given art, shapes, light - weighing them with a knowledgeable mind, taking them apart and then putting them together again to show us something: in his understated way to put them subtly into a fresh context of abstraction.

Maria Rovigatti, *Lavori in Corso*, (catalogo della mostra, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, Roma, 2000)
[...] in questo periodo (negli anni Sessanta) il suo lavoro possiede già una fisionomia e una propria espressività lirica: con geometriche affabulazioni, spesso con pochissima pittura e molto fondo grezzo, piccole forme organiche, sempre contornate da uno spessore di colore, si contendono posizioni topograficamente distinte e specifiche, come in una collezione di esclusiva rarità o come in un paesaggio tutto artefatto e ridotto quasi a un logo pittorico, oppure, come nel *Sogno di Wyndham*, esposto nel '68 a Roma, dove figure che si dispongono entro una grande cornice colorata, seguendo linee di massima tensione tra le piccole icone di forma organica ed il gruppo contrapposto di colorazione più timbrica, evocano un impianto più suprematista.

Lo sviluppo successivo della pittura di C. Cego, lo ha visto riprendere spesso, i temi della "costruzione" sulla base di un codice di figure geometriche sempre più rarefatte e tuttavia più esplicite nel loro apparire come volumi virtuali, come architetture velate, trasparenti o sognanti o "mancanti". [...] alla fine degli anni '70 i "pentagrammi" monocromi, archiveranno tutto quel repertorio di purissime costruzioni e di icone dell'immaginario geometrico in una sintesi di estrema laconicità. Il colore è andato perduto, si è dissolto con il dissolversi della forma; tonalità e timbricità non hanno più un oggetto cui appartenere e tutto è risolto entro la pagina di carta o di tela che registra di volta in volta varie posizioni del pentagramma disegnato con estrema precisione o dipinto verso il basso o il centro, in un mondo cioè dove la luce non è più necessaria. Tuttavia C. Cego è cosciente che il colore è solo occultato in quelle sottili linee, così ripetutamente indilatabili, sempre parallele, sempre le stesse, in quella partitura non scritta e offerta all'ascolto della riflessione, dell'estremo ripensamento sulla pittura, dell'attesa di un nuovo ricominciamento.

È solo dopo il 1980 che C. Cego decide di smembrare quelle linee, di incidere quel piccolo giacimento di colori dissimulati e di restituirli ad una luce aurorale. In queste opere le linee vengono costruite mediante una successione di organismi corpuscolari colorati che reagiscono tra un punto e l'altro così come nello spettro cromatico. Il procedimento tecnico-poetico di C. Cego è ancora una volta preciso e artigianale: segue l'evolversi della successione come una regola ferrea e ne altera con la punta del

pennello il valore timbrico, la luce, l'intensità e la vibrazione, l'intima tensione. Sottratte alla costrizione del pentagramma, quelle linee tornano a fare musica, tornano alla pittura.

Le straordinarie varietà cromatiche di cui sono ricchi i lavori su cartone della metà degli anni '90, con carta di riso, foglie d'oro e d'argento, colore e colla, sono emblematiche di una nuova felice vitalità [...]

Martina Corgnati, *Il tempo della luce*, (in Carlo Cego. *Il tempo della luce* catalogo della mostra, Spoleto, Galleria civica d'arte moderna, 31 maggio - 29 giugno 2008).

Spazio, dunque, e manifestazione della luce: Cego non rinuncia ad articolare la superficie in elementari termini geometrici o talvolta piuttosto ritmici, ma lo fa snodando nello spazio vuoto dei semplici segmenti, retti ma non rigidi, linee o meglio sottili fasce di colore cangiante; elementi che qualche volta diventano così rarefatti, sottili impalpabili da rasentare l'afasia [...]. Ma si diceva del colore, anzi del trascolorare: Cego riflette, in solitaria come è sua consuetudine, sulle *Compenetrazioni iridescenti* di Giacomo Balla (1912), giustamente in una fase in cui un recupero pieno e una ridiscussione del primo futurismo si imponeva alla cultura italiana. Balla certo è il più astratto dei futuristi e le *Compenetrazioni iridescenti* sono tra le opere più astratte, più didascaliche ma anche più poetiche di Balla. Ma pur sempre di Balla si tratta e a Cego va attribuito tutto il merito culturale di questa scelta.

