ISBN 978-88-944182-1-8

CARLO CIUSSI

Volume 10

Fondazione Ghisla Art Collection



ESTRATTO DEL CATALOGO


GHISLAARTCOLLECTION

Fondazione Ghisla Art Collection
Via A. Ciseri 3 - CH-6600 Locarno
Tel. Fax +41 91 751 01 52
info@ghisla-art.ch www.ghisla-art.ch

Presidente / *President*
Pierino Ghisla

Vice Presidente / *Vice President*
Martine Ghisla-Jacquemin

Curatore - Direzione esecutiva / *Curator - Executive Direction*
Boris Croce

CARLO CIUSSI

LA METAMORFOSI DEL COLORE

Trasporti / *Transport*: Logistica DUE.E, Chiasso
Assicurazione / *Insurance*: Helvetia Assicurazioni

Sostenitori / *Supporters*

UBS · helvetia · SIEMENS · ANASTASI&PARTNERS · BESFID · BELOTTI Passione per i sensi · IMMOBILIARE mazzoleni sa · MAZZA - TESTORI SA · CROSSINVEST LOCARNO · PAOLUCCI SA PITTURA E GESSATURA · GTL · tognetti auto · mondini sa elettricità · COLOPA Cornici

FONDAZIONE GHISLA ART COLLECTION LOCARNO

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
This book was published on the occasion of the exhibition

Carlo Ciussi. La metamorfosi del colore
a cura di / *curated by* Davide Mogetta
Fondazione Ghisla Art Collection Locarno
19 marzo - 21 agosto 2022 / *March 19 - August 21, 2022*

La mostra è stata realizzata in collaborazione con Archivio Carlo Ciussi
The exhibition is organized in partnership with Archivio Carlo Ciussi

Progetto espositivo / *Exhibition design*: Epicarmo Invernizzi, Milano

Coordinamento editoriale / *Editorial coordination*: Criseide e / *and* Selene Invernizzi, Milano
Progetto grafico / *Design*: Tiziana Invernizzi, Milano
Impaginazione / *Layout*: Carolina Salis, Milano
Traduzioni / *Translation*: Simon Turner, Imperia
Crediti fotografici / *Photo Credits*: Bruno Bani, Milano; Danilo De Marco, Udine; Maurizio Frullani, Gorizia; Giancarlo Gennaro, Cittadella; Mattia Mognetti, Milano; Riccardo Toffoletti, Udine; Paolo Vandrasch, Milano
Fotolito / *Photolitho*: Graphic & Digital Project s.r.l., Milano
Stampato in Italia da / *Printed in Italy by* Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

© 2022 Fondazione Ghisla Art Collection, Locarno
© 2022 Archivio Carlo Ciussi, Udine-Milano
© 2022 Fotoearte SA (copertina, foto pp. 2-3 / *cover, photo pp. 2-3*)

Tutti i diritti riservati / *All rights reserved*
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the owners of rights

Un particolare ringraziamento a / *Special thanks to* Lina Tuani

Si ringraziano coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra e di questo volume
We are grateful to the following for their support in the realization of this exhibition and volume

A arte Invernizzi, Milano
Maria Agosto, Angela Bertolini, Nicoletta Gaetani, Sostene Invernizzi, Silvio Vancini

e tutti coloro che hanno voluto mantenere l'anonimato / *and all others who wish to remain anonymous*

Copertina / *Cover:*
Senza titolo, 2005, olio e tecnica mista su tela / *oil and mixed media on canvas*, 140x250 cm (dettaglio / *detail*)

Sommario | *Contents*

9 Prefazione
Preface

Davide Mogetta
11 La metamorfosi del colore
61 *The Metamorphosis of Colour*

105 Nota biografica
109 *Biographical Note*

113 Esposizioni
Exhibitions

121 Bibliografia
Bibliography



Prefazione

Siamo felici di presentare la mostra *Carlo Ciussi. La metamorfosi del colore*, la prima retrospettiva internazionale dedicata all'artista a dieci anni dalla sua scomparsa, con un percorso che permette di attraversare la lunga carriera di uno fra i protagonisti dell'arte italiana del XX secolo.

Le ventisette opere esposte sono rappresentative degli snodi cruciali nella storia di Ciussi, dai primi lavori in cui l'attenzione si rivolge all'impaginazione geometrica del quadro in toni grigio-neri, a quelli in cui il colore riappare da protagonista e, in uno sviluppo pluridecennale, sino agli esiti degli ultimi quadri.

Due dei lavori presentati, del 1965 e del 2005, provengono dalla nostra collezione, a testimonianza di un intreccio vivace fra l'attività della fondazione e il lavoro dell'artista, e di una fascinazione più che decennale per il suo visionario mondo creativo.

Con questa mostra speriamo di accompagnare il visitatore all'interno di questo mondo, con una visione d'insieme che permetta di condividere la scintilla di un incanto artistico.

Martine e Pierino Ghisla

Preface

It gives us great pleasure to present the exhibition *Carlo Ciussi: The Metamorphosis of Colour*, the first international retrospective dedicated to the artist since his passing ten years ago. The show takes us through the long career of one of the greatest names of twentieth-century Italian art.

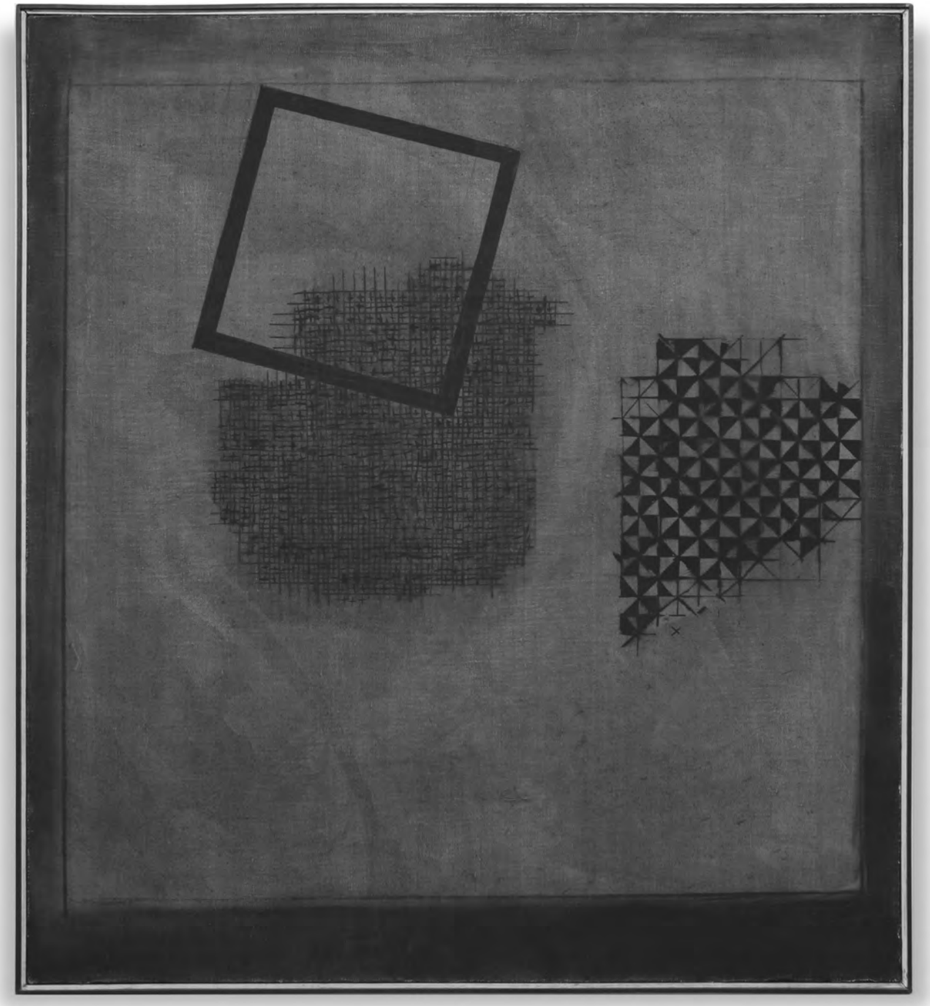
The twenty-seven works on display illustrate the crucial moments in Ciussi's artistic life, from his first works, in which he focused on the geometric layout of the painting in tones of grey and black, to those in which colour once again took centre stage and, spanning a decades-long development, through to his final works.

Two of the works on show, dating from 1965 and 2005, come from our collection, testifying to the lively interaction between the activities of the Foundation and the works of the artist, and to the fascination that his visionary creative world has exerted over the years.

With this exhibition we hope to accompany the visitors into this world, offering them an overview that lets them experience the magical spark of his artistic vision.

Martine and Pierino Ghisla

Carlo Ciussi, Udine, 1996



Senza titolo, 1965, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 112,5x102,5 cm

Davide Mogetta
La metamorfosi del colore

La mostra che la Fondazione Ghisla Art Collection dedica al lavoro di Carlo Ciussi permette di percorrere l'arco della sua produzione artistica dal 1965 al 2012. L'articolazione data ai diversi periodi del suo fare arte, e i legami che è possibile trovare fra essi, consente di scriverne una storia possibile.
E tuttavia quest'operazione appare tutt'altro che semplice: i testi critici che nel corso dei decenni sono stati scritti sull'artista hanno spesso rilevato le rotture intervenute nei diversi momenti del suo lavoro. Questo può dipendere, almeno in parte, dal fatto che la presentazione di un gruppo di opere coerenti fra loro, e relative a un unico periodo, fa risaltare le differenze fra quello e altri gruppi di opere di un artista; di conseguenza, la scelta di esporre in questa mostra opere di diversi periodi in dialogo fra loro concentra l'attenzione sullo sviluppo, se non di temi coerenti, almeno di alcune venature o correnti carsiche. Che vi sia un'aria di famiglia fra le opere esposte è evidente anche a un fugace colpo d'occhio; ma qual è la forma dello sviluppo? La questione, apparsa indirettamente in alcuni testi critici su Ciussi, è aperta. Senza indugiare in una ricognizione delle opzioni proposte sinora, avanzo sin da subito la mia ipotesi di lettura: lo sviluppo della pittura di Ciussi dovrebbe essere interpretato come una metamorfosi, e nello specifico una metamorfosi del colore. Se si vuole leggere unitariamente il percorso dell'artista, bisogna abbandonare l'idea che l'unità sia uniformità, e che lo sviluppo possa esser inteso solo come variazione su un tema o un progressivo mutare un elemento singolo all'interno di un sistema di riferimento già per sé coerente. Bisognerà invece guardare ai mutamenti della forma, e del farsi forma del colore.

Le opere del 1965 esposte nella prima sala sembrano fare da subito una resistenza almeno parziale all'ipotesi proposta, poiché in esse manca proprio il colore. Se non altro, esso è ridotto a una scala di toni grigio-neri o sabbia, con l'eccezione dello squillo giallo che appare in *XXVIII*. Sospendiamo per un momento la questione.
Le opere presentano un'impaginazione piuttosto definita, che indica una chiara attenzione alla forma. È importante sottolineare subito come la «forma» con cui si ha a che fare nel caso dell'opera di Ciussi non debba mai essere intesa come un'"astratta" geometria - anche quando i rapporti geometrici saranno centrali nel suo lavoro - opposta alla figura "concreta". In quella che si potrebbe chiamare la sua preistoria, l'artista aveva affrontato due volte il passaggio dalla figurazione all'astrazione, passando per un periodo di carattere informale. Fu un periodo importante, culminato nella partecipazione alla Biennale di Venezia del 1964, seguito da uno scarto verso la geometria. Il passaggio a una strutturazione geometrica del quadro, radicale e d'ora in poi non più messo in questione, investe appunto la forma (il formare) prima negata e ora riaffermata: la possibilità di lavorare sulla forma attraverso la forma stessa, tuttavia, dev'essere guadagnata. L'«ansia di vivere nella pittura» di Ciussi, per utilizzare una felice espressione di Manzano[1], può essere placata solo vivendola per intero, andando a fondo del dipingere.
La caratteristica comune di questi lavori è l'impaginazione, che prevede la separazione dello spazio in diverse aree. Una viene dedicata a una sorta di scrittura segnica, che si svolge entro guide lineari tracciate in modo da creare un reticolo; sull'altra zona del quadro appaiono invece figure geometriche - soprattutto il quadrato - che entrano in dialogo fra loro. I quadrati spesso si sovrappongono presentandosi disassati, od obliqui se presenti singolarmente. È interessante notare come le interazioni fra le diverse zone non siano del tutto libere: le scritture segniche possono sì attraversare le diverse zone, ma solo raramente intaccano gli intrecci dei quadrati sovrapposti e disassati. *Senza titolo* (1965), in questo senso, è un caso eccezionale.
L'isolamento del quadrato - evidenziato nel caso di *III.65* dal riempimento in bianco della superficie - è una caratteristica qualificante. Sembra che esso emerga inizialmente in contrasto al rumore dei segni dispersi e delle scritture, come se ognuno di questi fosse una voce, una nota disordinata. Il quadrato s'isola per affermarsi, tanto che nelle opere successive viene separato in modo più marcato dagli spazi occupati per intero o solo attraversati da quei suoni. Il segnale d'ordine del quadrato non emerge però del tutto in contrasto con gli altri sviluppi, e anzi la sua presenza porta a cercare un maggiore ordine nelle scritture segniche: quasi la grammatica di una lingua possibile, o il ritmo di una musica a venire, come

