

L'INCONSOLABILE



a cura di | curated by
Ilaria Mariotti
con un testo di | with a text by
Alessandro Rabottini

Gli
ori

FRANCESCO CARONE

L'INCONSOLABILE



COMUNE DI
SANTA CROCE SULL'ARNO

Catalogo realizzato in occasione della mostra di
This catalogue is published on the occasion of the exhibition by

Francesco Carone
L'inconsolabile
a cura di | curated by Ilaria Mariotti

Villa Pacchiani Centro Espositivo
Santa Croce sull'Arno, Pisa
19 giugno - 25 luglio 2021 | June 19 - July 25, 2021

TESTI | TEXTS

Ilaria Mariotti, Alessandro Rabottini

TRADUZIONI | TRANSLATIONS

Craig Allen

FOTOGRAFIE DELLA MOSTRA |

PHOTOS OF THE SHOW

Ela Bialkowska, OKNOstudio

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN

Francesco Carone, Ilaria Mariotti

REALIZZAZIONE | PUBLISHER

GLI ORI, Pistoia

STAMPA | PRINT

Bandecchi & Vivaldi - Pontedera

COPYRIGHT © 2021

COMUNE DI SANTA CROCE SULL'ARNO
PER L'EDIZIONE | FOR THE EDITION: GLI ORI
ISBN 978-88-7336-862-5
WWW.GLIORI.IT

RINGRAZIAMENTI | THANKS TO

Giuseppe Alleruzzo, Marina Arienzale, Gaia Bindi, Benedetta Chiari, Tea Gradassi, Jasmine Morandini, Lorenzo Mucci, Ariana Pacifico, Olga Pavlenko, Elisa Pietracito, Mariagrazia Pontorno, Marco Raffaele, Claudio Rocca

La mostra è stata realizzata dal Comune di Santa Croce sull'Arno. Assessorato alle Politiche ed Istituzioni culturali con la collaborazione di Crédit Agricole Italia. Il Comune di Santa Croce sull'Arno aderisce alla rete Terre di Pisa | This exhibition has been organized by Council for Cultural Policy and Institutions of the Municipality of Santa Croce sull'Arno, with the collaboration of Crédit Agricole Italia. The Santa Croce sull'Arno Municipality is a member of the 'Terre di Pisa' network

Per le opere in mostra | for the works of the show:
courtesy l'artista e | the artist and SpazioA, Pistoia



L'INCONSOLABILE

La mostra *L'inconsolabile* riunisce in dialogo tra loro opere realizzate da Francesco Carone in momenti diversi della sua ricerca. Insieme e in maniera inedita perché la mostra è pensata specificamente per lo spazio di Villa Pacchiani, esse costruiscono un percorso generoso e visionario.

Il nostro rapporto con la storia, con la nostra posizione nel mondo, con gli stereotipi, con il mondo della Natura, sono temi che toccano tutti da vicino e sui quali quotidianamente e in vario modo siamo chiamati a riflettere.

Francesco Carone lo fa in maniera estremamente poetica chiamando a raccolta testimoni autorevoli: il Mito, la Letteratura, la Storia dell'Arte. Ma anche le piccole cose che acquistano un valore simbolico ed esistenziale.

Per le stanze di Villa Pacchiani Carone ha realizzato un'opera inedita, specifica e su scala ambientale: un colonnato e un capitello fatti con le posidonie, le alghe filiformi che si depositano sulle nostre spiagge e si essicano. Esse, anche fuori dall'acqua e morte, salvaguardano le coste dall'erosione marina e sono un esempio dell'equilibrio fragile e delicato di certi microsistemi. Fragilità e forza insieme, morte e vita. Rigenerazione continua.

Su questi temi e su tanti altri è stato importante lavorare anche attraverso laboratori rivolti ai bambini e alle bambine dei centri estivi nel segno dello stupore e della scoperta nel condividere esperienze: anche quella di ritrovarsi insieme all'interno di uno spazio espositivo e partecipare a un laboratorio condiviso con altri.

Questo libro, infine, costruisce memoria di una mostra, di una condivisione e di esperienza in cui l'arte e gli artisti – e per questo il nostro ringraziamento va a Francesco Carone – sono gli attivatori di pensiero divergente e capaci di spostare il nostro modo di percepire la realtà.

Giulia Deidda
Sindaco di Santa Croce sull'Arno

The exhibition titled *L'inconsolabile* provides the setting for dialogue between works done by Francesco Carone in different periods of his research. Together and without precedent – because the show was conceived specifically for display at Villa Pacchiani – they make for a generous and visionary itinerary.

Our relationships with history, our position in the world, with stereotypes and Nature raise questions that touch us all closely, questions on which we need to reflect every day, and in various ways.

Francesco Carone's manner of reflection is deeply poetic, summoning to his purpose authoritative testimonies from Myth, Literature, and Art History, but also from little things that acquire greater symbolic and existential value.

The rooms in Villa Pacchiani feature an unprecedented site-specific work that the artist Carone produced in scale with the surroundings: a colonnade and a capital made with the Posidonia seaweed that washes up and dries on our beaches. Even after leaving the water and dying, it protects our coastline from erosion, illustrating the fragile and delicate equilibrium certain microsistemi have. Fragility and forcefulness, death and life together. Continuous regeneration.

It has been possible to address these topics and others as well also through the workshops held for schoolchildren attending summer day camps, instilling in them a sense of wonder and discovery while sharing things, especially the experience of being called together in a public exhibition space to take part in a group effort with others.

This book constitutes the memory of a show, of a sharing, and an experience in which art and artists – Francesco Carone merits our gratitude here – are the catalysts of divergent thought with the capacity to alter the ways we perceive reality.

Giulia Deidda
Mayor of Santa Croce sull'Arno

L'inconsolabile di Francesco Carone è il segno plastico della volontà politica di un'Amministrazione comunale, piccola ma caparbia, nel percorrere la strada dell'arte promossa da un Ente pubblico, nell'intendere l'arte come mezzo di crescita, formazione e promozione della persona, come necessità e come servizio pubblico che per noi diventa essenziale. È il segno tangibile della volontà di continuare in un percorso che da decenni individua nel Centro di Attività Espressive di Villa Pacchiani un luogo dove si sperimentano percorsi di arte e di vita, dove si utilizza l'arte contemporanea per creare occasioni di incontro tra le persone, di scambio di idee, di nutrimento per gli animi. La mostra di Carone è tutto questo perché la volontà politica di questa Amministrazione ha voluto superare le difficoltà della pandemia e con *L'inconsolabile* abbiamo riaperto al pubblico gli spazi di Villa Pacchiani appena ciò è stato possibile, per la seconda volta, senza indugio.

Ringrazio Ilaria Mariotti, direttrice di questo spazio e curatrice delle nostre mostre, perché ancora una volta la sua intuizione sull'artista e sulla scelta del percorso espositivo è stata vincente, e ha saputo conciliare la costruzione di una mostra fuori dal tempo, e lo dimostra il fatto che le opere presenti non appartengono al nostro presente immediato, ma allo stesso modo espressione di un sentire comune attualissimo: il rapporto tra l'uomo e la natura, una natura che ha il suo corso indipendentemente dalle sorti e dalla felicità umana.

L'uomo di Carone diventa così inconsolabile, proprio come anche noi, provetti Orfei, lo siamo stati nei mesi passati di fronte alla nostra caducità e impotenza nei confronti di una natura leopardianamente maligna.

Grazie a Francesco Carone, che ci ha proposto suggestioni profonde che spesso nascono dal mito, da citazioni colte, letterarie e artistiche, a partire dalle quali nascono nuove letture della storia e del presente; nuovi spunti di riflessione che si aprono a tutte e a tutti, a chi la letteratura e il mito classico li conosce e a chi no, proprio come l'universalità dell'arte dovrebbe fare sempre.

Elisa Bertelli

Assessore alla Politiche ed Istituzioni Culturali

Comune di Santa Croce sull'Arno

The personal show of Francesco Carone titled *L'inconsolabile* provides tangible proof of the political initiative of a small but determined Municipal Administration pursuing the path of art set out by a public institution that considers art a means to various ends: personal growth, development, and promotion, art as a necessity, art as a public service. This for us has become essential.

It demonstrates our intention to continue in a direction that has for decades distinguished the Villa Pacchiani Expressive Arts Activity Center as a place of experimentation with processes of life and art where modern art provides occasions for people to get together, exchange ideas and nourish their souls. The Francesco Carone show accomplishes all of the above as one way in which this Administration is attempting to overcome the difficulties of the pandemic: with *L'inconsolabile*, we have opened Villa Pacchiani to the public again, as soon as possible, for the second time, without delay

Thank you, Ilaria Mariotti, directress of the Center, for curating our exhibitions. Once again, your intuitive grasp of an artist and the layout of show's itinerary has proved to be the winning choice capable of structuring a collection that lives outside of time. The works on display are not trapped in our immediate present but express our common actuality nonetheless, the relationship between humankind and nature, nature that follows her course as she will, oblivious to the destiny of humans and their happiness.

Carone sees humanity – apprentices of Orpheus each and every one of us – as inconsolable, in past months grimly facing our transience, our impotence, and the forces of malign nature once presented to us by Leopardi.

Thank you, Francesco Carone, for making profound suggestions that are often derived from our myths, our literary and artistic references. This is where new readings of the past and present can begin. New points of departure and reflection now open for one and all – both for those who are long acquainted with classic mythology and literature and those who have yet to make this discovery. This is what the universality of art is intended for.

Elisa Bertelli

Councilor for Cultural Institutions and Policy

Municipality of Santa Croce sull'Arno.

11

Ilaria Mariotti

L'inconsolabile

21

Ilaria Mariotti

The Inconsolable

29

Alessandro Rabottini

Forme e cannibali

37

Alessandro Rabottini

Forms and Cannibals

45

L'inconsolabile

45

L'inconsolabile

124

Biografia

124

Biography

*Insomma ci vuole un mito. Ci vogliono miti, universali fantastici,
per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza
che è il mio posto nel mondo.*

Cesare Pavese, Lettera a Fernanda Pivano, 27 giugno 1942¹

L'astronomo (2020) è un giovane sorridente dalle foggie settecentesche, una fusione in peltro, seduto su una sfera di ceramica smaltata. Altre sfere stanno al posto delle sue braccia, gli orbitano intorno, lo rendono una figura attiva eppure impotente.

Mi piace pensarlo come una sorta di autoritratto dell'artista. Mi colpisce la differenza quasi conflittuale tra la natura del peltro e quella della ceramica, tra la lunga vita di un oggetto trovato e la fragilità delle sfere, nel sorriso che io interpreto come sornione o svagato, in quello sguardo obliquo. Il titolo lo individua come uno scrutatore del cielo, uno scienziato che indaga i fenomeni seduto su una sfera in una sorta di immagine trasognata e bizzarra, poetica e assertiva insieme.

Con Francesco Carone siamo stati fin da subito d'accordo nell'inserire *L'astronomo* nel percorso di mostra. A posteriori razionalizzo quella scelta iniziale per via della molteplicità di senso che l'opera genera, per la sua capacità ipnotica che inspiegabilmente attrae ma che subito dopo provoca disagio per via di quello sguardo obliquo che lancia la sua attenzione lontano da noi, la sua corporeità miscelanea, la sua estetica spuria, il conflitto tra i materiali di cui è composto che generano narrazione.

Carone si accosta ai fenomeni non con spirito scientifico ma da osservatore: l'opera è un dispositivo fluido generato da un'attenzione e da un'intuizione che è prima di tutto fascinazione e stupore e a quel-

fig. 1 le categorie tende nel suo trasformarsi continuo nella coscienza dell'artista e di chi la guarda.

Il percorso di mostra si offre come una partitura che manifesta continuamente sottotracce che sono costruite dalla letteratura, dal mito, dal rapporto dialettico e irrisolto tra Arte e Natura e che è punteggiato da opere che manifestano la costruzione di dispositivi per orientarsi, rispondono alla necessità di stabilire la propria posizione nel mondo ma che suggeriscono, parimenti, percorsi alternativi, una attitudine rabadomantica dell'uomo e dell'artista.

Nel 2008 Carone ha realizzato un'intera mostra, *Maelström*², dove una serie di opere erano doppie, speculari e l'oggetto quotidiano reso metamorfico e scivoloso come, ad esempio, il bastone con quattro manici di *Profeta #1* (2008, fig. 1), che negli anni si ricomporrà in *Profeta #2* (2018), per poi evolversi in *Profeta #3* nel 2028 con due manici e *Profeta #4* nel 2038 con una sola impugnatura, tornando ad essere un normale bastone da passeggiare.

Questa molteplice natura dell'opera rendeva visibile l'andamento rabadomantico della ricerca, si apriva alla possibilità di accogliere uno sguardo duplice, di seguire qualunque direzione, scienza e alchimia, osservazione e attrazione, per approdare a risultati di volta in volta diversi eppure tutti efficaci o tutti fallimentari.

Ne *L'inconsolabile* anche *Fantasma* (2016), la fotografia di un capitello del XV secolo riscolpito dall'artista in un atto duplice di creazione e distruzione. La cornice triangolare sembra indicare le tre direzioni possibili dell'azione dell'uomo: avanzare, restare o tornare indietro.

E ancora *Strabismo* (2018) un'asta di ottone lucidato con, all'estremità, due fusioni di noccioli di pesca, due poli egualmente generativi che indicano due diverse direzioni.