Le compenetrazioni sono, com'è ben noto, composizioni scandite dal rinnovarsi di una forma geometrica pura (triangolare circolare) attraversata e animata intrinsecamente dall'infittirsi dell'ombra, oppure se si decide di "leggere" il dipinto in senso opposto, dall'intensificarsi della luce. "Innesti", dunque, di principi formali, semplici, immobili, essenziali, che l'intervento luminoso, e la conseguente progressiva alterazione dei colori, sembra immergere nel tempo, conferendo loro cioè una temporalità interna. L'aspetto dell'opera si presenta quindi come processo, sequenza diacronica, non come dato unitario da consumare tutto d'un pezzo. Addirittura lo spazio sembra la *risultante* visibile del tempo l'*esito* del divenire delle forme. È un'intuizione folgorante, che Cego coglie e apprezza prima e con più intelligenza rispetto alla sua generazione, elaborandone il principio dinamico e diacronico in filamenti mossi o, meglio, in sottili strisce abbastanza fluide da rilevare le slabbrature e le spontanee imprecisioni di tracciato dell'acquerello. Tali strisce o linee colorate attraversano lo spazio materiale della superficie come *raggi* pieni di luce, non rappresentano i raggi, ma ne rendono visibile la natura, quella di portare con sé i colori, tutti i colori. Per il resto in queste opere che *sui generis*, tengono conto di Fontana e di Manzoni, del minimalismo e del concettuale e, ancora, del riduzionismo programmatico della generazione astratta a cui Cego appartiene, prevale largamente il vuoto, voglio dire lo spazio illeso, intonso,

non configurato; spazio puro per accentuare la risonanza di queste tracce di colore vibranti e pervase da un apparente movimento attraverso la superficie e, in quanto tale, fra l'altro *anche* enunciazione del supporto e della sua natura materiale.

Quindi "superficie come luogo di eventi segnici regolati da leggi interne; superficie come struttura essenzialmente sintattica", secondo una definizione di Menna, ed è appunto a questa purezza, a questo rigore che Cego implicitamente si riferisce, liberando appunto la superficie da qualunque connotazione estrinseca, non fosse altro che la mera esposizione dei codici della rappresentazione, le basi, i termini minimi del fare immagine. Resta però, e vale la pena di sottolinearlo, un'appassionata partecipazione all'aspetto e all'esperienza della luce e del colore, tutta racchiusa in quel tratto, in quell'arcobaleno matematico che pulsa nello spazio, talvolta lo incalza, lo coinvolge in varianti infinite, illimitate possibilità di relazione degli elementi fra loro, del colore e della sua essenza, concepiti entrambi e trattati come polarità indispensabili alla significazione [...] "Negli anni Novanta" si legge nella sua biografia, si verifica "il ritorno alla pittura come piacere delle superficie", Interpretiamo che un'esperienza fino a quel momento più contenuta e rarefatta, viene articolata tanto da occupare tutti gli spazi possibili: spazi totalizzanti, diffusi, amplificati. Il colore, a questo punto, diventa *condizione monodica* sulla quale si applicano, in senso materiale, interventi a collage vagamente geometrici (voglio dire che in essi *vive una memoria* della geometria), rettangoli situati in circostanze ben precise, per esempio collocati "in piedi" su lato inferiore della tela, in modo da "ergersi" (naturalmente questa non è la realtà ma l'impressione che ci fanno) come una specie di monolite primario; oppure quadrati più o meno definiti posti all'incirca al centro della superficie, Insisto "all'incirca" perché non si tratta di teoremi ma, si potrebbe dire, di memorie dell'architettura e perché ogni rigidità è esclusa a priori da queste vibranti e liberissime tessiture tonali, costruite talvolta per pura sovrapposizione di pennellate liquide, tono su tono, oppure appena più chiaro su appena più scuro e viceversa, oppure freddo su caldo e così via.