nella partizione di *XXVIII*. Ciussi, nelle opere seguenti, si rivolgerà con decisione alla ricerca sugli elementi di queste scritture segniche.
C'è un'altra caratteristica trasversale di queste opere su cui porre l'attenzione, poiché essa è di grande importanza per il fare arte di Ciussi nel suo complesso. L'artista è impegnato in un lavorio costante sulla superficie del quadro. In *Senza titolo* il quadrato sembra finestra aperta sul fondo pittorico da cui origina il tessuto cromatico e segnico del quadro, mentre in *XXVIII*, attraverso le fluttuazioni di *III.65* e *XIII.65*, i diversi piani appaiono tutti allo stesso livello, diventando effettivamente «zone» di una formazione complessiva, più che figure in rapporto reciproco[2]. Ciussi sembra sforzarsi di annullare la differenza fra quell'oggetto fisico che è il quadro - fatto di tela, legno, pittura - e quel che avverrebbe invece nel quadro come spazio mentale della superficie. Cerca di rendere materiale la forma, e di cogliere il pensiero immateriato nelle forme assunte dalla pittura. L'operazione è decisiva per potersi muovere concretamente all'interno della forma, ma qui non è ancora del tutto compiuta.
Gli spazi che si aprono all'interno dei quadrati disassati e sovrapposti sono ancora aperture su uno sfondo pittorico che non coincide con il quadro; essi cioè, da ultimo, sembrano ancora rimandare a un «mondo» che eccede l'orizzonte della pittura. E non potrebbe essere altrimenti, se essi nel loro isolamento si oppongono alle scritture segniche e al loro rumore appena distinto, al loro vociare incessante: l'opposizione orizzontale fra due diverse istanze che appaiono nel dipinto rispecchia un'opposizione verticale, più implicita, fra il quadro stesso come spazio pittorico e il suo altro.
E il colore, che avevamo lasciato in sospeso? Esso è senz'altro escluso da queste opere, ma la sua negazione non è irrevocabile, e non dipende da una presa di posizione teorica sulla pittura quanto da un ragionamento che ha uno spessore storico. Per portare a fondo lo sviluppo che gli consente di guadagnare la dimensione della forma, Ciussi decide di muoversi all'interno del quadrante del disegno, escludendo il colore. Come ricordato da Argan in un testo su Ciussi, riferito a un periodo successivo ma che può essere esteso già a questo gruppo di opere, disegno e colore «sono due sistemi che, nella storia dell'arte, rimangono generalmente distinti»[3]; l'esclusione è storica per Ciussi in questo senso generale, ma anche nel senso specifico per cui egli «non passa attraverso la psicologia della forma ma attraverso la storia della pittura, cioè la storia dell'esperienza del reale che è stata fatta attraverso la pittura»[4]. È attraversando questa storia che si fa urgente l'approfondimento dell'esclusione, la sua consumazione si potrebbe dire, che apre poi alla riapparizione di un colore che non è più escluso dalla geometria, né la esclude, pur mantenendosene distinto.

Nascondere lo scarto fra i lavori del 1965 e del 1966-67, e degli anni successivi, è impossibile; ma sarebbe soprattutto infruttuoso, poiché è nello scarto che si coglie l'esigenza unitaria a cui l'artista cerca di rispondere. Non è un caso che le due dimensioni concorrenti in queste opere siano, da un lato, una più spiccata organizzazione geometrica dello spazio, dall'altro, il ritorno del colore. Allo stesso tempo escono dalla scena i quadrati che caratterizzavano i lavori precedenti, mentre assume una rilevanza maggiore il cerchio.
Da questo momento e fino alla fine degli anni '70 l'impaginato geometrico, pur nelle sue fluttuazioni e differenze, sarà una costante del lavoro di Ciussi. C'è un elemento quasi psicologico in questo, ricordato dallo stesso artista: l'influsso del periodo passato a lavorare nella tipografia del padre fra il 1950 e il 1957, durante il quale aveva dovuto pressoché abbandonare la pittura. La capacità di questo elemento di svilupparsi si radica però nel terreno fertile costituito da una riflessione pittorica sui quadri del periodo precedente. Quando si osservano da vicino le scritture segniche dei dipinti del 1965, specialmente quando Ciussi gioca coi loro pieni e vuoti, si nota in essi il modulo da cui germinano le strutture di pieni e vuoti geometrici dei lavori che vanno dal 1966 in poi. Il passaggio è duplice. Una geometrizzazione dei segni, certo, ma anche l'introduzione della novità decisiva costituita dalla forma circolare (spesso moltiplicata in cerchi concentrici o dall'intersezione di porzioni circolari) all'interno della quale sono iscritti e ordinati i pieni e i vuoti creati dalle linee rette.

La ricostruzione della genesi dell'elemento formale dell'impaginato dei quadri del 1966-1967 può connettersi ad alcuni degli elementi delle opere del periodo precedente; ma questo può essere fatto a patto di non considerare il colore, che compare nelle opere di questo periodo soprattutto nell'aspetto di colori terra, molto concentrati e stesi in modo assai compatto, quasi si trattasse, almeno a un primo sguardo, di un retino opaco applicato all'interno di dime geometriche. Ci muoveremmo in tal caso all'interno di una trasposizione pittorica di un'attività di tipo grafico, eppure potremmo farlo solo sulla base di un'ipotesi circa l'operazione condotta da Ciussi che è tutta da invertire: le linee non creano gli spazi che devono essere riempiti dal colore, poiché invero l'effetto della geometria è reso possibile solo dal colore, e verrebbe da dire dal darsi forma del colore.
L'inversione corre di pari passo all'operazione pittorica cruciale che l'artista compie in questo periodo: annullare la separazione fra «sfondo» e «superficie», creando uno spazio pittorico integrale che coincide col quadro quale oggetto fisico. La riduzione dello scarto fra sfondo e superficie appare chiara mettendo a contrasto opere come *XIII.65* e *III.66* o *III.65* e *XXII.66*. Le differenti aree di colore sono ora elementi che compongono l'opera al pari dei moduli geometrici, e la loro stesura compatta acuisce la percezione di una riduzione al piano pittorico di tutto ciò che il quadro è. La pittura si fa, per dir così, pensiero materiale in forma pittorica.
Quest'aspetto "oggettuale" della pittura di Ciussi, che fu presto notato da Dorfles[5], non deve però portare a imbrigliarla nelle categorie caratterizzanti altre pratiche artistiche coeve: la direzione oggettuale che compare nell'arte di Ciussi non è un fine, ma un mezzo, ricavato dall'ambiente storico in cui egli si muoveva, uno strumento utile alla sua ricerca. Si tratta di portare l'attenzione su una superficie senza sfondo, cioè sulla pittura come tale, senza rimando a un mondo che stia al di là di essa. Ecco perché i quadrati che comparivano nelle opere del 1965 non possono più avere luogo qui: perché non c'è più alcuno sfondo su cui si debba aprire una finestra, non c'è più alcun al di là della pittura a cui essa si contrapponga, aprendo su esso oppure no; e allo stesso tempo la pittura non "dice" nulla di un mondo ulteriore a sé stessa, giacché essa altrimenti - astratta o figurativa che fosse - ricadrebbe in una forma oppositiva tale da renderla incapace di una consistenza autonoma[6].

Con *XXII* e *XXIII* Ciussi ci permette di girare attorno al suo dispositivo creativo. Guardandole ci si rende conto che il quadrato, che potrebbe sembrare non avere più luogo in questi lavori, è implicitamente assunto nell'opera, o nella forma della tela, o, ancora, tanto nella forma della tela che nella configurazione dei suoi piani. Questo libera l'indagine dell'artista sul suo stesso linguaggio, e gli permette di rivolgersi alle strutture che esso gli consente di comporre.
Le opere *XXIII* (1967) e *XLI.1967* rappresentano due possibili esiti di questa ricerca. Almeno sul piano dell'impaginazione sembra di poter indicare una lotta fra il quadrato e il cerchio per il predominio nell'ordine complessivo del quadro. I moduli geometrici si basano sull'iscrizione di figure lineari all'interno del cerchio, certo; ma sono pur sempre le forme lineari, e come istanza generale il quadrato, a creare gli spazi dei pieni e dei vuoti, i luoghi del colore. Ecco quindi due opzioni di fondo, contrastanti ma coerenti nella definizione di questo momento della ricerca di Ciussi: *XXIII*, in cui è da ultimo il quadrato a dare ordine, e *XLI.1967*, in cui invece è il cerchio a impostare il quadro. Eppure questi due esiti opposti vanno ricondotti nell'alveo comune proprio per il modo in cui in essi è il colore - la maniera di trattare il colore, e i toni che vengono combinati per le singole opere, anche molto diverse fra loro - a rendere efficace l'apparato lineare-geometrico. Il punto su cui porre l'accento è più il formarsi, o anzi il passare in forme sempre nuove, del colore: la sua metamorfosi. L'infinito numero di relazioni che il suo dispositivo può generare è controllato dall'artista tramite la ricerca di una maggiore rarefazione, che gli permetta di concentrarsi. L'esito è raggiunto proprio in *XLI.1967*. La presenza di due soli colori e la semplificazione della geometria mimano il gesto di una letterale concentrazione, un fissare lo sguardo nell'elemento minimo e generativo del suo linguaggio e del suo mondo. Ciussi guarda, per dir così, al suo stesso alfabeto, al suo sorgere.
Questa coerenza di fondo non riguarda così i valori formali o cromatici del lavoro di Ciussi, ma il suo condensare in ogni esito (il singolo quadro) un processo che non si esaurisce in esso, che si aggroviglia in un possibile e riprende slancio. In questo senso è assai significativa la scelta compiuta nella titolazione delle opere - un fatto solo all'apparenza esteriore - e che invece è per Ciussi parte del suo modo di intendere la ricerca artistica[7]: una numerazione progressiva, scandita per ogni anno, indice di questi momenti pieni di trasformazione in corso.
L'intreccio fra i due livelli che è possibile individuare in questo periodo della ricerca di Ciussi - il problema, che è ancora tale, del rapporto fra quadrato e cerchio, e il tras-formarsi del colore - trovano uno sviluppo sintetico e allo stesso tempo sfaccettato nelle opere del periodo in cui l'artista, secondo la definizione di Dorfles, è impegnato simbolicamente con l'operazione (impossibile) della «quadratura del cerchio»[8].



II/2, 1967, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 143,5x142,5 cm

Dopo un periodo di cambiamenti vertiginosi nell'arco di pochissimi anni, fra il 1965 e il 1967, a partire dal 1968 e fino al 1975 la ricerca di Ciussi assume tratti di fondo coerenti, per quanto essi si manifestino - come sempre nella sua ricerca - in esiti numerosissimi e molto diversificati. La scelta dei lavori presenti in mostra consente una doppia lettura: sia ponendo attenzione al lento e costante lavorìo dell'artista sul colore e sulle sue forme, sia mostrando quanto possano differire tipologicamente gli esiti della sua ricerca, che rimane però, come vedremo, fortemente unitaria.
Il tratto più vistoso che accomuna il lavoro di questo periodo è nella struttura stessa delle opere: l'iscrizione di una tela (o a volte una tavola) circolare in una tavola quadrata di legno o formica. È un primo senso in cui può essere declinata la formula della «quadratura del cerchio», poiché tale modulo compositivo accomuna le opere di questo periodo in un legame intrinseco. Non è cioè una forma avventizia sperimentata e poi accolta, ma il frutto di una decisione circa un vincolo compositivo che apre, allo stesso tempo e proprio in quanto tale, alla produzione controllata di un'infinità di esiti possibili: di casi (di occasioni) il cui caso (il cui accadere) ha un numero qualsiasi di possibili cause, senza poter mai però essere vincolata ad alcuna di esse. E non si tratta di un gioco combinatorio quanto, piuttosto, dello scavo continuo che Ciussi porta avanti, per mezzo della pittura, sulla sua stessa pittura. L'intenzione è ferma. Si capisce che la tavola quadrata non può essere intesa alla stregua di un'ampia cornice, poiché essa fa corpo unico con la tela dipinta[9], in uno sviluppo del lato "oggettuale" del lavoro dell'artista che è reso possibile dal superamento della contrapposizione fra sfondo e superficie guadagnato nel periodo precedente. Ma la quadratura del cerchio non riguarda solo quest'aspetto, per quanto macroscopico.

Se è vero quanto sostenuto da Argan a proposito del procedimento di desimbolizzazione della geometria che avviene nell'arte di Ciussi (e che può essere rafforzato dall'impostazione in senso non oppositivo del rapporto fra disegno geometrico e colore), si può intendere come la maniera in cui l'artista assume il problema della quadratura del cerchio sia rigoroso: egli cioè lo assume *come problema*, sapendone l'impossibile soluzione. E perciò l'esigenza di riformularlo continuamente senza pretendere di scioglierlo, quasi che si potesse solo cercare di dare la formulazione più chiara possibile, capace di rendere del tutto evidente la soluzione impossibile, o, come sembra suggerire Seuphor in un testo scritto per Ciussi, possibile solo in termini poetici[10].
Ora, nelle quattro opere esposte, pur nelle differenti configurazioni, è il rapporto fra linea retta e curva ad assumere una posizione centrale; ed è di nuovo la relazione fra i colori a rendere efficace quel rapporto. Questo appare in maniera icastica, e per certi versi eccedente rispetto ai filoni più seguiti da Ciussi nella ricerca di quegli anni, in *XCII.1970*, nella quale a spezzare l'unità geometrica del cerchio è l'effetto combinato della bipartizione cromatica nelle zone nere e blu, e delle due linee rette rosse che fendono il cerchio. L'esito, dicevo, è eccedente rispetto ad altri del periodo, proprio perché qui il colore esalta l'elemento lineare non attraverso un contrasto cromatico ma facendosi direttamente corpo della linea.
Le altre tre opere relative a questo periodo aprono uno spaccato nel procedimento artistico. Per creare la struttura formale di queste opere Ciussi impiegava delle dime, che gli consentivano di trasportare un disegno geometrico da una all'altra. Nel nostro caso è lampante anche per il mantenimento delle dimensioni sia delle tele circolari sia delle tavole in formica in cui sono iscritte. *Senza titolo* (1974), *XV* (1975), *IL* (1975) e *XLVII* (1975) condividono la stessa messa in forma geometrica basata sull'iscrizione di un quadrato nel cerchio e sulla successiva tracciatura di linee parallele a creare dei rettangoli all'interno del quadrato, in questo caso con una piccola variazione nella dimensione della banda centrale e con il differente orientamento di *XLVII*. Eppure sono opere molto diverse. È ovvio che questo dipenda dal cambiamento dei colori scelti, ma allo stesso tempo non è ovvio: perché il caso che stiamo considerando mostra plasticamente come il disegno geometrico possa avere efficacia solo sulla base del colore. Anche le linee, a parte il caso eccezionale di *XCII.1970*, non sono tracciate al fine di contornare blocchi di colore. È il colore stesso a creare l'armonia geometrica.
Un'osservazione prolungata permette di concentrarsi su un aspetto non secondario del rapporto di Ciussi col colore. Le zone cromatiche sono stese, con grande precisione, in modo sì uniforme ma secondo tre gradi che si potrebbero definire così: un grado-zero, che coincide con la tela, che viene lasciata grezza in alcune opere (come *Senza titolo*), un grado diafano, in cui la pittura, leggera, dà colore alla tela lasciandone trasparire la trama, e un grado spesso, probabilmente frutto della stesura di due mani di pittura, in cui il

colore è molto compatto e più lucido. Ora, è importante sottolineare che questi siano tre gradi *pittorici*, dunque che anche il grado-zero sia elemento pienamente pittorico. Ciò è da un lato l'esito coerente del percorso che porta l'immagine pittorica a coincidere col quadro, e dall'altro lato riafferma che l'efficacia della geometria dipende dal colore e insieme ne rende concreta la potenza[11].