Questa doppia prospettiva, da un punto di vista narrativo una sorta di finale aperto, è una suggestione anche del percorso di mo-

stra: due fotografie trovate e accostate dall'artista mostrano un'entrata e un'uscita da un'oscurità a cui si accede o da cui si esce si esce per tramite di una scala – *Palinodia (Ctonio ed Uranio)*, del 2013. La prospettiva come impianto matematico e geometrico attraverso il quale si rappresenta uno spazio ci fornisce una verità parziale e che non esaurisce la nostra esperienza. D'altra parte l'opera *Acheropita* (2021), una serie di sei specchi dorati incorniciati con legni di varie essenze provenienti da varie parti del mondo, costituiscono una mappatura geografica ma sono dispositivi mobili, accolgono le immagini (i ritratti) di chi vi si specchia su un fondo che evoca gli sfondi dorati delle icone in un formato che ricorda quello delle polaroid o dei primissimi computer della Apple.

Ascolto il racconto che Francesco Carone fa della sua mostra. Ogni volta restituisce a parole il tentativo di sintesi rispetto a urgenze e dispiegamento in un dispositivo narrativo che in uno spazio acquista una struttura immancabilmente temporanea, istantanea anche se preparata durante un tempo lungo e se, come in questo caso, raccoglie opere realizzate in tempi diversi e raccolte, in varie mostre, in diverse configurazioni.

Carone ha un talento narrativo che esplicita anche attraverso la parola.

Un suo progetto espositivo itinerante, *TITOLO - l'edito inedito* (dal 2014, in corso) arrivato alla sua decima puntata (o capitolo), prende la forma di collezione-biblioteca-mostra e ha al centro il libro quale oggetto fisico e culturale. Una collezione che accoglie opere eterogenee di artisti che hanno come soggetto il libro. Per ogni capitolo – o tappa – Carone scrive un racconto: l'insieme verrà pubblicato a conclusione del progetto.

Delle grandi narrazioni, della letteratura, della poesia che esprime i grandi misteri della vita umana attraverso la parola, si nutre il suo immaginario che Carone restituisce come esperienza in opere che rendono il libro elemento costitutivo della conoscenza umana, nel suo dibattersi tra finitezza e universalità, temporalità e immortalità come bussole inquiete per la molteplice varietà di significati che possiamo attribuire al concetto di *Weltanschauung*. Tutte le edizioni dell'epico antagonismo tra Achab e la Balena si configurano in una sorta di scheletro concettuale in *Epilogo* (dal 2008, in progress, fig. 2). I libri come oggetti e come portatori di conoscenza, come fascinazione e innamoramento, come pietra d'inciampo delle nostre vite e che fisicamente si sostituiscono a un mattone della parete (*La canzone di Orlando*, 2012).

Testi letterari corrono nelle mostre di Carone come sottotraccia che si





manifesta poi nei titoli delle opere e delle mostre (dal *Les lesbiennes*, titolo originario di *Les Fleurs du mal* di Baudelaire, fig. 3, al maelström di Edgar Allan Poe ma anche il vortice vischioso e ineludibile di *Ventimila leghe sotto i mari*, dell'Ulisse maledetto e perduto, a *Ora, l'autunno del nostro scontento*, fig. 4, rivisitazione da John Steinbeck e prima ancora da Shakespeare) ai personaggi che incarnano miti e leggende: dalle menadi al Golem della mitologia ebraica, gigante di argilla ma privo di anima e di intelletto.

Anche nel titolo *L'inconsolabile* stanno le complesse tessiture che alimentano l'immaginario di Francesco Carone. Prima di tutto il riferimento è a Cesare Pavese (sua, tra l'altro, la prima traduzione in italiano di *Moby Dick*, 1932), alla sua interpretazione del

mito di Orfeo nei *Dialoghi di Leucò* (1947) e delle ragioni profonde del suo voltarsi verso Euridice perdendola per sempre.

Orfeo non si volta, secondo Pavese, per sbadataggine o per desiderio ma per deliberata scelta. Il viaggio agli Inferi lo ha reso consapevole del non ritorno al "come era prima". Euridice, nel morire, porta con sé un momento della vita di Orfeo a cui non è più possibile tornare.

Orfeo è il personaggio del mito che con la poesia e con la musica riesce a muovere gli animi, seduce gli esseri animati e la natura tutta.

La sua fascinazione è l'esercizio di cultura e emozione insieme. Egli è la figura che salda l'apollineo con il dionisiaco, l'intelletto con l'istinto. Orfeo è protettore delle arti e capace di un rapporto magico con il mondo della natura.

Apparentemente vince tutto attraverso la fascinazione, vince per un attimo anche la morte ottenendo il ritorno di Euridice dall'Ade. Ma poi, secondo tutte le diverse versioni del mito, viene smembrato in modo selvaggio e scomposto dalle Baccanti: a nulla servono l'arte e la poesia, la fine è comunque certa.

fig. 2

Orfeo è inconsolabile per Pavese perché è consapevole. Feste e banchetti sono per chi non sa.

In mostra *La Serpe* (2012): il paesaggio mosso e variabile fatto di palloncini colorati in cui si annida appunto il serpente. Rinnovamento e rinascita, connesso alla sessualità, alle energie opposte, alla ciclicità, simbolo delle arti mediche ma fatale anche per Euridice, generatore dunque di tutta una parte importante del mito di Orfeo. I palloni colorati ci introducono in un clima di festa ma anche di caducità, una festosità fuori luogo (alla sua prima uscita l'installazione era collocata nella Sala del Risorgimento del palazzo Pubblico di Siena³) indipendente dalla lettura di Pavese ma che trova nella citazione una rinnovata cornice di senso.

Ne *La Serpe* si manifesta il conflitto tra materiali che genera senso: scultura è parimenti la fusione in bronzo – copia di un particolare dell'antica *Minerva Giustiniani*, statua romana da un originale greco conservata oggi ai Musei Vaticani – e i palloncini, alcuni dei quali stritolati nelle sue spire e altri che occupano lo spazio con un volume destinato a modificarsi nel tempo fino a scoppiare (per aumento di pressione dovuto al calore ambientale) o ad afflosciarsi. Permanenza e temporaneità, classicità e ordinarietà sono i ritmi binari su cui si imposta la partitura iniziale dell'opera.

Il mito di Orfeo coagula in forma letteraria alcuni dei temi che tornano nella ricerca di Carone: il tema dominante della morte ineludibile *in primis*. L'altro tema importante riguarda l'inganno che l'uomo costruisce per credere all'illusione di poter dominare e influenzare la Natura.

Il mito di Orfeo incarna l'aporia delle arti, della musica e della poesia e per estensione, secondo Carone, delle arti visive.

L'artista osserva l'Universo nella sua dimensione cosmica e particolare insieme rinnovando e perpetuando lo stupore nel riscontro della continua tensione tra Arte (finzione) e Natura (verità). Una distanza che tuttavia non esime l'artista da continuamente tentare e sperimentare.

Quello dell'artista è il tentativo immancabilmente fallimentare e tuttavia caparbio di domare la natura attraverso l'osservazione e l'imitazione dei suoi fenomeni.

Esperimenti fallimentari in partenza ma caparbiamente ripetuti sono rappresentati nella mostra e ne costituiscono una sorta di punteggiatura. Mi riferisco a un'opera preziosa come *Nocciolo*, (2012): un nocciolo intagliato nello stesso legno del pesco che ha generato il modello per la scultura. Uguale all'apparenza e nel materiale, contrariamente al nocciolo in natura

fig. 3

questo, frutto di un gesto artistico, rimane ingenerativo. Tuttavia il nocciolo scolpito rimane un seme ed è simbolo di possibilità e conseguenza, se non nel mondo della natura almeno nel mondo dell'arte e del pensiero. Questa operazione tautologica caratterizza anche *Finzione e realtà (Arte e Natura)* del 2018 dove un cristallo di gesso puro prelevato da una cava toscana è accostato al suo calco realizzato con il gesso prodotto dalla medesima cava.

In *Vestigia* (2014) l'artista ricolloca licheni su cilindri di cemento: l'azione di copiare sarà fallimentare perché artificiale ma è un tentativo ostinato per creare un nuovo ordine.

Dall'altra parte un'opera come *Tonsura* (2012) compara una metà del guscio di una noce di cocco ad una porzione di teschio umano e inevitabilmente genera sorpresa e spaesamento nel rendere evidente lo stesso andamento delle venature.

Se da una parte il gesto dell'artista è quello dello sperimentatore, i risultati dei suoi esperimenti conservano tutta la meraviglia che si rinnova ogni volta e che provoca disillusione e contemporaneamente stupore per la scoperta in un vortice che rinnova il concetto di sublime generato dalla natura stessa. Attorno a questo nucleo tematico si articolava la mostra *Muta Bellezza* (2013)⁴.

E questo senso di meraviglia e di fascinazione estetica è rappresentato dal gesto dell'artista che raccoglie e cura, stabilizza al massimo ciò che è già una

qualità estetica nelle cose trovate.

S.C.B. è un ciclo di opere realizzato a partire dal 2010: acronimo di "Solo Cose Belle" indica oggetti trovati e scelti. La scelta e la cura sono i gesti dell'artista che ne valorizza l'unicità data da processi di trasformazione dovuti a agenti naturali o da lavorazioni meccaniche ma inconsapevoli ri-



fig. 4

spetto a questioni di estetica e bellezza. La bellezza di questi oggetti dichiara un innamoramento da parte dell'artista e il gesto è critico e erotico insieme.

In mostra una porzione di tronco d'albero modificata dagli agenti atmosferici. Nel 2010 il primo oggetto della serie fu una cima da ormeggio recuperata da un fondale marino e modificata dalla permanenza in mare ed esposta in occasione della mostra *Horror vacui* presso Ex3, Firenze (fig. 5)⁵. Un oggetto dalla valenza poetica e dalla componente fortemente narrativa che prefigura un viaggio in mare aperto, definitivamente lontani dalla sicurezza del porto. *Plinti* (2009) manifesta un altro gesto dell'artista, che pratica carotaggi di argilla e li lascia essiccare liberi di deformarsi.



Ne *L'inconsolabile* il mito, anche derivato dall'interpretazione che ne dà Pavese, diventa uno strumento per interpretare (più che per comprendere) i fenomeni, l'ordine del cosmo e la nostra presenza nel mondo mettendo in relazione il particolare con l'universale.

Anche la storia dell'arte a cui Carone frequentemente si riferisce in modo esplicito ha la stessa valenza del mito: Carone dichiara ciò che lo attrae, lavora sulle rovine e sulla rigenerazione di molteplici immaginari costruendone di nuovi, personali e collettivi frutto di cultura e di passioni insieme, traccia genealogie. In mostra *Tuttosesto* (2012): una vecchia vela nautica recuperata e disseminata da stelle di ceramica dorata a terzo fuoco.

La vela si configura in mostra come una volta rovesciata. Sulla pancia convessa, in negativo rispetto alla volta affrescata che copre l'ambiente adiacente, le stelle si posizionano come sulla volta affrescata da Giotto nella Cappella degli Scrovegni.

Quella di Giotto, è noto, è stata una rivoluzione circa lo spazio nel quale i suoi personaggi si muovono. *Giotto spazioso* di Roberto Longhi⁶ è uno dei saggi fondamentali sulla rivoluzione giottesca e in particolare sugli spazi illusori che l'artista apre nell'arco trionfale della cappella.

Quegli affreschi aprono nella storia dell'arte un capitolo nuovo rispetto

al rapporto uomo-paesaggio e uomo-architettura-paesaggio, al rapporto tra lo spazio dipinto e lo spazio reale che, non più astratti l'uno e l'altro, si caricano di peso e di volume, di "spaziosità" e corpo.

La volta stellata risponde a un programma iconografico simbolico (la stella a otto punte simbolo dell'ottavo giorno e dell'eternità, la volta blu simbolo della sapienza divina) ma si lega allo sfondo delle scene dipinte sulle pareti perimetrali costituendo un unicum spaziale, un luogo istoriato con un'illusione di sfondamento delle pareti dell'edificio.

Tuttosesto ricompone elementi di fascinazione, di storia dell'arte, mantenendo la sua natura di oggetto che desta stupore per la sua valenza estetica, e per un sentimento di riconoscibilità che provoca in chi lo guarda. Riconoscibilità materiale (è una vela o se non altro un tessuto di lino) e culturale (la citazione che si posiziona per importanza come una delle rivoluzioni nel pensiero e nel fare dell'arte).

Mare e cielo: due elementi che hanno da sempre alimentato l'immaginazione dell'uomo. Spazi infiniti o talmente vasti da evocare l'infinito, il perennemente mutevole. Sfidano l'essere umano in termini fisici e di immaginazione per la loro incommensurabilità. Entrambi sono irrappresentabili secondo il canone prospettico. Giotto usa punti di vista multipli per l'organizzazione spaziale. Nel 1919 Pavel Florenskij, filosofo, matematico e presbitero morto nel 1937 in un campo di prigionia per la rieducazione comunista, scrive una relazione alla Commissione per la tutela dell'Arte e dell'antichità della Lavra della Trinità di San Sergio. Questo scritto costituisce una difesa dell'espressività di molte delle icone russe del XIV e XV secolo che non usavano il canone della prospettiva rinascimentale creando effetti apparentemente bizzarri, sbagliati, sgrammaticati e incomprensibili. Non solo, questa, una consapevole scelta estetica ma, secondo Florenskij un'azione politica di sottrazione rispetto all'uso stereotipato, ordinatore e rigorista⁷, solo una delle scelte possibili rispetto all'interpretazione del mondo.

Richiamare l'attenzione dello spettatore in alto, sull'estremità superiore del palo di ottone di *Lap Danve* (2013) dove fa mostra di sé un'Amanita caesarea, in natura il fungo più buono e che, contrariamente agli altri ottimi funghi presenta un colore squillante e sfacciato, sta nel segno del rovesciare le consuetudini e invitare a percorrere lo spazio considerando il contesto⁸.

