

UDINE
MUSEI

CIUSSI

/1964 \ 2011 \

ESTRATTO DEL CATALOGO

CIUSSI

/1964 \ 2011 \

Questo volume è stato pubblicato
in occasione della mostra
This book was published
on the occasion of the exhibition
Carlo Ciussi 1964 - 2011 / *Carlo Ciussi 1964 - 2011*
a cura di / *curated by* Luca Massimo Barbero
Casa Cavazzini, Udine
22 maggio - 2 ottobre 2011 / *May 22 - October 2, 2011*

Comune di Udine
Sindaco / *Mayor*
Furio Honsell

Assessore alla Cultura / *Councillor of Culture*
Luigi Reitani

Civici Musei
Direttore / *Director*
Marco Biscione

Coordinamento amministrativo / *Administration coordinators*
Giovanna Bonafè
Sonja-Francesca Morassi

Ufficio prestiti / *Loans office*
Francesca Tesei

Segreteria / *Secretary's office*
Rita De Luca

Coordinamento tecnico / *Technical coordinators*
Mariangela Buligatto
Denis De Tina
Veniero De Venz
Paolo Tosolini
Marco Visentini

Attività didattica / *Educational activities*
Cooperativa Sistema Museo

Ufficio Stampa / *Press office*
Mario Giudici
Stefano Zucchini

Trasporti / *Transport*
Civici Musei, Udine

Mostra / *Exhibition*

Curatore / *Curator*
Luca Massimo Barbero

Coordinamento organizzativo / *Organization coordinator*
A arte Studio Invernizzi, Milano

Schede didattiche / *Information panels*
Paola Fenini, Milano
Chiara Mari, Milano

Allestimento grafico / Exhibition graphic design
Bruno Morello, Udine

Allestimento / Exhibition
Teknik S.r.l., Udine

Ufficio stampa / *Press office*
I Tre Martelli S.r.l., Belgioioso - Pavia

Trasporti / *Transport*
Tosoratti Mauro, Udine

Assicurazione / *Insurance*
Axa Art Versicherung AG, Milano

Monografia / *Monograph*

Curatore / *Curator*
Luca Massimo Barbero

Saggi / *Essays*
Luca Massimo Barbero
Francesca Pola

Coordinamento editoriale / *Editorial coordinator*
A arte Studio Invernizzi, Milano

Direzione editoriale / *Editor*
Epicarmo Invernizzi, Milano

Art director / *Art director*
Bruno Morello, Udine

Redazione / *Editing*
Tiziana Invernizzi, Milano

Ricerca iconografica / *Image research*
Monica Temporiti, Milano

Traduzioni / *Translations*
Simon Turner, Lucca

Impaginazione / *Graphic layout*
Carolina Salis, Milano

Fotografie / *Photos*
Bruno Bani, Milano
Giampaolo Scognamiglio, Udine

Fotolito / *Photolitho*
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa / *Printed by*
Grafiche Filacorda, Udine

@ 2011 Civici Musei di Udine, Udine
@ 2011 Carlo Ciussi

Per i testi / *For the essays*
© Luca Massimo Barbero
© Francesca Pola

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

Manuela Bedeschi, Angela Bertolini, Mario Bulfon, Lucio Calzavara, Enza e Giorgio Della Croce, Erasmo Di Mita, Alessandra e Marco Fantoni, Giovanni Galimberti, Alessandro Garlatti, Vilma Gastaudo, Gino Gervasoni, Sergio Griffini, Sostene Invernizzi, Alessandra e Giorgio Klinger, Renata Knes, Ermanno Mori, Gianola Nonino, Federico Rizzi, Lucia Stecchezzini, Piera Ricci Menichetti Valle, Mario Zanelli

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

Tutti i diritti riservati /*All rights reserved*
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsisi 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

Copertina / *Cover*
Senza titolo, 2011
olio e tecnica mista su tela / *oil and mixed media on canvas*, 190,5 x 100 cm (dettaglio / *detail*)

CIUSSI
1964 \ 2011

Tutte le visioni del colore
All the Vision of Colour

a cura di / edit by
Luca Massimo Barbero

Prefazione / Preface

Furio Honsell

Sindaco di Udine /
Mayor of Udine

– Con questa mostra, dedicata al pittore udinese Carlo Ciussi, i Civici Musei di Udine inaugurano la nuova e centralissima sede di Casa Colombatti-Cavazzini, destinata ad accogliere nel 2012 la prestigiosa collezione permanente di arte moderna della città.
Si tratta di un evento di grande rilevanza, che porta a un primo compimento il lavoro intrapreso da più Amministrazioni Comunali, le quali con lungimiranza e sagacia hanno individuato in questo spazio - collocato nel cuore pulsante del centro economico, commerciale e politico cittadino - il fulcro di una nuova e articolata rete museale, considerata come risorsa preziosa dell'intera comunità per la sua funzione di memoria storica, di promozione della creatività e delle conoscenze e di attrazione turistico-culturale.
La scelta di aprire questo spazio con un'esposizione dedicata all'arte di Carlo Ciussi non è casuale. Si vuole con questo riconoscere in primo luogo il significato e il valore di un Maestro del nostro tempo, nato e vissuto a Udine, che con le sue radici cittadine ha sempre mantenuto un saldo e vivo rapporto, pur nell'apertura nazionale e internazionale della sua vastissima opera. Il rigore della ricerca espressiva di Ciussi, la sua costante esplorazione di geometrie spogliate di ogni facile simbolismo (come constatò Giulio Carlo Argan), ma costruttrici di senso nella loro reciproca relazione, nel loro intimo 'gioco' linguistico, fanno di lui uno dei protagonisti storici dell'arte italiana degli ultimi cinquant'anni, che onora con il suo nome e il suo lavoro la nostra città. Ma Carlo Ciussi rappresenta anche l'esempio del fervore creativo di un intero territorio - di cui Udine è stata ed è il centro ideale - in cui hanno trovato spazio esperienze certamente diverse nella poetica e nei presupposti, ma sempre alte nella qualità dei risultati estetici. Con lui dunque la città vuole idealmente riconoscere il valore di tutta l'arte contemporanea nata all'interno del proprio perimetro culturale, a cui hanno dato sostanza più generazioni di illustri rappresentanti.
Sarà questo il compito della nuova Galleria d'Arte Moderna in Casa Colombatti-Cavazzini, chiamata ad affiancare alla sua esposizione permanente - a partire dalla rinomata collezione Astaldi - la ricerca sull'arte del Novecento e della contemporaneità.

– With this exhibition devoted to the Udine-born painter Carlo Ciussi, the Civici Musei di Udine are opening the brand-new Casa Colombatti-Cavazzini, right in the heart of town. In 2012 it will become home to the city's outstanding permanent collection of modern art.
This is an event of huge importance, for it is the first result of an operation carried out by a number of municipal administrations. With great foresight and good judgment, they have singled out these premises – in the vibrant nerve-centre of the city's economic, commercial, and political life – as the hub of a flexible new museum network. With its history and its ability to promote creativity and knowledge, and as well as tourism and cultural attractions, it is a precious resource for the entire community.
The decision to unveil this space with an exhibition devoted to the art of Carlo Ciussi is by no means coincidental. First and foremost, the aim is to acknowledge the importance and value of a master of our age, who was born and has lived in Udine, and who has always maintained very close ties with his city, despite the national and international scope of his vast work. Ciussi's rigid discipline in his artistic research, and his constant exploration of geometries stripped of any facile symbolism (as Giulio Carlo Argan pointed out), which build up meaning through their interrelationships and intimate linguistic interplay, make him one of the historic figures of Italian art of the past fifty years. Through his name and his work, he brings honour to our city. But Carlo Ciussi is also a fine example of the creative passion of an entire territory, of which Udine can be considered the centre, which has witnessed the creation of works that are indeed of diverse poetic inspiration but always of the highest aesthetic value. Through Ciussi, the city intends to recognise the value of all the contemporary art that has seen the light within its cultural perimeter, created by many generations of illustrious artists.
This will be the task of the new Galleria d'Arte Moderna in Casa Colombatti-Cavazzini, which is called upon to accompany its permanent exhibition – which has formed around the celebrated Astaldi Collection – with research into the art of the twentieth century and of the contemporary world.

Introduzione / Introduction

Marco Biscione

Direttore dei Civici Musei di Udine /
Director Civici Musei of Udine

– La grande mostra antologica dedicata a Carlo Ciussi a Casa Cavazzini costituisce il primo passo di un percorso fondamentale nelle politiche culturali dei Civici Musei di Udine.
Prima di tutto per l'indiscusso valore dell'opera dell'artista udinese che ha lasciato un segno nell'arte italiana della seconda metà del XX secolo e che continua una ricerca in cui il rigore dell'indagine artistica si coniuga con un'inesaurita freschezza e vitalità. È la prima volta che la Città di Udine dedica a Carlo Ciussi una mostra e i Civici Musei hanno profuso grande impegno nella realizzazione di questo ambizioso progetto proponendo al pubblico un'antologica che ripercorre tutte le fasi del lungo percorso di ricerca dell'artista. Dalle prime esperienze degli anni Cinquanta all'affermazione sulla scena nazionale ed internazionale dei decenni successivi, i visitatori potranno apprezzare l'ampiezza della capacità espressiva e la versatilità dell'artista che spazia attraverso mezzi espressivi diversificati come le tele, le grandi sculture e gli interventi ambientali.
Questa mostra, curata con sensibilità da Luca Massimo Barbero, è la più completa tra quelle dedicate al maestro udinese: vengono presentati con rigore filologico i temi e i periodi della poetica di Carlo Ciussi, accompagnando il pubblico in una avventura e un percorso d'indagine intellettuale che si estende per circa mezzo secolo.
È stato fatto più volte notare dalla critica come la ricerca di Ciussi si orienti sul legame relazionale tra l'opera e l'ambiente-spazio che lo circonda. Tutto questo viene particolarmente valorizzato dagli spazi di Casa Cavazzini, 'contenitore' ideale di questa esposizione.
In questa straordinaria sede museale - finalmente consegnata ai Civici Musei e alla Città di Udine - l'antico, il moderno e il contemporaneo dialogano felicemente in ambienti che valorizzano le opere esposte.
Per la peculiarità della sua posizione la nuova Galleria d'Arte Moderna in Casa Cavazzini costituirà, con i suoi spazi espositivi e con la ricchezza delle collezioni, uno snodo fondamentale del sistema museale udinese.

– The great anthological exhibition devoted to Carlo Ciussi at Casa Cavazzini marks the first step in a programme which is a fundamental part of the cultural policy of the Civici Musei di Udine.
This is primarily due to the undisputed value of the work of the Udine-born artist, who made his mark on Italian art in the second half of the twentieth century, and who is continuing his research with his characteristic artistic discipline coupled with his inexhaustible freshness and vitality. This is the first time that the City of Udine has devoted an exhibition to Carlo Ciussi, and the Civici Musei have worked with the greatest commitment to put on this ambitious project, offering the public an anthology that retraces every stage of the artist's long journey of research. From his early work in the 1950s through to his success on the national and international stage in the following decades, visitors will be able to appreciate the wealth of his versatility and power of expression, ranging across a variety of media, including canvas paintings, large sculptures, and environmental works.
This exhibition, exquisitely curated by Luca Massimo Barbero, is the most complete of all shows devoted to the Udine master. The various themes and periods of Carlo Ciussi's poetic vision are shown with philological precision, accompanying the visitor on an adventure and a journey into intellectual investigations that span about half a century.
It has often been pointed out by the critics that Ciussi's artistic expression focuses on the relational links between the work and the space-environment around it. This can be seen to its best advantage in the premises of Casa Cavazzini, which is the perfect setting for this exhibition.
In this stunning museum, which has now been handed over to the Civici Musei and to the City of Udine, ancient, modern, and contemporary all interact most beautifully in settings that bring out the very best from each work. With its perfect location and the quality of its exhibition spaces, as well as the wealth of its collections, the new Galleria d'Arte Moderna in Casa Cavazzini will constitute a fundamental hub of the museum system of Udine.

Sommario / ***Contents***

CARLO CIUSSI. TUTTE LE VISIONI DEL COLORE / CARLO CIUSSI. ALL THE VISION OF COLOUR
Luca Massimo Barbero **13** **21**

ANTOLOGIA CRITICA / CRITICAL ANTHOLOGY
Paola Fenini

Italo Furlan **41**
Giuseppe Marchiori **42**
Francesco Vincitorio **43**
Michel Seuphor **44**
Giuseppe Marchiori **45**
Gillo Dorfles **46**
Giulio Carlo Argan **65**
Marco Valsecchi **65**
Amedeo Giacomini **67**
Aldo Passoni **68**
Gianni Contessi **69**
Leonardo Sinisgalli **69**
Tito Maniacco **81**
Charles Spencer **82**
Lara Vinca Masini **84**
Tommaso Trini **85**
Italo Mussa **102**
Luciano Perissinotto **105**
Carlo Invernizzi **115**
Elisabeth Bozzi **121**
Lorenzo Mango **123**
Giovanni Maria Accame **124**
Claudio Cerritelli **126**
Francesco Tedeschi **145**
Alessandro Del Puppo **161**
Enrico Mascelloni **162**
Giorgio Bonomi **163**
Franco Batacchi **164**
Roberto Budassi **165**
Licio Damiani **166**
Massimo Donà **166**

FISIOLOGIA EMOZIONALE DELLO SPAZIO / THE EMOTIONAL PHYSIOLOGY OF SPACE
Francesca Pola **189** **199**

Elenco opere / **List of works** **233**

Nota biografica / **Biographical Note** **237**
Paola Fenini

Esposizioni / **Exhibition History** **243**
Aurélie Fontan

Bibliografia / **Bibliography** **247**
Maria Agosto



Carlo Ciussi
Udine, 2009

CARLO CIUSSI
TUTTE LE VISIONI DEL COLORE

Luca Massimo Barbero

L’approfondimento e l’omaggio che oggi la sua città natale rende a Carlo Ciussi è anche occasione, in questo libro, per ripercorrere con la dovuta attenzione gli sviluppi e le evoluzioni che hanno caratterizzato il suo percorso sempre coerente, lucido e meditato e nel medesimo tempo, internamente, in continuo rinnovamento. Un’attenzione di necessità non esaustiva, ma che si auspica possa dare vita a una nuova serie di studi, centrati ciascuno su uno specifico momento creativo del suo operare, secondo coordinate che già gli interpreti suoi contemporanei hanno saputo cogliere, e che ritroviamo oggi in tutta la sua attualità e persistente identità creativa e propositiva. Un’attenzione anche più che dovuta, per quello che è uno dei grandi maestri non solo dell’astrazione italiana ma anche europea della seconda metà del secolo, come questa monografia, con la ricchezza di materiali che grazie alla collaborazione dell’artista è stato possibile raccogliere e restituire, intende documentare.

Sorprende, nella storia di Ciussi come nel suo presente, la sua inesausta, verrebbe quasi da dire inevitabile, vitalità creativa, il suo continuo volgere al superamento delle proprie acquisizioni, la volontà di una tensione conoscitiva attiva in immagine che è riduttivo definire ricerca, e che viene invece da identificare in una sorta di incoercibile desiderio di fare, e di fare sempre diversamente, una pittura che si modifica tra le sue stesse mani, nella relazione fisica con pennelli, tele, colori. Nel suo procedere inventivo, sempre guidato da una visione che della geometria intende fare corpo e luogo di spazio concreto, Ciussi non si sofferma mai su posizioni acquisite, ma si svolge e rivolge continuamente in azioni diverse, in sperimentazioni continue, in nuove mescolanze di cromie e spazialità. Come se fosse continuamente in preda a un dionisiaco, eppure controllato, furore di spazio, che nell’ipnosi reiterata del rapporto quotidiano con il colore produce quelle meravigliose icone dell’astratto che, in questa nuova occasione espositiva, oggi conferiscono ritmo e prospettive differenti, con le loro identità così diverse eppure connesse, alle sale e agli esterni della Galleria d’Arte Moderna di Udine.

L’avventura creativa di Ciussi prende il proprio avvio tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, interpretando la diffusa esigenza di superamento di una troppo immediata urgenza espressiva, in favore di una visione più direttamente e strutturalmente conoscitiva dell’operazione artistica, in presa diretta con la realtà e le sue molteplici dimensioni di consapevolezza, senza più una mediazione troppo esasperatamente

soggettiva. Il suo linguaggio si definisce nel corso della prima metà del sesto decennio del secolo, come un progressivo allontanarsi dalle spazialità al contempo centrifughe e compresse del suo periodo informale, verso un rarefarsi e dilatarsi della sua azione sulla superficie dell'opera. Un agire che tende ad articolare una sorta di dialogo tra grovigli e aree cromatiche, spesso 'esistenzialmente' connotati da tonalità nere o grigie, evocate nella tensione compositiva caratteristica del suo centrale riferimento veneziano di quegli anni, Emilio Vedova, per poi determinarsi, a partire in particolare dal 1964, secondo una fondamentale matrice geometrica e tonale, da intendersi proprio in senso concreto.
In occasione della sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, nel 1964, Ciussi espone alcune opere di quello stesso anno, i cui titoli appaiono emblematici della transizione che sta avvenendo nel suo linguaggio: *Collage in nero* (l'indagine della materialità stessa del fare pittura), *Pittura 3.4.1964* (la registrazione di una precisa e determinata situazione di esistenza nel e del mondo), *Tensione* (la sottolineatura di un non pacificato rapporto tra eguali), *Relazione* e *Relazione 2* (la necessità umana irrinunciabile di una dimensione dialogica). Nel catalogo della rassegna, è appunto riprodotta *Relazione*, la cui scansione del colore si declina in una chiave fortemente emotiva, attraverso la quale Ciussi esprime la necessità di trovare una sintassi organizzativa che possa comunicare e costituire attivamente, non solo registrare ed esprimere, l'emozione del mondo.

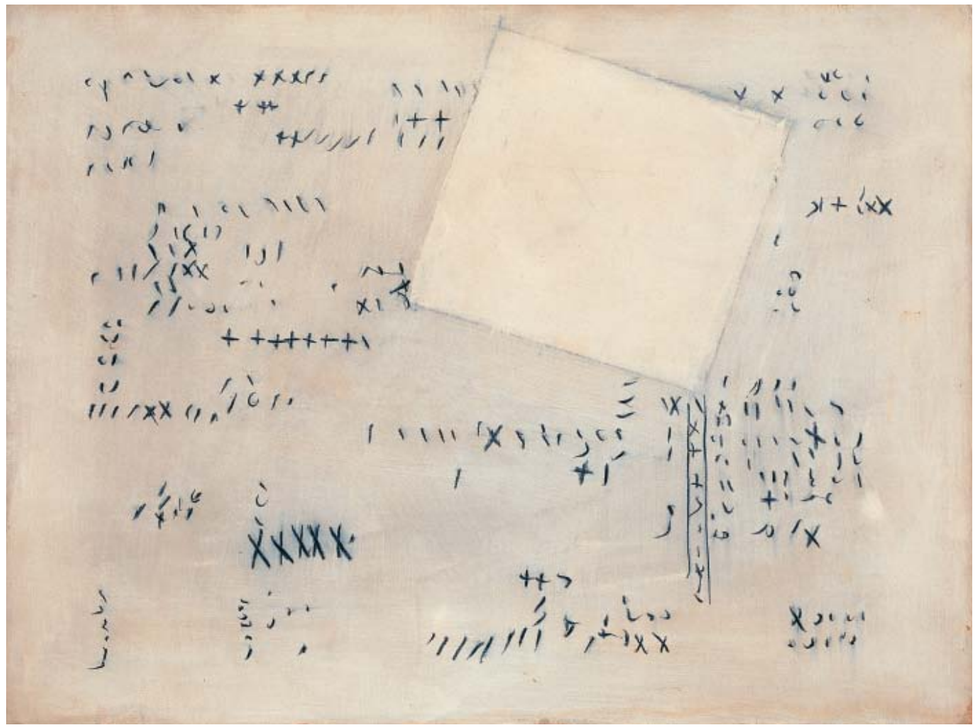
Il 1965 è un anno centrale nel percorso di Ciussi, nel corso del quale questa esigenza dialogica e gnoseologica giunge a matura consapevolezza. In occasione della sua personale di quell'anno alla Galleria Stendhal di Milano, Giuseppe Marchiori riconosce la nuova e distintiva cifra connotativa dell'artista, proprio nella individuazione di un linguaggio specificamente pittorico nutrito di una profonda coscienza etica: "Il valore del segno si afferma in un rapporto costante con lo spazio e con le figure geometriche", dando luogo a "labirinti crittografici, libere scritture", in cui si consuma il "difficile equilibrio tra il calcolo dello schema compositivo e l'automatismo vitale dei segni", risolto in una "immagine esatta", per cui "le tavole grafiche di Ciussi accolgono tanti segni del tempo e appaiono come indici sicuri di una storia, in cui l'artista, fiducioso, si avventura, per scoprire se stesso e la propria verità più profonda".
I disegni e le opere del 1965 sono emblematici di questa strutturazione di una dimensione di relazione, compositiva ed etica insieme, che invade progressivamente le superfici pittoriche, nel dialogo tra forma e colore, nella moltiplicazione e progressione delle scansioni spaziali. Le strutturazioni della pittura di Ciussi si fanno così oppositive ma anche complementari, continuamente intrecciate in un dialogo che si riscopre dimensione di inevitabilità dell'azione artistica conoscitiva. Il dicotomizzarsi e il ruotare degli elementi e delle coordinate spaziali e compositive sono indici di questa dinamica germinativa della forma, che costituisce un nuovo linguaggio fatto di segni muti e intermittenti, come un affondo all'origine del mondo.

Se la geometria è questa concreta e primordiale "misura del mondo" e dell'uomo nella sua dimensione di verità, non simbolo di un'alterità oppositiva o estranea, allora si comprende come l'archetipo geometrico possa diventare, nella pittura di Ciussi, il luogo dell'investigazione psichica di un tonalismo di matrice propriamente veneta. A questo proposito, appare illuminante il poetico e intenso testo dedicato a Ciussi da Michel Seuphor, uno dei grandi esegeti dell'astrazione europea, in occasione della sua mostra personale alla Galerie Paul Facchetti di Parigi, nel 1967: "All'improvviso ma lentamente, molto lentamente, la terra si è messa ad arrotondare i suoi angoli (…) Ma il fatto è qui: la terra quadrata tende verso il cerchio e tutti noi, piccoli quadrati ambulanti, ci arrotondiamo impercettibilmente. (…). Il quadrato ha la buona facoltà di essere equilibrato. Vuole cosa vuole. Il cerchio ha la buona facoltà di scivolare senza mai appoggiare. Non sa proprio niente e sa tutto su niente. Così penetra senza dimorare, avvolge senza sfiorare. Quadrato inamovibile; cerchio impenitente, girovagando dal nulla al nulla, otturando a volte il buco del vuoto affinché smetta di mentire".
Nei lavori del 1966, la struttura si compone, la moltiplicazione si fa interna all'archetipo, non è più smarginante, progredente, intermittente. Il lampeggiamento conoscitivo diviene visione attiva e totale: il dialogo compositivo tra quadrato e cerchio, così come nell'icastica interpretazione di Seuphor, è modalità etica di relazione con l'universo, si fa generatore di una dinamica interna al linguaggio stesso, che lo carica ed arricchisce di un contenuto non descrittivo, ma connaturato alla forma. Parallelamente, l'investigazione sul colore, anch'essa quasi una meditazione etica che attraversa tutta l'opera di Ciussi, è ormai totalmente inscindibile da quella sulla

organizzazione comunicativa. L'interesse percettivo di Ciussi, al centro e in linea con tutta una serie di indagini che si sviluppano in ambito internazionale nel corso degli anni Sessanta (dall'arte cinetica e programmata alle investigazioni neoconcrete ed *optical*), si caratterizza però per una dimensione di concretezza per così dire umanistica, per cui non siamo di fronte a una semplice ricerca e ostensione dei meccanismi della visione o della fisicità, ma ci troviamo sulla soglia germinale di una nuova grammatica e sintassi totalizzante, nella quale il contenuto del pensiero, attraverso la pittura, produce e non registra la realtà, è tutt'uno con il mondo che genera quel medesimo pensiero.