Il suo uso della geometria dà luogo a un'indagine sulle condizioni di possibilità della pittura: non in generale, ma della stessa pittura che impegna Ciussi. Ecco che il contraccolpo dato dall'approfondimento del rapporto fra figura geometrica e colore, in cui la prima è intrecciata ma nel procedimento artistico ancora separata dal colore, spinge a concentrare tutta l'attenzione su quest'ultimo semplificando ulteriormente l'impaginato del quadro. È qui che si coglie il passaggio alle opere della seconda metà degli anni Settanta.
Dalla metà degli anni Settanta Ciussi abbandona dopo lungo tempo la forma circolare della tela per tornare alla forma rettangolare del supporto. Non solo quindi si lascia alle spalle la struttura dei tondi, ma anche quella quadrata, sia iscritta nel cerchio, sia iscrivente il cerchio, con i suoi equilibri fra orizzontale e verticale. Gli equilibri interni alle tele rettangolari di questo periodo seguono quindi una decisione artistica diversa, e per certi versi più vincolata, a partire dalla scelta di mantenere frequentemente in orizzontale il lato lungo, ritmandolo con bande di colore verticali. Non si tratta tuttavia di una regola. Soprattutto sembra che la riduzione ulteriore, che esclude il cerchio e la linea circolare in generale, corrisponda a una concentrazione ancora maggiore, pressoché ascetica, sui colori e sui loro toni.
Sarebbe errato prendere l'uso da parte di Ciussi di bande colorate come una novità totale, poiché nel periodo della "quadratura del cerchio", come abbiamo appena visto, esse appaiono talvolta all'interno dei quadrati. Il senso però qui è diverso. Non si dà più il caso, come in *XV* (1975), che una banda cromatica si fonda con una porzione circolare del quadro, e questo dipende ovviamente dall'impostazione dei lavori di questo periodo, che mettono fuori gioco il cerchio; ma ora ciò sarebbe impossibile soprattutto per la maniera in cui è sviluppata l'indagine sul colore. Si costituisce infatti in queste opere una distinzione fra un fondo cromatico al grado-zero o al grado diafano sul quale si trovano elementi di colore rettangolari quasi sempre al grado spesso della pittura. Questi quadri, in un orizzonte solamente pittorico, mettono in questione gli stessi rapporti interni del colore e i suoi gradi.
Per entrare in queste opere occorre innanzitutto osservarne la fattura materiale. Ciussi tiene otticamente ben distinte le zone di colore con un impiego molto preciso dei tre gradi di pittura individuati, in questo caso inoltre con un effetto che varia a seconda della grana della tela. Costante è la netta separazione di una zona di base, quasi che fosse la perimetrazione del luogo pittorico come tale, dalle bande di colore che emergono da esso, attraversandolo in una sorta di fluttuazione; ciò può accadere sia stendendo un colore diafano, come in *XXIV* (1976), sia lasciando esposta la tela grezza, come in *XXX* (1979).
I due lavori presentati in mostra sono esempi significativi delle ricerche portate avanti dall'artista in quel periodo: nel primo caso per la contiguità cromatica fra il verde diafano e quello delle bande spesse, che quasi trasporta la ricerca sui colori nel campo di un'indagine tonale; nel secondo caso, per lo stacco netto fra la tela e i colori scuri, che esalta l'effetto ritmico, di accelerazione e pausa, impresso dal colore al quadro.
Il «leggero trasalimento ottico che scompone il quadro e la pittura apposta in due entità galleggianti l'una sull'altra»[12] è sì favorito, ma non è determinato dai rapporti geometrici dei lavori, poiché esso non è prodotto dalle forme, che pur partecipano al mantenimento del suo ritmo, quanto dalla cromia.
È importante sottolineare che con questa considerazione non si ritorna al rapporto fra sfondo e superficie, la cui contrapposizione, abbiamo visto, Ciussi si è a lungo sforzato di superare. In luogo di un fondo si trova in queste opere l'esposizione dei gradi di emersione o formazione dei colori, quasi il processo del loro assumere e modificare la propria forma. L'effetto ottico complessivo è tutto interno all'oggetto pittorico finito che è il quadro stesso, ma questo mostra la sua natura processuale, sia perché i gradi del colore sono qui esposti come tali, sia perché i rapporti fra i colori scelti, nella semplicità della struttura geometrica, ne mostrano il dinamismo intrinseco. Sono i due aspetti salienti di questo ulteriore approfondimento, da parte di Ciussi, dei capisaldi - pur sottoposti a continuo scavo e critica - della sua pittura.
Al centro, dunque, sta il colore, in un definitivo sovvertimento della comune attesa di una sua subordinazione alla struttura geometrica: è il colore stesso a darsi spazio, per quanto sia geometricamente ordinato, a farsi mondo pittoricamente. Ecco che la struttura di questi lavori è manifestazione, essa stessa, di una maggiore libertà del colore e di una concentrazione accentuata su di esso. Un colore ch'è tanto capace di assorbire la trama della tela rendendola fondo e luogo pittorico, quanto esso incorpora l'emozione, che non è per nulla esclusa da queste opere, all'apparenza così analitiche[13]. Come ricorda lo stesso Ciussi in un'intervista, «anche quando facevo questa pittura molto rigida, molto geometrica, c'era sempre il colore […] che mi salvava e portava il quadro su di un piano di emozione anche quando la struttura era assolutamente rigida»[14].

A gettare uno sguardo retrospettivo su questo lungo periodo della sua ricerca, che va dal 1966 alla fine degli anni Settanta, si riconosce come il colore sia la vera costante nelle diverse soluzioni formali e geometriche adattate col passare degli anni. Il percorso svolto da Ciussi non procede per via analogica, non dà cioè esiti che possono essere comparati fra loro sulla base di una somiglianza di tipo funzionale, ma procede in direzione omologica: è lo sviluppo di strutture simili sul piano di una morfologia dinamica, pur nella differenza delle loro manifestazioni macroscopiche[15].
E questo riguarda non tanto la struttura geometrica, che potrebbe suggerire una direzione analogica, quanto soprattutto il colore. In questa metamorfosi del colore si potrebbero trovare, quali sentinelle capaci di custodire memoria dell'unità del percorso, casi in cui una terna di colori, o di alcuni toni, si presenta a più riprese ma in forme diversissime, sin dagli anni '60, attraverso il periodo della quadratura del cerchio con diverse messe in forma geometriche, e fino agli anni Settanta[16].
Col passaggio agli anni Ottanta si produce un nuovo scarto nella pittura di Ciussi: torna la linea circolare, che diventa anzi predominante ed è dipinta in successioni serpentinate, e soprattutto appare un nuovo modo di tenere insieme forma e colore, di dar forma al colore. Se si volessero indicare dei punti di cesura significativi nella pratica artistica di Ciussi, questo dovrebbe probabilmente essere considerato come uno dei principali. La fase di approfondimento degli statuti della sua pittura, iniziata nel '67, pare essere compiuta con il lavoro concentrato sul colore della seconda metà degli anni Settanta.

In uno scritto retrospettivo del 2009, inedito fino a poco fa, si legge: «nel mio caso il concetto di progettazione è alla base del lavorare, non dimenticando che all'origine sta la ricerca di forma colore attraverso gli spazi spianando la strada ad una trasformazione senza fine»[17]. Senza voler far di queste righe una prova, esse sono senz'altro un indizio significativo che spinge nella direzione che stiamo provando a seguire. Che una forma di progettazione sia alla base della pratica artistica di Ciussi è evidente sin dalle primissime opere in cui la geometria, ancora, si affaccia soltanto; ma la progettazione non risolve in sé l'intero del suo lavoro. Verrebbe da dire che la progettazione non riguarda tanto (o almeno non solo) il *fatto* del progetto - l'ideazione astratta, da condurre poi in concreto, del disegno geometrico della singola opera - quanto piuttosto il senso del progettare, il produrre tentativi di risposta a un problema che in un modo o nell'altro s'impone all'artista.
E l'origine del suo fare artistico, il suo problema originario, è indicato nella «ricerca di forma colore attraverso gli spazi». La formulazione è per sé chiara: non predomina la geometria (il disegno), né il colore, ma è il dare forma al colore a costituire il pungolo costante, l'oscillazione continua attorno a un punto cieco fra il momentaneo consolidarsi in una forma del colore e il suo spingere, già nella forma conclusa, alla formazione ancora a venire. Per questo la «trasformazione senza fine», la metamorfosi del colore, è la cifra del percorso artistico di Ciussi, che riprende sempre dall'inizio. In queste parole, anche se scritte a distanza e con uno sguardo ormai capace di abbracciare mezzo secolo di attività, riecheggia quel che l'artista aveva dichiarato in un'intervista a Marchiori già nel 1986. Egli disse che a interessarlo erano «le forme nuove, che però già *devono* esistere da qualche parte e che bisogna trovare»[18], indicando così il paradosso di fondo di una pratica artistica come la sua, in cui l'ansia di dare sempre nuovamente forma è un continuo scoprire e fare mondo attraverso e nella pittura.
Con le opere degli anni Ottanta, dicevamo, torna la linea curva, sempre tracciata sulla base del cerchio e in modo da creare tracciati che sembrano continuare all'infinito, ne è un esempio *XXIII* (1986). Una novità rilevante rispetto ai periodi precedenti (che si connette all'eccezione costituita da opere come *XCII.1970*) è che ora geometria e colore appaiono uniti nella determinazione dell'esito del quadro: è il colore stesso a incorporarsi nella linea. Nei primi lavori del periodo prevale ancora una maniera di trattare il colore che si pone in continuità con i precedenti, basati sui tre gradi individuati, anche se la stesura del colore nella



IL, 1975, olio e tecnica mista su tela e tavola / oil and mixed media on canvas and wood, 90x90 cm

linea inizia a farsi, al grado spesso, piuttosto screziata e discontinua. C'è un brulicare di colori squillanti prima ignoti all'artista. Il formato dell'opera, quadrangolare o circolare, determina effetti diversi, ma non ha ora una funzione essenziale rispetto alla ricerca di Ciussi. Egli non si rivolge più analiticamente al suo alfabeto, ma sembra articolare un discorso-mondo e dargli luogo sulla tela.

All'inizio degli anni Novanta, si svolge un ulteriore sommovimento interno che conduce a scompaginare del tutto la "logica" dei gradi di colore che aveva caratterizzato sino ad allora l'arte di Ciussi e, assieme a quella logica, la sua tavolozza. Per quanto riguarda il primo aspetto, lo si nota innanzitutto per il modo di farsi linea del colore, e, inoltre, per il modo in cui la fattura della linea cromatica sembra replicare, nella sua discontinuità, nella sua ruvidezza, il rapporto che si istituisce fra le altre curve cromatiche che attraversano questi quadri, al di sotto delle linee più fini, e il resto della superficie del quadro. L'espressione «al di sotto» in parte inganna, perché a una visione prolungata ci si rende conto di come sia difficile leggere questi lavori all'interno di una logica spaziale, nella cui direzione guarda la metafora del «sotto» (come del resto farebbero molte altre metafore), quanto piuttosto in una logica temporale, o temporalizzante: che guarda alla dinamica interna a queste opere, che non è addomesticata alla disposizione spaziale, men che meno in senso illusionistico, né si riduce alla delimitazione dei confini del quadro[19].
Si riconosce, poi, un sorprendente rinnovamento nella tavolozza di Ciussi. Un'inquietudine nei colori scuri domina in questi lavori, contrastata ma non vinta dalla luminosità della linea chiara di *LXXII* o dal blu squillante di *LXVI*. Il gorgo cromatico di *XXV.90* attrae per il suo strano equilibrio fra l'espansione in uno spazio che sembra essere infinito e l'approfondimento, lo scavo nel profondo dell'opera. I tre lavori, anche se non esposti gli uni accanto agli altri, sembrano appartenere a un flusso continuo che li attraversa, come se fossero tutti schegge di un piano geometrico-cromatico infinito, che è il mondo stesso per come viene articolato nella pittura e dalla pittura. Il superamento della disposizione graduale dei colori coincide ed esplicita la conclusione dell'indagine sui suoi strumenti da parte dell'artista, e con la nuova pagina, che pare il tentativo di scrivere un mondo pittorico possibile, esplode una sorta di inquietudine dell'origine.
L'inquietudine che si riscontra sembra impedire però una formulazione precisa. Essa del resto non si rivolge ad altro che alla mobilità stessa dalla pittura, al suo continuo trasformarsi, al suo tentativo di essere fedele a un'origine da ripetere sempre ancora. È forse l'esigenza di rintracciare le coordinate di un'espressione più ordinata di contro a questo caos-apertura a spingere Ciussi a irrigidire le linee curve, come avviene nelle opere seguenti degli anni Novanta. Esse sono, ancora, una metamorfosi delle opere appena osservate.