In altre opere prevale la necessità di ordinare e organizzare, contare e numerare. Una tensione, quella umana, di comprendere e "dare misura" incontrovertibile, che renda accessibili i fenomeni.

fig. 5

Questa doppia tensione, del perdersi nella contemplazione dei fenomeni e dall'altra parte di tentare di ricondurli a fatti accessibili attraverso il dato scientifico e numerico, è una delle costanti della ricerca di Carone. Tensione che caratterizza anche *Rampa astronomica* (2013, fig. 6) un cavalletto da telescopio, quest'ultimo sostituito da un grappolo di sfere di materiali diversi trovate e collezionate negli anni, riunite dalla calamita invisibile dell'occhio e dell'immaginazione dell'artista che fa di un rilevamento scientifico un'apparizione come di un cielo a portata di mano. In mostra, questa tensione, la si ritrova in *Corona australe+Corona boreale* (2014) dove la rappresentazione dei due emisferi attraverso piccole gemme brillanti (miracolose?) si sovrappone a una fitta rete di linee che si incrociano in maniera apparentemente casuale e che costruiscono altre forme. Il nostro subcosciente tende a ridurre a forme note ciò che è casuale in apparenza.

Così come in *Ordine*, l'installazione realizzata appositamente per la mostra, un colonnato e un capitello corinzio realizzati con posidonie essiccate che costituiscono un riferimento ai tanti modi in cui l'arte ha preso spunto dalla natura per organizzare lo spazio in cui l'uomo si muove.

Un colonnato fittizio in partenza, disegnato sul muro con un materiale fragile ed effimero, secco e morto una volta tratto fuori dall'acqua, che sembra qui depositato dopo una mareggiata e che qui ha trovato un ordine tutto temporaneo. Un colonnato che quasi pare nato antico, una rovina che sta tutta nel mondo della rappresentazione e del disegno come gesto dell'artista di dare uno scheletro all'immagine. Che rimane rappresentazione, soprattutto nel capitello ai piedi di una delle colonne e incorniciato.





Le posidonie si sostituiscono al disegno, conservano la loro fragilità nel costruire l'architettura a cui tuttavia prestano la partitura. Ora fungendo da tratto, ora frammentate, le posidonie diffondono con le loro sfrangiature e sfumature, sovrapposizioni e strappi, una qualità pittorica al capitello a foglie.

Con questo materiale in mostra anche *() [] {}* (2018): le posidonie, man mano che i simboli tipografici – che servono per contenere altri caratteri e dunque dare un'articolazione maggiore alla frase o alla formula matematica – diventano necessari nella frase o nella formula declinandola in modo sempre più complesso, devono perdere la loro natura filiforme e essere frammentate, distrutte nelle loro caratteristiche salienti per riuscire a rappresentare i simboli del linguaggio letterale e matematico.

Come se lettere e parole, formule matematiche e segni convenzionali rendessero necessario un sacrificio

o almeno una trasformazione dell'elemento di natura colto nelle sue possibilità espressive e non convenzionali.

Lo spazio d'azione del poeta e dell'artista non è quello del porto sicuro, ma quello del mare aperto, inconoscibile e misterioso, diceva Gustave Flaubert.

1. In Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi Editore, 1973, p. 425.
2. *Maelström*, SpazioA, Pistoia, 2008.
3. *Rendezvous des amis*, a cura di Marinella Paderni, Palazzo Pubblico - Museo Civico, Siena, 2012.
4. *Muta Bellezza*, SpazioA, Pistoia, 2013.
5. *Horror vacui*, a cura di Lorenzo Giusti e Arabella Natalini, EX3 Centro per l'Arte Contemporanea di Firenze.
6. Pubblicato sul numero 131 di "Paragone", nel 1952.
7. Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, Milano, Adelphi, 2020.
8. *Lap dance* era stato esposto a Pistoia, a Palazzo Fabroni, nella mostra dal titolo *Oltre il giardino. L'idea del giardino nell'arte contemporanea. Un omaggio a Pietro Porcinai (1910-1986)*, 2013, a cura di Ludovico Pratesi.

fig. 6

In short, we need a myth. We need myths, universal, fantastic myths in order to fully and unforgettably express this experience that is my place in the world.

Cesare Pavese, Letter to Fernanda Pivano, June 27, 1942¹

L'astronomo (2020) is a smiling young man in eighteenth-century clothing, a pewter casting sitting atop a glazed ceramic sphere. Two spheres take the place of his arms, others orbit around him, making him a dynamic yet impotent figure.

I like to see it as a kind of self-portrait. I'm struck by the nearly conflictual difference between the natures of the pewter and the ceramic, between the long life of the found object and the delicacy of the spheres, in the smile I interpret as sly or listless and in that sideways gaze of his. The title identifies him as an observer of the heavens, a scientist who studies phenomena seated on a sphere in a sort of dreamy and bizarre image that is both poetic and assertive at the same time.

Francesco Carone and I agreed immediately to insert *L'astronomo* in the show's itinerary. In hindsight, I can ascribe that intuition to the multiple meanings the work generates, its hypnotic allure that unexplainably attracts me but then instantly unsettles me with that sideways look that carries the subject's attention far from us, his mixed corporality, the work's spurious aesthetic, and the conflict between its composite materials that generates a story.

Carone approaches phenomena not in a scientific spirit but as an observer: a work of art is a fluid device generated by an attention and a hunch that is foremost of all fascination and amazement, tending to those categories in its continuous transformation in the consciousness of both artist and viewer.

The show's itinerary is offered as a score that continuously manifests subsurfaces constructed using literature, myth, and the dialectical unresolved relationship between Art and Nature, and is supported by works manifesting the construction of orientation devices that meet the need to establish one's presence in the world but equally suggest alternative paths, the rambomantic attitude of the man and the artist.

In 2008, Carone laid out an entire show, *Maelström*² in which a series of works were mirror-image doubles, and the object of daily use was rendered metamorphic and slippery such as the walking stick with four handle grips called *Profeta #1* (2008, fig. 1), which over the years morphed into *Profeta #2* (2018) before evolving first into *Profeta #3*, 2028, with two handles, then *Profeta #4* in 2038 with only one grip as it returned to being a normal walking stick). This multiple nature of the work made the rambomantic nature of the research visible, opening out to the possibility of harboring a dual gaze capable of following any direction, science and alchemy, observation and attraction, to achieve results that differed case by case yet all were either efficacious or unsuccessful.

The *L'inconsolabile* show also features *Fantasma* (2016), a photo of a Cinquecento capitol remodeled by the artist in a two-fold act of creation and destruction. The triangular frame seems to indicate the three directions possible for human action: advance, remain, or retreat.

Again, in *Strabismo* (2018), a polished brass rod mounts a cast of a peach pit at each end, two equally generative poles indicating two different directions.

This double perspective, a sort of open ending in terms of narration, also suggests a route to be taken through the show: two found photos paired by the artist illustrate an entrance to and an exit from a darkness one enters or exits by means of a stairway – *Palimodia (Ctonio ed Uranio)* done in 2013. Perspective as a mathematical and geometrical layout for the representation of space provides us with a half-truth that does not account for full experience.

Acheropita (2021), on the other hand, a series of six golden mirrors in frames of various types of wood from around the world that provide geographical mapping, is a fluid device that contains any image the mirrors reflect, portraits of the spectators in front of them, for example, against a golden background that resembles the one used for icons but in a format more reminiscent of Polaroids or the first Apple computer photos.

I listen to the story Francesco Carone tells of his show, restituting in words every time his attempt to synthesize urgencies and arrangements in both a narrative device and a physical space, which invariably acquires a temporary, instantaneous structure, even if it had taken a long time to prepare and – as in this case – it is

a collection of works done in different moments and gathered in other shows in different configurations.

Carone's gift for narrative is therefore no less evident when he expresses himself in words.

One of his itinerant display projects, *TITOLO - l'edito inedito* (work in progress since 2014) now in its tenth edition (or episode) takes the form of a collection-library-show and is centered on the book as physical and cultural object. The collection consists of heterogeneous works of artists with the book as subject. For every chapter – or leg of the journey – Carone writes a story: all these stories will be published together when the project reaches its end.

The great narrations of literature and poetry that express the deepest mysteries of human life through words provide the input to the imaginary world Carone renders as experience in works that make the book the constitutive element of human awareness in its oscillation between the finite and the universal, temporality and immortality, as fluttering compasses for the variety of meanings we may ascribe to the concept *Weltanschauung*. All the editions of the book and its epic antagonism between Ahab and the Whale are configured in a sort of conceptual skeleton in *Epilogo* (from 2008, still in progress, fig. 2). Carone sees books as objects and as vessels of knowledge, as infatuation or falling in love, as the fundamental blocks in our lives and that physically take the place of a brick in the wall as *La canzone di Orlando* (2012).

Literary texts run through Carone's shows under the surface that returns in the titles of the works and the shows (ranging from *Les Lesbiennes*, fig. 4, Baudelaire's original title for *Les Fleurs du mal* to Edgar Allen Poe's maelström but also the sticky and inescapable vortex of *Twenty-thousand leagues under the Sea*, from Homer's lost and damned Ulysses to *Ora, l'autunno del nostro scontento*, fig.5, a revisitation of the works by John Steinbeck and Shakespeare before him) and the characters embodying myths and legends: from the Maenads to the Golem of Hebrew myth, the giant made of clay without mind or soul.

The closely interwoven elements that feed Francesco Carone's imagination are also in the title *L'inconsolabile*.

The first is the reference to Cesare Pavese (among other things, the author of the very first translation of *Moby Dick* into Italian in 1932) and his interpretation of the Orpheus myth in *Dialoghi di Leucò* (1947) and the darker reasons why the lyre player turned to look back at Eurydice, losing her forever.

In the interpretation Pavese provides, Orpheus does not look back unconsciously or out of lust for her but instead, deliberately. His journey to the Underworld brought about the realization that return to "the way things were" was no longer possible. In dying,

Eurydice carries off with her a moment in the life of Orpheus to which he can ever return again.

Orfeo personifies the myth that poetry and music can be wielded to move the souls and seduce the hearts of all living things and the entire natural world.

He delights in exercising culture and emotion together. He is the one who unites the Apollonian with the Dionysian, intellect with instinct. Orpheus is the protector of the arts and capable of a magical relationship with the world of nature.

He apparently wins everything by enchantment, even defeating Death for a moment and obtaining the return of Eurydice from Hades. Subsequently however, all the different versions of the myth agree that his body was savagely ripped apart by the Bacchanalians: art and poetry can do nothing to save him; there is no doubt as to his end.

Pavese believes Orpheus is inconsolable because he is conscious: festivities and banquets are for those who are not.

In *La Serpe* (2012), the serpent nests in the moving, variable landscape of brightly-colored balloons. Renewal and rebirth linked to sexuality, opposing energies, cyclicity, the symbol of the medical arts fatal even to Eurydice but nonetheless the generator of an entire important part of the Orpheus myth. The balloons prompt festiveness but also recall transience, merry-making that is out of place (its first installation was in the Sala del Risorgimento in Siena's Palazzo Pubblico³) regardless of Pavese's reading but which finds renewed cornice of meaning in the reference to the myth.

La Serpe manifests the conflict between materials that generate meanings: the bronze cast – a copy of a detail of the ancient *Minerva Giustiniani*, the Roman statue made from a Greek original conserved today at the Vatican Museums – and balloons, a few are crushed in its coils, others free to drift around the space in volume destined to change in time until they suddenly pop (by pressure increase caused by the heating of ambient air) or slowly deflate, are all sculptures. Permanence and temporariness, classicism and ordinariness are the binary rhythms on which the initial score of the work is set.

The Orpheus myth configures in literary form various themes that emerge in Carone's practice. First and foremost is the inevitability of death. The second regards the mechanisms of deceit humans employ to support their illusion of being able to dominate and alter the course of nature.

The myth of Orpheus embodies the aporia of the arts, music and poetry, and by extension, according to Carone, the visual arts.

The artist observes the universe in both its cosmic and particular nature at the same time, renewing and perpetuating his amazement in discerning the continuous tension between Art (fiction) and Nature (truth). The distance between the two

does not exonerate the artist from making continuous attempts and experiments. Inevitably destined to fail, the artist stubbornly persists nonetheless in the attempt to control Nature through observation and the imitation of her phenomena.

Experiments doomed to fail right from the start but obstinately repeated again and again are placed on display at the show as a form of punctuation; particularly, the precious *Nocciolo*, (2012), a peach pit he carved from wood of the same peach tree that gave him his model peach pit. Despite vaunting the same appearance and material, unlike the peach seed in nature, this one, the fruit of an artist's gesture, will never generate anything. Whether sculpted or real, however, a peach pit is still a seed and as such, a symbol of possibility and outcome, if not effectively in the natural world, then at least in the world of human thought and art.

The same tautological operation characterizes *Finzione e realtà (Arte e Natura)* done in 2018, in which a crystal of pure gypsum found in a Tuscan quarry sits alongside a plaster cast made using powdered gypsum taken from the same place.

In *Vestigia* (2014), the artist repositions lichen on concrete cylinders: this act of copying can in no way succeed because it is performed by human hand but demonstrates a determined attempt to create a new order just the same.

Tonsura (2012), on the other hand, in comparing half a coconut shell with a part of a human skull inevitably generates surprise and disorientation in showing the similarity of the grain in both.

If the artist's gesture is akin to that of the experimenter, the results of his tests conserve the same sense of wonder that is renewed every time and provokes simultaneous disappointment and the marvel of discovery in a spiral that expresses the concept of Sublime generated by Nature itself. The *Muta Bellezza* (2013)⁴ show was built around this very thematic core.

This sense of aesthetic entrancement and wonder is expressed in the gesture of the artist's gathering up and administering, in such way ensuring the maximum stabilization of a pre-existing aesthetic quality in the thing found.

A cycle of works begun in 2010, *S.C.B.*, acronym for "Solo Cose Belle/Only Things Beautiful" features a selection of found objects. Choice and care are the gestures enacted by the artist to enhance the unique nature of the processes of transformation worked by natural elements or machines entirely unaware of questions of aesthetics and Beauty. The graciousness of these objects is a declaration of love by the artist; his gesture is critical and erotic at the same time.