Il 1968 è, in questo senso, un altro momento chiave per l'opera di Ciussi. Non a caso è l'anno in cui l'artista partecipa alla rassegna itinerante, ideata da Giulio Carlo Argan, intitolata *Ipotesi linguistiche intersoggettive*, che tocca le sedi di Firenze, Bologna, Lecce, Livorno, Napoli, Sansepolcro e Torino. Ciussi espone nella sezione "Proposte di spazio concreto" (accanto ad autori come Josef Albers, Max Bill, Lucio Fontana, Jesus Rafael Soto, Enrico Castellani, Paolo Scheggi, Piero Dorazio), che "intende evidenziare, nell'ambito di un più aperto rapporto con le tecniche artistiche tradizionali (sia pure con interventi di altro tipo), certe ipotesi formali svolte secondo la simbologia dell'*opera aperta*, a livello di superficie indeterminata, di stesura, di *texture* - anche se in alcuni casi si pone come ipotesi di elemento formale e di spazio. Il fattore psicologico si carica di componenti sensibili, di emotività, di simbologie, talvolta, di carattere quasi magico-rituale".
In mostra, altre due sezioni sono dedicata alle arti visive: quella delle "Strutture organizzate", che include artisti come Gianni Colombo, Dadamaino, Victor Vasarely e "implica uno spazio ideale-geometrico, ingloba le ricerche visuali programmate, più direttamente impegnate in un programma di strutturazione organizzata, intese non tanto alla demistificazione quanto alla razionalizzazione, alla strumentazione attiva dei mezzi propri della civiltà tecnologica e della scienza, ad un fine di sollecitazione, di provocazione, di tensione ottico-percettiva"; e quella delle "Metastrutture", dove è presente ad esempio un autore come Mario Nigro, che "assume le ipotesi di programmazione strutturale estendendola a livello di 'metaforma' architettonica, in un ambito che della tradizione ideologica classica assume i dati razionali di equilibrio e di misura". Altre due aree sono invece dedicate alla "Musica elettronica" e alla "Poesia concreta".
In questo contesto, la ricerca di Cussi è in certo senso critica: afferisce a questa tipologia di linguaggio, caratteristica di questo momento, tra grandi maestri come Albers, Fontana, Nigro, e le indagini delle nuove generazioni. Tuttavia, lo contraddistingue, in questa volontà che intende riportare la geometria alla sua dimensione prima e *a*-simbolica, che esprime una specificità libera, una coscienza alternativa, rispetto all'assunto centrale di quella "cultura del progetto" che costituisce il luogo centrale delle speculazioni estetiche della visione di Argan, e che non a caso viene riaffermata, con una autocitazione dal suo stesso libro *Progetto e destino*, in apertura della rassegna sopra descritta: "Il progetto è, nel senso più attuale e preciso del termine, struttura. Tracciando le linee maestre secondo cui si svolgerà l'esistenza della società e, nello stesso tempo, negando che queste linee siano predestinate o prefisse, esprime in primo luogo la virtualità della condizione presente, le possibilità che le sono implicite. Ma esprime anche quella che si assume come struttura della società, processo del suo autodeterminarsi, diagramma del suo divenire storico: poiché la struttura non è pensabile come forma compiuta ed immobile, ma come strutturazione, *coscienza strutturante*". Ciò che c'è in Ciussi è invece proprio questa irrinunciabile implicazione etica, che connota molte ricerche a lui affini nel corso degli anni Sessanta, ma in senso specificamente umanistico: un progetto insomma la cui strutturazione procede dalla coscienza senziente e sensibile, più che da una consapevolezza e intenzionalità paratecnologica.

Alla "quadratura del cerchio" è dedicata la mostra personale alla Galleria Stendhal di Milano nel 1968, presentata da un testo in catalogo di Gillo Dorfles che coglie il passaggio fisicamente determinato caratterizzante l'astrazione geometrica di Ciussi rispetto alle indagini di superficie della cosiddetta Arte Concreta: "è questo aspetto, in definitiva, a differenziare l'attuale fase operativa di Ciussi da alcuni grandi esempi di pittura concreta del recente passato (alludo a opere quali quelle di un Albers, di un Vordemberge, di un Delaunay, ecc.): il tendere, già ora, del dipinto verso un destino oggettuale dove l'elemento tela e l'elemento cornice, o supporto ligneo, formino una indivisibile e compatta globalità e concorrano a costituire un'unità a sé stante: oggetto tra gli oggetti e non 'finestra' aperta sopra un mondo fittizio". Sottolinea inoltre Dorfles un altro aspetto fondamentale nella visione



Senza titolo, 1965

mai fine a se stessa di Ciussi, ma sempre tesa alla indagine dei propri strumenti nel momento stesso in cui li mette alla prova: vale a dire, la specificità di una operatività creativa che anche nell'ambito della tecnica genera riflessione sul proprio fare concretezza e forma, secondo una sua "tecnica raffinata, dove ogni stesura del colore (quasi sempre puro e timbrico), dove ogni linea, ogni segmento, hanno la severa strutturazione d'una operazione meta-fisica e meta-geometrica".

Sempre nel 1968, in occasione della mostra personale di Ciussi alla Galleria del Cavallino di Venezia, Argan ne mette in luce una componente che appare oggi, sia storicamente che retrospettivamente, sempre più cruciale per comprendere la specificità e concretezza del suo linguaggio creativo, in particolare nel periodo tra la metà degli anni Sessanta e quella degli anni Settanta: "La ricerca di Ciussi mira, se non sbaglio, a desimbolizzare la geometria, a ricondurla al suo significato primario, di misura della terra (…) Ciussi, dunque, impegna la pittura ad indagare e ricostruire il processo della percezione, il movimento di pensiero per cui non è soltanto un ricevere, ma un laborioso costruire l'immagine del mondo (…). La geometria di Ciussi non è simbolica perché non è trasposta da Euclide alla pittura, ma è una misura del mondo che si è istituita e sviluppata nella pittura e che soltanto la pittura può dare". L'idea della pittura come misura e visione attiva del mondo, come autentica forma di conoscenza di una realtà che inevitabilmente si riscopre e investiga come connaturata all'uomo, al suo pensiero, al suo sentire, è infatti un nodo centrale e ricorrente nel lavoro di Ciussi. Ecco perché parlare di archetipi, dimensioni, determinazioni è riferirsi al suo dipingere sempre per approssimazione: in realtà, Ciussi concepisce la pittura stessa come modalità di relazione tra individuo e cosmo, come unica misura possibile, nel fare, di una distanza sempre incolmabile tra queste entità il cui dialogo è irrinunciabile, e attraverso la quale egli continuamente persegue il congiungersi dialettico degli opposti.

In questa direzione si sviluppa il suo linguaggio tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, secondo coordinate che rivivono e coniugano, come rovesciandole dal di dentro una nell'altra, le ipotesi d'oltreoceano della *color field painting* (pittura a campi di colore) di Marc Rothko e Barnett Newman, e della *hard-edge painting* (pittura dai contorni netti) di Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Kenneth Noland, Frank Stella, tesa a conferire alla superficie dipinta una tridimensionalità che la renda oggetto autonomo e presenza reale, spesso anche con l'impiego delle *shaped canvases* (tele sagomate). La sagomatura nella pittura di Ciussi è tuttavia sempre virtuale e deriva dalla spazializzazione della superficie attraverso una sensibilizzazione delle aree cromatiche, per la quale resta sempre e comunque essenziale la componente fisico-psichica del colore, non la sua dimensione simbolica. Così nel 1973, lo descrive icasticamente Leonardo Sinisgalli, nel suo rapporto empatico con il tutto che gli preclude qualsiasi esercizio di stile o permanenza sulla superficie senza una profondità sensibile di umanità: "Ciussi è rimasto oggi uno dei pochissimi pittori che credono al fascino delle linee nette, tracciate con la riga o il compasso. Se gli si chiede il motivo di questa predilezione lui non fa tanti sproloqui, dice soltanto 'per amore' e ti lascia di stucco. (…) Scatole cinesi o, meglio, esercizi di ottica in bilico tra estasi e supplizio, tra gioco e castigo. Ciussi ha ridotto volutamente al minimo i colori: solo alcuni impasti e alcuni incastri più vicini alle tarsie che ai mosaici. Un musico, poi, insisterebbe sulle sue capacità timbriche, che ricordano Braque e Balla insieme, i suoi colori sembrano generati dal buio come i colori delle stelle. Gli dico: 'Vivi in un paradiso, e questo paradiso in terra tu lo rifiuti, lo accantoni, te ne dimentichi'. Ciussi sostiene invece, che nei suoi quadri astratti entra oggi il riflesso di questi cieli di confine, il riverbero delle montagne, il fiume, l'erba: lui si sente nutrito dalla natura che gli sta intorno".

Del 1974 è la prima grande monografia dedicata all'opera di Ciussi, che raccoglie un intero decennio di lavoro e attraverso una preziosa antologia critica e una significante ricchezza di contenuto iconografico permette di comprendere anche la chiave in cui, di lì a poco, il suo linguaggio muterà ancora. Con l'abbandono del 'cerchio impenitente', a partire dai lavori del 1976, è la nuova sintassi della orizzontalità e della verticalità a costituire l'esatto 'scivolare' della sua pittura.

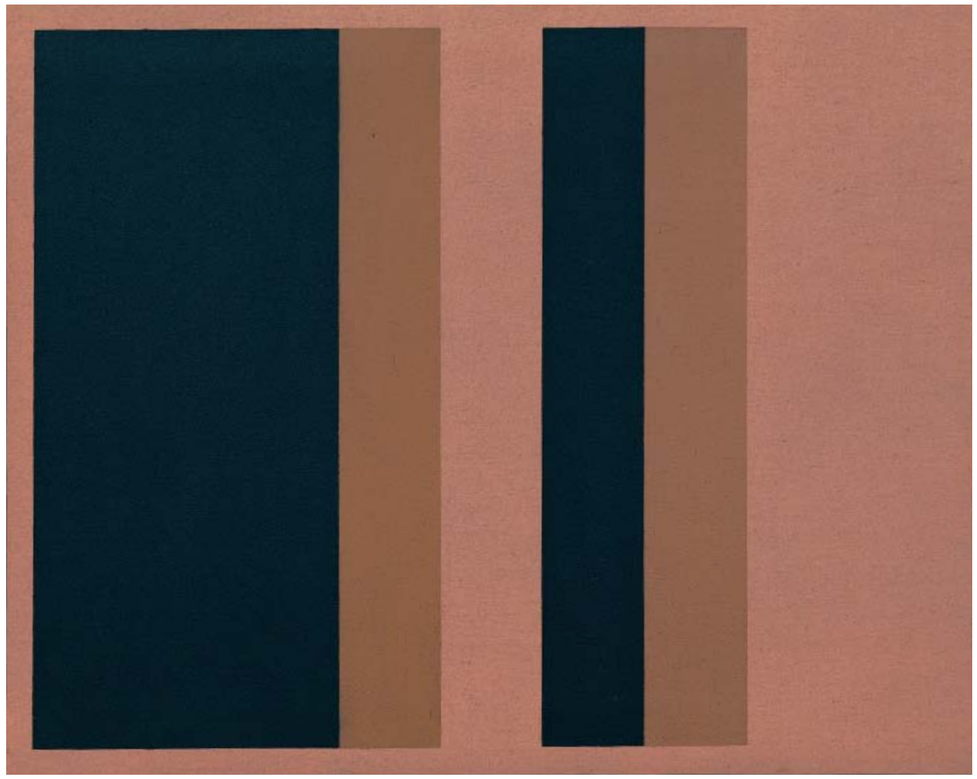
Scrive di lui nel 1979 Tommaso Trini, evidenziando la dialettica tra autonomia espressiva del dipingere e suo costante riferimento alla problematica dell'uomo nel mondo: "È materialista quanto basta a concepire la perfetta autonomia della struttura del linguaggio che usa. È dialettico quanto basta a sapere che tanta

autonomia si origina nella coscienza del pittore (una coscienza a infinite variabili: pensa a quali opposte latitutudini operano Mondrian, d'un lato, e Malevič all'altro, nel mentre rivelano la natura astratta della pittura e negli stessi anni), e che con altrettanta difformità si espande nelle coscienze di coloro che guardano. Sicché la pittura più pura risulterà alla fine essere quella meno pittorica, meno formalistica: quella resa 'particolare' da simboli universali. (…) Ciussi è un grosso colorista appena trattenuto da una forte moralità. Se guardo alle sue tappe retrospettive, noto che è stata la moralità ad avere il primo sopravvento: e che, solo con una dura battaglia prolungata, il colore se ne è districato, venendone fuori depurato, liberato, e ora trionfante. Cosa intendo per moralità? La preoccupazione di un pittore di fronte al mondo, la sua coscienza, appunto morale, che un quadro non debba essere solo pittura, solo bellezza gratificante, solo piacere, ma voglia farsi anche strumento, anche messaggio, eventualmente utile per le battaglie sociali della cultura".
Una dialettica resa presente dalle nuove figurazioni ortogonali degli anni Settanta e Ottanta, che del colore fanno spazi quasi siderali di nuovi orizzonti, in espansione continua dentro il perimetro di una geometria sempre più internamente variata dalle proprie presenze timbricamente animate. E ancora una volta Ciussi si pone in una sua posizione particolarissima, che non è minimamente riconducibile alle indagini degli statuti e dei costitutivi pittorici condotte dalla cosiddetta "pittura analitica" negli anni Settanta, ma nemmeno al *revival* neoespressionista di colorismi agitati ed esplosi caratteristico di tendenze come Transavanguardia o citazionismo negli anni Ottanta. Il suo percorso nella pittura, proprio in questa acquisizione di autonomia ormai anche formativa, quasi autogenerativa, oltre qualsiasi coordinata prestabilita, progressivamente si libera delle proprie ortogonalità assertive, per diffondersi in grovigli serpentinati, esplosioni di forme ormai incomprimibili in figurazioni concluse, raggi luminosi e direzionati come frecce nello spazio. Anche quando assume accenni ambientali, il dipingere di Ciussi è costruire relazioni tra presenze cromatiche e spazi, tra forme fisicamente costituite di una materia colore che costantemente afferma la propria identità oltre la dimensione ottica e di superficie.
Vediamo così, negli anni Novanta, attraversare le sue tele campi diffusi e tesi di energia cromatica, deflagranti eppure controllate schegge di umanità, tradotte in segni direzionati e sempre sicuri, tracciati come scritture antiche di un alfabeto del futuro possibile, instabili campiture di geometrie danzanti, sino alle luminose, evocanti, abissali liquidità cromatiche e segniche delle sue prove ultime, che con la consueta inasauribile vena inventiva ci dischiudono una sua nuova straordinaria stagione creativa.

Dipingere è per Ciussi un'avventura in spazi sempre nuovi, di cui crea le coordinate stesse nel momento preciso in cui li intuisce e coglie, come un eterno presente creativo, che spiega anche la freschezza straordinaria delle ultime creazioni, la loro sintonia immateriale con le proiezioni possibili di un virtuale tecnologico che nulla ha in apparenza a che fare con la sua visione della pittura, eppure permea l'uomo dell'oggi, di cui Ciussi continua ad essere sismografo sensibile e libero. Come già nel 1969 sottolineava Giuseppe Marchiori, uno dei suoi primi e più fini interpreti, che certamente nel secondo dopoguerra ebbe un ruolo non secondario nell'ampliare le prospettive di Ciussi sulle possibilità sconfinate di un'astrazione intesa come azione di libertà: "L'avventura pittorica, per lui, ha il fascino immediato della scoperta, che giustifica ogni mutamento, ogni apparente contraddizione. Quel che conta è il presente, è l'attimo, nella sequenza mobilissima degli eventi: così il Ciussi di ieri è dentro il Ciussi di oggi, senza negarlo mai; anzi, spiegandolo, animato dalla stessa ansia di verità". È un dimensione di verità - verrebbe da dire, etica e responsabile - quella in cui la pittura di Ciussi pare incontrare ogni attimo possibile dell'umanità che lo circonda e concentrarlo nel gesto pittorico. È questa visione umanistica a caratterizzare il complesso del suo percorso creativo come rigenerazione del mondo: in una limpidezza e coerenza di risultati che procede, senza soluzione di continuità, dal primo maturare compiuto del suo linguaggio degli anni Sessanta sino alle vitali, sorprendenti e dirompenti, creazioni dell'oggi.



XXIV, 1971



LXXI, 1976

CARLO CIUSSI
ALL THE VISION OF COLOUR

Luca Massimo Barbero

The tribute that his hometown is paying to Carlo Ciussi in this book, and in the studies it contains, gives us an opportunity to retrace the developments and progress of his artistic journey. An adventure that has always been consistent, level-headed and well pondered, as well as being constantly rejuvenated from within. They naturally cannot be totally comprehensive, but it is hoped that these studies may inspire a new series of studies, each focusing on a particular creative moment of his career, taking up the elements that his own contemporary interpreters were already able to perceive, and that we find again today in all his present-day relevance and lasting creative and dynamic distinctiveness. He fully deserves this attention, for he is one of the great masters of abstractionism of the late twentieth century, not just in Italy but in Europe too, as this monograph intends to illustrate with a wealth of materials that have been brought together with the artist's assistance.

What is surprising in Ciussi's past, as in his present, is his inexhaustible and, one might almost say, inevitable creative vitality, coupled with his desire for actively pursuing knowledge through images and the way he constantly strives to surpass what he has already achieved. It would be belittling to call this 'research', for it can be seen as a sort of irrepressible desire to create – and to create differently each time – a painting he modifies with his own hands through his physical relationship with his brushes, canvases, and colours. In this creative process, which is always guided by a vision that creates the body and place of concrete space out of geometry, Ciussi never dwells on what he has attained but constantly turns to and works on different actions, always experimenting with new juxtapositions of colours and new spatial relations. It is as though he were constantly prey to a Dionysian, yet controlled, frenzy of space. In the reiterated diagnosis of his daily interaction with colour, this leads to the stunning icons of abstraction that, with the very diverse yet interconnected identities we see in this new exhibition, give new rhythms and perspectives to the rooms and exteriors of the Galleria d'Arte Moderna in Udine.

Starting out in the late 1950s and early '60s, Ciussi's creative adventure interprets a common need to overcome an all too immediate urge for expression in favour of a vision that is more directly and structurally cognitive of the artistic operation. This puts it in direct contact with reality and with its many dimensions of awareness, abandoning a form of mediation that is excessively subjective. His artistic language took shape in the first half of the 1960s, as he gradually shifted away from the spatial relations of his informal period, which

had been both centrifugal and compressed, towards a rarefaction and dilation of his action on the surface of the work. This is an action that tends to bring about a sort of dialogue between chromatic areas and intertwinings that are often existentially distinguished by their black or grey tones. These are reflected in the compositional tension that was so much a feature of Emilio Vedova, his benchmark in Venice in those years. Later, however, particularly from 1964, he shifted towards a fundamental geometric and tonal matrix, in the most concrete sense of the term.
In 1964, when he first took part in the Venice Biennale, Ciussi showed a number of works made that year, in which the titles are emblematic of the transition that was taking place in his artistic style: *Collage in nero* (an investigation into the material aspects of creating painting), *Pittura 3.4.1964* (the documentation of a particular situation of existence in and of the world), *Tensione* (highlighting an as yet unappeased relationship between peers), *Relazione* and *Relazione 2* (the essential human need for a dimension of dialogue). The exhibition catalogue does indeed have an illustration of *Relazione*, in which the rhythm of colour is expressed in a powerfully emotive manner. Through this, Ciussi expresses the need to find an organisational syntax that can actively communicate and constitute the emotions of the world, rather than just recording and expressing them.

1965 was a key moment in Ciussi's development, and during the course of this year the need for dialogue and gnosiology reached a level of mature awareness. During his solo exhibition at the Galleria Stendhal in Milan that year, Giuseppe Marchiori detected the distinctive new feature of the artist's style in a specifically painterly language filled with a profound ethical awareness: "The value of the sign is asserted in a constant relationship with space and with geometrical figures", giving rise to "cryptographic labyrinths and free scripts", in which the "delicate balance between the calculation of the compositional format and the vital automatism of the signs" came about. This took the form of an "exact image", for which "Ciussi's graphic plates take in countless signs of time and appear as precise markers of a history into which the artist confidently ventures, in order to discover himself and his own innermost truth."
The drawings and works of 1965 are emblematic of this structuring of a dimension that is relational and compositional as well as ethical, and it gradually takes over the painting surfaces in an interaction of form and colour, and in the multiplication and development of spatial scans. The way Ciussi structures his painting thus becomes oppositive but also complementary, constantly intertwining in a dialogue that finds that it is itself the inevitability of cognitive artistic action. The rotation of the elements, and of the spatial and compositional coordinates that create dichotomies, bear testimony to this generative mechanism of form, which constitutes a new language of silent, intermittent signs that plunge back to the origins of the world.

If geometry is this concrete, primeval "measure of the world" and of man in his dimension of truth, rather than a symbol of oppositional or alien otherness, then one can see how the geometrical archetype in Ciussi's painting can become a place of psychic investigation of a tonalism that is typical of Veneto. The essay on Ciussi written by Michel Seuphor, one of the great exegetes of European abstractionism, is enlightening on this subject. He wrote it for the solo exhibition at the Galerie Paul Facchetti in Paris, in 1967, stating that: "Suddenly but slowly, very slowly, the Earth started rounding off its corners (...) But the fact is this: the square earth tends towards the circle and all of us, little walking squares, imperceptibly round out as well. (…). The square has the power to be balanced. It wants what it wants. The circle has the power to roll without ever resting. It knows absolutely nothing, and everything about nothing. So it penetrates without dwelling, enveloping without touching. Immovable square, impenitent circle, wandering from nothing to nothing, at times blocking the hole of emptiness to stop it lying".
In his works of 1966, the structure comes together, and multiplication occurs within the archetype, no longer advancing, trimmed at the edges, or intermittent. The cognitive flash becomes a sweeping, active vision: as in Seuphor's representational interpretation, the compositional dialogue between square and circle becomes an ethical means of relating to the universe. It becomes the power behind an internal mechanism of artistic language itself, which fills and enriches it with content that is not descriptive but congenital to the form. Running parallel to this is his investigation into colour, which is virtually an ethical meditation that runs through all Ciussi's work and that is now an inextricable part of his communicative approach. At the heart of, and in line with a whole series of investigations that came about internationally during the 1960s (from Kinetic Art and Programmed Art through to Neo-Concrete and Optical investigations) Ciussi's perceptive vision is however a characterised by a level of concreteness that might be termed 'humanistic'. What we see is not a simple research into and display of the mechanisms of vision or physicality, for we find ourselves on the germinal threshold of a new, all-embracing grammar and syntax in which, through painting, the content of thought produces reality rather than just recording it. It is at one with the world that generates the thought itself.

In this sense, 1968 was another key moment for Ciussi's work. It is no coincidence that this was the year when the artist took part in *Ipotesi linguistiche intersoggettive*, an exhibition devised by Giulio Carlo Argan, which travelled to Florence, Bologna, Lecce, Livorno, Naples, Sansepolcro, and Turin. Ciussi exhibited in the "Concrete-Space Proposals" section (alongside such artists as Josef Albers, Max Bill, Lucio Fontana, Jesus Rafael Soto, Enrico Castellani, Paolo Scheggi, and Piero Dorazio). This, "as part of a more open relationship with traditional art techniques (as well as with works of other kinds), intends to focus on particular formal hypotheses based on the symbolism of the *open work,* at the level of unspecified surfaces, renderings, and textures – even though in some cases they may be submitted as speculations of a formal and spatial nature. The psychological factor acquires elements of sensitivity, of emotivity and, in some cases, of a symbolism of an almost magical-ritual nature."
Another two sections in the exhibition were devoted to the visual arts: one to "Organised Structures", with artists such as Gianni Colombo, Dadamaino, and Victor Vasarely, which entailed "an imaginary-geometrical space, including all forms of planned visual research, more directly involved in a programme of organised structuring, aiming not so much for demystification as for the rationalisation and active instrumentation of the typical methods of technology and science, in order to stimulate, provoke, and cause optical-perceptive tension". Then there was that of "Metastructures", with such artists as Mario Nigro, which "adopts the hypothesis of structural programming, extending it out to the level of architectural 'metaform' in an environment that adopts the rational data of equilibrium and measure from the classic ideological tradition."
Another two areas were devoted to "Electronic Music" and "Concrete Poetry".
Ciussi's research was in a certain sense critical in this context for, as well as the investigations of the younger generations, it involved great masters like Albers, Fontana, and Nigro in a type of language that was characteristic of the age. It was nevertheless distinguished by a desire to take geometry back to its primary, *a*-symbolic dimension, expressing an entirely free nature and a consciousness that offered an alternative to the key concept of "project culture". This culture is at the heart of the aesthetic speculations in Argan's vision and it is no coincidence that it is reaffirmed in a quotation from his own book, *Progetto e destino*, which opened the exhibition described above. In it he states: "In the most topical and precise sense of the term, project is structure. Tracing out the main guidelines for the existence of society and, at the same time, denying that these guidelines are pre-established or prearranged, it primarily expresses the virtuality of the present condition and all its implicit potential. But it also expresses what is adopted by society as its structure, the process of its self-determination, and the plan of its historic evolution: this is because structure is unthinkable as an unmoving, finished form, but only as structuring and as *structuring consciousness*." What we see in Ciussi is, however, precisely this fundamental ethical implication that connotes so many areas of research that were similar to his own during the 1960s, but in a specifically humanistic sense. It is a project, in other words, in which structuring comes more from sentient, sensible consciousness than from para-technological premeditation and awareness.