A guardare da lontano i due tondi eseguiti fra il 1995 e il 1997, si avrebbe la tentazione di ricollegarli direttamente alle prime opere di Ciussi viste in mostra. La disposizione così frammentata dei segni sembra richiamare le sue prime scritture segniche; ma il percorso compiuto dall'artista non va annullato concentrando l'attenzione solo sulla comparazione degli esiti. C'è effettivamente continuità con le opere immediatamente precedenti in questo: nel rivolgere la pittura alla superficie dell'opera, nel dare tempo al discorso-mondo che essa articola. Per quanto riguarda i segni tracciati da Ciussi nel disegno di quest'orizzonte emerge ora un irrigidimento della linea, spesso slabbrata. Si osserva una presentazione spigolosa del tratto che però non è monolitico, e si fa più rado, meno rado, fino quasi a scomparire come linea o a ridursi a un punto.
Il colore assume una determinazione diversa in queste opere. Dapprima rimane collegato alla sua incorporazione lineare, a volte riprendendo il tratteggio cromatico degli anni '80, come si vede in *Senza titolo* (1997); più spesso viene rarefatto e presentato in maniera quasi atmosferica, come nel rosa tenue di *Senza titolo* ([1997]). E spesso la rarefazione del colore si spinge fino a ridurlo a una scala di grigi. La caratteristica che accomuna in modo evidente queste opere è proprio la trasformazione in senso atmosferico del colore, che coinvolge le linee rendendone la traccia meno violenta, meno definitiva.
Nella sfumatura dei colori, nell'avanzare di una compenetrazione dei colori che non è solo giustapposizione si può cogliere l'approfondimento della situazione delle opere precedenti: viene così portato a fondo il superamento della stesura per "gradi" delle zone di colore, anche in quei casi in cui la consistenza della linea cromatica rimane più corposa rispetto a quella nera, o grigia, che parrebbe quasi tracciata a gessetto. Ciussi corrisponde all'esigenza di riordinare il discorso, ma sembra farlo attraverso un passo

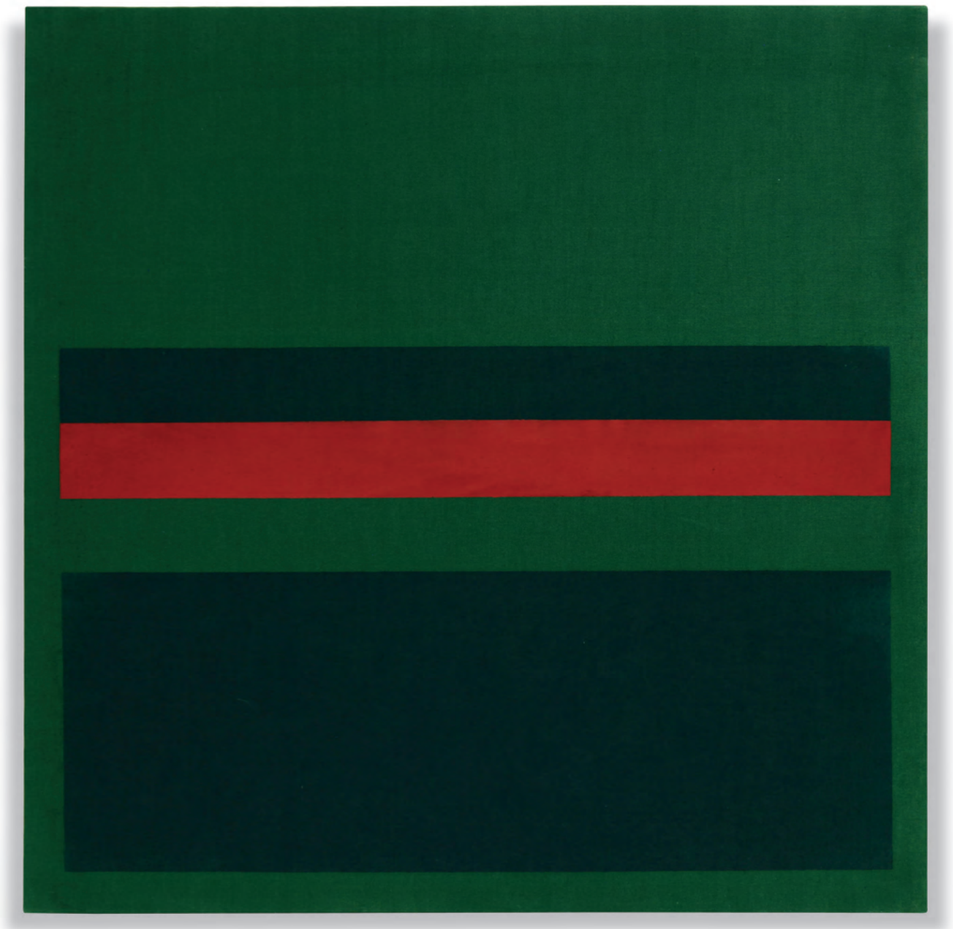
di lato che gli permette di non contrapporre staticamente ordine e disordine. È proprio quest'aspetto a marcare la distanza di queste opere con quelle del suo primo periodo, con le quali ci sono del resto, senza dubbio, movenze affini. Ora le due dimensioni, caos e messa in forma, apertura e determinazione, stanno insieme nell'opera e nel mondo che essa costruisce; anzi, sembra in questi lavori che l'ordine geometrico appartenga esso stesso al leggero disordine emotivo che il colore ancora trasporta nel corpo della pittura. I due non si confondono, ma nemmeno si escludono semplicemente.

C'è, tuttavia, un ulteriore esito possibile di questo processo di approfondimento portato avanti da Ciussi. Fino a questo momento l'artista non aveva mai messo in questione un elemento dell'oggetto-quadro, e cioè la sua collocazione sulla parete. Ciò si spiega, almeno in parte, con la lunga ricerca svolta sulla superficie, che era sì messa in questione come tale, ma solo rispetto alla sua relazione interna con il quadro. L'approfondimento degli strumenti pittorici condotto fino al punto di riportare l'opera al disegno di un mondo possibile apre, invece, a un ulteriore esito possibile: la messa in questione della collocazione del foglio su cui il mondo è scritto.
Il supporto del quadro viene esso stesso piegato ulteriormente, talvolta secondo una curvatura circolare e talvolta, come in *Struttura* (1995), combinando la linea curva con la spigolosità che caratterizza il tratto dei lavori di questo periodo. Sono opere tridimensionali autoportanti, che non possono però essere assimilate a sculture: si tratta di esposizioni paradossali della potenza del gesto artistico di Ciussi, che amplificano ancora di più la temporalizzazione dello spazio che già balenava nelle opere del periodo precedente, poiché qui l'osservazione prolungata finisce per coinvolgere anche il movimento spaziale dello spettatore attorno all'opera. La dinamica di ciò che avviene in superficie, non avviene appunto *sulla* ma *nella* superficie, è la dinamica della superficie stessa, che si piega, si contorce nella presa di forma che la caratterizza.
L'inquietudine inesauribile della pittura di Ciussi non è autobiografica. Si può capire ora come essa sia intimamente connessa alla sua maniera di intendere l'atto del dipingere, l'impossibilità di giungere a una conclusione definitiva nella sua pratica. In un testo scritto dal poeta Carlo Invernizzi si legge: «'La mia pittura', [Ciussi] dice, 'pensiero che si colora nella fantasia del mio non sapere, necessità che continuamente si rinnova in una precarietà irrisolvibile [...].'» La pittura di Ciussi non può concludere perché è per sua natura formazione incessante[20].

A una ventina d'anni di distanza dalla cesura che si era prodotta fra le opere del periodo delle bande cromatiche e quello successivo, caratterizzato dalle linee curve, prende forma nell'arte di Ciussi un ulteriore rinnovamento, altrettanto radicale e inaspettato che i precedenti. La configurazione di questa novità è singolare: dopo aver messo in questione tutti gli elementi che caratterizzavano le prime opere geometrizzanti, a esclusione (almeno apparente) del quadrato disassato, è proprio quest'elemento a tornare al centro dei quadri dell'artista. È un punto di svolta netto; ma, comparando le diverse opere di Ciussi fra loro, si colgono rapporti che a prima vista sfuggono, e - almeno assumendo un'ottica retrospettiva - elementi di affinità rilevanti.
La grande tela *Senza titolo* del 2003 mostra per l'appunto una certa continuità nella ricerca dell'artista, pur nell'evidente rottura degli schemi che avevano caratterizzato la stagione precedente. Direi almeno in due direzioni principali. La prima riguarda il modo in cui il colore è trattato, che è ancora molto vicino alla resa atmosferica propria delle opere degli anni Novanta, e che talvolta lascia trasparire la tela quasi scoperta e grezza. I quadrati che emergono e si sovrappongono, a volte contornati, a volte no, hanno una continuità col resto del quadro che dipende sia da un rapporto cromatico sia da una vicinanza nel modo di stendere il colore. La seconda direzione che permette di cogliere la continuità che sussiste fra questa stagione e la precedente è una specificazione di questa prima: le linee di contorno, quando presenti, sono rarefatte ancor più che nel periodo precedente, ma sono stese con un'analoga vaghezza, pur restando linee rette, come si nota in *Senza titolo* (2005). Le linee stesse, come le figure geometriche, sembrano momentanee concrezioni di una motilità perpetua, colta nella disposizione quasi ritmica delle forme quadrate e rettangolari disassate.
Il ritorno di zone cromatiche più compatte sembra corrispondere a una maggiore libertà del colore, i momenti della cui metamorfosi sembrano ora mostrarsi direttamente sulla tela, nel loro svolgimento dalla rarefazione, agli addensamenti, a nuove rarefazioni. Si assiste qui allo sviluppo di una sorta di danza geometrica, in cui i quadrati delle opere del 1965 tornano in gioco, ma con un senso completamente diverso, non opposto al rumore, ma innervato dell'armonia raggiunta. Senz'altro c'è ancora l'eco emotiva cupa che attraversava i lavori degli anni Novanta, ma in opere come *Senza titolo* (2006) c'è anche uno sviluppo solare. Ritornano così anche i rapporti tonali fra i colori, che Ciussi aveva approfondito a lungo e soprattutto negli anni Settanta.

Si può dire che, da questo momento e fino alle ultimissime opere realizzate dall'artista, siano mobilitati tutti gli elementi e i momenti della sua pittura, in una riconfigurazione continua del suo mondo pittorico. Proprio all'inizio di questo periodo, in un breve scritto autobiografico, afferma che esiste un legame intrinseco fra tutte le fasi susseguitesi nel suo lavoro: «Ogni periodo ed ogni quadro dipendono dal periodo e dal quadro precedente. Uso ancora i metodi e quel modo di pensare del lontano periodo veneziano»[21].
Il movimento di scoperta di nuove forme del dipingere si salda con il ritorno di modi antichi, con la definizione di un ruolo costruttivo della memoria. Non è una novità assoluta nell'arte di Ciussi. Il rapporto con la memoria - e, in senso lato, con la storia - era sempre stato rilevante per lui, attraverso un rapporto continuo con artisti contemporanei e non solo.
Nel testo del 2009 citato in precedenza si legge che «dipingere significa verificare continuamente il patrimonio che si è storicamente accumulato»[22]. È una dichiarazione significativa, e che potrebbe aprire alla costruzione di una serie di relazioni fra Ciussi e altri artisti che sarebbe fittissima e anche piena di sorprese[23] a patto di insistere sul ruolo giocato dalla sensibilità dell'artista nel filtrare la ricezione di queste impressioni storiche.
Nell'ultimo decennio della sua attività sembra che quest'attenzione per la dimensione storica si rivolga, in forma autoriflessiva, alla sua stessa storia, ripresa e rivitalizzata in forme nuove, e capace essa stessa di dare un nuovo impulso creativo. Mostra la persistenza della sua vitalità nelle trasformazioni del fare artistico di Ciussi che si sono susseguite nel corso dei decenni e conduce, negli ultimi anni della sua attività, ad aprire ancora nuove vie.