Sono opere luminose, ariose, reattive: tentativi, è stato detto, di raccogliere la luce atmosferica (in particolare la luce dell'amata Otranto) e trattenerla sulla tela o sulle moltissime piccole carte che Carlo Cego viene preparando con la pazienza e la costanza di un miniaturista; sono campi cromatici dalla speciale sensibilità che si trasformano in rapporto di luce "rilevando intensità e densità diverse". Eredi legittime dell'antica propensione poetica e luministica della grande pittura italiana, di quella tradizione quattrocentesca e cinquecentesca che vive e fa vivere i propri oggetti e le proprie rappresentazioni in un sistema di luce-colore molto più che di linea-volume (penso a Beato Angelico ma anche, differentemente, a Giovanni Bellini e Tiziano) queste ricerche si legano però anche alla stagione più alta di Rothko, a quell'impalpabile, profondissima irradiazione di spazio attraverso l'esigenza di un "painting" che fosse "action" formulata da Rosemberg, in un silenzio assoluto eppure vivo, in un affondare privo di dimensioni.

Forse incredulo di se stesso, perplesso di fronte all'ambizione del suo assunto, Cego trattiene la sua ricerca entro confini dell'opera su carta e delle piccole dimensioni, che però, di fronte alle continue sollecitazioni imposte dalla sua fantasia e dalla sua sistematica esigenza di *varatio* si rivelano complici particolarmente sensibili e reattive. La carta, inoltre, non soltanto assorbe ma si impregna dei colori ad acqua, consentendo all'artista di sfoggiare un repertorio illimitato di trasparenze, variazioni, sovrapposizioni, vibrazioni.

È lo spazio, lo spazio interno, costituito soltanto di colore, a venire incontro agli occhi, imponendo un'immersione assoluta, una dedizione incondizionata, all'immensità avvolgente del cosmo pittorico di un Rothko, Cego oppone il valore privato della relazione intima, il piacere di una partecipazione esclusiva, non condivisibile. Come variazioni musicali, i suoi lavori si susseguono lungo la linea ininterrotta del tempo della loro esecuzione, note di una melodia concepita come strumento solo o, al massimo, per complesso cameristico. È il tempo, qui, non lo spazio a farsi esperienza totale. Il tempo della ripetizione, della reiterazione, dell'insistenza, della dedizione. Tempo interrotto, naturalmente, dal limite della vita biologica, ma ripreso ogni qualvolta uno sguardo sensibile si accosta con adeguata lentezza a queste opere; un tempo dunque transitivo, catalizzato dall'esperienza estetica, riservato e profondo.

Ed è questo il tempo che le opere di Cego ci propiziano ancora.

G iorgio Bonomi, *L'astrazione come pensiero e come azione*, (in Carlo Cego, *il tempo della luce*, catalogo della mostra, Spoleto, Galleria civica d'arte moderna, 31 maggio – 29 giugno 2008).

Il lavoro di Carlo Cego appartiene tutto al Novecento, meglio alla seconda metà del "secolo breve" e nella pratica dell'arte ha scelto l'astrazione, rifiutando tanto la figurazione quanto l'oggettualizzazione concettuale dell'opera. [...] Se non ci concentriamo sul percorso dell'artista con una visione lineare e cronologica, bensì sincronica e unitaria — per quanto sia possibile — vediamo che gli elementi eletti a fondamento del proprio lavoro per Cego sono vari. Anzitutto c'è il colore che si assesta sulla superficie mai in partiture plurime ma di preferenza appare "monocromo". Si tratta di una "monocromia" complessa, derivante non già dall'uso unico, e semplicistico, di un solo colore, bensì dalla mistura di più colori, i quali, al di là degli effetti compositivi che si possono ottenere, ne sintetizzano uno prevalente e dominante, così che possiamo dire che un quadro è blu, un altro rosso e così via. Poi c'è la "costruzione", non nel senso costruttivista o mondrianiano, anche se abbiamo linee e forme geometriche disegnate e dipinte; né va trascurato il fatto che Cego, talvolta, si serve di quella "quadrettatura" o "griglia" che Rosalind E. Krauss reputa segno distintivo della pittura "moderna". La costruzione per Carlo Cego è un modo per rafforzare il colore: si osservino i "monocromi", per esempio blu o rossi, nei quali