The show provides a section of weathered tree trunk. In 2010, the first object in the series was a mooring rope recovered from a sea bottom bearing all the signs of its exten-

ded exposure underwater displayed at the *Horror vacui* show held at Ex3, Firenze (fig. 5)⁵. An object of such poetic value with an intense narrative component prefigures a voyage on the high seas decidedly far from the shelter of the port.

Plinti (2009) illustrates another of one the artist's gestures that consists in taking core samples of clay and allowing them dry and deform as they will.

As also in Pavese's reading, in *L'inconsolabile* the myth becomes an instrument to interpret (more than comprehend) phenomena, the cosmic order, and our own presence in the world by placing the particular into relation with the universal.

The history of art as well, to which Carone frequently and explicitly refers, has the same value as myth: Carone declares what attracts him, works on the ruins and regeneration of multiple imaginary worlds to construct new personal and collective ones as the fruit of culture and passion combined together, and plots genealogies.

Tuttosesto (2012) is an old sail studded with third-fire gilded ceramic stars sagging convexly overhead in an inversion of both the arching ceiling frescoed by Giotto in the Scrovegni Chapel in Padova and the frescoed ceiling in the adjacent room in Villa Pacchiani.

Giotto revolutionized the space in which his subjects moved there. *Giotto spazioso* by Roberto Longhi⁶, one of the fundamental texts on Giotto's revolution, dedicates special attention to the illusory spaces the artist opened in the Chapel's triumphant arching ceiling. These frescoes were the start of a new chapter in art history and the relationship between man-landscape, man-architecture-landscape, and painted space and real space. Precisely because neither one nor the other were any longer abstract, both gained weight and volume, "spatiality" and body.

The star-studded roof vaulting is part of a symbolic iconographic program (the eight-pointed star symbolizes the eighth day and eternity; the blue dome is a symbol of divine knowledge) and is linked to the background of the scenes painted on the walls to form an uninterrupted spatial continuum, a historiated place that gives the illusion of breaking through the building's walls.

Tuttosesto recomposes elements of fascination and art history, maintaining its nature as an awe-inspiring object for its aesthetic value and the feeling of material (it's a sail or at least something in linen) and cultural (the reference is positioned in terms of importance as one of the revolutions in thinking and making art) recognizability that it triggers in the beholder.

The sea and the sky are two elements that have sparked human imagination since time began, spaces that are truly infinite or might as well be, eternally changing. They defy our physical strength and powers of imagination with their incommensurability. Neither can be represented by following the laws of perspective. Giotto used multiple points of

view for spatial organization. In 1919, the philosopher, mathematician and presbyter Pavel Florensky who died in a communist reeducation camp in 1937 submitted a report to the Commission for the Conservation of Art and Antiquities at the Trinity Lavra of St. Sergius. In this text he defended the expressivity of many of the Russian icons of the fourteenth and fifteenth centuries that ignored the canon of Renaissance perspective to instead create bizarre, misleading, ungrammatical and incomprehensible effects. According to Florensky, this was not only a conscious aesthetic choice but a political action of subtracting from the stereotyped, strictly ordered use⁷ that in the end is only one of the many possible ways to interpret the world.

Directing the viewer's attention upward, the higher end of the brass pole in *Lap Dance* (2013) holds an *Amanita caesarea*, (Caesar's mushroom, ed.), the most delectable mushroom in nature, which unlike others has a bright, brash color and serves to turn the habitual on its head and invite passage through the space with more consideration for the context⁸.

In other works, the need to order and organize, count and number prevails, the human tension born of understanding and providing the incontrovertible "measure" that makes phenomena accessible.

This double tension of losing oneself in contemplating phenomena, on one hand, and attempting to associate them with accessible through scientific and numeric data, on the other, is a constant in Carone's research and also characterizes *Rampa astronomica* (2013, fig. 6) a tripod for a telescope, which latter has been replaced by a cluster of spheres in various materials he has found and collected over the years grouped together by the invisible magnet of the eye and the imagination of the artist who turns a scientific finding into an apparition that resembles a sky within hand's reach. This tension can be seen here in *Corona australe+Corona boreale* (2014) in which the hemispheres represented by swarms of tiny crystals (miracles?) are covered by a dense network of lines that crisscross in an apparently random way and constructs other forms. Our subconscious tends to reduce any apparently random, casual pattern into known forms.

Hence as in *Ordine*, the installation made expressly for the show, two columns and a Corinthian capital made with dried seagrass (*Posidonia oceanica*) provide reference to the many ways art takes hints from nature in organizing the spaces in which humans move.

A fictitious colonnade applied to the wall using a dried, fragile, ephemeral material that died after it was removed from the water looks as if it had been left here by the wash of a high tide in an entirely temporary order. The colonnade seems to have been born old, a ruin inserted into the world of representation and design as the

artist's gesture in giving the image a skeleton, even if mere representation it remains, especially in the capital that has been framed at the foot of one of the columns.

Strands of seagrass stand in place of drawing, conserving their fragility in constructing the architecture to which they lend the score. Formed into a line in one place, mere fragments elsewhere, with its fringing and shading, overlapping and tear, the seagrass endows the capital and its leaves with pictorial nature.

()[]{} (2018) provides other examples of the use of this material in the show. To the greater and greater extent that the typographical symbols that contain other characters are required by the phrase or formulas to provide them with greater articulation, the leaves of dried seaweed are obliged to shed their linear threadlike nature and become fragments through the destruction of their distinctive features in order to more faithfully represent the symbols of literal and mathematical language.

It's as if words and letters, mathematical formulae, and conventional signs demanded the sacrifice or at least a transformation of the element of nature captured in its expressive, not conventional, capacities.

As Gustave Flaubert once said, the sphere of action of the poet and the artist lies not in the safety of the port but instead on the high seas, so very unknowable and mysterious.

1. In Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, Turin, Einaudi Editore, 1973, p. 425.

2. *Maelström*, SpazioA, Pistoia, 2008.

3. *Rendezvous des amis*, curated by Marinella Paderni, Palazzo Pubblico – Civic Museum, Siena, 2012.

4. *Muta Bellezza*, SpazioA, Pistoia, 2013.

5. *Horror vacui*, curated by Lorenzo Giusti and Arabella Natalini, EX3 Centro per l'Arte Contemporanea di Firenze.

6. Published in Issue 131 of "Paragone" in 1952.

7. Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, Milan, Adelphi, 2020.

8. *Lap dance* was placed on display in the show *Oltre il giardino. L'idea del giardino nell'arte contemporanea. Un omaggio a Pietro Porcinai (1910-1986)* curated by Ludovico Pratesi in Palazzo Fabroni, Pistoia, 2013.

In certe giornate d'estate, quando il caldo sembra non offrire scampo e l'aria pare essersi spostata altrove, torna con sempre maggiore frequenza in me un senso di oppressione che non fiacca soltanto il corpo ma appesantisce anche i pensieri. Col passare delle settimane e l'intensificarsi del calore, l'estate finisce per essere non soltanto una stagione di piacere e di sale sulla pelle, di vino bianco e di vento in faccia, ma anche un tempo pensoso, un tempo fosco che si addensa all'orizzonte mano a mano che la temperatura sale. In quelle giornate in cui il sole arde anche l'ombra, non è soltanto il clima a farsi irrespirabile. Il calore diventa la misura delle cose che periscono, l'indice di un collasso imminente che non è soltanto termico. La sensazione è che il ritmo con cui le cose vanno in malora accelera progressivamente, e che non sia soltanto la frutta lasciata fuori dal frigo a marcire.

Al risveglio, il più delle volte i miei sogni mi sembrano privi di carattere simbolico, e risalire alle immagini e agli eventi del giorno prima che li hanno generati è un esercizio immediato e letterale. Di recente ho sognato che trascorrevi l'estate nelle sale di un museo, non una giornata ma proprio l'intera stagione, senza mai uscire, per ripararmi dal caldo. Era un museo pieno di dipinti antichi, non un museo enciclopedico come il Louvre, piuttosto uno di quei luoghi le cui dimensioni, seppur imponenti, non ti scoraggiano, un luogo come la National Gallery di Londra. In ogni caso, le sue erano sale di sollievo.

LE FORME E I CANNIBALI

fig. 7

Il sentimento del museo come luogo di rifugio è splendidamente evocato nelle pagine di *Un mese a Siena* di Hisham Matar, il racconto di un viaggio solitario tra le testimonianze della pittura di scuola senese che è anche un viaggio nella memoria e nelle infinite possibilità di relazione individuale con le immagini del passato. Questa relazione – che nelle parole dello scrittore libico assume la temperatura di una relazione affettiva – affonda le radici negli anni degli studi universitari trascorsi a Londra, quando suo padre Jaballa Matar, un dissidente politico del regime di Gheddafi, viene rapito al Cairo nel 1990 e scompare senza fare più ritorno dai suoi famigliari. Da quel momento, Hisham Matar dà inizio a una pratica quotidiana che appare tanto consolatoria quanto rigorosa nei ritmi della sua auto-imposizione: inizia a recarsi ogni giorno alla National Gallery e, per una settimana, resta fermo davanti a un solo quadro, per poi passare a un altro dipinto la settimana successiva. Matar interroga a lungo la stessa immagine dipinta secoli fa,

trasforma l'immobile contemplazione estetica in un esercizio salvifico e individuale, conquistando una sempre maggiore intimità con santi e committenti le cui fisionomie stentiamo ormai a riconoscere.

Francesco Carone, che è nato a Siena e che lì vive, è un artista che guarda a lungo e con attenzione immagini che provengono da un'antichità lontana e la cui eco, anche quando persiste, suona affievolita. Un'eco distante che articola i suoni di una lingua giunta a noi per frammenti. Nelle sue sculture e installazioni, i riferimenti alla storia dell'arte, alla mitologia e alla letteratura sono molteplici, spaziano dall'archeologia sino al Rinascimento, contemplano tanto saperi eruditi e trascorsi quanto i residui delle culture materiali più prosaiche. Nell'essenzialità delle forme



fig. 8

che Carone pur predilige, le informazioni – siano esse tattili o bibliografiche – si accumulano come i detriti in un sito di scavo, le ritroviamo stratificate come materiale geologico. Ma cosa fare, oggi, di tutta questa memoria addensata?

Una prima, plausibile risposta, possiamo trovarla in opere come *Idolo* (2016), un poliedro in marmo bianco scolpito a partire da un capitello corinzio della metà del 1400 e sul quale

troviamo una ceramica smaltata dal titolo *Erma Ermafrodita* (2016, fig. 7). È una risposta, questa, all'insegna dei meccanismi dell'introiezione e della digestione: Carone riattiva, infatti, la pratica del reimpiego, cioè quella consuetudine che ha caratterizzato la storia dell'architettura medievale, dall'Occidente cristiano al mondo Islamico, e che contemplava il riutilizzo di materiali edilizi antichi all'interno di nuove costruzioni. Nel fare propria questa consuetudine, Carone cita un'attitudine nei confronti del passato che ha caratterizzato secoli radicalmente distanti da noi, e per i quali le testimonianze del tempo che fu non andavano tutte necessariamente conservate quanto, piuttosto, potevano essere smembrate e assimilate nel presente. Percorrendo questa cronologia a ritroso, risalendo lungo questa pratica di cannibalizzazione interna alle storie dell'arte per cui una colonna pagana può reggere prima una basilica cristiana e poi un idolo contemporaneo e senza volto, Francesco riesce ad aprire una crepa, e a inserire una dimensione temporale che precede quella umana – con le nostre civiltà e le nostre forme – e che oltrepasserà la nostra scomparsa, quando a proposito



di *Idolo* dice: “Ho sentito il bisogno di sfidare un’idea di eterno. Eterno è il canone, la statuaria classica, il marmo di cui è fatta... ma [...] ancor più eterna è la montagna da cui quel marmo fu cavato”¹.

In gioco non c’è soltanto la coesistenza delle forme artistiche e delle temporalità che ciascuna di esse porta con sé – c’è, infatti, una certa tensione formale, memore di Brancusi, nell’accostamento tra la geometria che è stata estratta dal marmo del capitello e la pulizia della testa di ceramica, la sintesi del suo profilo trino, che è un po’ *Musa Metafisica* di Carlo Carrà e un po’ idolo profano e surrealista. In gioco entra anche la temporalità della Natura attraverso la risorsa della montagna, dalla cui attività estrattiva l’uomo ha reso possibile le forme dell’arte e la cui fisionomia mutilata sopravvivrà al tempo in cui le forme saranno solo rovine.

Una sintesi familiare di mutilazione, sopravvivenza e silenzio metafisico torna in *Musa d’eclisse* (2018, fig. 8), una testa priva di fisionomia che è stata scolpita attraverso tre secchi tagli ortogonali a partire da una colonnetta marmorea d’altare del Seicento, e la cui didascalia riporta tra i materiali anche la “patina del tempo” insieme con la foglia oro e la foglia argento, a ribadire non soltanto la preesistenza della Natura rispetto alla fattura umana ma anche il suo ineluttabile, futuro sopravvento.