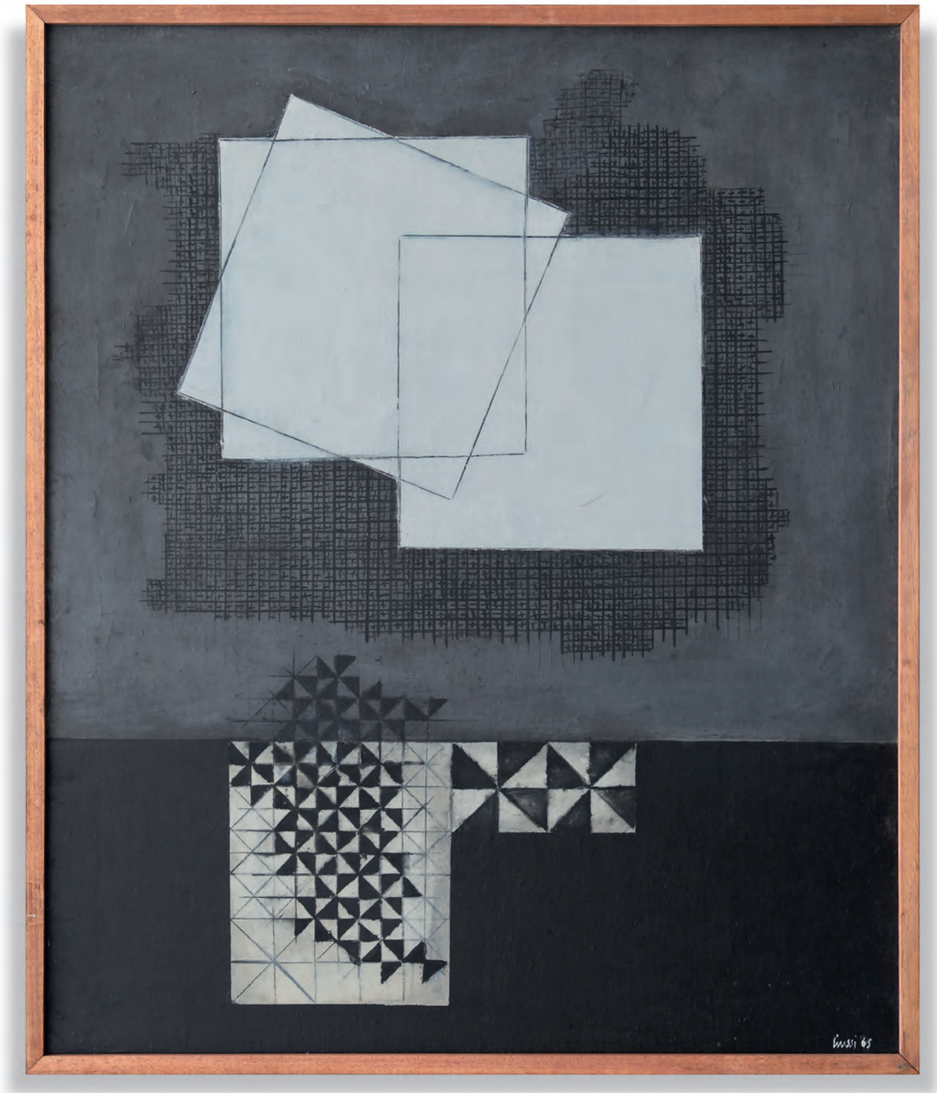
L'esplosione creativa dell'ultimo periodo di Ciussi è di nuovo travolgente: in pochi anni si intrecciano e sovrappongono molteplici esiti, tre possibilità dei quali sono esemplificate dalle opere esposte nell'ultima sala della mostra. Si assiste in questi lavori a un'intensificazione della forza della memoria, fino a raggiungere risultati estremi della sua ricerca, anticipati in qualche modo solo dalle opere autoportanti degli anni Novanta.
Senza titolo del 2009 ripete lo schema dei quadrati fluttuanti che era riapparso nei primi anni Duemila. Ma quanto accade ora all'interno dei quadrati stessi costituisce una novità radicale. I quadrati dei lavori degli anni Sessanta facevano come da finestra sullo sfondo non pittorico del quadro, per diventare poi elementi della scrittura pittorica del mondo. Nei lavori dell'ultimo periodo assumono entrambi i sensi. Non perché ci sia il ritorno di uno sfondo o di un fondo nella pittura di Ciussi, abbiamo già escluso quest'ipotesi; appare all'interno di questi quadrati l'atlante dei segni possibili, delle articolazioni possibili del mondo. Ed essi ora costruiscono un mondo la cui materia è la memoria. Il fatto che essi rechino in modo evidente la traccia del suo gesto creativo indica che essi non si rivolgono ad altro che alla pittura stessa di Ciussi.
Un'ulteriore novità è la graffiatura che l'artista esercita sul colore in molti dei lavori di questo periodo. Per leggere questo gesto è possibile estendere l'ipotesi appena avanzata: nei *Senza titolo* del 2011 domina il potere della memoria, e il colore stesso viene scavato quasi a cercare di lasciarne emergere il non detto, l'inconscio sempre ancora da esplorare. Anche lo sdoppiamento del quadrato fra i segni incrociati e la forma del quadro sembra suggerire questa direzione. I graffi sulla pittura portano all'estremo e invertono quanto accadeva negli anni Novanta, qui la "base" è destituita della sua capacità di sorreggere la pittura, di farsi mondo. Il mondo articolato dalla pittura si fa esso stesso frammento, il suo discorso-mondo si disdice, e il procedimento artistico ricomincia ancora, carico di tutto il percorso svolto.
L'avanzare della ricerca di Ciussi è un tornare indietro al fondamento, come è stato scritto da Donà[24], ma in modo tale che ogni avanzamento sia una trasformazione incessante del medesimo, in modo cioè da non dover tornare all'inizio dalla fine: dando sempre una nuova forma all'inizio, al colore-emozione da cui l'artista ricava la materia per la sua creazione. È come se, per diversi decenni, egli avesse dipinto sempre il medesimo quadro, ma rifacendolo ogni volta da capo. L'opera che chiude la mostra, *Senza titolo* (2012),



XII, 1978, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 120x120 cm

mostra una sorprendente consonanza con l'impaginazione delle opere del 1965, e allo stesso tempo mostra tutti gli esiti più recenti della sua ricerca. È un esito finale e insieme una novità, e il ricordo di un mondo a venire. La promessa di una metamorfosi ancora possibile.

[1] Cfr. A. Manzano, *Carlo Ciussi e l'ansia di vivere nella pittura*, "Julia Gens", marzo 1961, pp. 50-62.
[2] Questo non implica che i lavori debbano essere letti nel senso della psicologia della Gestalt, proprio perché per leggerle in quel modo bisognerebbe tenere separati, almeno virtualmente, i livelli.
[3] G. C. Argan in *Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Argan, Galleria del Cavallino, Venezia, 1968.
[4] *Ibidem*. Anche Lara Vinca Masini l'aveva notato: «tenacemente, senza fretta, [Ciussi] ha rielaborato, nella sua opera, la sua storia culturale e artistica», L. Vinca Masini in *Carlo Ciussi. Pitture e disegni 1966*, catalogo della mostra, a cura di L. Vinca Masini, Galleria Stendhal, Milano, 1966.
[5] G. Dorfles in *Carlo Ciussi. Pitture recenti 1967-68*, catalogo della mostra, a cura di G. Dorfles, Galleria Stendhal, Milano, 1968.
[6] Si trova qui la radice della non contrapposizione, già indicata a suo tempo da Kandinskij, e strutturale nel lavoro di Ciussi, fra "figurazione" e "astrazione", realismo e astrattismo. Sulle pagine dell'*Almanacco del Cavaliere Azzurro*, e pensando alla necessità interiore dell'arte «spirituale», egli scriveva: «vediamo dunque infine che se, nel grande realismo, l'elemento reale ci appare vistosamente grande e l'elemento astratto sorprendentemente piccolo, e se nella grande astrazione questo rapporto ci appare rovesciato, in ultima analisi (= fine) questi due poli finiscono per equivalere [...]: realismo = astrazione astrazione = realismo» cfr. V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, P. Sers (cur), 2 Voll., I, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 124.
[7] Cfr. T. Maniacco, *Carlo Ciussi o lo spettacolo e la finzione*, "I quaderni della Face", n. 33, gennaio-dicembre 1968, pp. 22-23.
[8] G. Dorfles in *Carlo Ciussi. Pitture recenti 1967-68*, cit.
[9] Non è casuale che al verso delle opere di questo periodo la firma e il titolo appaiano spesso tanto sulla porzione circolare quanto sulla formica che la inquadra.
[10] Cfr. M. Seuphor in *Travaux récents de Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, testi di Giuseppe Marchiori, Michel Seuphor, Galerie Paul Facchetti Éditeur, Paris, 1967.
[11] Una diversa scelta di opere potrebbe mostrare come siano alcuni gruppi di colori a prendere forma geometrica in modo nuovo nel corso degli anni.
[12] T. Trini, *Note su Ciussi*, p. 7, testo inedito, parzialmente pubblicato in *Arte moderna italiana*, n. 82, a cura di G. Scheiwiller, p. 18.
[13] Sulla rilevanza dell'"umano" nell'interpretazione della pittura di Ciussi, cfr. F. Pola, *Carlo Ciussi. Pittura come umanità allo stato puro* (Galleria Civica Harry Bertoia, Pordenone), catalogo della mostra, A arte Invernizzi, Milano, 2021.
[14] P. Centioni, *Carlo Ciussi*, intervista, "Juliet", n. 67, aprile-maggio 1994, p. 53.
[15] Il riferimento di base per la connessione fra metamorfosi e omologia è il pensiero del Goethe naturalista. La questione sarebbe enorme, ma se ne può cogliere la rilevanza leggendo il §115 della *Metamorfosi delle piante*: «la pianta può crescere, fiorire e fruttificare; ma sono sempre gli stessi organi che, in destinazioni e forme spesso diverse, seguono le prescrizioni della natura. Lo stesso organo che, come foglia, si espande dal fusto e prende forme straordinariamente diverse, si contrae e poi nel calice, torna a espandersi nei petali, si contrae negli organi riproduttivi, per riespandersi infine come frutto», J. W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zucchi, Guanda, Milano, 1983, p. 80.
[16] Per dare un'idea della ricchezza di questi sviluppi nell'indagine sul colore, riporto un elenco di opere tutte connesse a *XXIV* (1976) sulla base della condivisione di almeno un rapporto cromatico, quello fra il verde e il rosso, e includendo per l'ulteriore rapporto cromatico i casi di oscillazione fra blu e verde molto scuro: *LX* (1967), *XXXVIII* (1967), *Senza titolo* (1970), *LXI*, (1971), *XIX* (1972), *XXIII.1972* (1972), *Senza titolo* (1973), *LXIX* (1973), *LXXII* (1974), *LXXXV* (1974), *IL* (1975), *LIII* (1975), *XLI* (1975), *LXXV* (1976), *IV* (1977), *LXXXIII.1978* (1978), *XII* (1978), *XXX.1978* (1978), *XIV* (1979), *XIX* (1979).
[17] C. Ciussi, scritto inedito, 2009, in F. Pola, *Carlo Ciussi. Pittura come umanità allo stato puro*, cit., p. 371.
[18] G. Marchiori, "Carlo Ciussi oggi", in *Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchiori, Lorenzelli Arte, Milano, 1986, p. 5.
[19] Lo nota Accame a proposito delle opere del periodo successivo, ma è una cosa che può essere anticipata già qui: non estendendola alle opere degli anni '80 ma sì a quelle degli inizi dei '90. Cfr. G. M. Accame, "Carlo Ciussi, la pittura come urgenza ed emozione", in *Carlo Ciussi. La pittura come urgenza ed emozione (1947-1997)* (Civico Museo Revoltella, Trieste), catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame, Edizioni Charta, Milano, 1997.
[20] Invernizzi, nel testo dedicato a Ciussi, conclude scrivendo che «dirompente d'inquietudini nella vitalità incontenibile del suo fluire, il senso [della sua pittura] è il senso universo di una idea che divenendo forma nella visionarietà è accadimento parvente della dinamicità dello spaziotempo invisibile e vibrante disvelo di una interrogante illusione cosmica», C. Invernizzi, "Le risonanze cosmiche del probabile nelle intermittenze mutevoli della pittura di Carlo Ciussi", in *Carlo Invernizzi. Natura Naturans*, a cura di C. Cerritelli, Libri Scheiwiller, Milano, 2002, p. 207.
[21] C. Ciussi, scritto autobiografico inedito, 2003, in F. Pola, *Carlo Ciussi. Pittura come umanità allo stato puro*, cit., p. 335.
[22] C. Ciussi, scritto inedito, 2009, cit.
[23] Da Malevič a Rothko si potrebbero tracciare alcuni dei riferimenti più vistosi, anche se passati al vaglio da Ciussi; ma, guardando alle opere degli anni Duemila, Tedeschi ha proposto un confronto persino con Melotti [cfr. F. Tedeschi, "Sequenze di instabili equilibri", in *Carlo Ciussi. Sequenze di instabili equilibri* (A arte Studio Invernizzi; Lorenzelli Arte, Milano), catalogo della mostra, a cura di F. Tedeschi, Provincia di Milano, Milano, 2005, p. 11].
[24] Cfr. M. Donà, "Gli alfabeti dell'inconoscibile. Carlo Ciussi e i graffi dell'origine", in *Carlo Ciussi. Gli alfabeti dell'inconoscibile*, catalogo della mostra, a cura di M. Donà, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2013, p. 9.



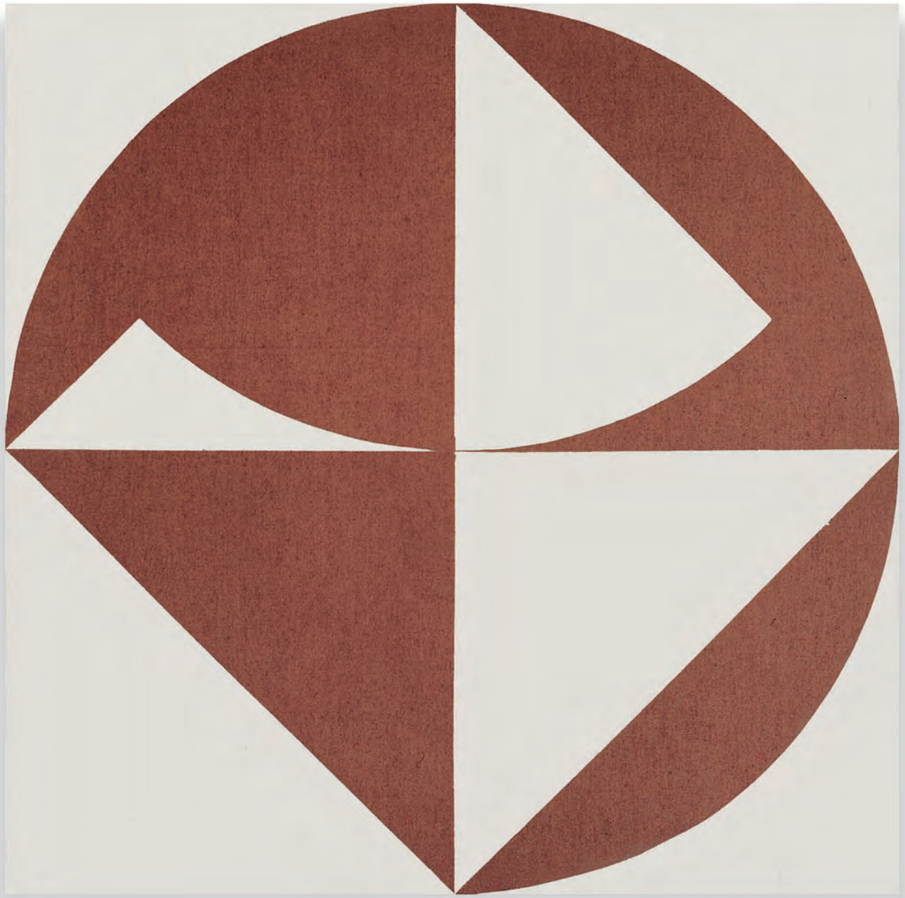
III.65, 1965, olio su tela / oil on canvas, 120x100 cm