The 1968 solo exhibition at the Galleria Stendhal in Milan, which was presented by a catalogue essay by Gillo Dorfles, was devoted to this "squaring of the circle". In his text, Dorfles focuses on the physically defined shift that characterises Ciussi's geometrical abstractionism with regard to the surface investigations of so-called Concrete Art: "it is this aspect that ultimately differentiates Ciussi's present work from some great examples of concrete painting of recent years (here I refer to works like those by Albers or artists like Vordemberge, Delaunay, and others). Even now, the painting tends towards an object-based vocation in which the canvas and frame, or wooden support, act as elements that form an indivisible and compact whole, thereby creating a unity in its own right: an object among objects, and not an open 'window' on a fictitious world." Dorfles also points to another fundamental aspect of Ciussi's vision, which is never an end



LIX, 1991

in itself, but which always strives to investigate its own instruments at the very time when it puts them to the test. In other words, the particular characteristics of a creative approach that, also in terms of technique, reflects on its own concreteness and form in accordance with its "sophisticated technique, in which every layer of colour (almost always pure and tonal), every line, and every segment has the austere structuring of a meta-physical and meta-geometric operation."

Also in 1968, during Ciussi's solo exhibition at the Galleria del Cavallino in Venice, Argan pointed to an aspect that today, both historically and retrospectively, is increasingly crucial for understanding the specificity and concreteness of his creative language, particularly from the mid-1960s to the mid-1970s: "If I'm not mistaken, Ciussi's research aims to strip geometry of its symbolism and return it to its primary purpose of measuring the earth. (...) So Ciussi uses painting to investigate and reconstruct the process of perception, and the movement of thought for which it is not just a question of receiving an image of the world but of laboriously creating it (...). Ciussi's geometry is not symbolic, since it is not transposed from Euclid to painting, but instead it is a measure of the world that was introduced and developed in painting, and that only painting can give". One crucial, recurrent aspect of Ciussi's work is the idea of painting as an active vision and measure of the world, and as an authentic form of knowing a reality that inevitably discovers and examines itself as inherent in man, and in his thoughts and in his feelings. This is why talking of archetypes, dimensions, and indications always means referring by approximation to his painting. In actual fact, Ciussi views painting as a means of relating the individual to the cosmos, and as the only possible way of measuring the unbridgeable gap between the two, even though dialogue between them is essential. It is by means of this that he constantly strives to achieve a dialectic conjoining of opposites.

His artistic language moved in this direction in the late 1960s and early 1970s, along a line that, as though reversing them one within the other from within, revives and brings together the postulates of Mark Rothko's and Barnett Newman's colour-field painting and Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Kenneth Noland, and Frank Stella's hard-edge painting, both from across the Atlantic. Here the aim is to give the painting surface a degree of three-dimensionality that would make it an independent object with real presence, often with the use of shaped canvases. Even so, the shaping in Ciussi's painting is always virtual and derives from a spatialisation of the surface achieved by sensitising the chromatic areas. It is the physical and psychic component of colour rather than its symbolic dimension that always remains essential. In his empathetic relationship with all, which precluded any superficial exercise of style or permanence without the sensitive depth of humanity, this is how Leonardo Sinisgalli described him in 1973: "Today Ciussi is still one of the very few painters who believe in the allure of clean lines, traced out with a ruler or compass. If you ask him the reason for this preference, he doesn't start raving about it but just says 'for love' and you're left dumbfounded. (…) Nested boxes, or rather optical exercises poised between ecstasy and torment, between play and punishment. Ciussi intentionally reduces colours to their bare minimum. Just a few impastos and inserts, closer to intarsia than to mosaic. A musician would insist on his timbres, which recall at once Braque and Balla: his colours appear to be generated by darkness, like the colours of stars. I say to him: 'You live in a paradise world, but in this world you refuse this paradise. You push it away and forget about it.' Ciussi, however, maintains that the reflection of these frontier clouds, and the reverberation of the mountains, the river and the grass, all enter his abstract paintings: he feels he is nourished by the nature all around him".

The first great monograph devoted to Ciussi's work came out in 1974. It brought together a whole decade of work and, with an invaluable critical anthology and a wealth of illustrations, it also made it possible to understand the lines along which his language was to develop even further shortly after. Starting with his works in 1976, when he abandoned his 'impenitent circle', it was his new syntax of horizontality and verticality that constituted the exact 'sliding' of his painting.

Pointing to the dialectic between the expressive autonomy of his painting and his constant reference to the problems of man in the world, Tommaso Trini wrote about him in 1979: "He is sufficiently materialist to conceptualise the perfect autonomy of the language structure he uses. He is sufficiently dialectic to know

that all this autonomy comes from the painter's consciousness – a consciousness of infinite variables, for one need only think of how far apart Mondrian is from Malevich in the same years, even though both reveal the abstract nature of painting. And he knows with what equal diversity it expands in the consciousness of the viewer. As a result, the purest painting will ultimately be the least painterly, and the least formalistic: it will be the one made most unique by universal symbols. (…) Ciussi is a great master of colour, barely held in check by his strong morality. When I look back over his retrospective milestones, I see it was morality that first prevailed and that, only after a long, hard-fought battle, did colour disentangle itself, emerging purified, liberated, and now triumphant. What do I mean by 'morality'? When facing the world, the moral conscience and preoccupation of the painter is that a picture should not just be the gratifying beauty and pleasure of a painting, but that it should also be an instrument and a message that may also assist in the social battles of culture."

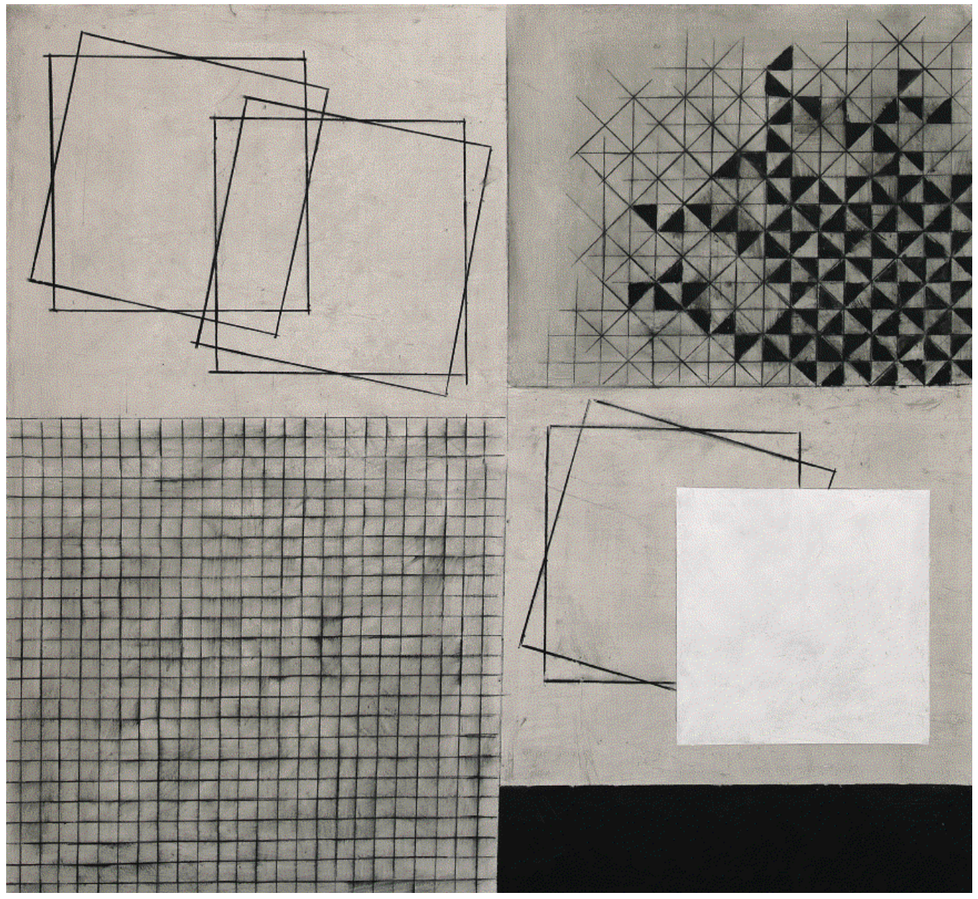
This dialectic was given immediacy by the new orthogonal representations of the 1970s and '80s, which make almost sidereal spaces of colour in new horizons, constantly expanding within the perimeter of a geometry that is increasingly varied from within by its own timbrically dynamic presence. Once again Ciussi puts himself into a highly idiosyncratic position that is in no way ascribable to the investigations into the constituent guiding principles of painting of the so-called "analytical painting" of the 1970s, nor even to the much bandied neo-Expressionist revival of colouristic effects that exploded within currents like Transavanguardia and in the quotationism of the 1980s. It was through this conquest of independence that had now become formative and almost self-generating, well beyond any preset coordinate, that his journey through painting gradually freed itself of its assertive orthogonality and began to spread out in twisting *serpentinata* entanglements, in irrepressible explosions of forms in complete representations, with rays of light oriented like arrows in space. Also when it acquires environmental overtones, Ciussi's painting creates relationships between chromatic effects and spaces, and in the physically constituted forms of a material colour that constantly asserts its own identity well beyond the optical and superficial dimension.

Thus it is that we see ample areas of intense chromatic energy sweeping through his canvases in the 1990s. These are explosive yet controlled splinters of humanity, translated into self-assured, oriented signs traced out like the ancient scripts of an alphabet for a potential future. Unstable expanses of dancing geometries, they stretch all the way through to the bright, evocative, profoundly chromatic and symbolic liquidity of his latest works which, with his customary, inexhaustible inventiveness, herald the dawn of a new, stunning period of creativity.

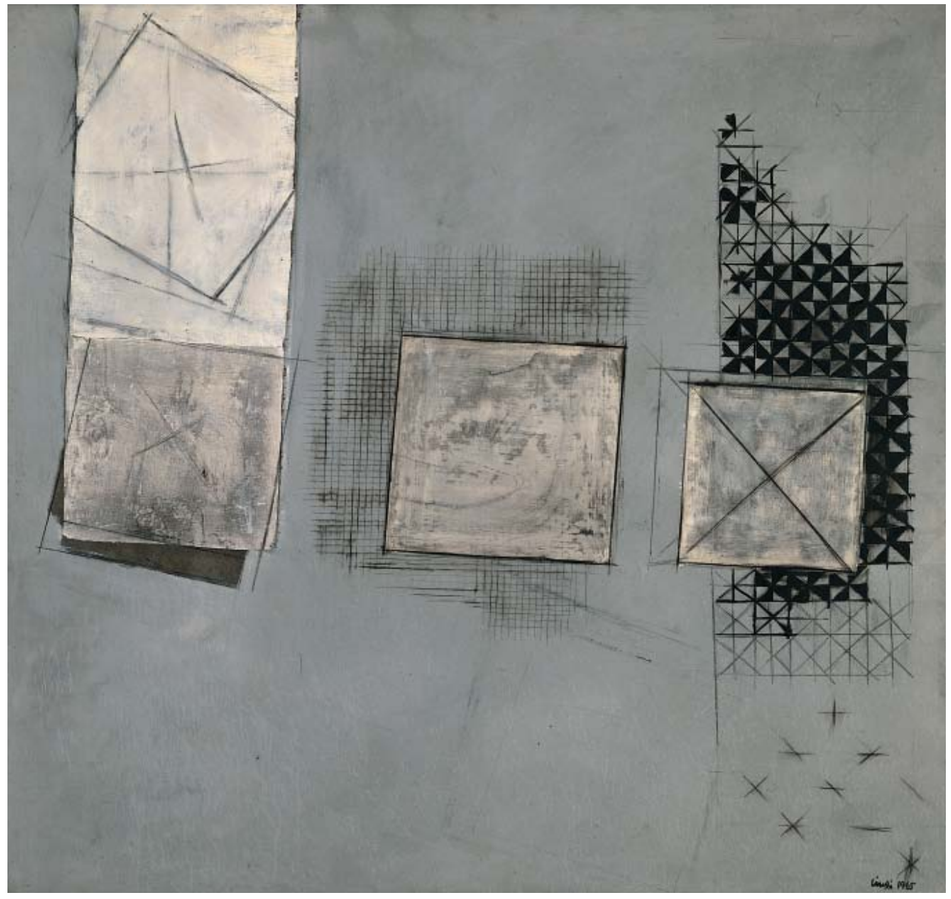
For Ciussi, painting is an adventure into spaces that are always new, and he creates their coordinates in the very moment he perceives and captures them. It is like an eternal creative present, and this explains the freshness of his latest works and their intangible affinity with possible projections of a technological virtuality that apparently has nothing to do with his vision of painting. And yet it permeates modern-day man, of whom Ciussi continues to be a free, sensitive seismographer. Giuseppe Marchiori, who was one of his first and finest interpreters, played a by no means secondary role in opening out Ciussi's view of the unlimited possibilities of abstraction. As early as 1969 he pointed out that: "For him the adventure of painting has the immediate fascination of discovery, justifying every change and every apparent contradiction. What matters is the present, the instant, in an ever-shifting sequence of events, which means that the Ciussi of yesterday is within the Ciussi of today. Never repudiated and, indeed, always explained with the same desire for truth." The dimension in which Ciussi's painting appears to encounter each possible instant of the humanity all around him, distilling it in his action, is one of truth – and, one might say, one that is ethical and responsible. It is this humanistic vision that characterises his entire creative adventure as a regeneration of the world, in the clarity and consistency of results that flow seamlessly from the very first, complete maturity of his artistic language in the 1960s through to the stunning, sensationally intense creations of today.