Questa forma di relazione col passato che chiamo “digestiva,” e che procede per gesti di recisione, erosione e, infine, assimilazione, torna in *Tempesta* (2013 – in progress, fig. 9), forse l’opera che manifesta in maniera più evidente la matrice concettuale della riflessione di Carone sulle forme dell’arte e l’azione abrasiva del tempo. La superficie di questa tela di medie dimensioni è il luogo di un lavoro in divenire: a partire dal 2013, infatti, Francesco ha invitato altri artisti² – la cui pratica si concentra principalmente sulla pittura – a dipingere una tempesta, con l’accordo che il proprio dipinto avrebbe cancellato il precedente e sarebbe stato cancellato dal successivo. Se la scelta iconografica tradisce una sorta di tautologia di fondo che appare in

fig. 9



figliana – la tempesta che tutto porta via con sé – il senso della temporalità che quest’opera chiama in causa appare notevolmente accorciato, se non addirittura sincopato. Se tra il marmo della colonnetta del Seicento e lo stesso marmo di *Musa d’eclisse* sono trascorsi secoli, *Tempesta* ci permette di assistere a un’assimilazione dopo l’altra nell’arco invece di pochissimi anni, come una catastrofe minima e personale dopo l’altra, una catastrofe generativa e accelerata, una successione veloce di eclissi cromatiche. Qui la pittura come “segno” o “stile” ha un tempo limitato e una data di scadenza, mentre quello che resta davvero è la sua pura materialità, gli strati che sopravvivono al di sotto di ciò che si vede. *Tempesta* è una proposizione di natura processuale sulla tela come spazio di concrezione, come sito di accumulo geologico. La sua è un’economia della germinazione, una sintassi instabile di forme a partire dalla macerazione di altre forme.

La brevità della persistenza che *Tempesta* evoca, una brevità cui è almeno concesso qualche anno di durata, è ulteriormente incalzata in *La Serpe* (2012, fig. 10), un’installazione ambientale di palloncini colorati che si addensano e disperdono sul pavimento mentre un serpente ne stringe due tra le sue spire. Il serpente è una copia in bronzo del rettile ai piedi della *Minerva Giustiniani*, una statua di marmo conservata ai Musei Vaticani ed ese-



fig. 10

guita in Età antonina a partire da un originale greco di oltre sei secoli prima. Come spesso accade nelle opere di Carone, l'uso e l'interpretazione tanto di materiali quanto di iconografie – in questo caso il transito della mitologia greca nella statuaria romana – non sono da leggere in modo univoco ma per quello che sono, ovvero immagini, significati e residui che si muovono nello spazio e nel tempo. Se è pienamente documentata l'identificazione del serpente con Erittonio – ovvero il figlio di Atena, nato dal gesto stizzito della dea con cui si libera dello sperma di Efesto, finendo così col fecondare la terra – altre letture vedono nell'animale un attributo sapienziale: strisciando a terra, al serpente è permessa una forma di conoscenza in grado di mettere in comunicazione tra loro il mondo dei vivi con il sottostante mondo dei morti. Ancora una volta, possiamo domandarci cosa fare oggi di questi detriti di antica sapienza, della loro sopravvivenza frammentata che attraversa i secoli e i materiali, dal marmo della *Minerva Giustiniani* alla sua copia in bronzo contemporanea. Una sapienza che si incarna in successive forme di “traduzione,” quasi una forma di trasmissione materiale per mezzo di pietre e metalli, col serpente di Carone che è una copia fedele (distante oltre diciotto secoli dal suo originale) di un artefatto che, a sua volta, dista oltre seicento anni dal suo modello.

Questa spirale di copie che affonda nel tempo, questa progressiva generazione di immagini da immagini come una “messa in abisso” dislocata attraverso i secoli, da una parte suggerisce una linea di discendenza cannibalica tra forme, dall'altra richiama il carattere erudito del lavoro di artisti come Luciano Fabro e Giulio Paolini, che alla storia dell'arte hanno guardato come si guarda a un deposito vivo e dinamico di immagini e di significati che non restano mai inerti, e che al contrario brillano a intermittenza e che a fasi alterne riemergono dai fondali.

Però anche quanta malinconia in quei palloncini a terra, come quando la baldoria sta per finire e c'è quel momento in cui ti accorgi che la tensione lucida e giocosa dei loro corpi gonfi inizia a venir meno e ci vorrà pochissimo perché si affloscano fino a sgonfiarsi. Forse è per via di quest'immagine che quel serpente di bronzo a me pare arranchi, come se stesse soffocando nella plastica. La sua è una forma dell'antico che sopravvive a stento nel frastuono che la circonda, un frastuono fatto di niente, che non dura ma che inquina, un frastuono effimero le cui scorie durano secoli negli oceani. La nostra epoca ha prodotto questo paradosso infestante, il paradosso di un'obsolescenza immediata, quasi istantanea, di significati e funzioni che ci muoiono letteralmente davanti ma i cui residui appesteranno l'ambiente ben oltre la nostra durata.

Se con *Musa d'eclisse* e con *Idolo*, Francesco guarda alla temporalità della montagna che trascende la durata delle forme umane, con *La Serpe* sembra suggerire una fine nel fracasso, come una sbronza, una fine sterile, eccessiva e accaldata come un'altra estate di record termici.

Secondo una modalità più marcatamente narrativa rispetto alle opere trattate sino a ora, l'installazione ambientale *Ordine* (2021) offre un'ulteriore traiettoria cronologica: una visione all'interno della quale alle immagini di immersioni acquatiche e di rinvenimenti archeologici si accompagna, ancora una volta, la suggestione delle forme che germinano a partire dalla macerazione di altre forme. Fili di Posidonia oceanica essiccati sono applicati sul muro a disegnare tre colonne di ordine corinzio prive di capitelli e perfettamente commisurate all'altezza della sala di Villa Pacchiani che ospita l'intervento, quasi a formare l'impressione che esse sostengano il soffitto e le spesse travi in legno. Un unico capitello – anch'esso disegnato, stavolta su carta, con nastri della stessa alga marina e con la qualità tattile di un collage – è sistemato a terra, la cornice appoggiata al muro come in attesa di essere appesa.

Alla fragilità di questa pelle acquatica, che una volta essiccata appare croccante come quei fiori conservati tra le pagine dei libri, corrisponde un tratto incerto, linee pazienti e un po' sbilenche almeno quanto effimera è la materia che le tratteggia. Queste colonne, cui siamo usi associare l'idea di una memoria costruttiva nobile e antichissima, dureranno i pochi mesi di una mostra temporanea, e il contrasto tra tutto ciò che di perentorio il concetto stesso di “colonna” evoca (la colonna portante, il pilastro del pensiero, ecc.) e la friabilità dell'immagine ha un che di tragicomico, se non addirittura beffardo.

Il gesto che le ha iscritte sul muro è consapevolmente gratuito, un gesto che sa di spreco e, proprio per questo, che sa di generosità a perdere, breve come un'esperienza e fragile come un dono, un gesto a suo modo eroico che resiste all'usura facendo propria la consumazione.

C'è un'altra strada che il lavoro di Carone a tratti percorre, e non è quella dell'introiezione del passato bensì di una forma di intimità col tempo trascorso, quasi una forma di tenera prossimità. *Tuttosesto* (2012) è un frammento di una vecchia vela nautica ancorata al soffitto, leggera sulle nostre teste come quando, da bambini, le lenzuola pronte da stendere diventano un arco umido e mobile sotto cui correre e nascondersi. Appuntato su

questo pesante tessuto di tela di cotone, troviamo un firmamento di piccole stelle di ceramica smaltata: *Tuttosesto*, infatti, riproduce gli astri della cappella degli Scrovegni, invertendo il volume concavo della volta affrescata da Giotto a Padova in uno spazio convesso, mutevole come un manto.

Nel traslare l'immagine dipinta di una volta stellata su una vecchia vela nautica, Francesco apre un orizzonte di narrazione e di viaggio, portando la memoria dell'arte dentro materiali lisi da una storia affatto epica quanto piuttosto anonima e materiale, e così facendo rivisita una tradizione che va da Jannis Kounellis a Pino Pascali, nella loro affezione verso l'iconografia del mare come spazio in cui il mito si salda alle cose nella loro più concreta evidenza. La volta stellata di Giotto è uno spazio esorbitante, all'interno del quale natura, simbolo e architettura si identificano gli uni con gli altri secondo un ritmo irrefrenabile. La vela di Francesco, dal canto suo, potrebbe assecondare il vento e permetterci di seguire la rotta nella notte, ma il suo è un cielo economico, di facile trasporto, che si può ripiegare come un fondale teatrale. Un cielo fragile sempre sul punto di squarciarsi e forse essere rammendato, da cui le stelle, se il vento diventa eccessivo, possono cadere.

1. Intervista di Dino Incardi a Francesco Carone su "Artext", 2016

2. Finora, gli artisti invitati sono nove: Eugenia Vanni, Luca Bertolo, Paolo Parisi, Luca Pancrazzi, Marco Neri, Maria Morganti, Alessandro Sarra, Riccardo Guarnieri, Nicola Melinelli

On certain summer days when there seems to be no escaping the heat and the air seems to have gone somewhere else, a sense of oppression returns with greater and greater frequency, that doesn't only exhaust my body but also burdens my thoughts. As the heat increases as weeks pass by, summer is no longer a season of sole pleasure and salty skin, cold white wine and cool breezes but becomes worrisome and bleak too, growing heavy on the horizon as the mercury rises. On days when the sun can scorch even in the shade, it's not just the air that gets unbreathable. The heat becomes the measure of all things perishable, the meter of imminent collapse: you get the feeling that the pace at which things spoil is steadily rising, and that not only fruit left outside the fridge begins rotting.

Most mornings on waking up, my dreams are sucked dry of all symbolic nature, and the process of working my way back to the previous day's events that triggered them is immediate and literal. One night recently I dreamt I'd spent all summer in the rooms of a museum – not just a day, the whole season without once stepping outside – just to get away from the heat. Filled with Old Masters' paintings, this museum wasn't encyclopedic like the Louvre, but one of those places whose dimensions, albeit enormous, don't intimidate you, like the National Gallery in London. In that dream, those were rooms of pure relief.

The feeling of the museum as a place of refuge

FORMS AND CANNIBALS

is splendidly evoked on the pages of *A Month in Siena* by Hisham Matar, the story of a solitary journey not only through the testimony of paintings of the Sieneese School, but also through memory and the infinite ways a person can come to terms with images of the past. This relationship – which in the words of the Libyan writer nearly becomes at times a form of affection – took root during his university years in London when his father Jaballa Matar, a dissident of the Gaddafi regime, was kidnapped in Cairo in 1990 and never seen by his family again. From then on, Hisham Matar embarked on a daily practice that appears as consolatory as it was severe in its self-imposed schedule: he began going every day to the National Gallery, positioning himself in front of a single painting for one full week at a time. The following week he stood before another. Matar questioned the very same image painted centuries ago at length, transforming immobile aesthetic contemplation into an exercise of individual salvation, entering into deeper and deeper intimacy with saints and patrons hardly recognizable today.

Francesco Carone, who in Siena was born and still lives there, is an artist who takes long, careful looks at images from a distant time whose echo – where it can still be heard – sounds distant and weak, a language that reaches us today in fragments alone. References to art history, mythology and literature taken from the archeological age to the Renaissance enrich his sculptures and installations, expressing erudite wisdom of the past as much as of material culture of more prosaic nature. Carone favors those essential forms where the information of both tactile and bibliographic nature piles up like debris at a dig, stratified like a sequence of rock layers.

But what should be done with the thickening of all this memory today?

The first plausible answer to this question might be found in a work like *Idolo* (2016), a polyhedron in white marble sculpted from a mid-1400s Corinthian capital on which a glazed ceramic head titled *Erma Ermafrodita* (2016, fig. 7) has been mounted. This is an answer revealing mechanisms of introjection and digestion: here Carone revives the tradition of reuse that characterized the history of medieval architecture from the Christian West to the Islamic Middle East, that is the practice of incorporating ancient building material in new buildings. Carone appropriates such custom, and cites a usage adopted many centuries before in which testimony from past ages was not as much necessarily preserved as broken up and assimilated into the present.

Working his way back through time, and through this practice of cannibalism in art history by which a pagan column can initially prop up a Christian Basilica and then hold a contemporary idol with no face, Francesco has succeeded in opening a cranny and inserting a temporal dimension prior to human times – our civilization and our

forms – that will survive long after our passing He describes as follows in commenting on *Idolo*: “I felt the need to challenge an idea of eternity. Eternity as the canon, classical statuary, the marble it’s made of... but [...] even more eternal than all that is the mountain the marble was dug from.”

At stake is not only the coexistence of artistic forms and the temporalities that each of them holds within itself. What we can see here is a certain formal tension reminiscent of Brancusi in the pairing of the geometry carved out from the capital’s marble with the essence of form of the ceramic head, the synthesis of its triune profile evoking Carlo Carrà’s *Musa Metafisica* to one degree and a profane, surrealistic idol to another. The natural procession of time is also called into play through the natural resource of the mountain from which humankind’s extractive activities have enabled the forms of art but whose mutilated physiognomy will survive the day in which such forms will be nothing but ruins.

A similar synthesis of mutilation, survival, and metaphysical silence returns in *Musa d’eclisse* (2018, fig. 8), in which a features-less head was sculpted via three clean right-angle cuts through a marble column once part of a 17th century altar. The caption of the work even mentions “patina of time” among its materials, together with gold and silver leaf, to emphasize the fact that Nature existed long before human fabrication and will ineluctably have the upper hand in the end.

This form of relationship with the past I choose to call “digestive” and that unfolds through gestures of cutting, erosion, and lastly, assimilation, returns in *Tempesta* (2013 – in progress, fig. 9), which is perhaps the work that manifests most clearly the conceptual impulse at the core of Carone’s meditation on artistic forms and the abrasive effect of time. The surface of this medium-sized canvas has been the site of a work in progress since 2013, when Francesco invited other artists¹, mainly painters, to paint a storm, with the understanding that their painting would cancel the previous one and then be cancelled in turn by the next. If the iconography itself betrays a tautology that is only hinted at – the storm that carries away everything in its path – the notion of temporality that this work calls to the fore appears noticeably shortened, if not even syncopated. If centuries may have elapsed between the 17th century column and the same marble in *Musa d’eclisse*, in *Tempesta* we witness one assimilation after another in the space of just a few years, like one minimal and individual catastrophe after the next, a generative and accelerated catastrophe, a rapid succession of chromatic eclipses. Painting here as “sign” or “style” has its days numbered, as if an expiry date were stamped on its back, whereas what truly remains is its purely material substance, the layers that survive beneath what meets the eye. *Tempesta* is a process-based proposition around the canvas as a space for concretion,

a site of geological accumulation. Its economy is based on germination, an unstable syntax of forms generated by the maceration of other forms.