III.66, 1966, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 80x90 cm



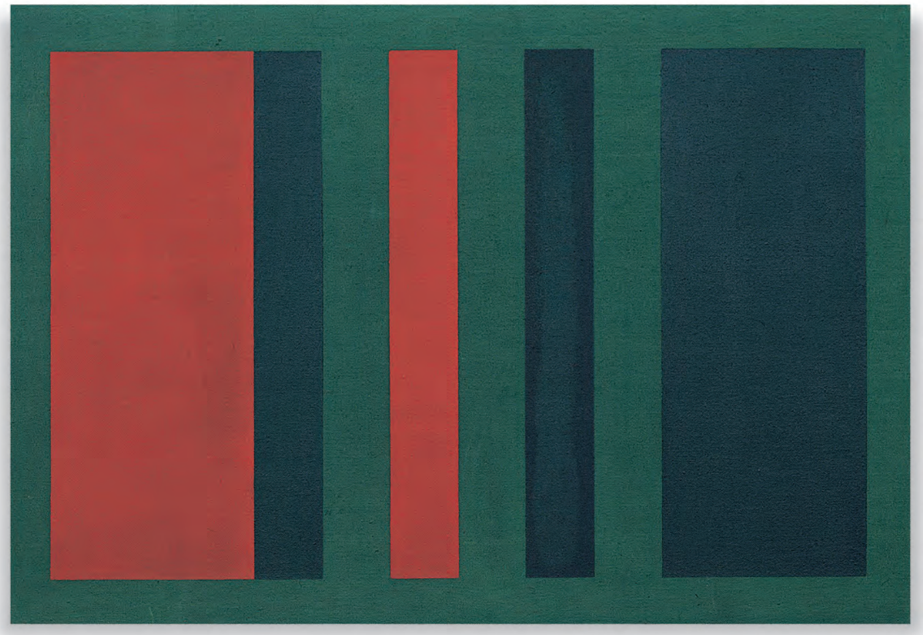
XXII.66, 1966, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 116x116 cm



XLI.1967, 1967, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 116x116 cm



XXIII, 1967, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100x100 cm





XXIV, 1976, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 80x116 cm

XXX, 1979, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 80x113 cm



XXV.90, 1990, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 71x71 cm



LXVI.90, 1990, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 68x68 cm

Struttura, 1995, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 240x111x36,5 cm



Senza titolo, 2005, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 140x250 cm



Senza titolo, 2011, olio su tela / oil on canvas, 140x130 cm



Senza titolo, 2012, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 140x130 cm

Davide Mogetta
The Metamorphosis of Colour

The exhibition that the Fondazione Ghisla Art Collection is devoting to the work of Carlo Ciussi allows us to retrace his artistic career from 1965 to 2012. The ramifications in his artistic practice during the various periods, and the links that can be found between them, mean we are able to draft a possible outline of his career.
And yet this operation proves to be anything but simple: the critical texts that have been written about the artist over the decades have often pointed to the breaks that occurred during the various periods of his work. At least to some extent, this may depend on the fact that the presentation of a group of works that form a consistent series, relating to a single period, highlights the differences between them and other series of works by the same artist. As a result, the decision, in the case of this exhibition, to show works from different periods, and the interactions between them, focuses our attention on the development, if not of consistent themes, at least of some underlying currents. It is clear, even at first sight, that the works on display are closely related, but what form did their development take? The question, which has emerged indirectly in some critical texts on Ciussi, remains open. Without dwelling on an overview of the various options suggested so far, I will immediately put forward my own hypothesis: the development of Ciussi's painting could be viewed as a metamorphosis and, in particular, as a metamorphosis of colour. If we are to examine the artist's career as a whole, we need to abandon the idea that unity is uniformity, and that development can only be considered as a variation on a theme or as a gradual change, and a single aspect within a system that is consistent in itself. Instead, we need to look at the changes that appear in the form, and at how colour becomes form.

The works of 1965, which are on display in the first room, already seem to go somewhat against the proposed hypothesis, since colour itself is lacking in them. If nothing else, it is reduced to a scale of grey-black or sandy tones, with the exception of the blast of yellow that appears in *XXVIII*. But let's set aside this issue for the moment.
The works have a fairly clear layout, which points to a close attention to form. It needs to be stressed that the «form» we are dealing with in the case of Ciussi's work must never be seen as some sort of "abstract" geometry – even when geometric relationships become central to his work – as opposed to a "concrete" figure. In what we might call his prehistory, Ciussi twice tackled the shift from figuration to abstraction by way of an informal period. It was an important time, and it culminated in his participation in the 1964 Venice Biennale, followed by a move towards geometry. The move towards a radical geometric structuring of the painting, which was no longer brought into question from then on, was a matter of form (the act of forming) first being denied and then reaffirmed: the possibility of working on the form by means of the form itself, however, still needed to be achieved. Ciussi's «anxiety to live inside the painting», to borrow Manzano's fitting expression[1], could only be achieved by living it to the full, by getting to the bottom of painting.
What these works have in common is their composition, which involves the separation of space into different areas. One has a sort of sign script between linear guides traced out in such a way as to form a grid; on the other area of the painting, however, there are geometric figures – with the square most prominently – which enter into a dialogue with each other. The squares often overlap, appearing misaligned or oblique when they are on their own. It is interesting to note that the interactions between the various areas are not entirely free: the sign writings do indeed cross the various zones, but only rarely they affect the intertwining of the superimposed and misaligned squares. *Senza titolo* [*Untitled*] (1965), in this sense, is an exception.
The isolation of the square – which is highlighted in the case of *III.65* by the surface being filled in with white – is a qualifying feature. It seems that it initially emerged in contrast to the noise of the scattered signs and writings, as though each one were a voice, or disordered note. The square isolates itself in order to make its mark, to the extent that in subsequent works it becomes even more separated from the spaces that are occupied entirely, or only traversed by, the sounds. However, the signal that gives order to the square does not emerge solely in contrast to the other developments, and indeed its presence leads to a search for greater order in the sign writings: it is almost the grammar of a possible language, or the

rhythm of a music to come, as in the partition of *XXVIII*. In the works that followed, Ciussi turned decisively towards research into the elements of these sign writings.
There is another characteristic that runs through all these works and that is worth examining, since it is of great importance for Ciussi's art as a whole. He works constantly on the surface of the painting: in *Senza titolo* the square appears like a window opening onto the pictorial background that gives rise to the chromatic and sign-based fabric of the picture, while in *XXVIII*, through the fluctuations of *III.65* and *XIII.65*, the different planes all appear on the same level. This effectively makes them «zones» of a general formation, rather than figures that relate to each other[2]. Ciussi seems to be attempting to erase the differences between the physical object that is the picture – made of canvas, wood, and paint – and what would happen in the painting as the mental space of the surface. He attempts to make the form material, and to capture the immaterial thought in the forms adopted by the painting. This operation is decisive for moving concretely within the form, but here it is not yet fully complete.
The spaces that open up inside the misaligned and superimposed squares are still openings that give onto a pictorial background that does not coincide with the painting. In other words, they ultimately appear to refer to a «world» that extends beyond the horizon of the painting. And it could hardly be otherwise, for in their isolation they oppose the sign writings and their barely understandable noise and incessant shouting: the horizontal opposition between two different aims that appear in the painting reflects a more implicit vertical opposition between the painting itself as a pictorial space and its other.
But what about colour, which we left behind? It is undoubtedly excluded from these works, but its negation is not irrevocable, nor does it depend on a theoretical position with regard to painting but rather on a reasoned approach that has history behind it. To complete the development that would allow him to attain the dimension of the form, Ciussi decided to work within the framework of the drawing, leaving out any colour. As Argan recalled in an essay on Ciussi, discussing a later period but with a comment that can already be extended to this group of works, drawing and colour «are two systems that, in the history of art, generally remain distinct»[3]; the exclusion is historical in this general sense, but also in the specific sense that Ciussi «does not go through the psychology of form but rather through the history of painting, which is to say the history of the experience of reality that he has obtained through painting»[4]. It is by going through this history that it becomes clear that this exclusion needs to be studied, along with its consummation, one might say, which then opens up to the reappearance of a colour that is no longer excluded from geometry, and no longer excludes it, although it remains distinct from it.

It would be impossible to ignore the shift between the works of 1965 and 1966-67, and those of subsequent years, but above all it would be pointless, since it is in this shift that we find the need for unity that the artist was responding to. It is no coincidence that the two competing dimensions in these works are, on the one hand, a greater geometric organisation of space and, on the other, the return of colour. At the same time the squares that were such a feature of his previous works are gone, while the circle acquires greater importance. From then until the end of the 1970s, the geometric layout – even with all its fluctuations and differences – became a constant feature of Ciussi's work. There is an almost psychological aspect here, as the artist himself recalled: and that is the influence of the time he spent working in his father's printing house, between 1950 and 1957, during which he had had to abandon painting almost entirely. However, the ability of painting to develop found its roots in the fertile ground of his reflections on the paintings of the previous period. When we take a close look at the sign scripts in Ciussi's 1965 paintings, especially when he plays with their solids and voids, we can see the module that gives rise to the structures of geometric solids and voids that appear in the works from 1966 onwards. There is a twofold shift. There is, of course, a geometrisation of the signs, but also the introduction of a decisive new element, which is that of the circular shape (often multiplied in concentric circles or by the intersection of circular portions) within which the solids and voids created by straight lines are inscribed and arranged.

The reconstruction of the origin of the formal element of the layout of the 1966-67 paintings may be connected to some of the elements of the works from the previous period. This, however, is true only if we do not consider colour, which appears in the works of this period mainly in the form of earth colours. These are highly concentrated and applied in a very compact manner, making them look almost like an opaque screen applied inside geometric templates. This would take us into a pictorial transposition of a graphic type of activity, and yet it would do so only on the basis of a hypothesis concerning Ciussi's action, which needs to be completely reversed: the lines do not create the spaces that are to be filled with colour, because the effect of the geometry is made possible only by the colour, and one might say it does so by having colour give it its form.
The inversion goes hand in hand with the act of painting, which was crucial for Ciussi during this period: he abolishes the distinction between «background» and «surface», creating a total pictorial space that coincides with the work as a physical object. The reduction of the distinction between background and surface is clear when one compares works such as *XIII.65* and *III.66* or *III.65* and *XXII.66*. The different areas of colour are now elements that constitute the work, on a par with the geometric modules, and their compact rendering heightens our perception of the reduction of the whole work to the painting surface alone. One might say that the painting becomes material thought in pictorial form.
However, this "object-based" aspect of Ciussi's painting, which was soon noticed by Dorfles[5], must not lead us to place it in the categories that were typically adopted by other artists at the time: the object-based orientation we find in Ciussi's art is not an end, but rather a means that comes from the historical environment he lived in, becoming a useful tool for his artistic research. The aim was to focus attention on a surface without a background – in other words, on the painting as such – without referring to a world beyond it. This is why the squares that appeared in the 1965 works can no longer have a place here: this is because there is no longer a background onto which a window needs to be opened, there is no longer a beyond in contrast to the painting, opening onto it or not. And, at the same time the painting does not "say" anything about a world beyond itself, because otherwise – whether abstract or figurative – it would find itself in an oppositional form that would make it incapable of any autonomous consistency[6].

In *XXII* and *XXIII*, Ciussi allows us to move around his creative device. When we look at them, we can see how the square, which may seem to have lost its place in these works, is implicitly assumed within the work, either in the form of the canvas, or as much in the form of the canvas as in the shape of its planes. This frees up Ciussi's investigation of his own artistic language, and it allows him to focus on the structures that it allows him to create.
XXIII (1967) and *XLI.1967* are works that illustrate two possible outcomes of this research. At least in terms of composition, it seems that the square and the circle are fighting for dominance in the overall order of the painting. The geometric modules are, of course, based on the inscription of linear figures inside the circle, but it is still the linear forms and, as a general assertion, the square, that create the spaces of the solids and voids, and the places of colour. So here we have two basic options, which are contrasting but consistent in defining this period of Ciussi's artistic research: *XXIII*, in which it is ultimately the square that imposes the order, and *XLI.1967*, in which it is the circle that defines the work. Yet these two opposite outcomes can be traced back to a common source precisely because of the way in which colour makes the linear-geometric composition so effective. This is due to the way that the colour is treated and to the way the tones come together in the individual works, even though they are very different from each other. The important point here is more the way the colour is formed, or rather how it constantly creates new forms. In other words, the metamorphosis of colour. By searching for a greater rarefaction, which allows him to achieve greater concentration, the artist manages to control the infinite number of relationships that the work can generate. And this is fully achieved in *XLI.1967*. The presence of just two colours and the simplification of the geometry mimic the action of a literal concentration, simply staring at the minimal, generative element of his language and his world. Ciussi looks, one might say, at his own alphabet, at how it comes into being.
This underlying consistency is found not in the formal or chromatic values of Ciussi's work, but rather in the way each work (each individual painting) is the condensation of a process that does not end in it, and that becomes caught up in what is possible, thus regaining momentum. In this sense, the choice of title is highly significant – and an aspect that is only apparently external to the work – but which is part of Ciussi's way of approaching his artistic research[7]: a progressive number, marking each year, and an indication of highly transformative moments under way.
The interweaving of the two levels that appear in this period of Ciussi's career – the still unresolved problem of the relationship between square and circle, and the transformation of the colour – embark on a concise,



XXXII, 1986, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 45x50 cm

and at the same time, multifaceted development in his works. This is a period, as Dorfles referred to it, in which the artist is symbolically engaged in the (impossible) operation of «squaring the circle»[8].

After a period of breakneck changes in just a few short years, from 1965 to 1967, Ciussi's research between 1968 and 1975 began to acquire some consistent basic traits, even though they appear – as always in his art – in a whole range of different ways. The selection of works on display in the exhibition allows for a twofold interpretation: both by focusing on the artist's slow but constant work on the use of colour and on its forms, and by showing how the outcome of his work could include a whole range of different types, even though, as we shall see, it remained very unified.
The most striking feature that the works of this period have in common in their actual structure: they appear within a circular canvas (or sometimes a panel) inside a square panel made of wood or formica. This is an initial sense in which the formula of «squaring the circle» can be seen, since this compositional module is something that all the works of this period have in common, forming an intrinsic bond between them. In other words, it is not some chance form that was tried out and then adopted, but rather the result of a decision concerning a compositional constraint that, at the same time and precisely as such, opens up to the controlled production of an infinite number of possible outcomes: of cases (occasions), whose chances (occurrence) have any number of possible causes, without however being bound to any of them in particular. And it is not some combinatorial game but, rather, the never-ending excavation that Ciussi carries out on his own painting, by means of painting itself. The intention is clear. It is understood that the square panel cannot be considered on the same level as a large frame, since it forms a single entity with the painted canvas[9] in a development of the object-based side of the artist's work. This is made possible by overcoming of the contrast between background and surface that was achieved in the previous period. However, the squaring of the circle is not just about this aspect, however macroscopic it may be.