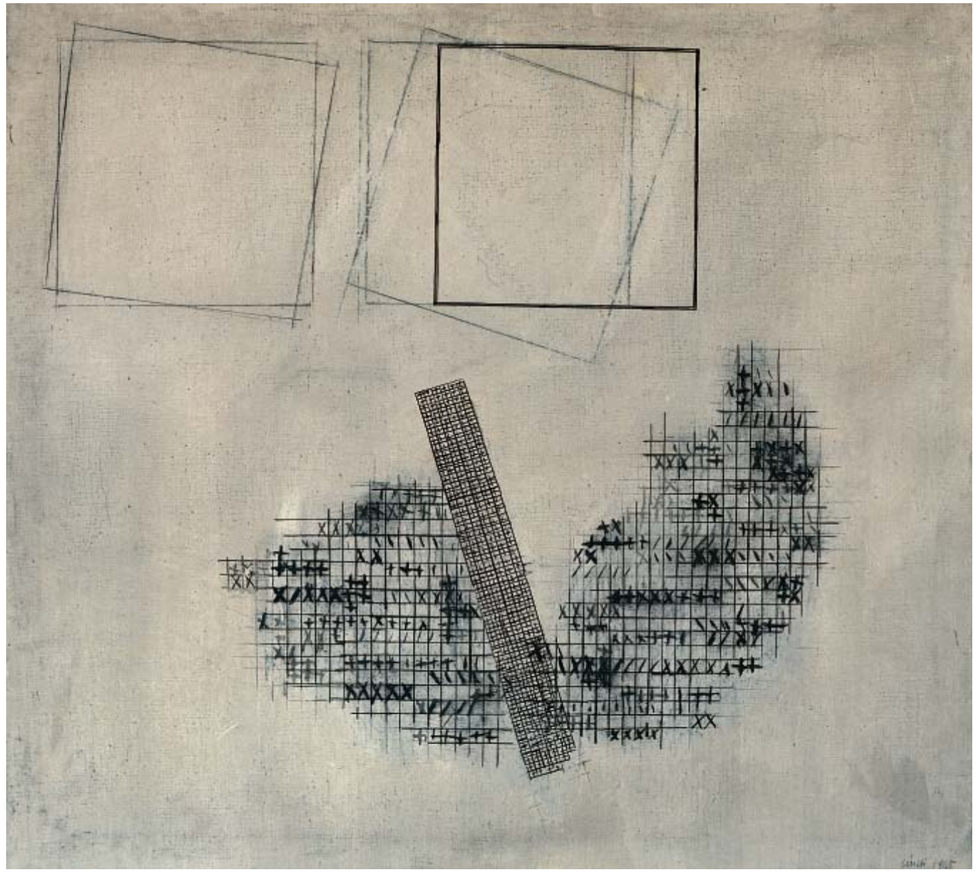
Senza titolo, 1964



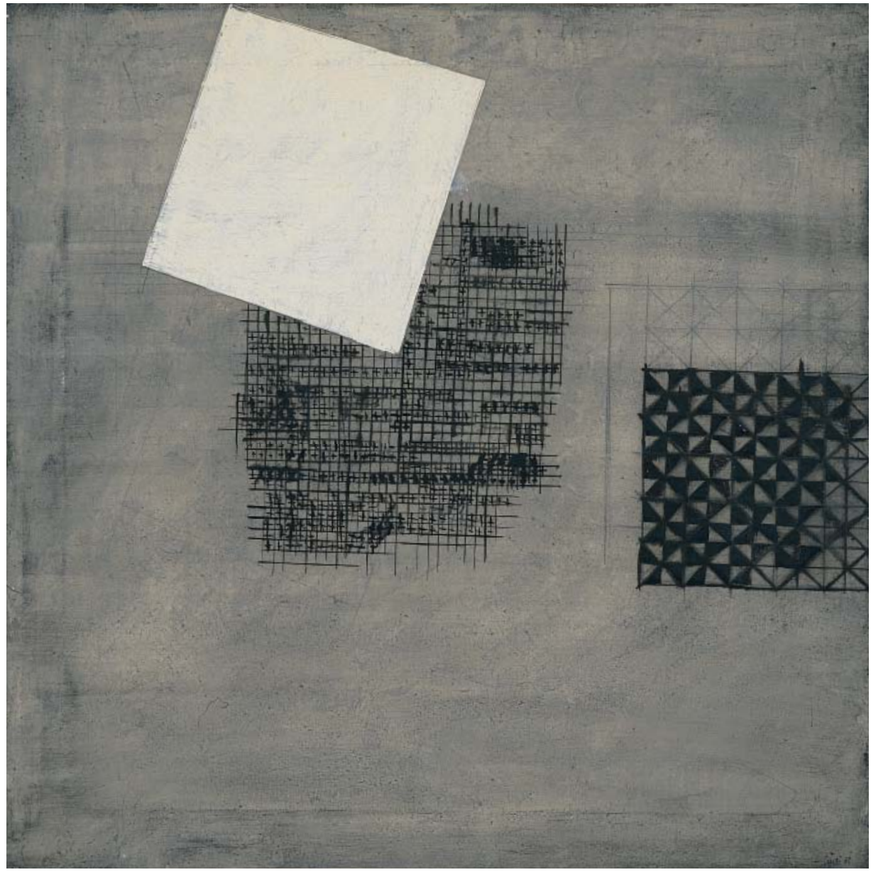
XX, 1965



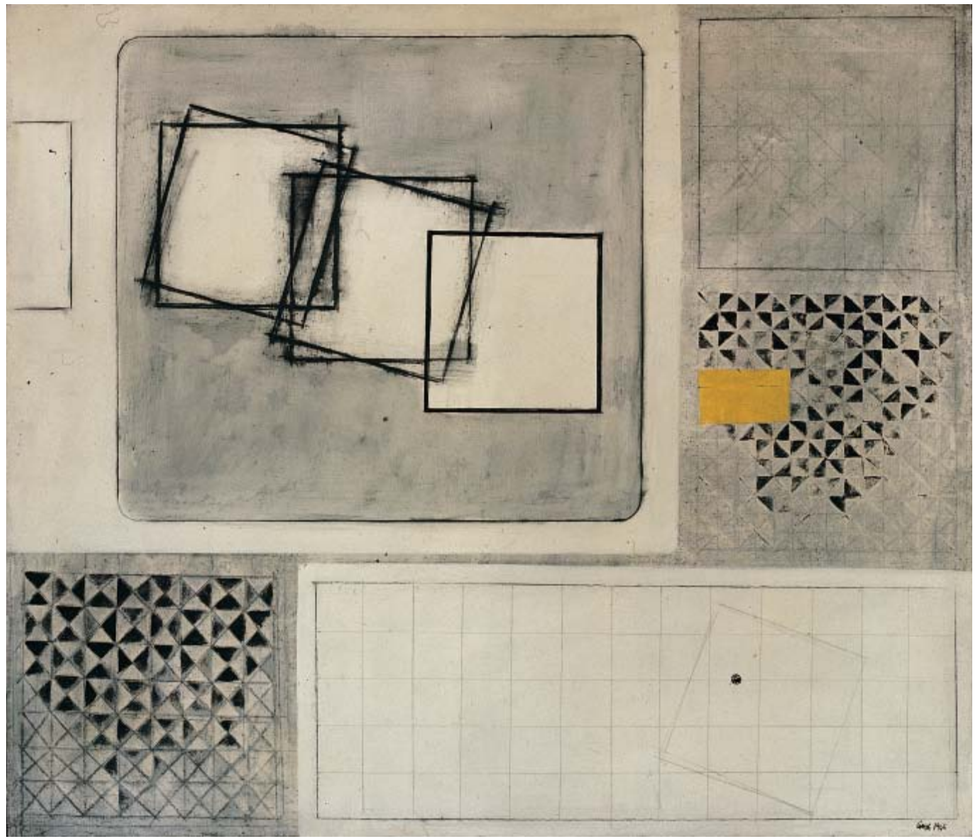
LIV, 1965



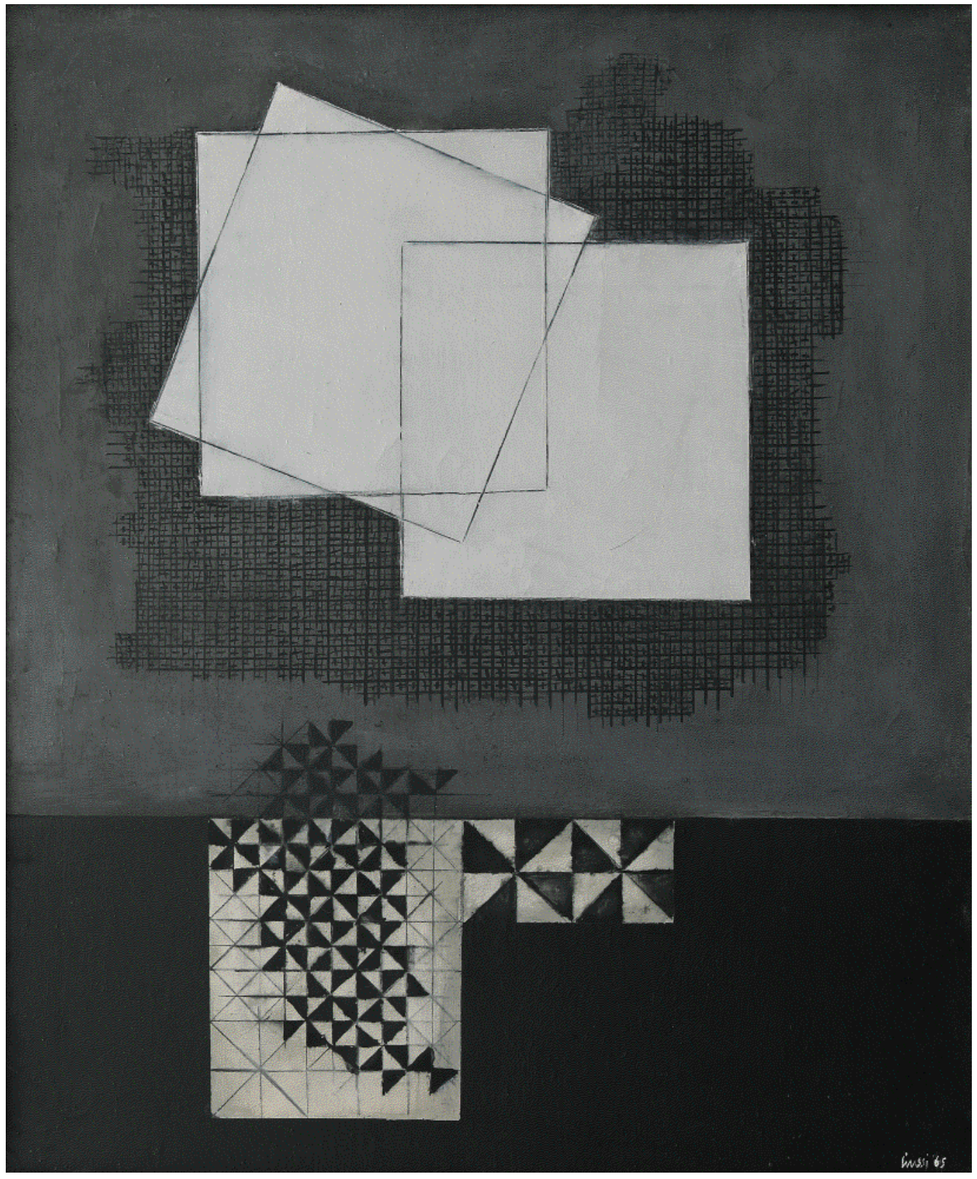
Senza titolo, 1965



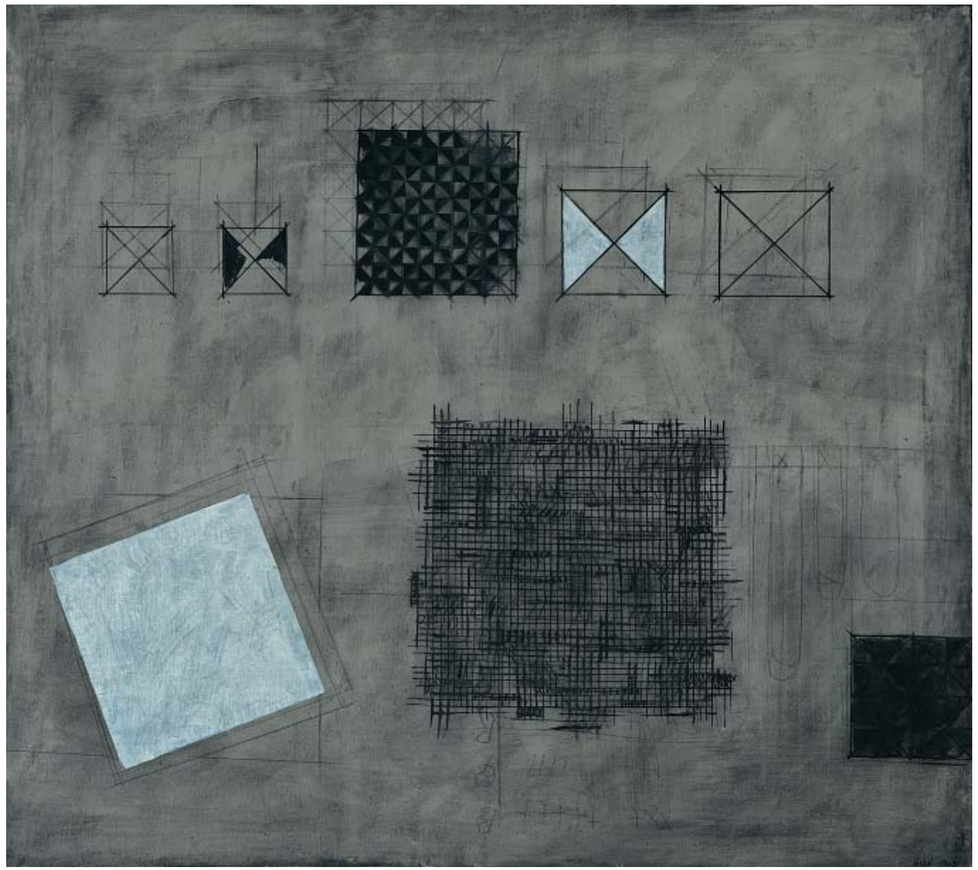
VII, 1965



XXVIII, 1965



III.65, 1965



XXXV, 1965

— **Italo Furlan**

(...) Dalla penetrazione tematica e da una più sciolta articolazione del precedente linguaggio geometrizzante Ciussi perviene ad organizzare forme di evidenza poetica più rilevante. L'equilibrio delle campiture cromatiche e la trama dei contorni lineari trovano ora il loro equivalente in zone tendenzialmente materiche, in colature, strappi di segno che si pongono come germinazioni oggettive del dato reale. Gli elementi descrittivi o troppo scopertamente funzionali di questo vengono scissi, velati, piegati alle esigenze di un sentimento che solo s'affida al proprio impeto lirico (...). Questo avviene in virtù della tenuta coloristica che instaura un ambiente spaziale unitario, senza sfaldamenti. La struttura grafica si integra all''ambiente' cromatico e viceversa. Nella struttura grafica è l'elemento 'tempo' che vive nella rapidità delle colate o nell'impennata d'una macchia; nell'ambiente cromatico, l'elemento spazio s'integra ai dati temporali in tensione dialettica. Questa tensione, questo respiro forte costituiscono la vitalità della pittura di Ciussi e il termometro del suo temperamento d'artista.
È chiaro che tale raggiungimento s'inserisce, per forza d'istinto, nel contesto della cultura pittorica contemporanea più avanzata. Vi si sentono capiti, ad esempio, il senso temporale del segno di Kline, o le architetture balenanti di Soulages. Né si citano questi linguaggi, si badi, per istituire uno stretto riferimento con la pittura di Ciussi, dove non c'è la stretta bidimensionalità della scrittura gestuale del primo o la statica rigorosa del secondo; ma per circoscrivere un clima di cultura, svincolato da qualsiasi remora passatista, ch'è quello al quale propriamente appartiene anche l'opera di Ciussi.

***Carlo Ciussi*, Edizioni Galleria Stendhal, Milano, 1962**

(...) With greater insight into his theme and a more flexible use of his previous geometricising shapes, Ciussi has managed to create even more exceptional forms of poetic vividness. The balance of expanses of colour and the design of linear outlines now find their equivalent in areas that tend more towards the material, in drippings and rifts of signs that appear as objective germinations of the real subject. The descriptive or too openly functional elements of the subject are fractured, veiled, and bent to the needs of a sentiment that alone entrusts itself to its own lyrical onslaught (...). This is accomplished by the colouristic bond that creates an unbroken harmonious spatial environment. The graphic structure integrates the chromatic setting and *vice versa*. In the

graphic structure, it is the element of time that comes to life in the rapid drippings or in the upsurge of a mark. In the chromatic environment, the spatial element supplements time in a dialectic tension which, like a powerful breath, brings about the vitality of Ciussi's painting and measures the heat of his temperament as an artist.
It is clear that, by force of instinct, this achievement brings his work into the world of the most advanced contemporary painting. It is clear, for example, that he has well understood the sense of time in Kline's signs and the sparkling architecture of Soulages. These languages are not, however, mentioned to make a close reference to Ciussi's painting – which has neither the two-dimensionality of the former nor the strict static quality of the latter – but rather to indicate a climate of culture devoid of any traditionalist hesitation, which is indeed the one that Ciussi's work too belongs to.

***Carlo Ciussi*, Edizioni Galleria Stendhal, Milan, 1962**

— **Giuseppe Marchiori**

Scrivere di un giovane è soprattutto un atto di fiducia. Le conclusioni alle quali un giovane arriva presuppongono uno svolgimento nel tempo, che non si può prevedere e tanto meno pianificare.
Il presente è tuttavia la somma di una serie di esperienze, che danno una prima idea, approssimativa e niente affatto definitiva, della personalità dell'artista.
(...) Che cosa ha fatto, Ciussi, prima di arrivare alla coerenza stilistica degli attuali risultati?
(...) Oggi, Ciussi ha fatto una scelta delle opere di questi ultimi mesi, per stabilire il percorso compiuto dall'inizio della sua nuova fase pittorica. Si tratta di una 'serie', in cui un motivo fondamentale si sviluppa, fino ad assumere nuovi caratteri, premesse a uno svolgimento futuro. Il valore del segno si afferma in un rapporto costante con lo spazio e con le figure geometriche che rompono le finche delle caselle, labirinti crittografici, libere scritture, inventate a sostegno, chiuse o aperte, di una composizione attentamente equilibrata. Ma il rapporto spaziale assume un senso più profondo, in relazione con gli elementi grafici inseriti sulla superficie pittoricamente modulata. È un difficile equilibrio tra il calcolo dello schema compositivo e l'automatismo vitale dei segni.
(...) È una concezione severa, meditata, senza piacevolezze calligrafiche, sostenuta da una coscienza stilistica, che trova la propria misura nell'impegno dell'artista e dell'uomo. Nell'arte di Ciussi non si possono disgiungere coteste entità necessarie. Si potrebbe persino riconoscere l'origine di un certo tipo di visione, per quanto modificata e arricchita, attraverso una vasta esperienza culturale. Ma sarebbe uno dei tanti elementi che la compongono, anche se il riferimento alla individualità di un paese possa apparire, in questo caso, particolarmente indicativo. Le tavole grafiche di Ciussi accolgono tanti segni del tempo e appaiono come indici sicuri di una storia, in cui l'artista, fiducioso, si avventura, per scoprire se stesso e la propria verità più profonda.

***Carlo Ciussi. Pitture e disegni '64 -'65*, catalogo della mostra, Galleria Stendhal, Milano, 1965**

Writing about a young person is really an act of faith, for understanding what such a person might achieve requires the passing of time and thus cannot be foreseen and, even less, planned in advance.
Even so, the present time is the sum of a whole series of experiences and this does provide initial insight, even if only approximate and by no means definitive, into the artist's personality.
(...) So what did Ciussi do before he achieved the stylistic consistency of his current work?
(...) To illustrate the course his painting has been following since his early days, Ciussi has now made a selection of the works he has created in recent months. We thus see a 'series' of works, in which a basic motif is worked on until it acquires new traits – the premise for future development. The value of the sign is asserted in a constant relationship with space and with geometrical figures that break down the columns of the compartments, with cryptographic labyrinths and free writings that are open or closed and created to assist and form a carefully balanced composition. But these spatial relationships acquire a more profound meaning in relation to the graphic elements inserted on the pictorially modulated surface. It is a

difficult balance between a calculation of the compositional layout and the dynamic automatism of the signs.
(...) It is a severe, pondered conception, with no calligraphic pleasantries, and it is sustained by a stylistic awareness which finds its own measure in the commitment of the artist and of the man. In Ciussi's art these essential entities cannot be separated out. One might also recognise the origin of a certain type of vision, however transformed and enriched it may be, which comes from his vast cultural experience. But it would be only one of the many elements it contains, even though some references to the characteristic individuality of a country may appear to be particularly indicative in this case. Ciussi's graphic plates contain countless signs of the times and appear as confident indices of a story into which the artist confidently ventures, in order to discover himself and his own, innermost truth.

***Carlo Ciussi. Pitture e disegni '64 -'65*, exhibition catalogue, Galleria Stendhal, Milan, 1965**

— **Francesco Vincitorio**

Trasferitosi da poco più di un anno a Milano dalla nativa Udine, Carlo Ciussi è ritornato per la seconda volta alla Galleria Stendhal (Via Gesù 5). Sarei tentato di pensare che lo abbia fatto anche per una fedeltà allo scrittore francese e una adesione istintiva alla intelligenza che promana dalla semplice pronuncia del suo nome. Soccorre questa ipotesi la scelta di alcune parole stendhaliane da lui scelte come epigrafe per la presentazione alla precedente mostra. Quelle, cioè, che ricordano "come niente conduca così presto alla spossatezza morale, quanto la vista di un bel paesaggio e come in questo caso basti una colonna antica, la più insignificante, a gettare l'anima *dans un nouvel ordre des sentiments*".
È un concetto che, a mio avviso, trova un puntuale riscontro nello svolgimento dell'opera di questo artista. Ed è il sottofondo di quel suo passaggio dai recenti reticoli, ancora vagamente naturalistici, ad una pittura in cui soltanto l'uomo - bisognerebbe dire: soltanto l'idea dell'uomo - è presente nella sua più assoluta astrazione. Un ideale travaso in forme e colori, secondo gli insegnamenti della cosiddetta tendenza ottico-geometrica e cercando quanto più è possibile di depurare - senza però impoverirla - la complessità di quest'uomo.
Poche figure basate prevalentemente sul cerchio e derivati e su quadrilateri, sovrapposte e intersecantesi per dar luogo ogni volta ad un diverso scatto ritmico, aperto alle più imprevedibili soluzioni. Sempre però su una linea di rigore geometrico, rigorosità che è d'altronde alla base anche dei suoi rapporti cromatici.

Indici entrambi di una volontà ordinatrice che solo in qualche dipinto tenta accostamenti esplicitamente raffinati, forse per l'ansia di giungere più presto a quei traguardi rasserenanti che restano in fondo la meta ultima di questi motivi idealistico-razionali.

Una ricerca che risale come matrice ai pitagorici e, per l'arte moderna, a Mondrian, ma che ha ritrovato in alcune delle recenti esperienze artistiche una sua validità. Specie attraverso quegli arricchimenti umanistici di cui sono una prova questi ultimi dipinti di Ciussi. È l'aspirazione ad una armonia rigorosa che è prima di tutto principio etico. E se questa aspirazione trova ancora il modo di esprimersi attraverso un rinnovato linguaggio poetico, questa indicazione diventa preziosa. Se è vero, come scrisse Kaufmann, che "ogni artista è servo ed esponente delle idee del suo tempo", queste opere testimoniano infatti che anche nei nostri tempi incerti c'è un persistente, luminoso, classico filone.

"Ciussi", in *La Fiera letteraria* (Milano), 29 dicembre 1966

Having moved to Milan just over a year ago from Udine, his hometown, Carlo Ciussi is once again back at the Galleria Stendhal in Via Gesù 5. I would be tempted to think that he has done this out of allegiance to the French writer and to an instinctive attachment to the intelligence that emanates simply by pronouncing his name. In support of this hypothesis there is the choice of some Stendhalian words which he used as

epigraphs when presenting the previous show. They are those that recall “how nothing leads so rapidly to moral exhaustion as the sight of a beautiful landscape and how in this case all that is needed is an ancient column, even the most insignificant, to cast the spirit *dans un nouvel ordre des sentiments*”.
This is a concept that, in my opinion, finds clear substantiation in this artist’s works. And it underlies his shift from his recent reticulations, which are still vaguely naturalistic, to a painting in which man alone – or rather, the idea alone of man – is to be found in its most absolute abstraction. It is an ideal decantation of forms and colours that takes up the lessons taught by the so-called optical-geometrical current, and it attempts as much as possible to purify this man’s complexity, without impoverishing it.
Based mainly on the circle and its derivatives, and on superimposed, intersecting quadrilaterals, just a few figures create a different rhythmical surge each time, open to the most unforeseeable outcomes. But always on a line of geometrical restraint, which is after all at the heart of his chromatic relations.

Both indicate a desire for order that, though only in some paintings, seeks explicitly sophisticated juxtapositions. This may be due to an attempt to reach, as rapidly as possible, those heartening finishing lines that ultimately remain the final goal of these rationalistic-idealistic motifs.

This research derives from the Pythagoreans and, in terms of modern art, from Mondrian, but it has also found a validity of its own in some recent artistic experiences, and especially through those humanistic advances to which these latest paintings by Ciussi bear witness. In them we see the dream of precise harmony, which is first and foremost an ethical principle. And while this aspiration once again finds a way to express itself through a new poetic language, this indication is indeed precious. It is true that, as Kaufmann writes, “every artist is the servant and exponent of the ideas of his age”, and these works do indeed show that even in our uncertain times a persistent, radiant, classic undercurrent still survives.

“Ciussi”, in *La Fiera letteraria* (Milan), 29 December 1966

— **Michel Seuphor** / ***Racconto per Carlo Ciussi***

Che la terra è quadrata, lo sappiamo da tanto tempo. Poiché ognuno di noi è un piccolo quadrato che passeggia sul grande, salutando tutti i piccoli quadrati che passeggiano sul grande.
La terra è quadrata perché è così.
Tra l’altro.
E tra l’altro chi confonde Donatello con Pipino il Breve o Edison con Carlo Ciussi? Perché c’è stato un tempo in cui la terra era rotonda. Ancora. Tanto tempo fa.
Oggi giorno non è più lo stesso: è ‘occhi giorno’. E questo cambia tutto. Chiedete al lavavetri cosa pensa del tempo in cui la terra era rotonda. Non ne sa nulla. Rimane a bocca aperta. Non ricorda nemmeno che sia stato detto. Non l’ha mai vista rotonda in TV. Questo in ogni caso. Ed è pure simpatico. Un pezzo di pane. Insomma, la terra quadrata è una questione di consuetudine. Come dire ‘muori, ti aspetto di là’. Ma non c’era niente di là dal quadrato perfetto. Perfetto come Spinoza, perfetto come me solo, perfetto come lo Stato, è lui. Perfetto sino alla nausea.
E all’improvviso. All’improvviso ma lentamente, molto lentamente, la terra si è messa a stondare i suoi angoli. Poche persone l’hanno notato nel momento stesso in cui scrivo. Il lavavetri, se glielo dicessero, riderebbe sonoramente.
Ma questa è la situazione: la terra quadrata tende verso il cerchio e tutti noi, piccoli quadrati ambulanti, ci arrotondiamo impercettibilmente.
Carlo Ciussi è uno dei pochi a conoscere questo nuovo ordine di cose. E ci dice esattamente di che si tratta.
Il quadrato ha la buona facoltà d’essere equilibrato. Vuole ciò che vuole. Il cerchio ha la buona facoltà di scivolare senza mai poggiare. Non sa nulla di tutto e sa tutto di nulla. Così penetra senza dimorare, avvolge senza sfiorare.
Quadrato inamovibile; cerchio impenitente, girovagando da nulla a nulla, otturando a volte il buco del vuoto affinché smetta di mentire.
Ora il quadrato è una base. / E l’oggetto di base è giustamente l’oggetto amato che ruota attorno e non si fissa. O quasi.
Tranne / talvolta, / quando immobile o quasi, / un attimo, / il cerchio si guarda dentro / per vedere, / senza pensar male, / se il quadrato / non c’è.

***Travaux récents de Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Galerie Paul Facchetti, Parigi, 1967**

A Story for Carlo Ciussi

We have long known that the Earth is square. And each of us is a little square walking around on a big one, greeting all the other little squares that walk around on the big one.
The Earth is square because that’s just the way it is.
Amongst other things.
And, amongst other things, who confuses Donatello with Pepin the Short or Edison with Carlo Ciussi? Because there was a time when the Earth was still round. Ages ago.
It’s no longer the same these days: it’s ‘these eyes’. And that changes everything. Ask the squeegee man what he thinks about the time when the earth was round. He doesn’t know anything about it. He’ll just stand there, open-mouthed. He doesn’t even remember it being said. He’s never seen it round on TV. That’s for sure. And he’s a nice fellow too. Quite a charmer. So the fact that the Earth is square is a matter of habit. Like saying “go and die, I’ll meet you over there”. But there was nothing beyond the perfect square. As perfect as Spinoza, as perfect as me alone, as perfect as the State. That’s what it is. Nauseatingly perfect.
And suddenly. Suddenly but slowly, very slowly, the Earth started rounding off its corners. Few have noticed it as I write this. The squeegee man would laugh out loud if they told him.
But that’s the way things are: the square earth tends towards the circle and all of us, little walking squares, imperceptibly round out as well.
Carlo Ciussi is one of the few who know about this new order of things. And he tells us exactly what it’s all about.
The square has the power to be balanced. It wants what it wants. The circle has the power to roll without ever stopping. It knows nothing of everything and everything of nothing. So it penetrates without dwelling, envelops without touching.
Immovable square, impenitent circle, wandering from nothing to nothing, at times filling the hole of emptiness to stop it lying.
Now the square is a base. / And the base object is rightly the beloved object that revolves and is never fixed. Or almost.
Except / sometimes, / when motionless or almost, / for an instant, / the circle looks within itself / to see / with no harmful thought, / if the square / is not there.

***Travaux récents de Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, Galerie Paul Facchetti, Paris, 1967**

— **Giuseppe Marchiori** / ***Peinture fraiche. Carlo Ciussi***

Nessuno avrebbe saputo prevedere nelle opere esposte alla Biennale veneziana del 1964, lo sviluppo dell’arte di Ciussi dall’informale a un tipo che si può definire metafisica geometrica.
Ciussi rimane lontano dall’illusionismo ottico delle ricerche del movimento apparente. Le sue composizioni astratte quadrate o rettangolari, che implicano caselle con segni e piccole croci, o meglio delimitanti uno spazio sono alternate sulla superficie a zone nere o a linee incrociate in una armonia di rapporti, di dimensioni e in un equilibrio

rigorosamente statico. Tutti i quadri nonostante le loro differenti dimensioni sono sottomessi a questa rigorosa legge di composizione. Ciussi con la sua scelta razionale impone un ordine alle forme che rappresentano simbolicamente un mondo di cose e di fatti aldilà delle facili apparenze della vita moderna.
Alcuni accettano i dati brutali della realtà quotidiana e li riproducono con la fedeltà di un obbiettivo, senza aggiungerci il commento dell'ironia o della intolleranza, offrendo così dei documenti allo studio degli effetti prodotti dalla pubblicità, dai mezzi di riproduzione meccanica e dalla 'segnaletica' dell'arte moderna, Ciussi invece si affida ai dati simbolici nella rappresentazione di un mondo metafisico, secondo la concezione dell'arte come 'cosa mentale'.
Nel grafismo ciò che conta è il valore del segno in sé, il suo potere evocatorio in rapporto diretto con la vitalità del gesto. Ciussi fa fuoriuscire dalle figure unite o in contrasto una serie di motivi grafici di singolare purezza, chiari, esatti, assolutamente antitetici ai grafici rivelati dalla estetica informale.
Il proposito di Ciussi rifiuta il documento esistenziale, nega ogni influenza post-cubista per rifarsi, malgrado la formulazione metafisica, alle origini suprematiste e neoplastiche.
Si tratta di una reazione legittima e necessaria da parte di un artista indipendente che ha scoperto, attraverso le eliminazioni successive degli elementi superflui, un linguaggio oggi piuttosto insolito.

***Les Lettres Françaises* (Parigi), 19 dicembre 1967**

Peinture Fraiche. Carlo Ciussi

Looking at the works on show at the Venice Biennale in 1964, no one could have foreseen the development of Ciussi's art from the informal to a type that might be defined as geometrical-metaphysical.
Ciussi remains at a far remove from the optical illusionism of research carried out into apparent movement. Whether square or rectangular, his abstract compositions include compartments with signs and small crosses or, better, demarcated spaces. They alternate on the surface with black areas or lines that intersect in a harmony of relationships, dimensions, and a strictly static equilibrium. In spite of their different sizes, all the paintings are subjected to this inflexible law of composition. Through rational choice, Ciussi imposes order on forms that symbolically represent a world of things and events that go beyond the straightforward semblances of modern life.
Some accept the harsh data of everyday reality, reproducing it with the faithfulness of a lens, without adding any comment of irony or intolerance. They thus offer documents for research into the effects produced by advertising, by methods of mechanical reproduction, and by the 'signage' of modern art, whereas Ciussi relies on symbolic data in the representation of a metaphysical world, adopting a view of art as a mental phenomenon.
What matters in these graphic elements is the value of the sign itself, its evocative power, and its direct relationship with the vitality of the action.
Ciussi brings out a series of graphic motifs of outstanding purity from united or contrasting figures, making them clear, precise, and diametrically opposed to the graphic work of informal aesthetics.
Ciussi's aim is to refuse the existential document, denying any post-Cubist influence and, in spite of his metaphysical approach, going back to the origins of Suprematism and Neoplasticism.
This is the legitimate, necessary reaction of an independent artist who, by gradually eliminating all superfluous elements, has discovered what is now a rather unusual artistic language.

***Les Lettres Françaises* (Paris), 19 December 1967**

— **Gillo Dorfles**

La "quadratura del cerchio": una di quelle antichissime arcane operazioni - come la ricerca della pietra filosofale - attraverso le quali l'uomo si illudeva di raggiungere gli estremi misteri del cosmo - del micro - e del macrocosmo - riaffiora oggi in questa recentissima serie di opere del pittore friulano. E non fa specie che lo studio, da sempre rivolto a quella perfettissima e misteriosa figura geometrica che è il cerchio, possa costituire ancor'oggi un'esca per un ricercatore attento e appassionato: artista o scienziato che sia.
Le proporzioni numeriche e armoniche che si possono ricavare dalle partizioni del cerchio attraverso i rapporti tra il raggio e il diametro, tra il quadrato o i triangoli in esso inclusi, non cesseranno di affascinare gli studiosi e gli artisti. Ciussi, in questa sua mostra, molto omogenea, molto calibrata e rigorosa, si è lasciato prendere completamente dalla sottile magia del cerchio e ne ha indagato le possibili articolazioni, valendosi, qui come già altrove, della sua tecnica raffinata dove ogni stesura del colore (quasi sempre puro e timbrico), dove ogni linea, ogni segmento, hanno la severa strutturazione d'una operazione metafisica e meta-geometrica.
Ma non abbiamo dimenticato alcune, più antiche stagioni dell'artista, quando la sua vena fantastica (sempre sobria e quasi dimessa) era lasciata più libera di sbrigliarsi fuori dalle arginature del cerchio e del quadrato e quando interessi ancora tonali e materici affioravano nelle sue composizioni. Ebbene, crediamo che proprio qui: in una re-immissione di tali sue sensibilità per il materiale plastico e cromatico, possa essere il germe di un futuro sviluppo della sua arte. Ne sono un primo indizio rivelatore alcuni di questi dipinti dove - pur nella consueta trama circolare - appaiono alcuni settori lasciati grezzi della tela; o, come in un altro lavoro, il disco dipinto si staglia entro una struttura quadratica in legno, forse preannunciando quelle che, domani, potranno essere opere dove altri media pittorici vengano a sostituirsi a quelli tradizionali, aggiungendo alla precisione del linguaggio pittorico odierno anche una nuova dimensione plastica.
Ed è questo aspetto, in definitiva, a differenziare l'attuale fase operativa di Ciussi da alcuni grandi esempi di pittura concreta del recente passato (alludo a opere quali quelle di Josef Albers, di un Vordemberge, di un Delaunay, ecc.): il tendere, già ora, del dipinto verso un destino oggettuale dove l'elemento tela e l'elemento cornice, o supporto ligneo, formino una indivisibile e compatta globalità e concorrano a costituire un'entità a sé stante: oggetto tra gli oggetti e non 'finestra' aperta sopra un mondo fittizio, come nonostante tutto, spesso anche il quadro non più figurativo continuava ad essere all'epoca della grande stagione astratta tra le due guerre.
Questo cammino: dal simulacro cromatico all'oggetto pittorico è certo alla base dell'ultima evoluzione artistica di Ciussi, ed è questa appunto la ragione per cui, se non tutte, la maggior parte delle opere esposte, già rivelano quella che potrà essere domani una sua più vibrata partecipazione all'indirizzo oggettuale dell'arte contemporanea.