The brevity of persistence that *Tempesta* evokes, one that is at least granted a duration of a few years, is further emphasized in *La Serpe* (2012, fig. 10), an installation of brightly colored balloons that either cling together or drift singly across the floor while a snake crushes two in its coils. The snake is a bronze copy of the reptile at the feet of the *Minerva Giustiniani*, a statue in marble conserved at the Vatican Museums sculpted in the Antonine Age, a copy of a Greek original made more than six centuries earlier. As often in Carone's works, the use and interpretation of different materials and iconographies – in this case, the transit of Greek mythology into Roman statuary – should not be read in just one way but rather for what they actually are: images, meanings, and residual materials moving in space and time. If the snake can be undoubtedly identified as Erichthonius, the son of Athena born from the shudder of disgust with which the goddess cast away the sperm of Hephaestus, fertilizing the earth in the process – other readings assign the reptile different attributes: slithering on the ground grants snakes the power to place living beings in communication with the underworld and the Dead. Once again, the question arises: what should we do today with this residue of ancient knowledge in the fragmented form of its survival through centuries and materials, from the marble of the *Minerva Giustiniani* to its bronze copy in modern times? What can we do with knowledge that (re)incarnates in successive forms of “translation,” almost a way of material transmission using stones and metals, or with Carone's serpent as a true copy (more than eighteen centuries younger than its original) of an artefact produced over six-hundred years after its model?

This stream of copies spiraling in time, this *mise en abyme* or progressive generation of images into images disjointed over centuries, suggests a line of cannibalistic descent among forms, on one hand, while declaring the erudition of works by artists like Luciano Fabro and Giulio Paolini, who look at art history as if it were a lively and dynamic repository of images and meanings that never stand still but continue flashing intermittently as they re-emerge from the depths in alternate phases, on the other.

Those balloons on the ground are melancholic however: as the party nears its end, a moment always comes when you notice that the bright playful sheen of their burstingly tight bodies begins losing luster and will deflate in no time at all. It might be this image that makes me see the bronze snake panting, suffocating inside the plastic. Its peculiar form of ancient lore barely survives in the hubbub around it, an ephemeral uproar made of nothing whose fall-out will remain in the oceans for centuries. Our age has generated this infesting paradox, the paradox of immediate, almost instant

obsolescence of meanings and functions that literally die before our eyes but whose residue will continue contaminating the environment long after we are gone.

If in *Musa d'eclisse* and *Idolo* Francesco considers the timescale of the mountain transcending the transiency of human forms, *La Serpe* seems to suggest an end to the fracas, the onset of the hangover, sterility as the final act, as overheated and overbearing as the next record-breaking torrid summer.

By means of a markedly more narrative nature than that of the works observed so far, the installation *Ordine* (2021) offers another timeline, a vision in which images of scuba divers bringing archeological findings up from the depths are matched once again by the suggestion of forms germinating from the maceration of others. Dried strands of seagrass (*Posidonia oceanica*) stuck to the wall draw three columns of Corinthian order that may lack capitals but are perfectly sized to the height of the room in Villa Pacchiani, where the work is installed, to the point of giving the impression they hold up its ceiling and thick wooden rafters. Just one capital – which is also drawn but on paper, using the same seagrass to provide the tactility of collage – stands on the floor with its frame leant up against the wall as if waiting to be hung. The fragility of this aquatic skin, which after drying is as crisp as a flower pressed in the pages of a book, is placed in dialogue with hesitant marks, patiently-drawn crooked lines that are at least as ephemeral as the material used in their making. These columns we customarily associate with the idea of a noble and ancient constructive memory are destined to last only the season of a temporary show, and the contrast between everything that is peremptory, the concept of “column” itself evokes (a mainstay, a pillar of thinking) and the brittleness of the image suggests the tragicomic, even derisory nature of things.

The gesture that applied these columns to the wall is intentionally gratuitous: a gesture that seems needlessly wasted and, precisely for this reason, suggests generosity with no strings attached, as brief as an experience, as fragile as a gift; a gesture that is heroic in its own way and counters wear and tear by effecting its consumption itself.

Carone's work sometimes heads in another direction than the introjection of the past, rather a form of intimacy, tender proximity with it. *Tuttosesto* (2012) is a fragment of an old sail tied to the ceiling that billows lightly over our heads, like freshly laundered sheets hung outdoors on a line once offered moist, trembling walls in which we could hide and run through as kids. Stitched onto this heavy cotton canvas is a firmament of tiny glazed ceramic stars: *Tuttosesto* puts a copy of the stars frescoed by Giotto in the arched ceiling of the Cappella degli Scrovegni in Padova into a convex space as changeable as a cloak.

Translating the frescoed image of a starry arch onto an old sail, Francesco opens a horizon of narrative and travel, bringing the memory of art inside a material that has been worn by a passage of time which is anything but epic and, on the contrary, fairly anonymous. By doing so, he revisits a tradition that goes from Jannis Kounellis to Pino Pascali in their affection for the iconography of the sea as a space where myth binds with things in their most tangible evidence.

Giotto's star-studded arch is an exorbitant space in which nature, symbol, and architecture merge with one another to an irrepressible rhythm. Francesco's sail instead could fill with wind and let us follow the route in the night, but his is a frugal sky that is easy to carry, one that might also serve as a theater backdrop, a fragile sky always on the point of ripping but then perhaps mended, whose stars – should the wind blow too hard – are always at risk of falling.

1. Interview by Dino Incardi with Francesco Carone on "Artext", 2016

2. To date, nine artists have been invited: Eugenia Vanni, Luca Bertolo, Paolo Parisi, Luca Pancrazzi, Marco Neri, Maria Morganti, Alessandro Sarra, Riccardo Guarnieri, and Nicola Melinelli.

fig. 1 - *Profeta #1*, 2008
legno, acciaio
cm 90x16,5x16,5
Courtesy SpazioA, Pistoia
Foto: Serge Domingie

fig. 2 - *Epilogo*, 2008 (in progress)
154 edizioni di Moby Dick
dimensioni variabili
Courtesy SpazioA, Pistoia
Foto: Serge Domingie

fig. 3 - *Les Lesbiennes*, 2016
transenna mobile modificata, ferro zincato
cm 110x200x56
Courtesy SpazioA, Pistoia
Foto: Camilla Maria Santini

fig. 4 - *Ora l'autunno del nostro scontento*, 2007
albero, 1001 mollette in legno dipinte
dimensioni ambientali
Courtesy Fondazione Brodbeck, Catania

fig. 5 - *S.C.B (Gorgone)*, 2010
cima color tempesta
cm 150x200x200
Courtesy SpazioA, Pistoia
Foto: Serge Domingie

fig. 6 - *Rampa Astronomica*, 2013
legno, plastica, sughero, ferro, rame, gomma
cm 142x73x73
Collezione Serena e Paolo Gori, Prato
Foto: Serge Domingie

fig. 7 - *Erma Ermafrodita + Idolo*, 2016
ceramica smaltata + capitello corinzio in marmo
della metà del 1400 riscolpito
cm 35x20x20 (ceramica); cm 8x23x23 (marmo)
Collezione Centro Cocchi, Pistoia
Foto: Serge Domingie

fig. 1 - *Profeta #1*, 2008
wood, steel
90x16,5x16,5 cm
Courtesy SpazioA, Pistoia
Photo by Serge Domingie

fig. 2 - *Epilogo*, 2008 (in progress)
154 Moby Dick editions
variable dimensions
Courtesy SpazioA, Pistoia
Photo by Serge Domingie

fig. 3 - *Les Lesbiennes*, 2016
modified movable barrier, zinc-coated iron
110x200x56 cm
Courtesy SpazioA, Pistoia
Photo by Camilla Maria Santini

fig. 4 - *Ora l'autunno del nostro scontento*, 2007
tree, 1001 painted clothes pads
environmental dimensions
Courtesy Fondazione Brodbeck, Catania

fig. 5 - *S.C.B (Gorgone)*, 2010
storm colored rope
150x200x200 cm
Courtesy SpazioA, Pistoia
Photo by Serge Domingie

fig. 6 - *Rampa Astronomica*, 2013
wood, plastic, cork, iron, copper, rubber
142x73x73 cm
Serena and Paolo Gori Collection, Prato
Photo by Serge Domingie

fig. 7 - *Erma Ermafrodita + Idolo*, 2016
enameled ceramic + re-carved
Corinthian marble capital from mid-15th century
35x20x20 cm (ceramics); 8x23x23 cm (marble)
Centro Cocchi Collection, Pistoia
Photo by Serge Domingie

fig. 8 - *Musa d'eclisse*, 2018
porzione di colonna d'altare del '600 in marmo
arabescato della Montagnola riscolpito,
foglia oro e argento, patina del tempo
cm 25x18x15
Courtesy SpazioA, Pistoia
Foto: Camilla Maria Santini

fig. 9 - *Tempesta*, 2012 (in progress)
Eugenia Vanni, Luca Bertolo, Paolo Parisi,
Luca Pancrazzi, Marco Neri, Maria Morganti,
Alessandro Sarra, Riccardo Guarnieri,
Nicola Melinelli su tela
cm 30x40
Collezione AGIVERONA
Foto: Giulia Brogi

fig. 10 - *La Serpe*, 2013
bronzo, palloncini
cm 47x52x33 (bronzo) / dimensioni variabili
Courtesy SpazioA, Pistoia
Foto: Serge Domingie

fig. 8 - *Musa d'eclisse*, 2018
re-carved Montagnola arabesqued marble
column portion from a 17th century altar,
gold and silver leaf, patina of time
25x18x15 cm
Courtesy SpazioA, Pistoia
Photo: Camilla Maria Santini

fig. 9 - *Tempesta*, 2012 (in progress)
Eugenia Vanni, Luca Bertolo, Paolo Parisi,
Luca Pancrazzi, Marco Neri, Maria Morganti,
Alessandro Sarra, Riccardo Guarnieri,
Nicola Melinelli on canvas
30x40 cm
AGIVERONA Collection
Photo by Giulia Brogi

fig. 10 - *La Serpe*, 2013
bronze and balloons
47x52x33 cm (bronze) / environmental dimensions
Courtesy SpazioA, Pistoia
Photo by Serge Domingie

L'INCONSOLABILE







Tuttosesto, 2012

tela olona, ceramica smaltata a terzo fuoco | olona canvas, third firing glazed ceramic
cm 430x300

Collezione Marco Barbieri, Pistoia

pp. 56-57

Corona australe+Corona boreale, 2014

grafite e diamanti sintetici su carta (cornice in legno con vetro)
graphite and synthetic diamonds on paper (wooden frame with glass)
cm 105x75x4 ciascuno | each











pp. 60-61

Ordine, 2021

intervento site specific di posidonia su parete + posidonia su carta (cornice in legno con vetro)

site-specific intervention of posidonia on the wall + posidonia on paper (wooden frame with glass)

misure ambientali e | variable dimensions and cm 120x95x4





Nocciolo, 2012
legno di pesco, campana in vetro soffiato del Settecento
peach wood, eighteenth-century blown glass dome
scultura | sculpture cm 2,8x1,6x2, teca | case cm 70x35x18







L'astronomo, 2020
fusione in peltro, ceramica smaltata | antique pewter cast, enameled ceramic
cm 54x51x20,5

pp. 74-75
Strabismo, 2018
ottone, bronzo | brass, bronze
cm Ø 5x210

pp. 76-77
Acheropita, 2021
Noce nazionale, Noce Daniela, Olmo, Frassino, Amaranth, Doussie Asia, specchio d'oro
Italian walnut, Daniela walnut, Elm, Ash, Amaranth, Doussie Asia, gold mirror
6 pezzi | pieces cm 43x31x7 ciascuno | each







La Serpe, 2012
bronzo, palloncini | bronze, balloons
misure ambientali | variable dimensions
bronzo | bronze cm 47x52x33







Fantasma, 2016
stampa fotografica, legno di ciliegio, vetro
B/W digital print on paper, frame in cherry-wood and glass
cm 45x50x2,5

pp. 88-89
Tonsura, 2012
calotta cranica umana, guscio di noce di cocco (cornice in legno laccato con vetro)
human skull, coconut shell (lacquered wood frame with glass)
cm 170x200x11