If Argan is correct in what he says concerning the process of de-symbolisation of geometry that occurs in Ciussi's art (and which can be strengthened by the non-oppositional approach to the relationship between geometric design and colour), it can be seen how the way the artist deals with the problem of squaring the circle is rigorous: in other words, he approaches it *as a problem*, knowing its impossible solution. This means it is a need to continually reformulate it without expecting to solve it. It is almost as though one could do no more than give the clearest formulation possible, making the impossible solution appear quite obvious, or, as Seuphor appears to suggest in an essay written for Ciussi, making it possible only in poetic terms[10].
Now, in the four works on display, even though in their different configurations, the relationship between the straight line and the curve occupies a central position, and once again it is the relationship between the colours that makes it effective. This appears in a representational form in *XCII.1970*, in some ways going beyond the trends that Ciussi followed most closely during those years. In this work, the geometric unity of the circle is broken by the combined effect of the chromatic separation into the black and blue areas, and of the two straight red lines that slice through the circle. The result, as I was saying, goes beyond that of other works at the time, precisely because here the colour picks out the linear element not by means of a chromatic contrast but by directly becoming the body of the line.
The other three works from this period give us a clear insight into the artistic process. Ciussi used templates to create the formal structure of these works, for they allowed him to move a geometric design from one to another. In our case it is also quite clear that it was used to maintain the dimensions of both the circular canvases and the formica panels they are inscribed in. *Senza titolo* (1974), *XV* (1975), *IL* (1975) and *XLVII* (1975) all take from the same geometric shape, which is based on the inscription of a square within a circle and then on tracing out parallel lines to create rectangles inside the square, in this case with a slight variation in the size of the central band and with a different orientation in *XLVII*. And yet they are very different works. This is naturally due to the difference in the chosen colours, but at the same time it is not obvious, because what we are looking at here shows in plastic form how the geometric design is effective only thanks to the use of colour. Except in the case of *XCII.1970*, the lines are not drawn simply to outline blocks of colour, for it is the colour itself that creates the geometric harmony.
Extensive observation allows us to concentrate on an aspect of Ciussi's relationship with colour that is by no means secondary. The coloured areas are laid down very precisely and uniformly but in three degrees, which could be

defined as follows: a zero-degree that coincides with the canvas, which is left bare in some works (such as *Senza titolo*), a diaphanous degree, in which the paint, lightly applied, adds colour to the canvas while letting its texture appear through it, and a thick degree, probably created by applying two coats of paint, in which the colour is very compact and more glossy. Now, it is important to emphasise that these are three *pictorial* degrees, so even the zero-degree is a fully pictorial element. On the one hand this is a coherent outcome of the direction that makes the pictorial image coincide with the painting, while on the other hand it reaffirms that the effectiveness of the geometry depends on the colour while also giving material form to its power[11].

Ciussi's use of geometry gives rise to an investigation into the potential offered by painting: not any painting, but of the one he is working on. The repercussion of an examination of the relationship between geometric figure and colour, in which the former is intertwined with the latter but still separated from it in the artistic process, means that full attention needs to be focused on the latter, further simplifying the composition of the painting. It is here that we find the shift towards the works of the second half of the 1970s.
In the mid-1970s, Ciussi started to abandon the circular shape of the canvas, which he had adopted for a long time, returning to the rectangular shape of the support. So not only did he leave behind the structure of the tondos, but he also left the square, both inscribed within the circle and inscribing the circle, with its equilibrium between the horizontal and the vertical. The internal balances within the rectangular canvases of this period thus respond to a different artistic decision, and one that is in some ways more constrained, starting from that of frequently keeping the long side horizontal, and giving it rhythm with vertical bands of colour. However, this is not a hard-and-fast rule. Above all, it seems that this further reduction, which does away with the circle and the circular line in general, corresponds to an even greater, almost ascetic, concentration on the colours and their tones.
It would be wrong to consider Ciussi's use of coloured bands as something quite new, because they sometimes appeared inside squares during the period of "squaring the circle", as we have seen. However, the meaning here is different. We no longer find, as we do in *XV* (1975), that a chromatic band merges into a circular portion of the painting, and this naturally depends on the composition of the works of this period, which discard the circle. That would now be impossible, mainly because of the way in which Ciussi was investigating colour. A distinction is made in these works between a zero-degree or diaphanous-degree of chromatic ground and the ground on which rectangular elements of colour are found, almost always at the thick degree of painting. On a purely pictorial level, these paintings bring into question the innermost relationships of colour and its degrees.
To enter these works we first of all need to observe their material composition. Ciussi keeps the areas of colour optically distinct, with a very precise use of the three degrees of painting, in this case also with an effect that varies according to the texture of the canvas. The clear separation of a base area remains constant, almost as though it were the perimeter of the pictorial place as such, with the bands of colour emerging from it and crossing it in a sort of fluctuation. This is brought about either by applying a diaphanous colour, as in *XXIV* (1976), or by leaving the raw canvas exposed, as in *XXX* (1979).
The two works on display in the exhibition are significant examples of the artist's research in that period: in the first case, this can be seen in the chromatic adjacency of the diaphanous green and the thick bands, which almost takes the study of colours into the realm of a tonal investigation; and in the second case, in the clear separation between the canvas and the dark colours, which picks out the rhythmic effect of acceleration and deceleration impressed on the painting by the colour. The «slight optical jolt that breaks down the picture and the painting into two separate entities that float one on top of the other»[12], is facilitated but not actually brought about by the geometric relationships of the works. This is because it is not produced so much by the forms, even though they do indeed help maintain its rhythm, as by the colours. It is important to stress that this consideration by no means suggests a return to the relationship between the background and the surface, the conflict between which Ciussi long attempted to overcome, as we have seen. Instead of a background, in these works we find the degrees to which the colours emerge or are formed, and indeed almost the process by which they adopt and modify their own form. The overall optical effect is brought about entirely within the finished pictorial object, which is the painting itself, but this reveals its procedural nature, both because the degrees of colour are shown as such, and because the relationships between the chosen colours reveal the painting's intrinsic dynamism, in the simplicity of its

geometric structure. These are the two salient aspects of Ciussi's further study of the cornerstones of his painting, though he does indeed subject them to continuous examination and criticism.
This means that, at the heart of it all is colour, in a definitive subversion of the general expectation for it to be subordinated to the geometric structure. It is colour itself that creates its own space to become a pictorial world, however geometrically it may be ordered. The very structure of these works is a manifestation of the greater freedom of colour and of an even greater concentration on it. A colour that is as capable of absorbing the texture of the canvas and turning it into a background and a pictorial place, as it is of incorporating emotion, which is by no means excluded from these apparently analytical works[13]. As Ciussi himself recalled in an interview, «even when I was creating this very rigid, very geometric painting, it was always colour [...] that saved me and raised the work to a level of emotion even when the structure was absolutely rigid»[14].

When we look back over this long period of his artistic research, which goes from 1966 to the end of the 1970s, we can see how colour is the real constant in the various formal and geometric solutions that he chose over the years. Ciussi's artistic career did not proceed by analogy, in other words it was not in the form of works that can be compared with each other on the basis of some functional similarity, but rather in a homological direction: it came in the form of a series of structures that were similar in terms of their dynamic morphology, even though their macroscopic manifestations were very different[15].
And this concerns not the geometric structure – which might suggest an analogical direction – so much as colour. In this metamorphosis of colour, we find cases in which a triad of colours, or of a number of tones, appear repeatedly but in very different forms, like sentinels preserving a memory of the unity of the journey. Starting in the 1960s, this included the period of the squaring of the circle with different geometrical masses, through to the 1970s[16].
The transition to the 1980s brought a new shift in Ciussi's painting: the circular line returned, becoming predominant and painted in winding successions, and above all it brought a new way of holding together form and colour, giving form to colour. If we were to pick out the significant watershed moments in Ciussi's art, this would probably be one of the greatest. The period of investigating the guiding principles of his painting, which began in 1967, appears to have come to an end with the work that focused on colour in the second half of the 1970s.

In a retrospective text of 2009, only recently published for the first time, we read: «in my case the concept of planning is at the heart of the work, without forgetting that at its origin is a search for colour-form through spaces, paving the way for an endless transformation»[17]. Without wishing to consider these lines as definitive proof, they certainly provide an important clue that takes us in the direction we are trying to go in. The fact that a form of planning is at the heart of Ciussi's art is clear to see from the very first works in which we still find geometry alone – and yet planning does not account for all his work. It would seem that the plan is not so much (or at least not only) about the actual *fact* of the project – the abstract concept, to be given concrete form, of the geometric design of the individual work – but rather about the sense of planning, of making attempts to solve a problem that in one way or another the artist has to deal with. And where his artistic work comes from – the original problem he had to solve – is indicated in his «search for colour-form through spaces». The wording is clear in itself: what dominates is neither the geometry (the drawing), nor the colour, but rather the fact of giving form to the colour, which is the constant stimulus. It is this continuous oscillation around a blind point between the momentary consolidation in a form of colour and the way that, already in its completed form, it strives towards a form that is still to come. This is why the «endless transformation» – the metamorphosis of colour – is the key to Ciussi's art, and he always takes it from the beginning. In these words, even though written many years later and with a vision that covered half a century of activity, we nevertheless find echoes of what the artist stated in an interview with Marchiori way back in 1986. He said that he was interested in «new forms, but ones that *must* already exist somewhere and that we need to find»[18]. This reveals the underlying paradox of an artistic practice like his, in which the constant, anxious need to create new forms constitutes a continuous discovery and creation of a world by means of and in painting.
As we have seen, the works of the 1980s see the return of the curved line, always drawn on the base of the circle, and in such a way as to create lines that seem to continue indefinitely, such as in *XXIII* (1986).



One significant change over previous periods (which connects to the exception of works such as *XCII.1970*) is that geometry and colour now appear to be united in establishing the outcome of the painting: it is the colour itself that is incorporated into the line. In the early works of this period, we still see an approach to colour that continues that of the previous ones, based on the three degrees we have seen, even though in the thick degree, the application of the colour in the line begins to become somewhat streaked and discontinuous. There is a teeming of bright colours previously unheard-of in the artist's work. The shape of the work, quadrangular or circular, leads to different effects, but it is no longer a key function with regard to Ciussi's artistic research. He no longer looks analytically at his alphabet, but rather seems to articulate a world-discourse and give it a place on the canvas.

In the early 1990s came a further internal upheaval, eventually leading to a complete breakdown of the "logic" behind the degrees of colour that had been so much a part of Ciussi's art until then. And, together with that logic, his palette too was disrupted. As regards the first aspect, it can be seen mainly in the way that colour becomes line, but also in the way in which the form of the chromatic line seems – in its discontinuity and roughness – to replicate the relationship that forms between the other chromatic curves that cut across these paintings, below the finer lines, and the rest of the surface of the painting. To some extent, the term «below» is deceptive, because when one takes a long look, one can see how difficult it is to interpret these works in terms of a spatial logic, in which the metaphor of «below» would be applicable (just as many other metaphors would too), rather than in a temporal, or temporalising, logic. The latter looks at the internal dynamics of these works, which are not subject to the spatial arrangement, and much less so in an illusionistic sense, nor are they reduced to the delimitation given by the borders of the painting[19].
Then one can also see a surprising development in Ciussi's palette. These works are dominated by a restlessness in the dark colours, contrasted but not dominated by the luminosity of the pale line in *LXXII* or by the bright blue in *LXVI*. The chromatic maelstrom in *XXV.90* attracts the eye with its strange balance between its expansion in a space that seems to go on forever and its deep excavation into the very depths of the work. Even though they are not shown next to each other, the three works seem to be part of a continuous flow that passes through them, as if they were all splinters from an infinite chromatic-geometric plane, which is the world itself as it is expressed both in and by the painting. The overcoming of the gradual arrangement of the colours coincides with and reveals the end of the artist's investigation of his instruments. The new page he has turned appears to be an attempt to write a possible pictorial world, and it brings the explosion of a sort of anxiety about its origins.
The anxiety one feels seems to prevent any precise formulation. Moreover, it is brought about by nothing other than the very mobility of the painting, by its continuous transformation, and its attempt to be faithful to an origin that needs to be repeated over and over again. It may be a need to find the coordinates of a more ordered expression against this chaos-opening that compels Ciussi to stiffen the curved lines, as we see in the later works of the 1990s. Once again, they are a metamorphosis of the works we have just seen.

Looking at the two tondos of 1995 and 1997 from a distance, we might be tempted to link them directly back to the first works we saw by Ciussi in the exhibition. The fragmented arrangement of the strokes seems to recall his first sign-based scripts, but the ground the artist has covered should not be ignored by focusing solely on a comparison between the two. There is indeed a degree of continuity with the works immediately preceding these, in the way the painting addresses the surface of the work, and the way time is given to the world-discourse it articulates. As for the traces left by Ciussi in the drawing of this horizon, we now find a stiffening of the line, which is often frayed. The line can be seen to be angular, and yet it is not monolithic, and it becomes more sparse, then less sparse, until it almost disappears as a line or is reduced to a point.
Colour acquires a different resoluteness in these works. At first it remains bound to its linear incorporation, sometimes adopting the chromatic hatching of the 1980s, as we see in *Senza titolo* (1997). More often than not, it is rarefied and appears in an almost atmospheric way, as in the subdued pink of *Senza titolo* ([1997]). And this rarefaction often goes so far as to reduce the colour to a grey scale. What these works have in common is precisely this transformation of colour in an atmospheric sense, which turns the lines into less violent, less definitive traces.
The greater depth of investigation than in the previous works can be seen in the nuances of the colours, and

Struttura, 1995, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 240x111x36,5 cm

in their greater interpenetration, which is not simply a juxtaposition. This takes us beyond the application of colour zones by "degrees", even in those cases in which the consistency of the chromatic line remains more full-bodied than the black or grey one, which almost looks as though it is drawn in chalk. Ciussi responds to the need to rearrange the discourse, but it seems he does so by taking a step to one side, so that he does not need to contrast order and disorder in a static manner. It is precisely this aspect that highlights the distance between these works and those of his early days, even though there are undoubtedly similar characteristics. The two dimensions, the chaos and giving of form, and the openness and determination now come together in the work and in the world it creates. Indeed, it seems that the geometric order in these works belongs to the slight emotional disorder that the colour still manages to bring to the body of the painting. The two do not blend together, but neither do they simply exclude each other.