***Carlo Ciussi. Pitture recenti 1967-68*, catalogo della mostra, Galleria Stendhal, Milano, 1968**

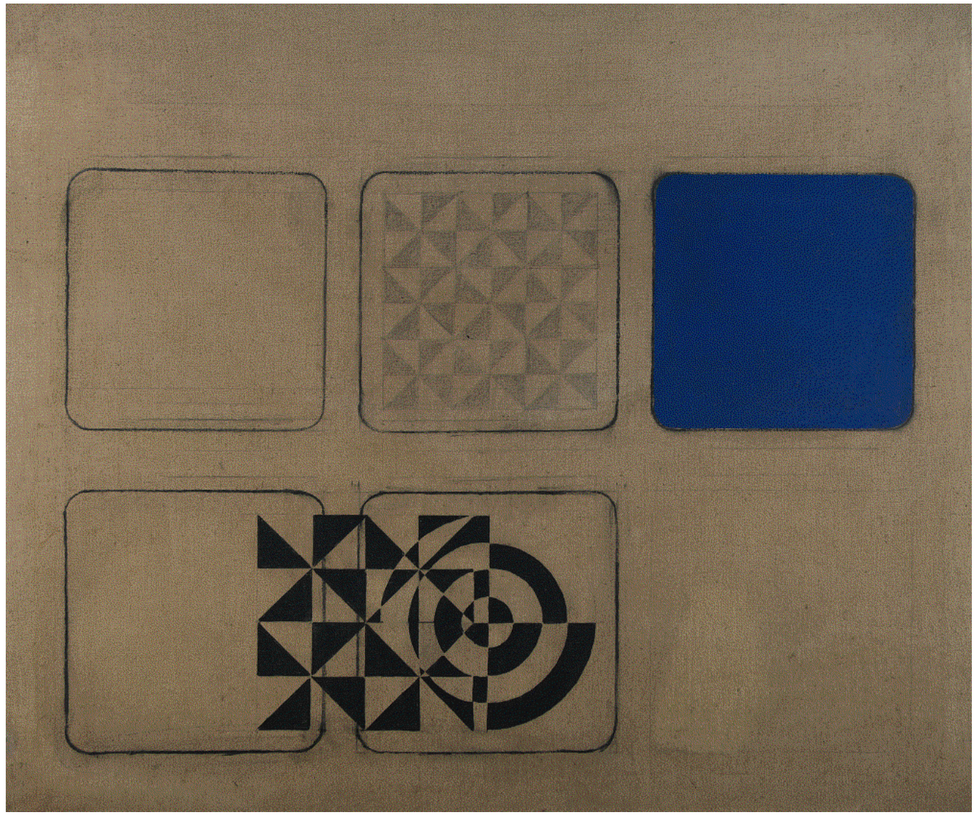
The "squaring of the circle" is one of those time-honoured, arcane operations, like the search for the philosopher's stone. Through it man deluded himself into thinking he could reach the extreme mysteries of the cosmos – of the micro – and macrocosm – and it reappears today in this very recent series of works by the Friuli-born painter. It comes as no surprise that his research, which has always focused on that most perfect and mysterious of geometrical figures, the circle, might still today be a lure for the meticulous, impassioned researcher, be he or she an artist or a scientist.
The relationships between the radius and diameter of the circle and between the square or triangles it contains, mean that the numerical and harmonic proportions that can be obtained by dividing it will never cease to fascinate both scholars and artists. In this very uniform, calibrated and disciplined exhibition, Ciussi has let himself be totally absorbed by the subtle magic of the circle, investigating all its possible expressions. As in other cases, he has used his sophisticated technique in which every application of colour (almost always pure and timbric), every line, and every segment reveals the austere structure of a metaphysical or meta-geometrical operation.
But we can also see some of the artist's earlier days, when his fantastical, though always restrained and almost unassuming vein was given greater freedom to break out of the confines of the circle and the square, and when a tonal and material interest also emerged from his compositions. Well, it seems to us that it is here, in

this reintroduction of his sensibility for plastic and chromatic materials, that we can see the buds of his future art. Initial, revealing evidence of this can be seen in some of these paintings in which, even though they retain his usual circular scheme, we see some areas of the canvas left bare or, in another work, how a painted disc stands out within a square wooden structure. This possibly heralded those that later on became works in which other painting media replace those of tradition, adding a new, plastic dimension to the precision of today's pictorial language.

And it is this aspect that ultimately differentiates Ciussi's present work from some great examples of concrete painting of recent years (here I am thinking of works like those by Josef Albers or by Vordemberge, Delaunay, and others). Even now, his painting tends towards an object-based destiny in which the canvas and frame, or the wooden support, act as elements that form an indivisible and compact whole, together creating an entity in its own right. An object among objects, and not some sort of window opening onto a fictitious world, the way that, in spite of everything, paintings that were no longer figurative continued to be during the great age of abstract art between the two wars.

This journey from chromatic simulacrum to pictorial object is certainly at the heart of Ciussi's latest artistic developments, and this is precisely why most, even if not all, of the works on show already reveal what might tomorrow become his even more dynamic participation in the object-based orientation of contemporary art.

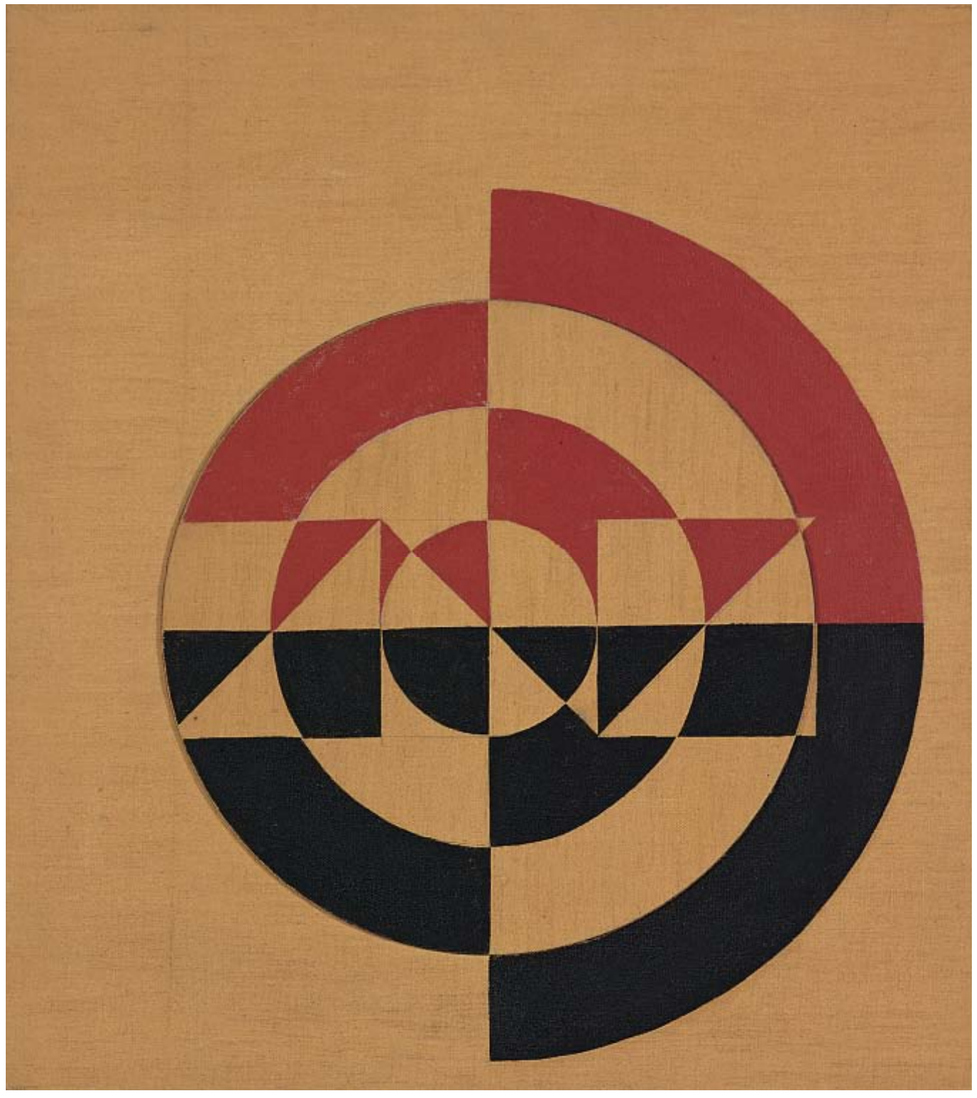
***Carlo Ciussi. Pitture recenti 1967-68*, exhibition catalogue, Galleria Stendhal, Milan, 1968**



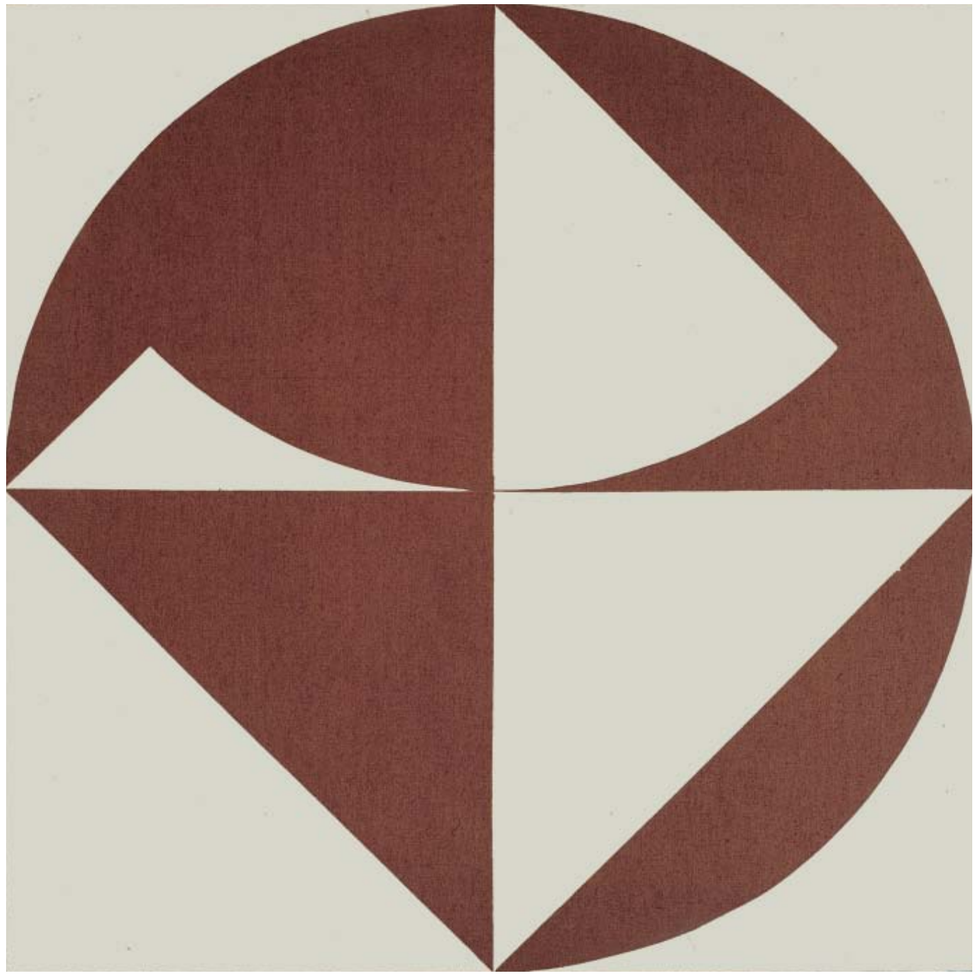
VII, 1966



XIX, 1966



XII, 1967



XLI, 1967



XXIII, 1967



Senza titolo, 1970

— **Giulio Carlo Argan**

La ricerca di Ciussi mira, se non sbaglio, a desimbolizzare la geometria, a ricondurla al suo significato primario, di misura della terra. Si rende conto che il processo non può essere che proporzionale e prospettico, nel senso storico dei due termini: e, storicamente, c'è una proporzione e una prospettiva delle linee, come c'è una proporzione e una prospettiva del colore.

Sono due sistemi che, nella storia dell'arte, rimangono generalmente distinti: s'incontrano soltanto ai vertici, o ai poli, di Piero della Francesca e di Vermeer. Il tonalismo, la carica luminosa dei colori di Ciussi non è dunque un residuo naturalistico ma un recupero storico. Linea retta e linea curva, quadrato e circolo sono, rispettivamente, gli schemi-base di una prospettiva geometrica e di una prospettiva visiva: i due sistemi prospettico-proporzionali che Ciussi vuole unificare per via di successive riduzioni.

Ma è importante che l'equivalenza non si stabilisca al livello del pensiero astratto, bensì a quello della percezione: per questo la geometria di Ciussi non è rappresentazione matematica ma realtà percettiva, priva di ogni implicazione simbolica. Anche Ciussi, dunque, impegna la pittura ad indagare e ricostruire il processo della percezione, il movimento di pensiero per cui non è soltanto un ricevere, ma un laborioso costruire l'immagine del mondo: l'elemento nuovo della sua ricerca sta nel valore assegnato al processo della percezione. Questo processo, per Ciussi, non è razionale ma storico; 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. La geometria di Ciussi non è simbolica perché non è trasposta da Euclide alla pittura, ma è una misura del mondo che si è istituita e sviluppata nella pittura e che soltanto la pittura può dare.

***Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Galleria del Cavallino, Venezia, 1968**

If I am not mistaken, Ciussi's research aims to strip geometry of its symbolism, taking it back to its primary purpose of measuring the earth. It is clear that the process must be proportional and in perspective in the historic sense of the two terms and, historically, lines have proportion and perspective, just as there is proportion and perspective in colour.

In the history of art, there are two systems, which generally remain distinct and which came together in only at the apexes, or at the poles, of Piero della Francesca and Vermeer. Ciussi's tonalism and the luminous power of his colours is thus not a residual naturalism but rather a historic return. Straight lines and curved, and square and circle are, respectively, the basic formats of a geometrical perspective and a visual perspective, which are the two perspective-proportional systems that Ciussi aims to unify through a series of reductions.

It is however important that equivalency should not become established at the level of abstract thought, but rather at that of perception, and this is why Ciussi's geometry is not mathematical representation but rather a deceptive reality, devoid of any symbolic overtones. So Ciussi too uses painting to investigate and reconstruct the process of perception, which is a movement of thought that is not just a matter of receiving an image of the world but one of laboriously creating it. What is new in his research is the value he attributes to the process of perception. As Ciussi sees it, this process is historical rather than rational, for it does not come through the psychology of form but through the history of painting – in other words the history of an experience of reality that has been acquired through painting. Ciussi's geometry is not symbolic, since it is not transposed from Euclid to painting, but instead it is a measure of the world that was introduced and developed in painting, and that only painting can give.

***Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, Galleria del Cavallino, Venice, 1968**

— **Marco Valsecchi**

Parrebbe da non credere che ci sia ancora chi oggi scrive che, dopo gli elementari apprezzamenti circa la composizione, il colore e l'eventuale novità della formula di una pittura astratta, non c'è più altro da dire. Costoro non si accorgono che quelle sono proprio le essenziali qualità della pittura e il discorso quindi, pur

così ristretto, è nel vivo dell'essenza pittorica. Proprio in questi giorni, nell'occasione della prima mostra di Mondrian in un museo di Parigi (cosa dire di questa lunga ostilità delle sfere ufficiali francesi?), un settimanale francese ha riesumato alcune delle affermazioni del maestro olandese: "L'arte è superiore a ogni realtà, non ha rapporti diretti con la realtà".
Ma perché citare oltre, se è un dato ormai comune di cultura artistica? Possiamo persino aggiungere che tale rigorosa spartizione tra realtà e arte sente di quell'oltranzismo polemico degli anni in cui, verso il 1930, fioriva feroce in Francia la polemica tra figurativi e astrattisti, che ha del resto aduggiato anche la cultura italiana. C'è pure chi ha visto nel purismo geometrico di Mondrian riflessa la sua pervicacia di calvinista. Ma è chiaro che in questi fondatori di un'estetica che ha già mezzo secolo di storia non c'era - quante volte è stato detto? - la pretesa di negare alcunché del mondo reale; ma semmai il proposito di arricchirlo di una realtà di pensiero o di fantasia che l'artista con la sua intuizione crea. Oggi si è persino disposti a modificare un poco l'affermazione di Mondrian, nel senso che se la "bellezza pura" a cui agognava è "indispensabile a noi povere creature umane per vivere e trovare l'equilibrio, poiché le cose si oppongono a noi e la materia ci è nemica" (è sempre Mondrian che parla), proprio tramite la nostra singolare esperienza essa finisce per trovare quel "rapporto diretto" che inizialmente le si negava. Certo era umanamente più comprensivo Licini quando affermò, già nel 1935, che avrebbe dimostrato come "la geometria può diventare sentimento": sentimento di un infinito, di un ordine ideale, appunto un equilibrio che toglie la vita all'usura della cronaca e alla fragile incertezza del fenomenico.
Non sembri una divagazione; in fondo sono sempre rimasto nel vivo di un discorso che coinvolge anche l'ideale pittorico di Carlo Ciussi. Una pittura, appunto, che sia realtà di se stessa e nello stesso tempo un "laborioso costruire l'immagine del mondo" (Giulio Carlo Argan), operazione razionale ma anche fantastica, che trova i suoi termini in questo colore uniforme, quasi impassibile, in questa geometria di spazi curvi, semplici come la prima scoperta di un'espressione che ha vita in se stessa e sviluppata nella pittura. Non dirò, certo, che sia questa la sola espressione pittorica per l'uomo d'oggi. È la presunzione di tutte le avanguardie, di qualunque origine siano, dire questo. È certo però che in essa l'uomo d'oggi trova riflessa la sua necessità di assoluto e di pensiero puro.

***Carlo Ciussi*, brochure, Vismara Arte Contemporanea, Milano, 1969**

It might seem incredible that still today there are those who, after making facile compliments about the composition, write that there is no more to say about the colour or any possible new element in an abstract painting. These people do not realise that it is precisely these aspects that are the essential qualities of painting and that, however limited they may be, they are its very essence. Right now, during the first exhibition of works by Mondrian in a Paris museum (what does this long hostility in the circles of French officialdom tell us?), a French weekly has dredged up these statements by the Dutch master: "Art is superior to all reality. It has no direct relationship with reality."
But why quote any further, since it is now a well-established fact of artistic culture? We might even add that this strict division between reality and art smacks of the polemic extremism of the years when, around 1930, there was fierce controversy in France between the Figuratives and the Abstractionists, which after all fascinated Italian culture too. There are even some who have seen reflections of Calvinist obstinacy in Mondrian's geometrical purism. But how often has it been said that these founders of an aesthetic, which already has fifty years of history behind it, made no claim to deny anything of the real world? If anything, they wished to enhance it with a reality of thought and imagination that the artist creates through his intuition. Today people are even prepared to modify Mondrian's assertion to some extent, in the sense that while the "pure beauty" he aspired to is "indispensable for us poor human creatures to live and find harmony, since things oppose us and matter is our enemy" (this is still Mondrian speaking), it is through our own individual experience that it ends up by finding the "direct relationship" that was originally denied it. Licini was certainly more understanding on a human level when, as early as 1935, he claimed he would show that "geometry can become sentiment": the sentiment of an infinity, of an ideal order – an equilibrium that removes life from the wearing down of the passing of time and the fragile uncertainty of the phenomenal.
This should not be considered as a digression, for basically I have always been at the centre of a discourse that also involves Carlo Ciussi's pictorial ideal. A form of painting that is indeed both the reality of itself and, at the same time, a "laborious building up of an image of the world" (Giulio Carlo Argan), a rational but also fantastical operation that is defined by his uniform, almost imperturbable colour, and by his geometry of simple curved spaces, like the first discovery of an expression that has life within it and that is developed through painting. I would certainly not say that this is the only pictorial expression for modern society. It is the conceit of all avant-gardes, of whatever origin they may be, to say this. It is however certain that we can today find a reflection of our need for the absolute and for pure thought within it.

***Carlo Ciussi*, brochure, Vismara Arte Contemporanea, Milan, 1969**

— **Amedeo Giacomini**
(...) L'arte, per pittori come Ciussi, è, in primo luogo, espressione dell'intelligenza: un modo di riflettere su se medesimi per conquistare, messi tra parentesi i drammi del vivere quotidiano, (non sottovalutati, si badi, ma tenuti fenomenologicamente fuori dal fatto artistico, per combatterli a livello di impegno personale, per affrontarli ad occhi aperti con la consapevolezza di chi agisce sempre in direzione della vita), una felicità, che non è mai giuoco fine a se stesso, ma autentica dimensione poetica. Da qualche anno per questa strada, Ciussi è approdato a una pittura, che è ricerca di forme pure, attuata al di là del dettato astrattistico tradizionale, a un recupero, metafisico quasi, della geometria, sollecitato soprattutto dalla necessità di dare una risposta a quel profondo bisogno di ordine, che è sempre stata la costante prima del suo operare, la molla della sua impulsività e inquietudine. Le forme a cui oggi è pervenuto, ancorché operi costantemente sull'inserimento di diverse combinazioni geometriche nell'area del quadrato o del cerchio, non hanno nulla della schematica e programmata freddezza del modulo: sono piuttosto raffinate variazioni poetiche sullo stesso tema, affidate alla scabra purezza del colore, agli azzurri, ai bianchi, ai verdi o ai rossi, che scattano sul tessuto uniforme, quasi gridi di libertà e di gioia duramente conquistate. È un'operazione codesta, caratterizzante l'ultimo Ciussi, che sempre più sembra avvicinarsi a quella che in termini psicanalitici vien detta di rimozione: servendosi del rigore logico e di una mediterranea felicità. Ciussi allontana da sé tutto quanto rappresenta per l'arte materiale spurio, storia quotidiana o peggio letteratura. E ciò non per vieto formalismo, ma per la gioia di fare, come ogni pittore autentico di oggi o di ieri, semplicemente un quadro (...).

***Premio Ramazzotti*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 1970**

(...) For painters like Ciussi, art is primarily an expression of intelligence. Such artists have put aside the digression of the drama of everyday life, not underestimating it but keeping it phenomenologically outside of the artistic act. They do so in order to fight against it through personal commitment, and to confront it with open eyes and with the awareness of those who always act in the direction of life. After doing so, art becomes a means for reflecting on themselves, in order to achieve a level of happiness, never as an end in itself, but as an authentic poetic dimension. After some years in this direction, Ciussi has reached a form of painting that is a search for pure form, beyond the abstractionist dictates of tradition, and an almost metaphysical restoration of geometry. This is prompted mainly by the need to respond to the profound need for order that has always been a primary constant in his work, as well as the source of his impulsiveness and unease. Even

though he constantly works to include a variety of geometrical combinations within the area of the square or the circle, the forms he has arrived at today have none of the schematic quality and planned frigidity of the module. On the contrary, they are elegant poetic variations on the same theme, entrusted to the rugged purity of colour – to the blues or whites, greens or reds, that spring to life on a uniform canvas, almost as hard-won cries of freedom and joy. This operation is characteristic of the latest Ciussi and, through the use of logical discipline and Mediterranean happiness, it increasingly appears to approach what in psychoanalysis is referred to as 'repression'. Ciussi rejects everything that spurious material, everyday events or, worse, literature represents for art. He does not do so out of trite formalism but, like any authentic past or present painter, for the joy of simply creating a painting (...).