S.C.B. (*Cenacolo*), 2014
legno | wood
cm 42x40x11





Finzione e realtà (Arte e Natura), 2018
calco in gesso, cristallo di gesso | plaster, plaster crystal
cm 6x11x33 ciascuno | each

pp. 98-99
Plinti, 2009
terra | earth
cm Ø 10x38 ciascuno | each

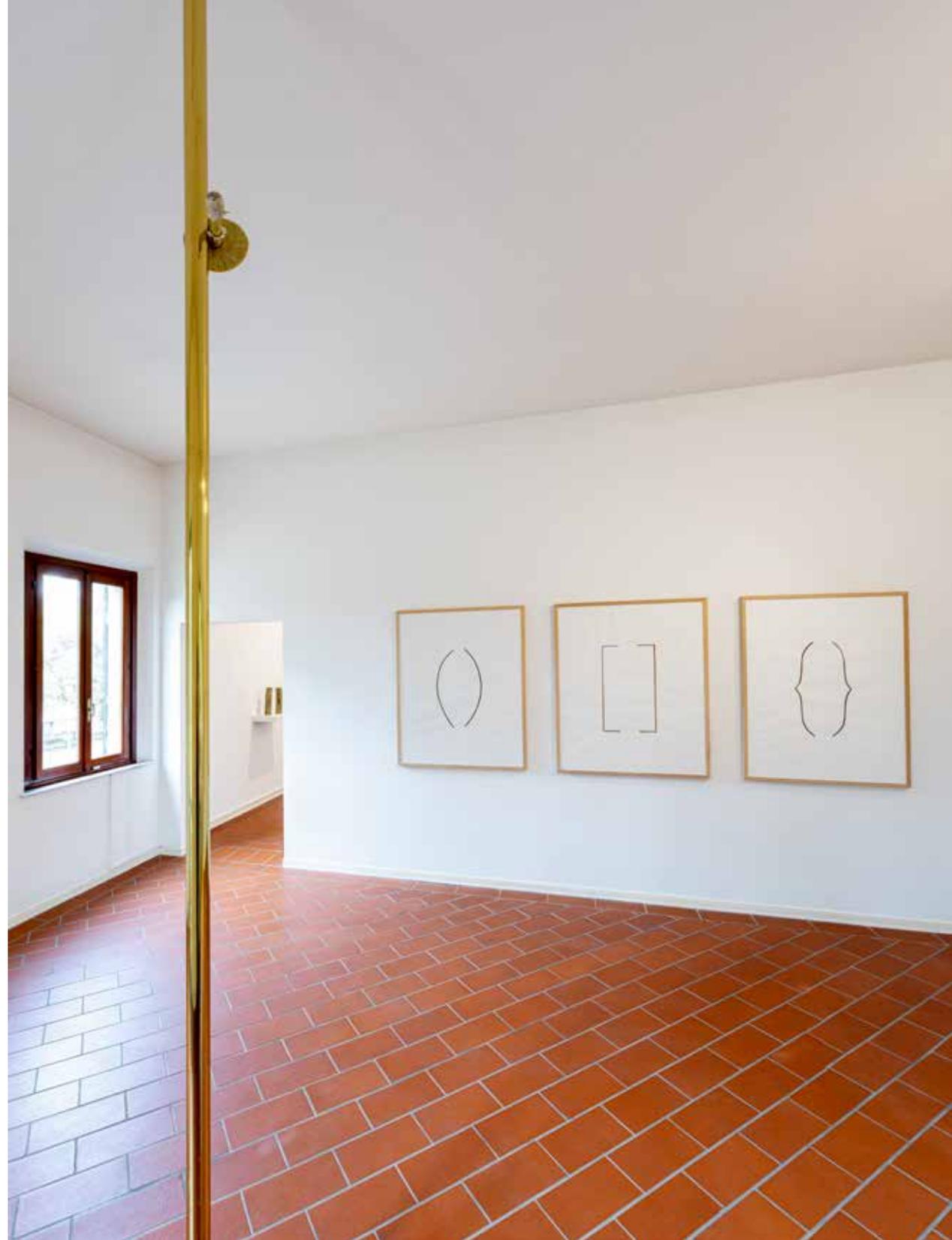






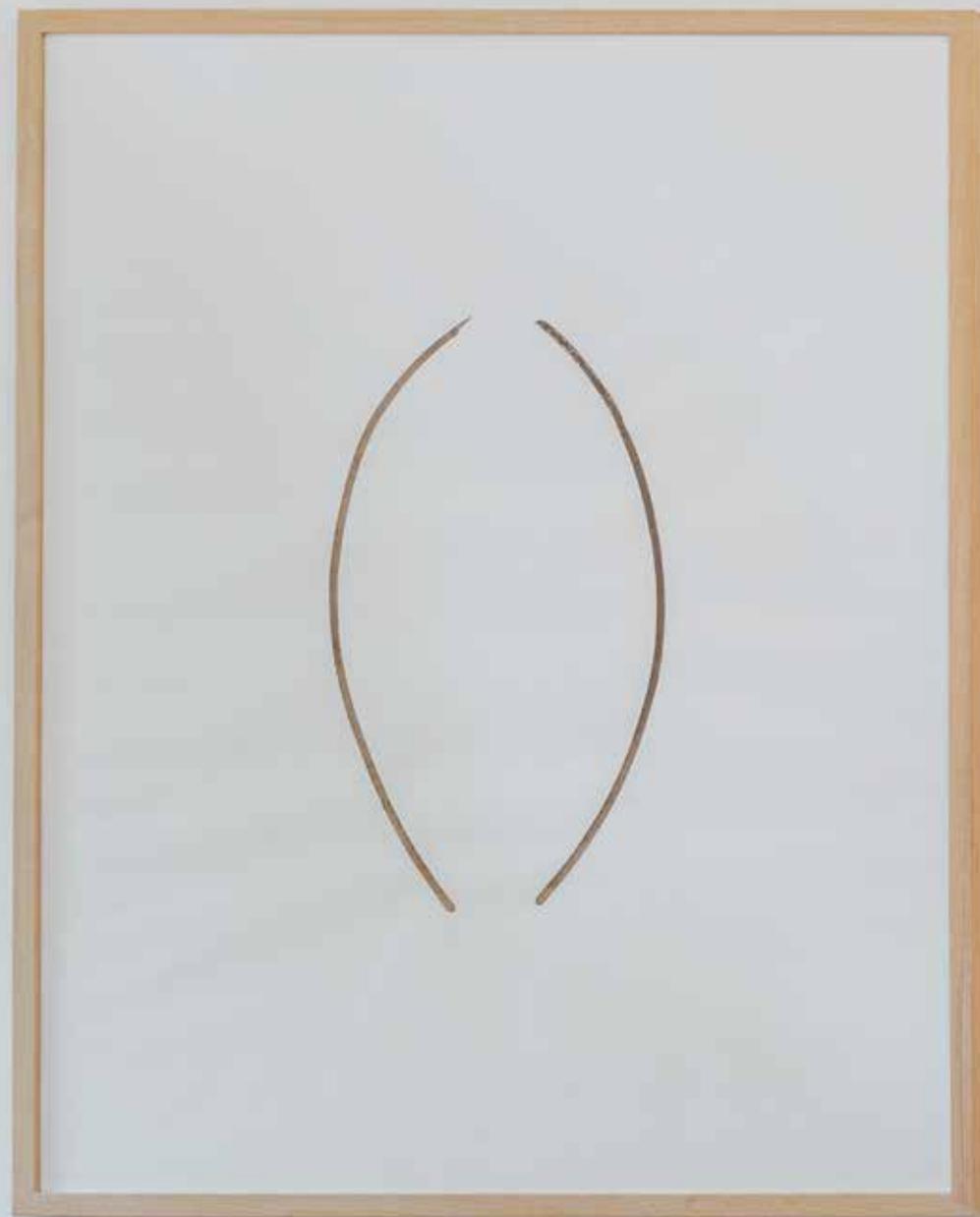
Lap dance, 2018
ottone, ceramica, legno | brass, ceramic, wood
cm 380x15x17

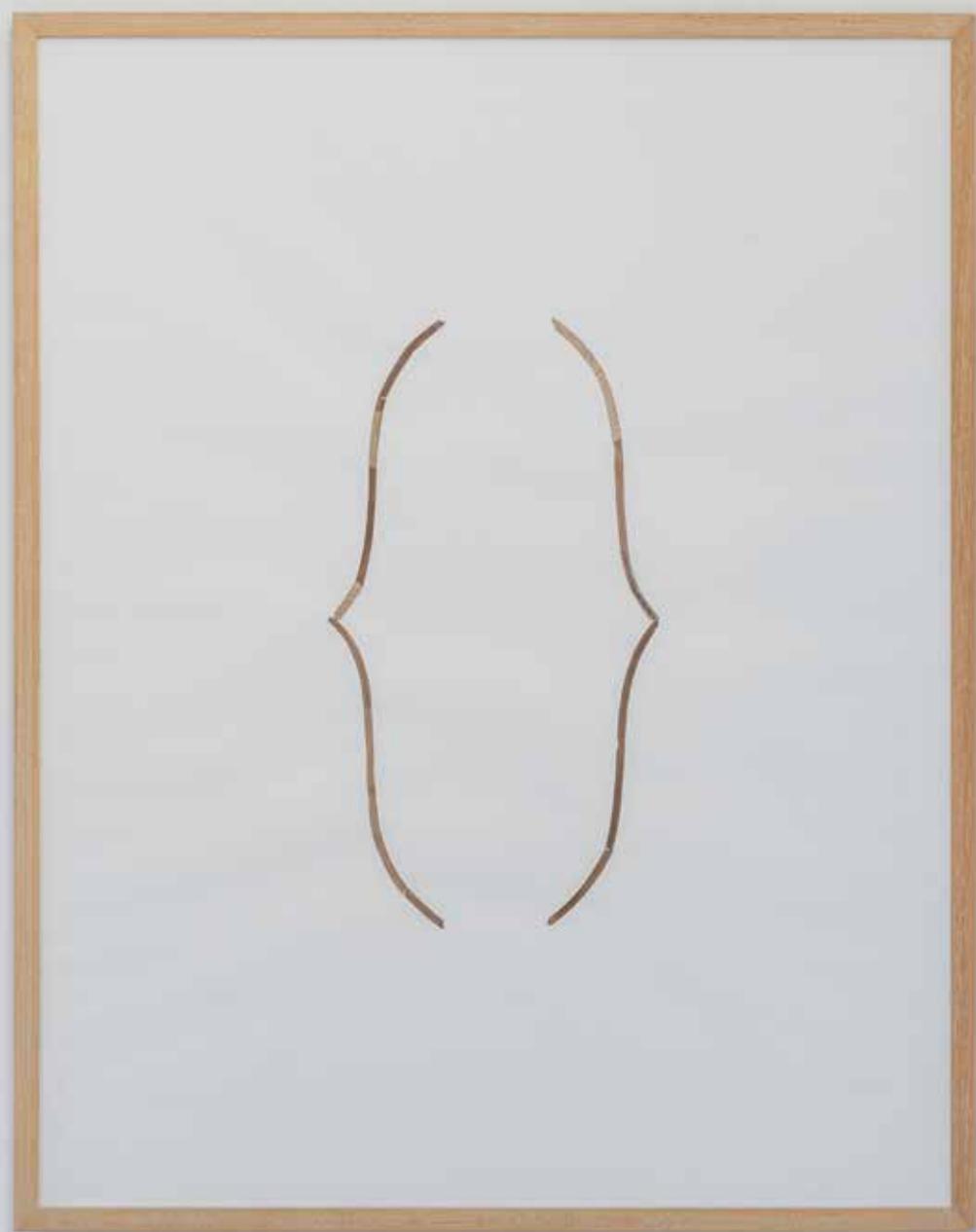
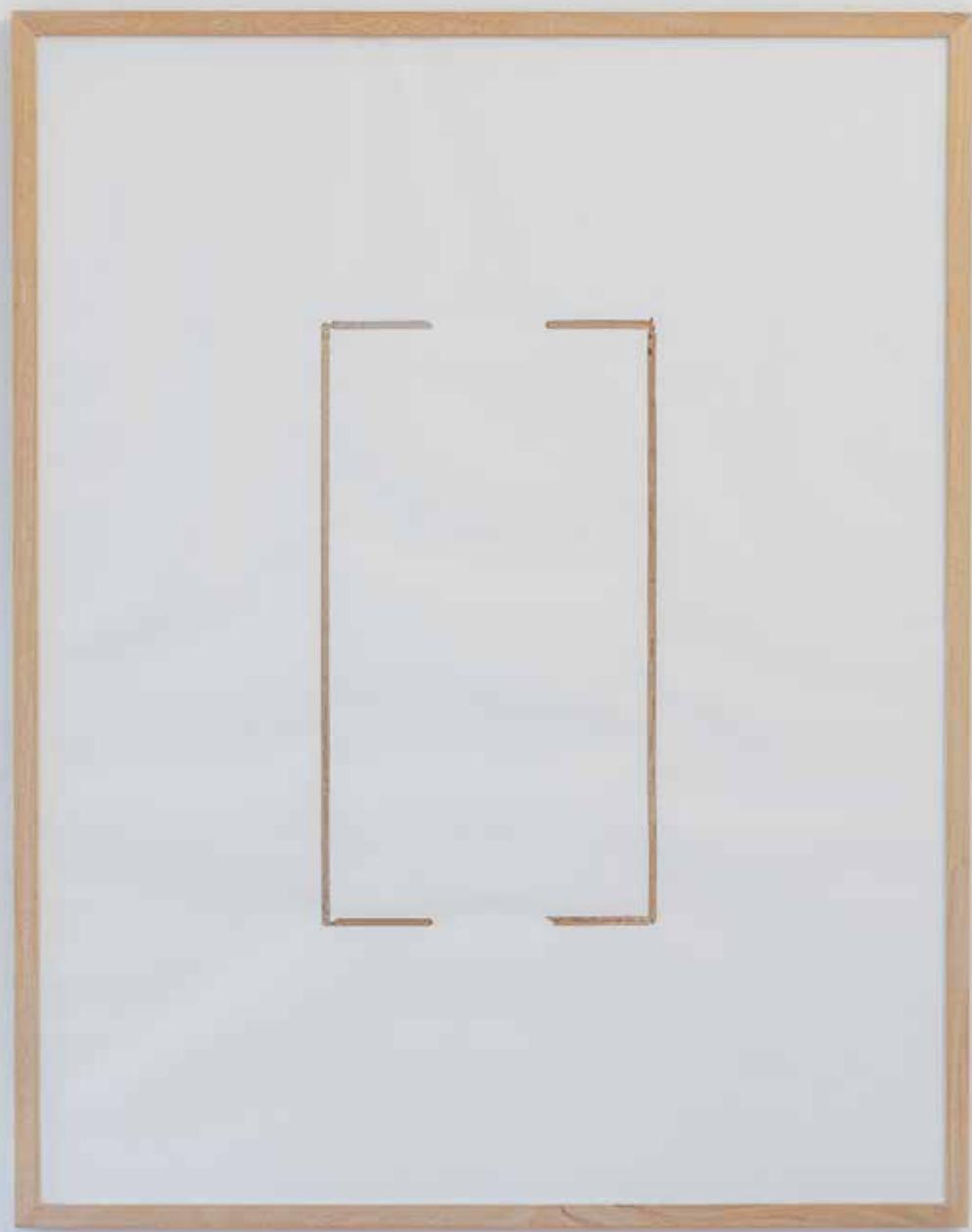