appare, da una parte del quadro, una specie di colonna , composta da quadrati, di colore altro e diverso da quello principale. È solo compositiva la funzione di questa figura? A noi non pare sia così. Da un lato rafforza, nel contrasto, il colore dominante, da un altro si pone come struttura “solida”, accanto all’etericità e impalpabilità della materia-colore, come asse di sostegno e quindi come forza e principio etico che si definisce – e, se etico, non può essere indefinito – saldo e sicuro in un’atmosfera illimitata e fluttuante data dal colore. Ecco perché Cego può servirsi delle linee rette, orizzontali o verticali, ma anche, non rispettando i precetti di Mondrian, diagonali, mentre, a volte, rifiuta del tutto le linee rette e la linea stessa, per un colore che sa fluttuare e vibrare come le onde, quelle sonore e visive dei corpuscoli non quelle marine. Comprendiamo così che quella che può apparire una contraddizione, cioè una pittura ora più “informale”, in realtà è solo il manifestarsi di due facce della stessa medaglia e la “medaglia”, per continuare la metafora, è il gusto per la pittura in sé, come pratica creativa, libera, come conoscenza di sé e del mondo, come emozione costante e imprevedibile, perciò non incasellabile nelle strette e, a volte, fredde classificazioni, pure necessarie, dello storico-analista. Allora non può meravigliare se la percezione di fronte alle opere di Cego, oltre all’esprit de géométrie, si serve dell’esprit de finesse. Infatti, con il primo si colgono gli elementi analitico-razionali che talvolta arrivano al vero e proprio progetto, con le opportune tavole, addirittura numerate, e al farsi vera e propria architettura. Con il secondo, l’esprit de finesse, possiamo cogliere, sia nelle composizioni geometriche sia in quelle più “libere”, lasciandosi portare dalla memoria e dal proprio patrimonio visivo interiore e immaginifico, cieli e mari, autunni ed estati torride, albe e tramonti, sensazioni serene e gioiose e altre più pensose e melanconiche, se non proprio tristi e dolorose, senza che per questo la pittura di Cego “scada” nel figurativo o nel naturalismo né nel simbolico. [...] Abbiamo lasciato per ultimo — certo non perché meno importante, ma solo per ragioni di economia espositiva — l’altro elemento fondante (accanto al colore e alla costruzione) la pittura di Cego: la luce. Luce intesa come “luminosità” che rischiarà i suoi quadri e, nello stesso tempo, promana da questi, dimostrando un’energia centripeta e centrifuga allo stesso tempo. Se la luce per tanti artisti è la sostanza stessa su cui si basa il loro lavoro, quasi il loro stesso modo di essere e di fare — si pensi a Turner o a Bonnard — in Cego è la luminosità diffusa, in modo chiaro e limpido, priva di penombra, quella che senza retorica pare dirci: “M’illumino d’immenso”.



Carlo Cego, Otranto 2002

p. 151 Carlo Cego, la moglie Paola e i figli Giacinta e Francesco, Otranto 1992

Carlo Cego nasce a Valdagno (Vicenza) il 10 luglio 1939.

Tra il 1947 e il 1966 vive a Roma dove, nel 1962, si diploma in Pittura con Franco Gentilini all'Accademia di Belle Arti. A Roma frequenta la libreria – galleria *Al Ferro di Cavallo* luogo d'incontro di artisti, poeti e scrittori.

Tra il 1966 e il 1968 è a Genova dove lavora come scenografo nella fase inaugurale del teatrino sperimentale del Teatro Stabile e nel 1968 Gastone Novelli lo chiama come suo assistente presso il Liceo Artistico di Brera e a Milano rimane fino alla sua scomparsa.