***Premio Ramazzotti*, exhibition catalogue, Palazzo Reale, Milan, 1970**

— **Aldo Passoni**

A prima vista l'opera di Carlo Ciussi sembra un'araldica fatta di forme relative ai tempi d'oggi e il fatto della materia pittorica, ancora tutta costruita artigianalmente, può conferirle vieppiù questo significato. Ma se l'araldica tendeva ad essere simbolo, questa operazione di Ciussi simbolo non è o almeno non lo è ancora nella misura che è, scopertamente, una ricerca che attua con pieno rigore una sua propria sistematica, può diventarlo domani per una sua immediata e stringata riconoscibilità. Quindi da un lato la tradizione, le origini facilmente identificabili, Suprematismo, Neoplasticismo, e con la tradizione anche il lavoro poetico di inventare come pittore, di costruire la materia pittorica con la pazienza di un Albers e con l'estrosità di una riduzione operata da Oskar Schlemmer su una maschera teatrale. Poi il lato di una continuità in questa cesura che è il presente, dove la tradizione si ribalta e l'antica forma delle geometrie, proprio perché assume una veste plastica, diventa espressionisticamente allusiva. Il merito di questa bipolarità di Ciussi sta nell'avere teso questo lungo ponte tra passato e avvenire senza aver minimamente accettato le lusinghe di un'arte tecnologica. Infatti questi suoi emblemi non si espongono a freddo ma, proprio per il lavoro pittorico che sta alla base, hanno continuamente presente una nobilitata figura dell'uomo come artefice di tutte le possibili trasformazioni del suo mondo, con l'implicazione immediata della trasformazione sua propria, senza le sorprese dei moderni e nefasti apprendisti stregoni. Ecco perché io non so sottrarmi a leggere queste opere di Carlo Ciussi se non come dei *mandala* del nostro tempo.

***Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Martano/Due. Gallerie d'Arte Martano, Torino, 1971**

At first sight, Ciussi's work appears like heraldry, but made up of forms relating to the present day. The materiality of the paint, which is still made by hand, heightens this sensation even further. But while heraldry tended towards symbolism, this operation of Ciussi's is no symbol. At least, it is not yet, for it is quite clearly a study that with great discipline introduces a systematics of its own, though it might become a symbol tomorrow, so immediate and concise is its recognisability. So on the one hand there is tradition and the easily identifiable origins of Suprematism and De Stijl, and together with tradition there is the poetic work of inventing as a painter, building up the paint with the patience of an Albers and with the inventiveness of the reduction effected by Oskar Schlemmer on a theatre mask. On the other hand, there is continuity in this fault line of the present, where tradition is overturned and the ancient form of geometries acquires expressionistic allusiveness precisely because of its sculptural appearance. The strength of this twofold nature of Ciussi's is that he has built this long bridge between past and future without ever accepting the blandishments of technological art. These emblems of his do not express themselves coldly but, precisely because of the work behind them, they always bear in mind the noble figure of man as the creator of all the possible transformations of his world, with the immediate implication of the transformation of its own, but

without the surprises of malignant modern sorcerers' apprentices. This is why I cannot but interpret these works by Carlo Ciussi as *mandalas* of our age.

***Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, Martano/Due. Gallerie d'Arte Martano, Turin, 1971**

— **Gianni Contessi**

(...) Carlo Ciussi, apparentemente legato alla poetica (o alla politica, se si vuole) dell'*hard edge*, conduce invece un discorso ben più sottile e culturalmente ben più complesso. Ho citato precedentemente a proposito del pittore friulano una frase di Malevič secondo cui "... ci si deve rivolgere direttamente alle masse del colore come tale e cercare in esso le forme decisive ...": ebbene Ciussi tende sì ad uno scopo del genere, ma non soltanto ad esso. Le 'forme decisive' di Ciussi sono effettivamente formate dal colore ma non vengono però generate da esso.
Il punto di partenza di Ciussi è un assunto di carattere razionale, la forma è un dato precostituito cui il pittore giunge, non per via di sottrazione, come Mondrian, ma per addizione. Ma se la forma che considera il maestro olandese è una forma illimitata, fondata su linee di fuga puramente verticali ed orizzontali, Ciussi tende ad inscrivere la sua forma dentro a un cerchio, la forma chiusa per eccellenza. Fin qui i dati formali. Ma esiste un'altra caratteristica del lavoro del pittore friulano che non va trascurata: il colore di Ciussi a sua volta non può essere casuale, visto l'assunto razionale di partenza. Egli tuttavia non fa *tabula rasa* dei valori cromatici per giungere al limite dei tre colori fondamentali di Mondrian; però, esattamente come il maestro olandese, valuta attentamente ogni rapporto di tono, proprio per evitare, ripeto, contrariamente alle apparenze, quelle "relazioni naturali di armonia" deprecate dallo stesso Mondrian.
Dunque, stabilito che gli assunti di partenza di Ciussi sono inequivocabilmente razionali e stabilito che il suo colore non è decorazione, si potrebbe affermare sbrigativamente che ciò che interessa a questo pittore è di riuscire in qualche modo a leggere secondo un *esprit de finesse* anche l'*esprit de géométrie*. E ciò che stupisce è che riesca a compiere le operazioni senza impalcature che non gli provengano dalla sola 'pittura'.

***Per pura pittura*, cartella della mostra, Edizioni La Cappella, Trieste, 1972**

(...) Carlo Ciussi appears to be tied to the poetics (or the politics, it might be said) of the 'hard edge', but actually his approach is far more subtle and culturally far more complex. When talking about the Friuli-born painter, I previously quoted a phrase from Malevič, who considered that "...we need to approach masses of colour directly, for what they are, looking for decisive forms within them...". Well, Ciussi tends to do this, but he goes further. Ciussi's 'decisive forms' are actually formed of colour, yet they are not generated by colour.
His starting point is a rational assumption, that form is a pre-established factor that he reaches not through a process of subtraction, like Mondrian, but through one of addition. While the form the Dutch master considers is unlimited, and based on perspective lines that are purely vertical and horizontal, Ciussi tends to inscribe his form within a circle, which is the quintessential closed form. These are the formal data but there is another characteristic of Ciussi's work that we should not neglect: his colour cannot be random either, considering the rational postulate he starts out from. Even so, he does not do away with chromatic values in order to reach the limit of Mondrian's three basic colours, although, like the Dutch master and contrary to appearances, he very carefully assesses each relationship of tone, precisely in order to avoid, as I was saying, those "natural relationships of harmony" so deprecated by Mondrian.
So, having established that Ciussi's initial postulates are unequivocally rational, and that his colour is not decoration, it might rather hastily be suggested that what interests this painter is to somehow also interpret an *esprit de géométrie* in harmony with his *esprit de finesse*. What is amazing is that he manages to carry out these operations without any support other than what comes to him from 'painting' alone.

***Per pura pittura*, exhibition folder, Edizioni La Cappella, Trieste, 1972**

— **Leonardo Sinisgalli** / ***Le lune incantevoli di Ciussi***

Con un quadro è come con una persona, bisogna viverci insieme per capire se c'è simpatia e simbiosi. Basta un viaggio in treno per fare la scelta definitiva di un amico. Ho da poco con me nella mia casa di campagna un quadretto di Ciussi. Nel giro di qualche giorno è riuscito a guadagnarsi la posizione migliore: di fronte al tavolinetto pieghevole che mi fa da scrivania e a fianco della finestra. Dico sempre che il modo più sicuro di giudicare un quadro è appenderlo al muro e guardarlo di tanto in tanto. Non ci vuole molto: in una settimana se il quadro è brutto, se non lega con i vicini, precipita, materialmente va a terra; i suoi simili lo scansano, lo escludono.

Ho rimesso tante volte la scelta definitiva di una pittura a questo giudizio di gruppo, gravitazionale. Del resto, è una regola cosmica: le stelle cadenti, le comete, sono espulse dalle forze contrarie e destinate a spegnersi, a sparire.

Ronzavo da qualche anno intorno a Ciussi; avevo intravisto in casa di amici a Udine e a Milano, qualche sua 'luna' e ne ero stato attirato, attratto (uso il verbo di Galileo, di Keplero, di Newton): di tanti pezzi che stavano alle pareti vedevo solo quello, come se fosse dotato di un particolare alone. Accade proprio così quando una cosa ci prende; e l'hanno spiegato bene i fisici e i poeti; pare proprio che l'effetto della Bellezza o della Grazia sia fulmineo. Ciussi è rimasto oggi uno dei pochissimi pittori che credono al fascino delle linee nette, tracciate con la riga o il compasso. Se gli si chiede il motivo di questa predilezione lui non fa tanti sproloqui, dice soltanto "per amore" e ti lascia di stucco. Anche Seuphor che ha voluto capire il senso del programma di Ciussi e dei suoi strumenti - solo archi, cerchi, semicerchi, corde, segmenti - ha dovuto restringere la diagnosi alla citazione di uno dei più bei teoremi che Euclide ha ereditato da Pitagora: "Il diametro di un cerchio è l'ipotenusa di un'infinità di triangoli rettangoli che hanno il vertice opposto lungo la circonferenza". È una proprietà quasi mistica più che geometrica, perché lega l'angolo retto e il cerchio con un nodo misterioso. Difatti è il teorema che piacque agli ermetici, a Plotino, a Porfirio e a tutti i cercatori di armonie nascoste.

Ho avuto finalmente la possibilità di vedere diverse opere nello studio sul Natisone, a Cividale, in uno dei posti più incredibili della terra. Quadri, quadrati di diverse misure, ma misure umane, un palmo, due palmi, un braccio, due braccia.

Scatole cinesi o, meglio, esercizi di ottica in bilico fra estasi e supplizio, tra gioco e castigo. Ciussi ha ridotto volutamente al minimo i colori: solo alcuni impasti e alcuni incastri più vicini alle tarsie che ai mosaici. Un musico, poi, insisterebbe sulle sue capacità timbriche, che ricordano Braque e Balla insieme, i suoi colori sembrano generati dal buio come i colori delle stelle.

Gli dico: "Vivi in un paradiso, e questo paradiso in terra tu lo rifiuti, lo accantoni, te ne dimentichi". Ciussi sostiene invece, che nei suoi quadrati astratti entra oggi il riflesso di questi cieli di confine, il riverbero delle montagne, il fiume, l'erba: lui si sente nutrito dalla natura che gli sta intorno. "Non vivo nella stratosfera, non sono né cieco, né sordo solo che il mio sistema di ruminazione è lento e faticoso. Sarebbe bello copiare queste verze, queste sfere verdi di tanti verdi diversi, e che si sono generati per strati successivi. Io sono destinato a inventare, a trovare quello che non c'è".

Il Lombardo **(Milano), 8 settembre 1973**

Ciussi's Enchanted Moons

A painting is like a person, in that one needs to live together in order to understand if there is affinity and symbiosis. A train journey is all it takes to make the right choice of a friend. Recently I have had a little painting by Ciussi with me in my country home. In just a few days it managed to earn itself the best position, opposite the little folding table that acts as my desk, next to the window.

I always say that the best way to judge a painting is to hang it up on the wall and look at it every now and then. It doesn't take much: if the picture is ugly and if it doesn't bond with its neighbours within a week, it falls, literally to the ground. It's peers shun it and exclude it.

Countless times I have subjected the definitive choice of a painting to this gravitational form of collective judgement. After all, it's a cosmic law: shooting stars and comets are expelled by opposing forces and are destined to disappear and die.

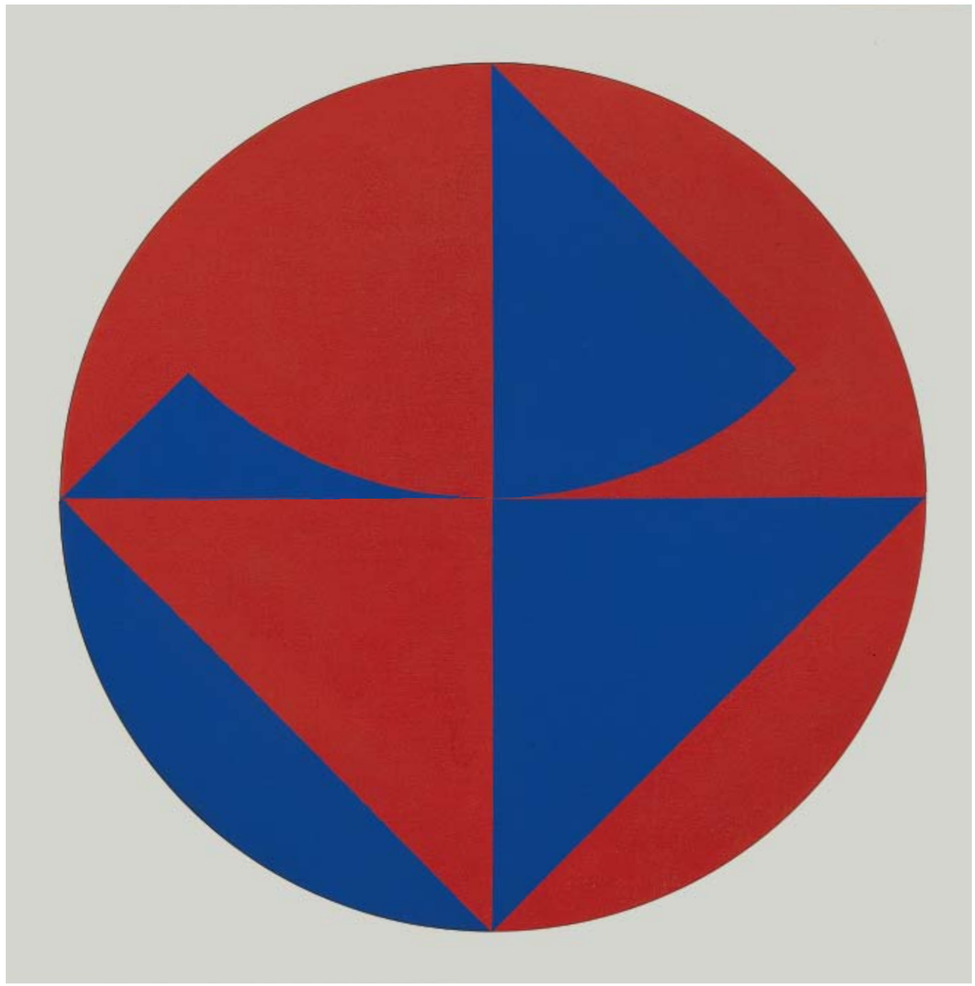
For some years I hovered around Ciussi, for I'd caught sight of some 'moons' of his at friends' homes in Udine and Milan and I'd been drawn to them – 'attracted', to use the term adopted by Galileo, Kepler, and Newton – and of all the items on the walls, they were the only ones I saw, as though they had a particular aura of their own. That's what happens when we are caught up by something, and both physicists and poets have explained it well: it appears that the effect of beauty and grace is indeed instantaneous. Today Ciussi is still one of the very few painters who believe in the allure of clean lines, traced out with a ruler or compass. If you ask him the reason for this, he doesn't start raving about it but just says "for love" and you're left dumbfounded. Seuphor too has always wanted to understand the meaning of Ciussi's programme and instruments – just arches, circles, semicircles, cords, and segments – and has had to restrict the diagnosis to a quotation of one of the finest theorems that Euclid inherited from Pythagoras: "The diameter of a circle is the hypotenuse of infinite right-angled triangles that have their opposite vertex on the circumference". It is not so much geometry as an almost mystical property, for it ties the right angle and the circle together in a mysterious knot. And indeed it was the theorem adored by the Hermetical Philosophers, by Plotinus and Porphyry and all those who sought hidden harmonies.

I was eventually able to see a number of Ciussi's works in his studio in Cividale, on the Natisone, one of the most incredible places in the world. Paintings, paintings of all sizes but always to the measure of man: a hand's breadth or two, an arm's length or two.

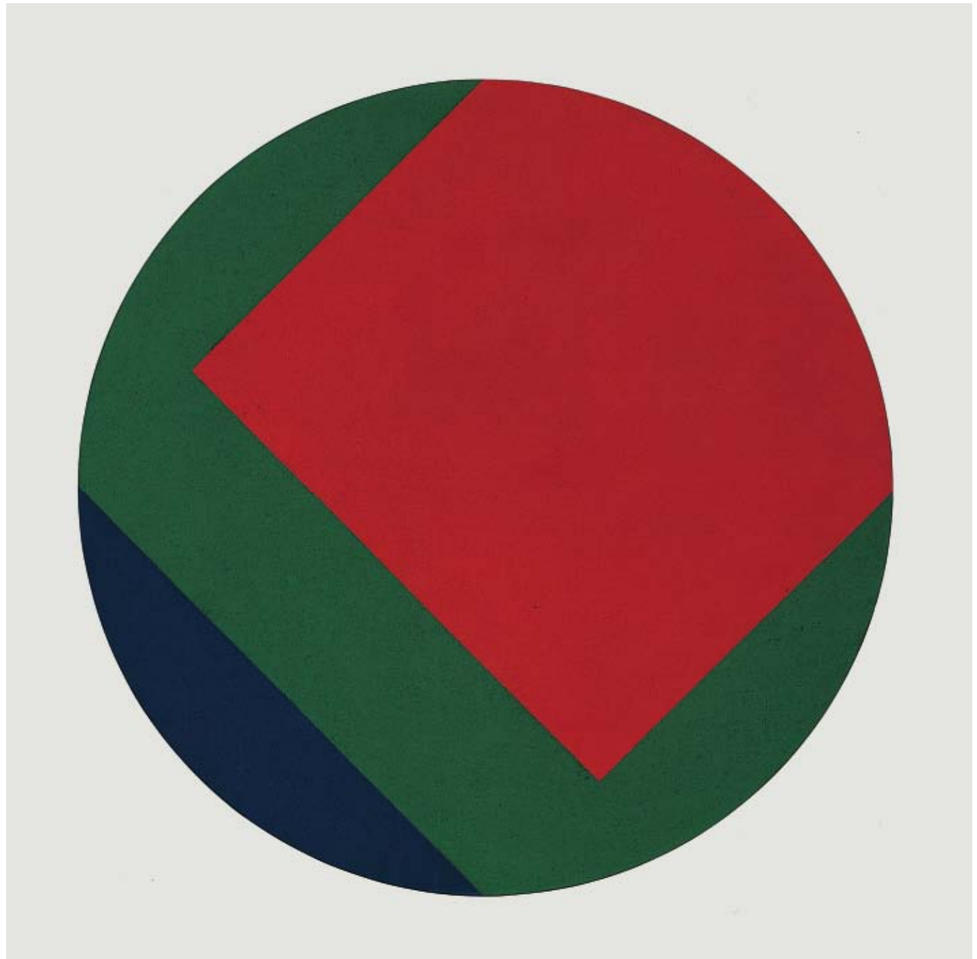
Nested boxes, or rather optical exercises wavering between ecstasy and torment, between play and punishment. Ciussi intentionally reduces colours to their bare minimum. Just a few impastos and inserts, closer to intarsia than to mosaic. A musician would insist on his timbres, which recall at once Braque and Balla: his colours appear to be generated by darkness, like the colours of stars.

I say to him: "You live in a paradise world, but in this world you refuse this paradise. You push it away and forget about it." Ciussi, however, maintains that the reflection of these frontier clouds, the reverberation of the mountains, and of the river and the grass all enter his abstract images: he feels he is nourished by the nature all around him. "I don't live in the stratosphere and I'm neither blind nor deaf – it's just that my rumination system is slow and laborious. It would be great to copy these green cabbages, these spheres of green, of countless greens, which are created layer by layer. I am destined to invent, to find what is not there."

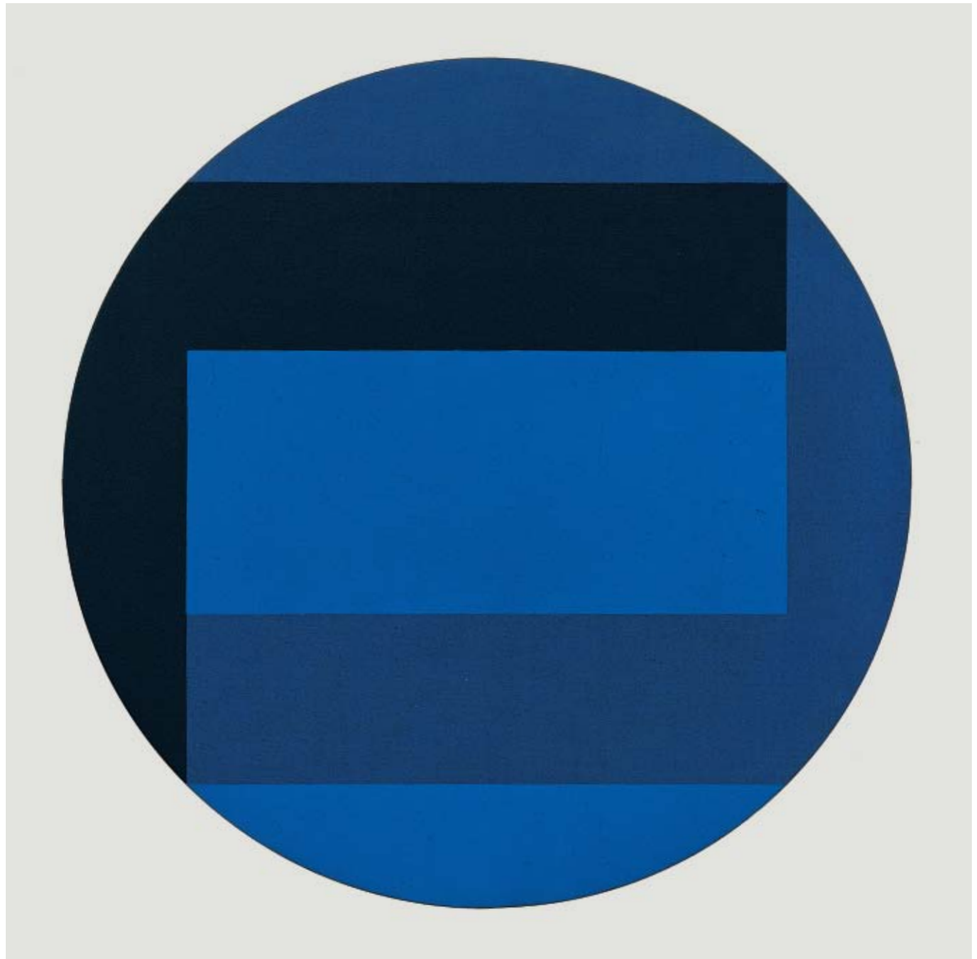
Il Lombardo **(Milan), 8 September 1973**