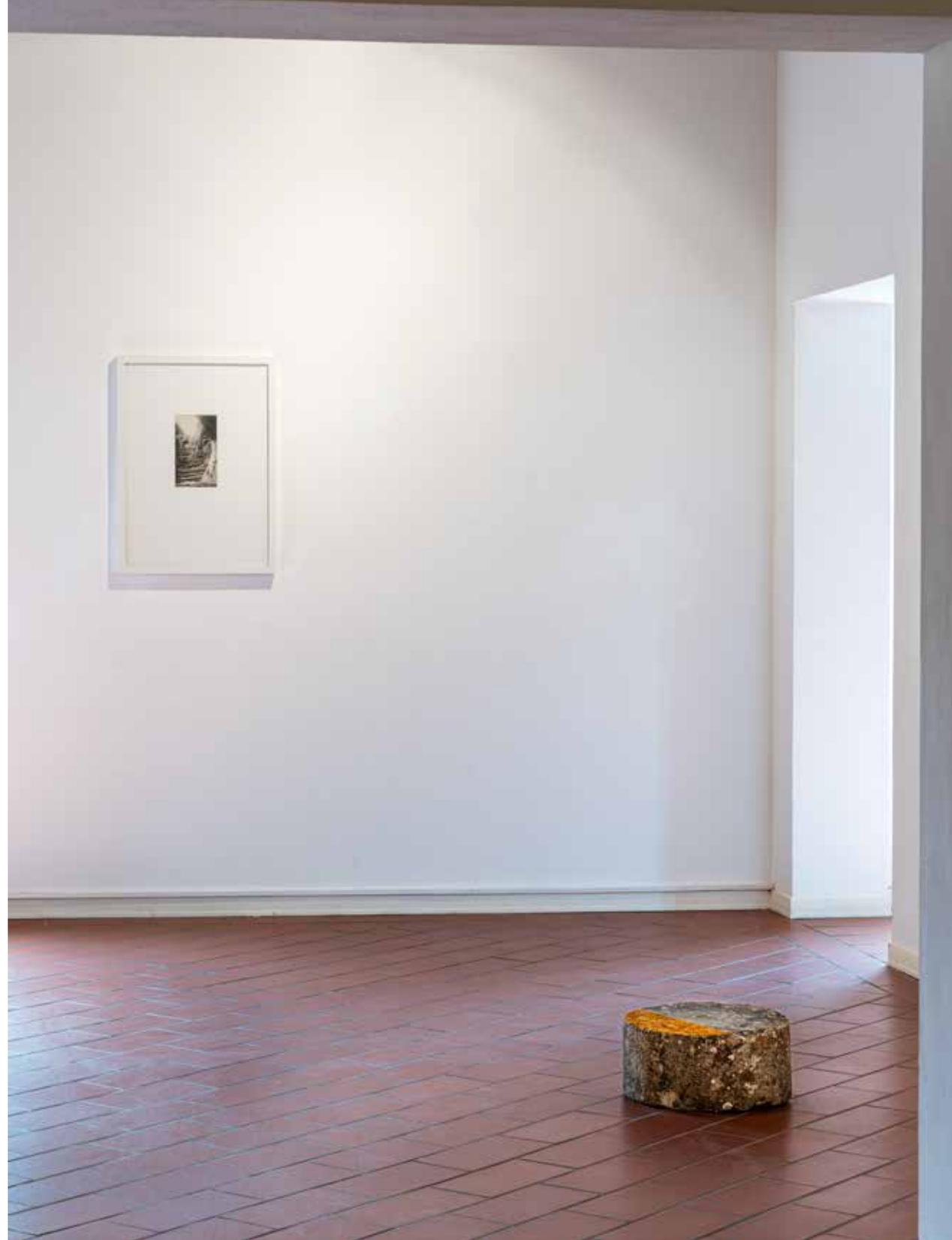




pp. 109-111
0 0 0, 2018
posidonia su carta (cornici in legno con vetro)
Posidonia seagrass on paper (wooden frames with glass)
cm 120x95x4 ciascuna | each







pp. 115, 121
Palinodia (Ctonio ed Uranio), 2013
fotografie trovate (cornici in legno laccato e vetro)
found photos (frames in lacquered wood and glass)
2 pezzi | pieces, cm 73x53x4 ciascuno | each





Vestigia, 2013
cemento, licheni | concrete, lichens
cm Ø 37x20 ciascuno | each







Francesco Carone

Nato | Born 1975

Siena, Italy

MOSTRE PERSONALI | SOLO EXHIBITIONS

2021

- *TITOLO - l'edito inedito, Cap. V, Etere*, a cura di | curated by Federica Maria Giallombardo, Società Interludio, Torino
- *L'inconsolabile*, a cura di | curated by Italia Mariotti, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (PI)

2018

- *Il Disinganno*, SpazioA, Pistoia
- *Ciclope*, a cura di | curated by Rubina Romanelli, Museo Novecento, Firenze
- *Natura morta con lettera*, MAGra, Granara (PR)

2016

- *Boudoir*, SpazioA, Pistoia
- *TITOLO - l'edito inedito, Cap. IV, Il faro*, Villa Romana, Firenze

2015

- *TITOLO - l'edito inedito, Cap. III, La stiva*, Spazio Cosmo, Milano

2014

- *TITOLO - l'edito inedito, Cap. II, Il giardino d'inverno*, Casabianca, Bologna
- *TITOLO - l'edito inedito, Cap. I, Il salottino*, Made in Filandia, Pergine Valdarno (AR)

2013

- *Muta Bellezza*, SpazioA, Pistoia
- *Genealogia*, a cura di | curated by Ludovico Pratesi, Galleria Fuori Campo, Siena

2012

- *Rendezvous des amis*, a cura di | curated by Marinella Paderni, Palazzo Pubblico - Museo Civico, Siena

2010

- *Horror vacui*, a cura di | curated by Lorenzo Giusti e | and Arabella Natalini, EX3 Centro per l'Arte Contemporanea di Firenze
- *golem*, Galleria SpazioA, Pistoia

2008

- *Maelström*, SpazioA, Pistoia
- *Ora l'autunno del nostro scontento*, a cura di | curated by Marinella Paderni, Art Waiting Room, Lago S.p.a., Villa del Conte (PD)

2006

- *Le dimore filosofali*, SpazioA, Pistoia

2005

- *Atlante – Deposizione*, a cura di | curated by Sergio Risaliti and Pietro Gaglianò, Quarter - Centro Produzione Arte, Firenze
- *Fronte del porto*, a cura di | curated by Giusy Caroppo, Porto, Barletta (BA)

2004

- *Mare Nostrum*, a cura di | curated by Daniela Ivanova, Chiesa del Luogo Pio, Livorno

2003

- *Green Gallery*, testi di | texts by Massimiliano Tonelli, Galleria Isabella Brancolini, Firenze

2002

- *Francesco Carone | Pennacchio Argentato*, a cura di | curated by Massimiliano Tonelli and Paola Guadagnino, Galleria T293, Napoli

MOSTRE COLLETTIVE | GROUP EXHIBITIONS

2020

- *Flow*, Francesco Carone's studio, Pistoia, un progetto di | a project by Francesco Carone and SpazioA, Pistoia
- *A Word that Troubles*, a cura di | curated by Gaia Bobò, The Gallery of Art, Temple University, Roma

2019

- *20 x 15 Opere su carta per l'Archivio Storico Magnani di Pescia*, a cura di | curated by Ilaria Bernardi, Museo della Carta, Pescia

2018

- *10 Years of Love*, Galleria SpazioA, Pistoia
- *Nonostante questo buio*, a cura di | curated by Stefania Margiacchi e | and Alessia Posani, Spazio Siena, Siena
- *Iconoclash | Il conflitto delle immagini*, a cura di | curated by Eddy Merckx e | and Antonio Grulli, Museo di Castelvecchio, Verona

2017

- *Gyeong International Biennale 2017 - Narrative*, Ode to Life, Icheon Cerapia, Gwangju Gonjiam Ceramic Park, Yeosu Dojasesang, Gyeonggi-do Province, South Korea
- *Solo Figli*, a cura di | curated by Sergio Avveduti and Irene Guzman, Padiglione Esprit Nouveau, Bologna

2016

- *La torre di Babele*, a cura di | curated by Pietro Gaglianò, Officine ex-Lucchesi, Prato
- *Capri the Island of Art*, a cura di | curated by Marco Izzolino, Capri
- *Che il vero possa confutare il falso*, a cura di | curated by Luigi Fassi e | and Alberto Salvadori, Accademia dei Fisiocritici, Siena

2015

- *Parc01*, pista ciclabile | cycle route Rossana Maiorca, Siracusa
- *Ri-pensare il medium: il fantasma del disegno*, a cura di | curated by Cristiana Collu e | and Saretto Cincinelli, Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno

- *La sottile linea del tempo*, a cura di | curated by Marinella Paderni, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, Verona
 - *Walking on the Planet*, a cura di | curated by Pietro Gaglianò, Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, Arezzo
- 2014
- *Krobylos. Un groviglio di segni, da Parmigianino a Kentridge*, a cura di | curated by Alessandra Bigi Iotti, Marinella Paderni, Massimo Pulini and Giulio Zavatta, Biennale del Disegno Rimini, Rimini
- 2013
- *Premio Maretti*, a cura di | curated by Raffaele Gavarro, Pan, Palazzo delle Arti di Napoli
 - *Oltre il Giardino*, a cura di | curated by Ludovico Pratesi, Palazzo Fabroni, Pistoia
- 2012
- *PUNTI DI VISTA Identità Conflitti Mutamenti*, a cura di | curated by Ludovico Pratesi, Palazzo Arnone, Cosenza
 - *Brightlight - Darklight*, a cura di | curated by Ludovico Pratesi, Accademia Americana, Roma
 - *Contemporary locus 1*, a cura di | curated by Paola Tognon, Luogo Pio della Pietà, Istituto Bartolomeo Colleoni, Bergamo
 - *EPIPEDON*, a cura di | curated by Ludovico Pratesi, CO2 gallery, Roma
- 2011
- *Meriggio a Carignano*, a cura di | curated by Ludovico Pratesi, Villa al Console, Carignano (LU)
 - *The Wall (archives)*, progetto a cura di | project curated by Pietro Gaglianò
- 2010
- *niente da vedere tutto da vivere*, a cura di | curated by Lorenzo Bruni, Istituto del Marmo Pietro Tacca, Carrara
 - *Actuelle Positionen Italienischer Kunst*, Stadtgalerie, Kiel (DE)
- 2009
- *Mediterranean*, a cura di | curated by Elena Lydia Scipioni, Vasif Kortun, The Road to Contemporary Art, Roma
- 2008
- *Talent Prize*, Museo del Corso, Fondazione Roma, Roma
 - *Via Amati 13*, SpazioA, Pistoia
 - *Collezione Farnesina - Experimenta*, a cura di | curated by Maurizio Calvesi, Lorenzo Canova, Marco Meneguzzo, Marisa Vescovo, Ministero degli Affari Esteri, Roma
 - *Arrivi e partenze. Italia*, a cura di | curated by Alberto Fiz e | and Walter Gasperoni, Mole Vanvitelliana, Ancona
- 2007
- *Storytellers*, a cura di | curated by Pietro Gaglianò, Parco dell'Acciaio, Scandicci, (FI)
 - *Progettoggetto*, a cura di | curated by Stefano Coletto, Palazzo Bracciolini delle Api, Pistoia
 - *Open Air*, a cura di | curated by Marinella Paderni, Isotta Saccani, Orto Botanico, Parma
 - *On the Edge of Vision*, curated by Lorenzo Canova, National Gallery of Modern Art, Mumbai e | and Victoria Memorial Hall, Calcutta (IN)
- 2005
- *Vitamortemiracoli*, a cura di | curated by Gaia Pasi, Galleria Alessandro Bagnai, Siena
 - *Uscita Pistoia*, a cura di | curated by Giuseppe Alleruzzo, Fuyumi Namioka, SpazioA, Pistoia

2004

- *Elettricità*, a cura di | curated by Giuliana Stella, Palazzo di Primavera, Terni
- *On Air*, a cura di | curated by Andrea Bruciati e | and Antonella Crippa, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone
- *Palermo Change*, curated by Matteo Boetti, Laura Garbarino, Giuliana Stella, Ex deposito locomotive Sant'Erasmus, Palermo

2003

- *Delirio*, a cura di | curated by Giusy Caroppo, Castello Svevo, Trani
- *Italia-Cile*, a cura di | curated by Antonio Arévalo, Galleria d'Arte Moderna, Caserta
- *Lavagna*, Palazzo delle Papesse, Siena
- *Cronastorie*, a cura di | curated by Antonio Arévalo, Metrò di Santiago del Cile, CL
- *Perspective*, a cura di | curated by Maria Cristina Bastante e | and Paola Capata, Galleria el Aleph, Roma
- *Working*, a cura di | curated by Sergio Risaliti, Ex Stabilimento Meccanotessile, Firenze

2002

- *Autoritratti italiani*, a cura di | curated by Antonio Arévalo e | and Aurora Fonda, Gallerie Costiere e Galleria Civica, Pirano (SI)
- *Videoplace*, a cura di | curated by Sergio Risaliti, Parterre, Firenze
- *Networking*, a cura di | curated by Bruno Corà, Sergio Risaliti e Pier Luigi Tazzi, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, Monsummano Terme (PT)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2021
presso Bandecchi & Vivaldi - Pontedera per conto de Gli Ori, Pistoia