Profondamente e coerentemente legato alla generazione di pittori che hanno creato e continuato la linea astratta della pittura italiana, Cego non ha mai partecipato a gruppi o movimenti ma ha lavorato dentro una linea di ricerca pittorica legata a una dimensione poetica e luministica. Il corpo della sua opera può essere letto all'interno di un «alfabeto e di una sintassi suscettibile d'infinita variazioni» nelle quali il vero soggetto è la ricerca della luce che entra nelle campiture cromatiche e nella densità della materia pittorica.

A partire dal 1980 trascorre lunghi periodi a Otranto, dove dipinge in una piccola casa-atelier conquistato dalla luce meridiana e dalla umanità del Salento e dove entra a far parte del gruppo di intellettuali e artisti che in quegli anni soggiornano nella città salentina.

In questo periodo la sua pittura, improntata fino ad allora a un *geometrismo lirico*, abbandona la forma costruita e sviluppa un linguaggio minimale fatto di linee colorate e ampi spazi bianchi che richiamano le *Compenetrazioni iridescenti* di Giacomo Balla. Nel decennio successivo si assiste all'esplosione di un'utopia del colore che si connette con il senso lirico della superficie e con la dimensione reattiva del supporto nelle infinite variazioni cromatiche della materia pittorica. Le opere più recenti sono grandi tele, quasi monocrome, con andamenti per lo più orizzontali che stabiliscono una relazione fra colore e luce e sembrano sospendere i colori nello spazio della tela. I quadri di Carlo Cego affermano ancora oggi la dimensione poetica dell'astrazione italiana «ritrovando valore vivo della pittura come materia assoluta».

Carlo Cego si è spento a Milano il 17 settembre 2003 e ha voluto essere sepolto a Otranto. Sulla sua tomba si legge: *Gli piaceva dipingere*.

Nella primavera del 2008 la Galleria Civica d'arte contemporanea di Spoleto gli ha dedicato un'importante mostra antologica.

2009

Roma, Galleria Mara Coccia, *Nel segno di Novelli. Gastone Novelli, Valeria Gramiccia, Carlo Cego.*

2008

Spoletto, Galleria Civica d'arte contemporanea.

2007

Roma, Scuola Romana di Fotografia, *L'affetto della memoria*

2002

Milano, galleria Aam Architettura arte moderna.

2001

Milano, galleria Aam Architettura arte moderna.

2000

Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Milano, galleria Aam Architettura arte moderna.

1998

Milano, Galleria Aam Architettura arte moderna.

1997

Milano, galleria Aam Architettura arte moderna.

1994

Monza, Studio Pasquali.

1993

Roma, Galleria Mara Coccia.

1985

Milano, Galleria Milano Libri.

1984

Bolzano, Galleria d'Arte Il Sole KunstGalerie.

1983

Milano, Studio R.P. d'Ars.

Mostre personali e collettive

Milano, Spazio Esposizione Permanente.

Milano, galleria Lorenzelli Arte.

1982

Roma, Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna.

1980

Bolzano, galleria d'Arte Il Sole KunstGalerie.

1979

Roma, Galleria Il Segno.

Cagliari, galleria le Feu Vert.

1977

Milano, Galleria Wirz.

1974

Roma, galleria Il Segno.

1972

Milano, Galleria Il Giorno.

Milano, galleria Milano.

1971

Napoli, Galleria La Lucerna.

1970

Roma, galleria Il Segno.

1968

Roma, Galleria Arco d'Alibert.

Genova, galleria La Polena.

Finale Ligure, Galleria Regis.

1967

Roma, galleria Qui Arte Contemporanea, *Cinque pittori di Roma, Cecchini, Cego, Morales, Tolve, Verna.*

Sassoferrato, Palazzo Olivia, *Cinque pittori di Roma, Cecchini, Cego, Morales, Tolve, Verna.*

1966

Roma, Galleria Al Ferro di Cavallo.

Roma, galleria Il Segno.

Cattolica, *Cecchini, Cego, Gandini, Hafif, Kounellis, Previtera, Remotti, Tolve.*