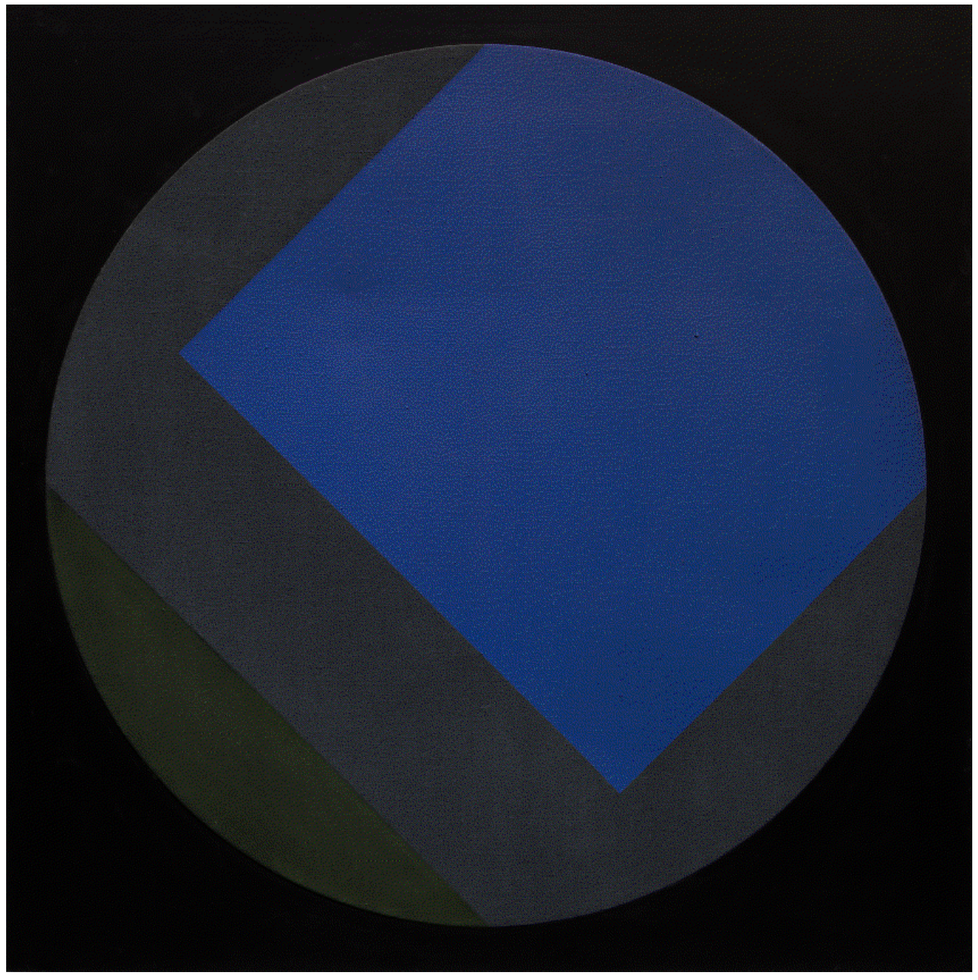
—
LXII, 1970



LXI, 1971



XV, 1975



—
XX, 1975

— **Tito Maniacco**

Carlo Ciussi è uno dei più significativi pittori friulani, uno dei pochi di cui si possa dire, a ragion veduta, che l'idea del far pittura sia una parte determinante del risultato pittorico. Il visitatore della sua mostra, passando di quadro in quadro, potrà restare impressionato dalla elementarità delle strutture componenti, dalla gelidità dei pochi colori disposti in campiture nitide ed uniformi, dagli orli taglienti come rasoi, dall'apparente monotonia dei cerchi che costituiscono invariabilmente l'universo in cui sono racchiuse le forme geometriche.
È una cosa che deve essere spiegata chiaramente. Succede che il fruitore di pittura, l'occasionale visitatore o l'amatore stesso siano coinvolti in una sorta di equivoco. Essi ritengono che l'emozione sia data dall'emotività del quadro, dal ribollire delle forme, dal comporsi graduale e ritmico, oppure lacerante dei colori. Naturalmente è anche possibile che sia così. La pittura non ha una sola strada. Resta però un fatto: che la mediocre pittura ama nascondere la propria nullità dietro gli scenari da cartapesta, così si fanno passare emozioni di cartone per emozioni di sangue, rifrittura di sentimentalismi e tecnicismi orecchiati per estrosa sensibilità.
Colui che poco possiede, ben difficilmente sceglierà di nascondersi dietro la limpida nudità di una forma geometrica. Come il ladro inseguito,cercherà di nascondere il proprio insipido viaggio dietro una fitta rete di orme svianti. Per scegliere il proprio mondo, così come ha fatto Ciussi, nella purezza assoluta di poche forme inscritte in un cerchio, bisogna possedere in sommo grado la coscienza reale di una interpretazione del mondo.
Il cerchio di Ciussi corrisponde alla deliberata semplificazione (semplificazione non semplicismo), all'astrazione di strutture naturali. La forte capacità di astrazione delle forme che i nostri occhi incontrano non è una fuga dal mondo, come erroneamente si potrebbe, col senso comune, credere, ma l'uso di un metodo che prende nota attentamente dei mille risvolti del concreto e li riformula, per meglio osservarli e farceli osservare, sotto l'aspetto di cifre significanti.
Riflettendo sulle forme generalizzate (ma non anchilosate o distorte, sempre essenzializzate) il pittore ci obbliga a un processo mentale tale per cui vengono a coincidere, se le riflessioni tengono conto dei veri problemi dialettici inseriti nel rapporto arte-mondo, le descrizioni razionali della nostra esperienza con ciò che ci riferisce la nostra esperienza diretta.
La nuda espressività, estensiva e concentrata nello stesso tempo, del colore che non tradisce mai il suo nitido rapporto con la forma che lo contiene (ma non lo trattiene), è un risultato estetico di grande valore, proprio perché in esso possiamo constatare il punto di arrivo per grandi tensioni formali. Non ci inganni la staticità di ghiaccio delle rette, né l'illusione cartesiana di razionalità che tutto lambisce e compenetra e stabilisce in assolute forme (anche se questa è una componente del sogno del mondo del pittore). Le forme non sono che l'espressione di un processo mentale che, pur sforzandosi di astrarre dal mondo i segni del mondo, non riescono a nascondere (né lo vogliono del resto) la poesia del mondo e la storia del mondo.
È in questo modo, a parer nostro, che va letta l'opera pittorica di Carlo Ciussi.

L'Unità **(Udine), 3 novembre 1973**

Carlo Ciussi is one of the most significant painters from Friuli and one of the few about whom one can knowingly say that the idea of the act of painting is a decisive part of the final outcome. When moving from one painting to the next, visitors to this exhibition may be struck by the elementary nature of the component parts, by the frigidity of the few colours arranged in clear, uniform expanses, by the razor-sharp borders and by the apparent monotony of the circles that invariably constitute the universe in which his geometrical shapes are enclosed.
This needs a clear explanation. Whether a chance visitor or a connoisseur, the beneficiary of the painting may at times be caught up in a sort of misunderstanding. They may believe that the emotion is given by the emotive nature of the painting, by the bubbling up of shapes and by the gradual, rhythmical – or lacerating – composition of the colours. And of course they may indeed be right. Painting does not always adopt the same

path. And yet one fact remains: mediocre painting loves to hide its vacuity behind *papier-maché* settings, passing off cardboard emotions as though they were full-blooded passions, in a rehash of sentimentalism and technicalities picked up by whimsical sensibility.
Those who possess little are unlikely to choose to hide behind the crystal-clear nakedness of a geometrical form. Like a thief being pursued, they will try to conceal their own trite journeys behind a close-knit network of red herrings. To choose one's own world, as Ciussi has done, in the absolute purity of a few shapes inscribed within a circle, one needs to have the very highest consciousness of an interpretation of the world. Ciussi's circle reflects deliberate simplification ('simplification' not 'simplism') and the abstractions of natural structures. The great ability of shapes to achieve abstraction is not an escape from the world, as the common idea might erroneously lead us to believe, but rather the use of a method that takes careful note of the countless facets of reality and that then re-formulates them, in order to observe them better and to have us observe them better as significant features.
Reflecting on generalised forms, which are never stiff or distorted, but always reduced to their essentials, the painter compels us to perform a mental process that brings together the rational decisions of our experience with what we learn from direct experience whenever these considerations take into account the real dialectic issues in the relationship between art and world.
Extensive and yet concentrated, the bare expressiveness of a colour that never betrays its evident relationship with the form that contains (but does not withhold) it, is an aesthetic achievement of great value, precisely because it shows us the ultimate destination of great formal tensions. We must not be deceived by the ice-cold, static quality of the straight lines, nor by the Cartesian rationality that laps against and penetrates it, establishing absolute forms, even though this is one aspect of the painter's dream world. His forms are no more than the expression of a mental process that, even while striving to disengage signs of the world from the world itself, do not manage (and indeed do not wish) to conceal the poetry and the history of the world. In our view, this is the way Carlo Ciussi's painting should be seen.

***L'Unità* (Udine), 3 November 1973**

— **Charles Spencer**

(...) Proprio questi strati di introspezione e di dialogo, la ricerca dell'armonia formale e del contenuto danno valore all'opera di Ciussi.
(...) Una prima scorsa alle cinque stanze, che costituiscono l'attuale retrospettiva, rivela immediatamente la cosciente autolimitazione del linguaggio dell'artista e, nello stesso tempo, la notevole ricchezza espressiva e le infinite variazioni che Ciussi riesce ad ottenere pur componendo entro questi limiti. Lo stesso si può dire per il suo colore; sempre sobrio e controllato, e - dopo il primo periodo monocromo - contenuto in una ristretta gamma di toni. Il primo periodo, 1964, è stato particolarmente interessante perché mi era del tutto sconosciuto. In quel tempo lo stile di Ciussi era più informale e gestuale; l'elemento geometrico era già dominante, ma disinvoltamente contenuto, quasi infantile nella gaiezza e nelle libertà delle forme quadrate fluttuanti nello spazio. C'è una delicatezza ed eleganza nel disegno, una specie di simbolismo misterioso nella resistenza dell'artista alla seduzione di questo gioco, grazie alle sobrietà dei bianchi, dei neri, dei grigi, o al massimo di colori sbiaditi che ricordano mura di antiche città. Le piccole dimensioni di queste tele accrescono questo senso di sperimentazione. A poco a poco si rivela un'impressione di maggior coraggio(...). Poi all'improvviso le linee rette cedono ad una più morbida, soluzione curvilinea. L'artista sta diventando più maturo, più conscio della varietà dell'esperienza e personalità umana, più preparato ad accettare nuove soluzioni.
I rossi e i blu accrescono quest'impressione di ricettività e comunicabilità.
Nel 1966 vi è stato un drammatico svolgimento, in cui il dialogo si è spostato a un confronto fra il quadrato ed il cerchio, confronto che arriva persino alla dissezione di semicerchi, che suggeriscono una accettazione meno puritana della diversità della vita.
La composizione è dominata da un'immagine totale che occupa l'intero spazio: si potrebbe dire che ora lo spazio stesso è diventato il soggetto invece delle geometrie simboliche inserite nello spazio, come nelle opere precedenti. Forse si perde qualcosa dell'intimità e della poesia, ma si guadagna molto di più in comunicabilità.
Secondo me, tra le più notevoli realizzazioni nello sviluppo della pittura di Ciussi è il gruppo di quadri del 1969, nei quali le forme semi-circolari improvvisamente assumono una loro vita organica autonoma; suggeriscono forme viventi, quasi una specie di simbolismo sessuale Ying Yang. Non più formalmente statiche, queste forme maschili e femminili, o in altre parole, gli elementi dialettici sempre presenti nelle immagini di Ciussi, non sono in conflitto o in opposizione, ma si uniscono, si intrecciano (...).
Questo intrecciarsi di due elementi assume anche altre forme nella bella serie di dipinti composti di una tela circolare inserita in un pannello di legno dipinto. Questa formula è un'altra versione delle forme fluttuanti nello spazio con una più coraggiosa giustapposizione di elementi separati. Il risultato è complesso e folgorante. Smorzato da eleganti toni di nero e grigio o di nero e verde. Le opere più recenti rispettano questa limitazione tonale, ma inseriscono anche bellissimi colori terra, marrone, terracotta, ocra, come pure blu profondi. Ciussi è tornato al punto di partenza recuperando la linea retta. Non ci sono curve in queste composizioni, tranne nelle sfere fluttuanti in spazi quadrangolari, entro i quali si intrecciano nette e taglienti geometrie. Questi non sono più amplessi sessuali; sono piuttosto dialoghi più aspri, più intellettuali, meno sentimentali.
(...) Il dialogo suona coerente ed autentico a tutti i livelli; il dialogo interiore, il dialogo tra materia e forma, il dialogo tra immagine e spazio, il dialogo tra il quadrato e il cerchio, il dialogo tra un talento creativo ed un pubblico preparato a capire l'umana esperienza dietro l'astrazione dei simboli.

***Ciussi 64/74*, (Palazzo Torriani, Gradisca d'Isonzo), catalogo della mostra, 1974**

(...) In their pursuit of formal harmony and content, it is precisely these layers of introspection and dialogue that give value to Ciussi's work.
(...) At first sight, the five rooms in this retrospective immediately reveal the conscious self-imposed limits of the artist's language and, at the same time, the remarkable wealth of expression and the countless variations that Ciussi manages to obtain even though working within these limits. The same is true of his use of colour, which is always restrained and controlled and, after his initial monochrome period, limited to a select range of tones. His first period, in 1964, was particularly interesting since I found I had known nothing of it.
In those days, Ciussi's style was more informal and gestural, though it was already dominated by geometry, which was however self-assuredly restrained and almost childlike in its exuberance and in the freedom of its squares floating in space.
There is a delicacy and elegance in the drawing, a sort of mysterious symbolism in the artist's resistance to the enticements of this game, and it comes from the austerity of his whites, blacks, and greys or, at most, from the faded colours that recall the walls of ancient cities. The small format of these canvases only adds to this sense of experimentation. A feeling of greater boldness gradually emerges (...). Then suddenly the straight lines give way to a softer, more curvilinear solution. The artist was becoming more mature, more conscious of the variety of human experience and personality, and more ready to adopt new solutions. The reds and blues augment this impression of receptiveness and communicativeness.
There was a dramatic shift in 1966, when the dialogue shifted towards an interaction between square and circle, and this even led to the dissection of semicircles, suggesting a less puritan acceptance of the diversity of life. His compositions began to be dominated by a total image, taking up the entire space, and one might almost say that the space itself now became the subject, in place of symbolic geometries inserted into space, as had previously been the case. Some of the poetry and intimacy may be lost, but there is undoubtedly a gain in communication.

One of the most remarkable creations in the evolution of Ciussi's painting is the group of paintings of 1969, in which his semicircular shapes suddenly acquire an organic life of their own, suggesting living forms, and almost a sort of Yin-Yang sexual symbolism. No longer static, these male and female shapes, which are the dialectic elements that are always present in Ciussi's images, are not in conflict or opposition, but come together and intertwine (...).
This interlacing of two elements also acquires other forms in the lovely series of paintings consisting of a circular canvas set in a painted wooden panel. This formula is another version of the forms floating in space, with a bolder juxtaposition of separate elements. The result, which is complex and quite stunning, is subdued by elegant tones of black and grey, and black and green. His most recent works also respect these tonal limits but we also see some gorgeous earth colours: brown, terracotta, and ochre, as well as deep blues. Ciussi has returned to where he started from, taking up the straight line again. There are no curves in this composition except for the spheres floating in quadrangular spaces, within which sharp, clear-cut geometries interweave. This is no sexual intercourse but rather a harsher, more intellectual, less sentimental dialogue.
(...) It appears coherent and authentic at all levels, with an inner dialogue between matter and form, between image and space, between square and circle, between creative talent and a well-versed public ready to understand the human experience that lies behind the abstraction of the symbols.

***Ciussi 64/74*, (Palazzo Torriani, Gradisca d'Isonzo), exhibition catalogue, 1974**

— **Lara Vinca Masini**
(...) Ciussi è uno che, con estrema pazienza, con progressive intensificazioni focali, dimostra che nulla è più concreto e reale di una linea, di un colore, di una superficie.
(...) La pittura di Ciussi si dà, cioè, non tanto come opera in sé, ma come mezzo di conoscenza, dove 'conoscenza' significa partecipazione sofferta, con gioia dolorosa e trepida, fino al punto che le sue opere recenti, svolte quasi sempre sul cerchio, come elemento di base e di riferimento, non possono non far pensare ai *mandala* (Aldo Passoni), a simboli di un misticismo esistenziale, quasi preghiere senza parole, fatte di meditazione, di silenzio, di ascesi.
Il procedimento di Ciussi, iniziato nell'ambito delle poetiche post-informali, si è svolto a partire da una sorta di 'pittura segnica'(...).
In un secondo momento (...) Ciussi articolava già lo spazio del quadro in organismi geometrici, in quadrati delimitati da un segno di contorno, ruotati o sfalsati l'uno sull'altro (...). Si trattava ancora, quindi, di un'analisi storica sulla geometria (le tarsie dal romanico a Piero della Francesca...), condotta a livello di progettualità grafica.
(...) Finché il passaggio da segno, di riferimento ancora grafico, alla superficie tonale, si definiva nella individuazione di una immagine conflittuale tra quadrato e cerchio (...). Infine, e siamo alle opere più recenti, il cerchio diviene il tema fondamentale (...).
All'interno del cerchio-immagine gli elementi strutturali si sono oggi estremamente semplificati: quasi particolari minimi, ingigantiti, sezioni geometriche in assonanza cromatica e dimensionale, si dispongono in un'armonia proporzionale e tonale così perfetta che, di nuovo, fanno pensare, non tanto a una 'riflessione sulla pittura' (non a caso cito questo riferimento a quella che oggi si definisce Nuova pittura, con la quale non sono poche le affinità - e anche, comunque, le divergenze - nei recenti lavori di Ciussi), ma di una "riflessione sulla storia della pittura" fatta attraverso la geometria, che per citare, con Giuseppe Marchiori, le parole di Licini del 1935, "può diventare sentimento".

***Ciussi 64/74*, (Palazzo Torriani, Gradisca d'Isonzo), catalogo della mostra, 1974**

(...) Ciussi is someone who, with the greatest patience and with progressive focal enhancements, shows that nothing is more concrete and real than a line, a colour, a surface.
(...) In other words, his painting appears to be not so much a work in itself as a means of knowledge, in which "knowledge" means hard-won participation through painful, fearful joy. This is true to the point where his recent works, almost always based on the circle as their fundamental element, cannot fail to bring to mind the *mandala* (Aldo Passoni), as symbols of existential mysticism. Almost like prayers without words, consisting of meditation, silence, and ascesis. Ciussi's process, which originated in the world of post-informal poetics, started out from a sort of 'sign-based painting' (...). Later on (...) he was already arranging the space of the picture in geometrical organisms, in squares bordered by outlines, rotated and staggered one with respect to the next (...). This was therefore a historical analysis of geometry (intarsia from the Romanesque to Piero della Francesca...), at the level of graphic project design.
(...) But then came a shift from sign, still based on graphics, to tonal surface, which came through his identification of the conflicting images of square and circle (...). Lastly – and here we come to his most recent works – the circle becomes the dominant theme (...).
The structural elements have now become extremely simplified within the circle-image, turning into almost minimal, though enlarged details in the form of geometrical sections with chromatic and dimensional affinities, arranged in proportional and tonal harmony. A harmony so perfect that, once again, it brings to mind not so much a 'reflection on painting' (it is no coincidence that I mention this reference to what is today called New Painting, with which it has quite a few affinities – but differences as well – in Ciussi's recent works), so much as a "reflection on the history of painting achieved through geometry, which in Licini's words of 1935 – as quoted also by Giuseppe Marchiori – "can become sentiment".

***Ciussi 64/74*, (Palazzo Torriani, Gradisca d'Isonzo), exhibition catalogue, 1974**

— **Tommaso Trini**
(...) Lui, Ciussi, non parla molto e non scrive teorie. Anzi, lascia che i suoi chiosatori lo chiamino un 'pittore friulano'; e io - che come Marchiori di tanto in tanto resto sorpreso e m'imbarazzo - avendo conosciuto la persona di Ciussi da poco tempo, ho scoperto che in effetti è proprio lì che vive, sul Natisone, tra le uve e il telefono, dividendosi solo sporadicamente col suo studio di Milano. E ci sono pure andato, e ho persino cercato di scoprire qualche latenza spirituale del paesaggio locale nella pittura di Ciussi, o un'allusione cromatica delle sue tele alla natura, o che so altro. Invece niente, è stata una bella scampagnata.

La vita di qua e l'arte di là, su questo Ciussi non transige e neppure cincischia. Nel suo studio pieno di luce zenitale sicuramente entra la memoria della campagna circostante, aleggiano i riflessi della gran polla d'acqua del Natisone lì sotto, e stagnano i livelli dello spazio del falsopiano friulano. Però il pittore li filtra fino a dimenticarli a memoria, direbbe il poeta. Ciussi pensa e progetta pittura, non la natura.

È materialista quanto basta a concepire la perfetta autonomia della struttura del linguaggio che usa. È dialettico quanto basta a sapere che tanta autonomia si origina nella coscienza del pittore (una coscienza a infinite variabili: pensa a quali opposte latitudini operano Mondrian, d'un lato,e Malevič dall'altro, nel mentre rivelano la natura astratta della pittura e negli stessi anni), e che con altrettanta difformità si espande nelle coscienze di coloro che guardano. Sicché la pittura più pura risulterà alla fine essere quella meno pittorica, meno formalistica: quella resa 'particolare' da simboli universali.

Anche quella di Ciussi è una pittura pura.(...)

(...) Nelle tele di Ciussi, la pittura che informa sulla pittura, testimonia pure dell'umanesimo che non tocca la tecnologia: manifesta il nodo di valori e di giudizi che informano un individuo ben oltre, e talora contro, la comunicazione di massa. Se questa dà un'informazione che non giudica più e non consente più di giudicare, l'arte invece è anche, e ancora, un esercizio di libera stima e valutazione. E se l'informazione è notizia, l'arte resta storia grazie alla persistente sua non-necessarietà e non-contemporaneità.

(...) Ciussi è un grosso colorista appena trattenuto da una forte moralità. Se guardo alle sue tappe retrospettive, noto che è stata la moralità ad avere il primo sopravvento: e che, solo con una dura battaglia prolungata, il colore se ne è districato, venendone fuori depurato, liberato, e ora trionfante. Cosa intendo per moralità? La preoccupazione di un pittore di fronte al mondo, la sua coscienza, appunto morale, che un quadro non debba essere solo pittura, solo bellezza gratificante, solo piacere, ma voglia farsi anche strumento, anche messaggio, eventualmente utile per le battaglie sociali della cultura.

La sorta di 'scrittura', di geroglifico, che troviamo nel ciclo della pittura di segni con cui Ciussi si afferma nella prima metà degli anni Sessanta, manifesta a sufficienza quelle proccupazioni. La tela è un graffito, il quadro una lavagna dove interrogarsi e sperimentare, la pittura un discorso che cerca, detta, domanda. Considero alcuni risultati del lavoro di Ciussi intorno al '65 un anticipo diretto sui risultati odierni: quel ciclo è molto interessante. Ciussi occupa la superficie con due zone, l'una disegnata con la geometria piana di riquadri e rettangoli, l'altra con organismi pullulanti di segni. La colorazione risulta trattenutissima, asprigna, come fondo di natura, al limite del bianco e nero. Il corpo dei segni (che nel '64 è più distesamente scrittura) ha un'interna mobilità, ora tende a una forma organica, ora a un intarsio ottico. La figura geometrica - che domina perché in alto e perché prende spazio - rappresenta spesso il movimento virtuale con cui si disloca sulla superficie un quadrato oppure un rettangolo ad angoli smussati: come in un bel quadro, coloratissimo invece come un Max Bill, del '65, e già pieno di bande.

***Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Libri Scheiwiller, Milano, 1980**

(...) He, Ciussi, does not talk much and he writes no theories. On the contrary, he lets his commentators call him a "Friuli painter" and I, who first met Ciussi only recently – and who, like Marchiori, is surprised every now and then and feels embarrassed – have discovered that it is actually there that he lives, on the Natisone, between the grapes and a telephone, and that he only occasionally uses his studio in Milan. I even went there and tried to discover some spiritual latency of the local landscape in Ciussi's painting, or some chromatic allusion to nature in his canvases, or whatever. But no, I found none. It was just a delightful outing in the country.

Life here and art there – Ciussi never compromises or even wastes time on this. Suggestions of the surrounding countryside certainly enter his studio, which is filled with light from above, as reflections from the great springhead of the Natisone down below sparkle around, and different levels of space from the inclined plain of Friuli hover indoors. And yet the painter filters them out, so as to forget them by heart, as the poet would say. Ciussi thinks and creates painting, not nature.

He is sufficiently materialistic to conceptualise the perfect autonomy of the language structure he uses. He is sufficiently dialectic to know that all this autonomy comes from his consciousness as a painter – a consciousness of infinite variables, for one need only think how far apart Mondrian is from Malevič, even though both revealed the abstract nature of painting in the same years. Ciussi also knows with what similar diversity it expands in the consciousness of the viewer. As a result, the purest painting will ultimately be the least painterly and the least formalistic: it will be the one made most unique by universal symbols.

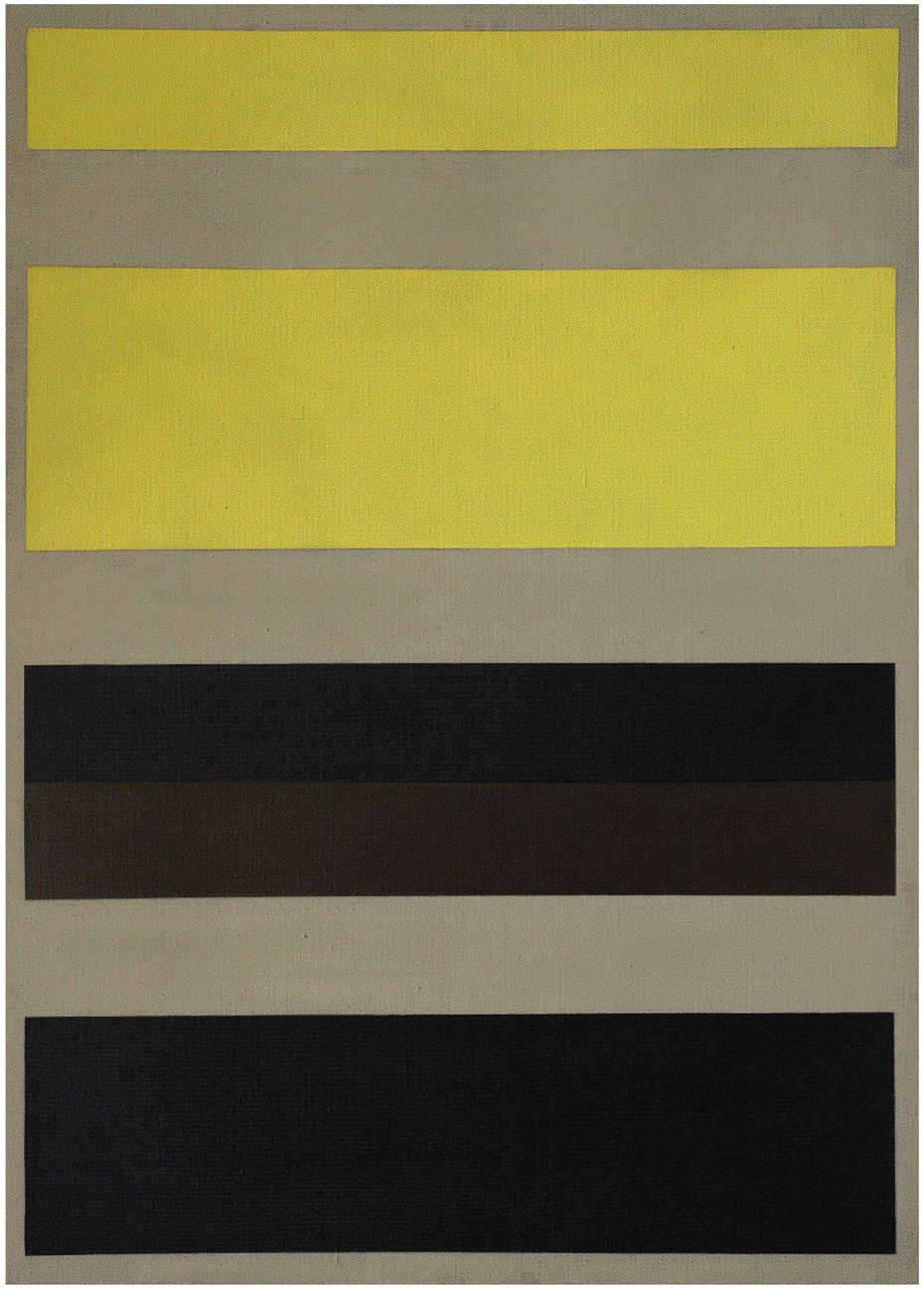
Ciussi's too is pure painting (...).