There is, however, another possible outcome of this process of in-depth investigation carried out by Ciussi. Until this time the artist had never questioned one aspect of the painting-object, and that was the fact that it was placed on a wall. At least in part, this can be explained by the long research he devoted to the surface, which was indeed brought into question for what it was, but only as regards its internal relationship with the painting. His examination of the instruments of painting takes the work all the way back to the design of a possible world, but this leads to another potential outcome: that of bringing into question the positioning of the sheet on which this world is written.
The support of the painting is itself bent further, sometimes with a circular curvature and sometimes, as in the case of *Struttura* [*Structure*] (1995), combining the curved line with the angularity that is a feature of the line in the works of this period. These works are free-standing and three-dimensional, but they cannot be considered on a par with sculptures: they are paradoxical displays of the power of Ciussi's artistic action, further amplifying the temporalisation of space. There had already been glimpses of this in the works of the previous period, but now prolonged observation ends up involving also the spatial movement of the viewer around the work. The dynamics of what is happening on the surface does not come about *on* the surface but rather *in* the surface, for it is the dynamics of the surface itself, which bends and twists as it takes the shape that characterises it.
The inexhaustible restlessness we find in Ciussi's painting is not autobiographical. We can now see how it is intimately bound to his way of understanding the act of painting, and the impossibility of reaching a definitive conclusion in his art. In a text written by the poet Carlo Invernizzi we read: «'My painting', [Ciussi] says, 'is a thought that is coloured in the fantasy of my not knowing, a need that is continually renewed in an unsolvable precariousness [...].'» Ciussi's painting can have no ending because by its very nature it is incessantly taking shape[20].

Twenty years after the break that came between the works of the period of chromatic bands and the following one, with curved lines, Ciussi's art underwent a further development, every bit as radical and unexpected as the previous ones. The form this renewal took was quite remarkable, for after questioning all the elements that featured in the first geometrising works, with the (at least apparent) exclusion of the misaligned square, it is none other than this element that returned to the forefront of the artist's paintings. It was a complete turning point, but when we compare Ciussi's various works with each other, we can see relationships that might escape us at first sight, and – at least in hindsight – we find some significant affinities.
The large *Senza titolo* canvas of 2003 reveals a certain continuity in his research, even while clearly breaking with the conceptual models of the previous period. I would say it does so in two main directions. The first concerns the treatment of colour, which is still very close to the atmospheric rendering that was typical of his works in the 1990s, which sometimes leaves the canvas almost uncovered and raw. The squares that emerge and overlap, in some cases outlined, in others not, have a continuity with the rest of the painting that depends both on their chromatic relationship and on their closeness in the way that the colour is applied. The second direction in which we can see the continuity between this period and the previous one is a specification of the former: the outlines, when they are present, are even more rarefied than in the previous period, but they are applied with a similar vagueness, even though they are still straight lines, as we see in *Senza titolo* (2005). Like the geometric figures, the lines appear to be momentary concretions of a perpetual motion, captured in the almost rhythmic arrangement of the misaligned squares and rectangular shapes.

The return of more compact areas of colour seems to reflect to a greater freedom in the use of colour, with moments in which its metamorphosis seems to appear directly on the canvas, as it shifts from rarefaction to greater thickening and then back to new rarefactions. Here we see the rise of a sort of geometric dance, with a return of the squares we found in the works of 1965 but now with a completely different significance – not countering the noise, but invigorated by the harmony achieved. The dark emotional echo that ran through the works of the 1990s undoubtedly remains, but in works such as *Senza titolo* (2006) there is also a degree of sunny openness. There is also a return of the tonal relationships between colours, which Ciussi had long explored, especially in the 1970s.

It can be said that, from this moment until Ciussi's very last works, he brought all the elements and aspects of his painting to bear in a continuous reconfiguration of his pictorial world. In a brief autobiographical note that he wrote at the very beginning of this period, he states that there is an intrinsic link between all the successive phases in his work: «Each period and each painting depend on the previous period and painting. I still use the methods and the way of thinking that I learnt way back during my time in Venice»[21].
The discovery of new forms of painting was coupled with a return to his very early ways, with a constructive role for memory. This was not something entirely new in Ciussi's art. His relationship with memory – and, in a broad sense, with history – had always been important for him, in a continuous relationship with both contemporary and other artists.
In the text of 2009 mentioned above, we read that «painting means constantly assessing the heritage that has been built up throughout history»[22]. This is a significant statement, and it might well open up to a truly intense series of relationships between Ciussi and other artists, bringing a whole range of surprises[23] as long as we concentrate on the role played by his sensitivity in filtering the way he received these historical influences.
During the last decade of his career, it seems that this focus on the historical dimension turned, in a self-reflective manner, towards his own life story, which he took up and breathed new life into, giving it new forms and a new creative drive. It shows that the transformations in Ciussi's art lost none of their vitality, following on one after the other over the decades and continuing to open up new avenues in the last years of his activity.

The creative explosion of Ciussi's final period was once again shattering: multiple outcomes intertwined and overlapped in just a few years, and we see three of them exemplified in the works on display in the last room of the exhibition. In these works, we see an intensification of the power of memory, taking it to the extremes in his art, as heralded to some extent only by his free-standing works of the 1990s.
Senza titolo of 2009 repeats the model of floating squares that had reappeared in the early 2000s. But what is going on now inside the squares themselves is something radically new. The squares we see in the works of the 1960s acted as a window onto the non-pictorial background of the painting, later becoming elements of a pictorial writing of the world. In the works of the last period they take on both senses. This is not due to the return of a background or to there being a background in Ciussi's painting, for we have already ruled that out. An atlas of possible signs, of possible different renderings of the world, appears within these squares. Now they build a world that is made of memories. The fact that they clearly bear the traces of Ciussi's creative action shows that they are addressed to none other than his own painting.
Another new feature is the scratching that Ciussi now applies to the paint in many of his works during this period. To interpret this action, we can extend the hypothesis that we have just put forward: in *Senza titolo* of 2011, it is the power of memory that dominates, and the colour itself is excavated almost as if to bring out the unspoken and the unconscious that is still to be explored. The doubling of the square between the crossed traces and the shape of the painting also seem to suggest this. The scratches on the paint lead to the extreme and they reverse what happened in the 1990s, for here the "base" is stripped of its ability to support the painting, and to make it a world in itself. The world articulated by the paint becomes itself a fragment, its discourse-world is eliminated, and the artistic process starts up again, filled with all it has been through.
The move forward in Ciussi's artistic research is a return to the foundations, as Donà put it[24], but in such a way that every step forward is a constant transformation, which means that he does not have to go all the way back from the end to the beginning. He always gives a new form to the beginning, and to the colour-emotion from which he obtains the material for his new creation. It is as though he had been painting the same picture, over and over again, for decades, but repeating it from scratch each time. *Senza titolo* (2012), the work that brings



Senza titolo, 2011, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 190,5x100 cm

the exhibition to a close, shows a surprising consonance with the composition of his works of 1965, while also showing all the achievements of his artistic research. It is a final outcome but also something quite new, and the memory of a world to come. The promise of a metamorphosis that is still possible.

[1] See A. Manzano, *Carlo Ciussi e l'ansia di vivere nella pittura*, "Julia Gens", March 1961, pp. 50-62.
[2] This does not mean that the works must be interpreted in line with Gestalt psychology, precisely because to view them like that, one would need to keep the levels separate, at least virtually.
[3] G. C. Argan in *Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, ed. G. C. Argan, Galleria del Cavallino, Venezia, 1968.
[4] *Ibid.* Lara Vinca Masini had also noticed this: «Tenaciously and without haste, in his work [Ciussi] has reformulated his cultural and artistic past», L. Vinca Masini in *Carlo Ciussi. Pitture e disegni 1966*, exhibition catalogue, ed. L. Vinca Masini, Galleria Stendhal, Milano, 1966.
[5] G. Dorfles in *Carlo Ciussi. Pitture recenti 1967-68*, exhibition catalogue, ed. G. Dorfles, Galleria Stendhal, Milano, 1968.
[6] Here we find the root of the non-opposition, as already pointed out by Kandinsky, that is built into Ciussi's work, between "figuration" and "abstraction", realism and abstractionism. Thinking about the inner need of "spiritual" art, he wrote in the *Almanacco del Cavaliere Azzurro*: «So we finally see: when the real appears conspicuously large in the larger context of realism and the abstract conspicuously small, and when in the larger context of abstraction this relationship seems to be reversed, in the long run [...] these two poles are identical. Realism = Abstraction [...] Abstraction = Realism» see V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, P. Sers (ed.), 2 Vols., I, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 124.
[7] See T. Maniacco, *Carlo Ciussi o lo spettacolo e la finzione*, «I quaderni della Face», no. 33, January-December 1968, pp. 22-23.
[8] G. Dorfles in *Carlo Ciussi. Pitture recenti 1967-68*, cit.
[9] It is no coincidence that the signature and title on the back of the works of this period often appear both on the circular portion and on the formica that frames it.
[10] See. M. Seuphor in *Travaux récents de Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, essays by Giuseppe Marchiori, Michel Seuphor, Galerie Paul Facchetti Éditeur, Paris, 1967.
[11] A different choice of works might show how some groups of colours acquire geometric form in a new way as the years go by.
[12] T. Trini, *Note su Ciussi*, p. 7, unpublished text, partially published in *Arte moderna italiana*, no. 82, ed. G. Scheiwiller, p. 18.
[13] On the importance of the "human" in understanding Ciussi's painting, see F. Pola, *Carlo Ciussi. Pittura come umanità allo stato puro* (Galleria Civica Harry Bertoia, Pordenone), exhibition catalogue, A arte Invernizzi, Milano, 2021.
[14] P. Centioni, *Carlo Ciussi*, interview, «Juliet», no. 67, April-May 1994, p. 53.
[15] The fundamental reference for the link between metamorphosis and homology is to be found in the ideas of Goethe the naturalist. The issue is vast, but one can sense its importance in §115 of *Metamorphosis of Plants*: "Whether the plant grows vegetatively, or flowers and bears fruit, the same organs fulfill nature's laws throughout, although with different functions and often under different guises. The organ that expanded on the stem as a leaf, assuming a variety of forms, is the same organ that now contracts in the calyx, expands again in the petal, contracts in the reproductive apparatus, only to expand finally as the fruit", J. W. Goethe, *The Metamorphosis of Plants*, Cambridge, Mass., The MIT Press, London, 2009, p. 100.
[16] To give an idea of the richness of these developments in the investigation of colour, we need only look at the following list of works that are all connected to *XXIV* (1976) with at least one chromatic relationship – that of green and red – including cases in which there is a wavering between blue and very dark green, for their secondary chromatic relationship: *LX* (1967), *XXXVIII* (1967), *Untitled* (1970), *LXI*, (1971), *XIX* (1972), *XXIII.1972* (1972), *Senza titolo* (1973), *LXIX* (1973), *LXXII* (1974), *LXXXV* (1974), *IL* (1975), *LIII* (1975), *XLI* (1975), *LXXV* (1976), *IV* (1977), *LXXXIII.1978* (1978), *XII* (1978), *XXX.1978* (1978), *XIV* (1979), *XIX* (1979).
[17] C. Ciussi, unpublished text, 2009, in F. Pola, *Carlo Ciussi. Pittura come umanità allo stato puro*, cit., p. 371.
[18] G. Marchiori, "Carlo Ciussi oggi", in *Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, ed. G. Marchiori, Lorenzelli Arte, Milano, 1986, p. 5.
[19] Accame points this out with regard to the works of the subsequent period, but we can already mention it here, not extending it to the works of the 1980s but certainly to those of the early 1990s. See G. M. Accame, "Carlo Ciussi, la pittura come urgenza ed emozione", in *Carlo Ciussi. La pittura come urgenza ed emozione (1947-1997)* (Civico Museo Revoltella, Trieste), exhibition catalogue, ed. G. M. Accame, Edizioni Charta, Milano, 1997.
[20] In his essay on Ciussi, Invernizzi concludes by writing that «Sensationally turbulent in the uncontrollable vitality of its flow, the significance [of his painting] is the universal significance of an idea that, by becoming form through visionariness, is a manifest event brought about by the dynamism of an invisible space-time, and the vibrant unveiling of a questioning cosmic illusion», C. Invernizzi, "Cosmic Reverberations of the Possible in the Mutable Intermittences of Carlo Ciussi's Painting" in *Carlo Invernizzi: Natura Naturans*, ed. C. Cerritelli, Libri Scheiwiller, Milano, 2002, p. 207.
[21] C. Ciussi, unpublished text, 2003, in F. Pola, *Carlo Ciussi. Pittura come umanità allo stato puro*, cit., p. 335.
[22] C. Ciussi, unpublished text, 2009, cit.
[23] Some of the most conspicuous references could be traced from Malevich to Rothko, even though vetted by Ciussi; but, looking at the works of the 2000s, Tedeschi has even suggested a comparison with Melotti [see F. Tedeschi, "Sequenze di instabili equilibri", in *Carlo Ciussi. Sequenze di instabili equilibri* (A arte Studio Invernizzi; Lorenzelli Arte, Milano), exhibition catalogue, ed. F. Tedeschi, Provincia di Milano, Milano, 2005, p. 11].
[24] See M. Donà, "Gli alfabeti dell'inconoscibile. Carlo Ciussi e i graffi dell'origine", in *Carlo Ciussi. Gli alfabeti dell'inconoscibile*, exhibition catalogue, ed. M. Donà, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2013, p. 9.


FONDAZIONE GHISLA
LOCARNO 2022