(...) In Ciussi's canvases, paint tells us of paint and also attests to a humanism that shuns technology, showing the bond of values and judgements that inform an individual so much more than, and sometimes against, mass media. While the media provide information that no longer passes judgement, nor allows judgement to be passed, art is still a process of free appreciation and assessment. And if information is news, art is still history, thanks to its persistent non-necessity and non-contemporary nature.

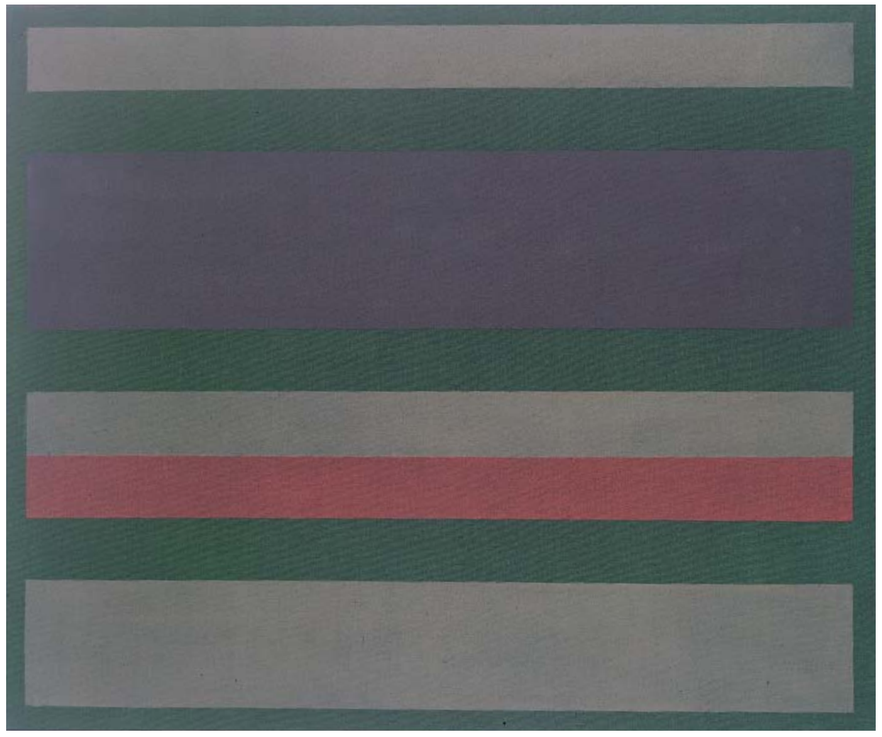
(...) Ciussi is a great master of colour, barely held in check by his strong morality. When I look back over his retrospective milestones, I see it was morality that first prevailed and that it was only after a long, hard-fought battle that colour finally disentangled itself, emerging purified, liberated, and now triumphant. What do I mean by 'morality'? When facing the world, the moral conscience and preoccupation of the painter is that a picture should offer not just the gratifying beauty and pleasure of a painting, but that it should also be an instrument and a message that may assist in the social battles of culture.

These preoccupations are clear to see in the hieroglyphic-like script that we find in the cycle of painted signs with which Ciussi made his mark in the first half of the 1960s. The canvas is a scratch-board, a clean slate where one can question oneself and experiment. Painting is an approach that seeks, dictates, and questions. I consider some of the works that Ciussi was making in about 1965 as a direct anticipation of today's, and that particular cycle is indeed very interesting. Ciussi occupies the surface with two zones – one drawn with the flat geometry of squares and rectangles, and the other with organisms swarming with signs. The colours are extremely restrained and acerbic, like a background of nature, bordering on black and white. The body of signs, which in 1964 was more loosely a form of script, has an inner mobility of its own, tending at times towards organic forms, at others towards optical intarsia. Since it is at the top and takes up space, the geometrical figure often represents the virtual movement with which a square or a rectangle with rounded corners moves across the surface, as in a lovely, now colourful picture of 1965. Like a Max Bill, already filled with bands.

***Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, Libri Scheiwiller, Milan, 1980**



XXX, 1982



LV, 1980



C, 1980

XXIV, 1982



LXII, 1977

Italo Mussa

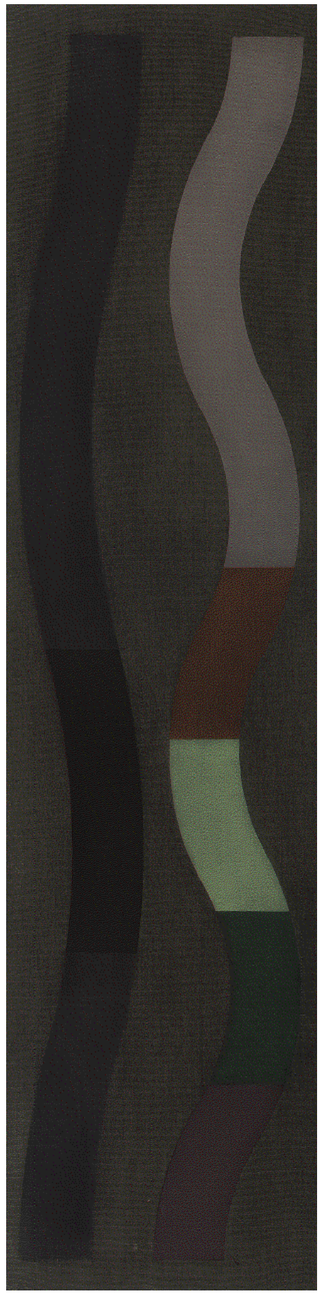
L'astrazione geometrica di Carlo Ciussi non parte dal compasso, ma direttamente dal colore. Allineate verticalmente, le campiture cromatiche mostrano la loro tenera tensione in una spazialità pressoché immutabile. Più esterna che interna, la luce le sfiora armonicamente, senza generare ombre. In primo piano, l'avvenimento visivo appare opaco, in quanto la trasparenza è stata assorbita dai colori.
La superficie ha così una chiarezza indistinta, il suo sistema bidimensionale è un'idea della geometria primitiva.
Una sorta di metodo intuitivo è alla base della ricerca di Carlo Ciussi.
Una sottile ricerca variabile sulla simultaneità proporzionale dei colori.
Nel suo rigore geometrico, l'opera di Carlo Ciussi denota un classicismo che assorbe l'emozione della mano.
Non così è per l'occhio, sensibile alle impercettibili variazioni delle stratificazioni cromatiche. Nella superficie, l'effetto colore è mutevole, la sua qualità è decisamente pittorica. L'analisi del supporto, da pittura-pittura, ha distillato il colore dentro il tessuto stesso della tela.
L'analogia tra geometria e pittura è prevedibile, ma non scontata. Carlo Ciussi compone in modo graduale la sua pittura, suggellando il vuoto nella sua astrazione geometrica. Nella sua verticalità, la composizione tende così all'assoluto attraverso una 'geometria appassionata' ma antirealistica e lontana anche dal *trompe l'oeil*.
La sua densa immobilità spaziale è perciò inquietante e persino ambigua, in quanto fa sembrare il colore qualcosa di proibito.
Carlo Ciussi intravede nel colore l'inganno della somiglianza; ridurre le sue tonalità significa accostarlo alla monocromia e riportarlo alle soglie dell'immutabilità. Il colore si estende sulla tela tracciando segni verticali e dissipando la monotonia compositiva. La sua misteriosità è l'immediatezza, effetto prolungato dall'occhio.
La grammatica compositiva dell'astrattismo geometrico degli anni Trenta è presente nella sua opera, ma come 'citazione' capace di evocare profondità spaziali alle soglie del vuoto.
Ormai la citazione non è più un crimine, e l'artista può usarla e variarla nel suo trasognato raccoglimento. La sua 'rilevanza astrattiva' è pura e corrisponde pienamente al desiderio di armonizzare l'indifferenza della geometria. Carlo Ciussi compone e ricompone lo stesso tema, ma la ripetizione è ricca di imprevisti.
L'identità compositiva è straniante, contiene limiti spaziali indefiniti, elaborazioni cromatiche simultanee. La sua pittura allude dunque a una vicinanza immensa: 'oscurità filosofica' legata alla scelta di colori mescolati all'ombra.

***Carlo Ciussi*, (Artra Studio / Studio Masnata/La Bertesca, Milano / Genova), catalogo della mostra, 1982**

Carlo Ciussi's geometrical abstraction comes not from a pair of compasses, but directly from colour. Vertical expanses of colour show their mild tension in a spatial correlation that is virtually timeless. More external than internal, light caresses them harmoniously, without creating shadows. The visual event appears opaque in the foreground, for all transparency has been absorbed by colour.
This gives the surface an indistinct clarity, and its two-dimensional system is an idea of primitive geometry.
At the heart of Carlo Ciussi's research there is a sort of intuitive method, a subtle, variable study of the proportional simultaneity of colours.
In its geometrical discipline, Carlo Ciussi's work reveals a classicism that absorbs the emotion of the hand.
This is not so for the eye, which is sensitive to the almost imperceptible variations of chromatic stratifications.
The effect of the colour is changeable on the surface, and its quality decidedly pictorial. An analysis of the support, which is painting through and through, distils the colour within the very fabric of the canvas.
An analogy between geometry and painting is predictable, but can certainly not be taken for granted. Carlo Ciussi composes his paintings gradually, sealing the void in geometrical abstraction. In its verticality, the composition thus tends towards the absolute, through a geometry that is 'passionate' but anti-realistic and also a far remove from *trompe l'oeil*.
This makes its dense spatial immobility disturbing and even ambiguous, for it makes colour appear as



LXIX, 1982



LVII, 1982

something forbidden.
Carlo Ciussi perceives the deception of resemblance in colour, and reducing its tonality means approaching it to monochromy and taking it back to the threshold of immutability. Colour extends out over the canvas, tracing vertical signs and dissipating any compositional monotony. Its mysteriousness is its immediacy, which is prolonged by the eye.
The compositional grammar of 1930s geometrical abstraction is present in his work, but only as a quotation capable of conjuring up spatial depths bordering on emptiness.
Quotationism is no longer a crime, and the artist can use it and play with it in his dreamy meditations. Its abstractionist relevance is pure, fully corresponding to a desire to harmonise the indifference of geometry.
Carlo Ciussi composes and recomposes the same theme, but this repetition is full of the unexpected.
The compositional identity is alienating, with ill-defined spatial limits and simultaneous chromatic formulations.
This means that his painting alludes to an immense proximity: a philosophical obscurity that emerges from his choice of colours mixed with shadows.

Carlo Ciussi (Artra Studio / Studio Masnata/La Bertesca, Milan / Genoa), exhibition catalogue, 1982

Luciano Perissinotto / ***Linea, colore, spazio: triade non sempre dialettica di Ciussi.***

(...) Ciussi ha compiuto un altro salto di qualità: con il geometrismo e l'omogeneità delle partiture cromatiche aveva sottratto il proprio linguaggio alle lusinghe romantiche del sentimento, ora con la sospensione visualizza tutto lo scetticismo di cui è impregnata tutta la nostra cultura.
Lo spazio è pluridimensionale. Ci troviamo quindi di fronte all'interrogativo che ci eravamo già posti: se la scultura di Ciussi vada considerata quale opera che vive tridimensionalmente o meno.
(...) La visualizzazione del dualismo in termini pittorici avviene attraverso la trasformazione sia del disegno sia del colore, rispetto alla precedente proposta artistica. Il disegno si risolve prima in curva, poi in retta ed, infine, in linea serpentinata. Il colore rifiuta ogni marezzatura e si offre in tonalità perfettamente omogenee all'interno di ogni campitura. La proposta plastica sostituisce alla tela del supporto pittorico lo spazio e blocca entro i limiti della medesima sezione (lama o quadrato) e dello stesso colore (nero) i due termini in opposizione. Le due forme metalliche esigono l'osservazione da un punto di vista frontale. Il campo è allora ancora quello della bidimensionalità della pittura. Ciussi non contraddice la tipicità tridimensionale della scultura, semplicemente assicura adeguata trasposizione plastica ad un pensiero che è nato in funzione del rapporto fra i due termini in opposizione dialettica (...).
L'ultimo salto di qualità ha portato Ciussi ad essere integrale interprete dell'ambiguità e delle contraddizioni del suo tempo. Ambiguità e contraddizione che sono del nostro tempo, non certo del linguaggio di Ciussi. Infatti, esso è privo di equivoci, non è mai frutto estemporaneo, ha in sé la pregnanza illuminante delle più lucide speculazioni. Non a caso, per visualizzarle, Ciussi è ricorso alla geometria: non alla rigida inequivocabilità del dimensionamento geometrico, ma all'incanto dell'astrazione geometrica.
La speculazione conduce all'assolutezza della regola, che è astrazione. Ciussi ha mitizzato l'astrazione, ha conferito cioè alla visualizzazione della regola quel tanto di aleatorio dal quale non può prescindere alcuna esperienza umana.

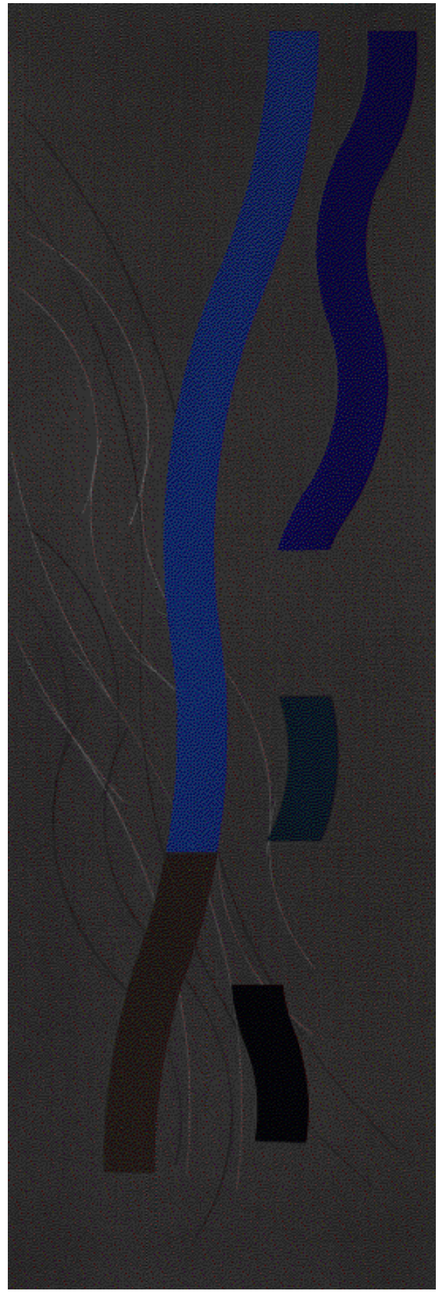
***Quaderni della FACE* (Udine), n. 66, gennaio - giugno 1985**

Line, Colour, Space: Ciussi's Not Always Dialectic Triad.

(...) Ciussi has made yet another quantum leap in quality. Through the geometrism and uniformity of chromatic orchestrations he had subtracted his art from the romantic blandishments of sentiment but now, in a hiatus, he displays all the scepticism with which our entire culture is impregnated.

His space is multi-dimensional and we find ourselves facing the question we had already asked ourselves, which is whether or not Ciussi's sculpture should be considered as a work that lives three-dimensionally.
(...) In pictorial terms, the visualisation of this dualism takes place through the transformation both of drawing and of colour with respect to the art he created previously. His drawing first appears as curves, then as straight lines and, lastly, as a twisting *serpentinata* line. The colour refuses any moireing and appears in perfectly uniform tones in each area. The sculptural effect replaces the space of the canvas support of the painting, locking two conflicting terms within the limits of the same section (blade or square) and of the same colour (black). The two metal shapes require us to observe them from the front. This means that the field is still that of two-dimensional painting. Ciussi does not contradict the typical three-dimensionality of sculpture, but simply ensures sufficient plastic transposition for a thought that arose as a function of the relationship between two terms in dialectic opposition (...).
The latest leap forward in terms of quality has made Ciussi an all-round interpreter of the ambiguities and contradictions of his times. Ambiguities and contradictions that are those of our age – by no means of Ciussi's artistic language. For this is devoid of all misunderstanding and never extemporaneous, for it has all the enlightening pregnancy of the most level-headed speculations. It is no coincidence that Ciussi turns to geometry to visualise them. He turns not to the rigid unambiguity of geometrical proportioning, but to the enchantment of geometrical abstraction.
His speculation leads to the absoluteness of the rule, which is abstraction. He has turned abstraction into myth, giving the visualisation of this rule a degree of chance that no human experience can ignore.

***Quaderni della FACE* (Udine), no. 66, January - June 1985**



IX, 1983



LVII, 1985



VIII.84, 1984



VI, 1990

Carlo Invernizzi / ***Le risonanze cosmiche del probabile nelle intermittenze mutevoli della pittura di Carlo Ciussi***

"...Ciussi profondamente sa che il razionale è una chimera, sempre e soltanto un tentativo impossibile e soprattutto sa che nel suo ignorare s'infonda la creatività del suo sapere.
'La mia pittura', egli dice, 'è pensiero che si colora nella fantasia del mio non sapere, necessità che continuamente si rinnova in una precarietà irrisolvibile. Le mie tele sono puri eventi del mio mentale, ritmi d'interazioni e connessioni di energia del probabile, risonanze di un substrato cosmico conoscitivamente irraggiungibile'.
Egli pure sa che la natura cui oggi è d'uopo fare riferimento anche per inventare i colori non è la natura manifesta del macroscopico visibile che ci circonda, ma la natura naturante invisibile che solo si può scorgere con gli occhi degli strumenti e della mente, quella sempre precipite e incatturabile, eppure la sola reale, che porta dentro la lucentità di ogni colore ed è pensiero colorato nel suo nascere e nel suo svanire perché colorata è l'energia che la genera.
La natura naturante che sempre si disvela infigurabile per incessabili enigmi e sempre dilegua insondabile di là dai precari valicamenti umani nell'infinita concretezza del suo impenetrabile illimite.
La pittura di Ciussi è questo prodursi-prorompere di pura secretività di fantasia-pensiero, l'incomprimibile riversarsi dalla sua mente sulla tela di mutevoli intermittenze di energia che inconfondibilmente la segnano.
Dirompente d'inquietudini nella vitalità incontenibile del suo fluire, il suo senso 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".

Vortici inarrestabili
d'ioni fluenti
che guizzano
scintillanti pertiche luce
aggregano
in fulgide girandole
che s'inseguono
e lontanando svaniscono
tra gl'iridi del cerebro.

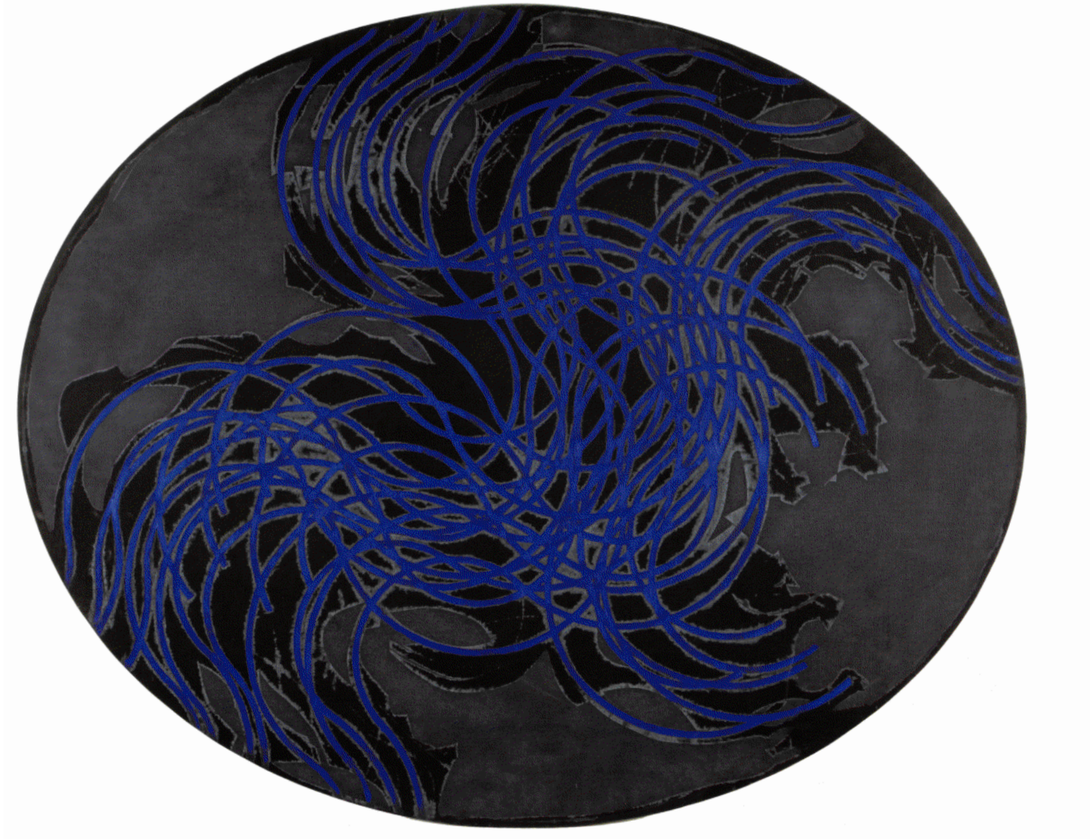
Divina mania: una poetica bicipite, **catalogo della mostra, Comune di Vignate / Pro Loco di Vignate, Vignate, 1990**

Cosmic Reverberations of the Possible in the Mutable Intermittences of Carlo Ciussi's Painting

"(...) Ciussi is profoundly aware that the rational is a pipe-dream, always and solely an impossible attempt and, more than anything, he knows that the creativity of his knowledge is inspired by his unknowing.
'My painting', he says, 'is thought that acquires colour in the fantasy of my unknowing, a necessity that is constantly revived in an unresolvable precariousness. My canvases are pure events of my mind, rhythms of interactions and links of energy of the probable, echoes of a cognitively inaccessible cosmic substrate.'
He also knows that the nature that needs to be referred to today in order to invent colours is not the explicit nature of the visible, macroscopic world around us, but the invisible *natura naturans* that can be detected only through the eyes of instruments and of the mind. It is always precipitous and elusive, and yet it is the only real nature, with the brilliance of every colour. It is thought coloured in its creation and in its fading, for what is coloured is the energy that gives rise to it.
It is the unfigurable *natura naturans* that always appears through impossible enigmas, and that always vanishes inscrutably beyond precarious human intersections in the infinite substantiality of its impenetrable illimitability.
Ciussi's painting is this creative outburst of pure secretiveness of fantasy and thought, and the irrepressible outpouring of countless intermittencies of energy that so unmistakably define it. Sensationally turbulent in the uncontrollable vitality of its flow, its significance 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.

Runaway vortices
of flowing ions
that dart
gleaming shafts of light
coming together
in radiant whirls
chasing one another
vanishing far away
in the irises of the cerebrum.

Divina mania: una poetica bicipite, exhibition catalogue, Comune di Vignate / Pro Loco di Vignate, Vignate, 1990



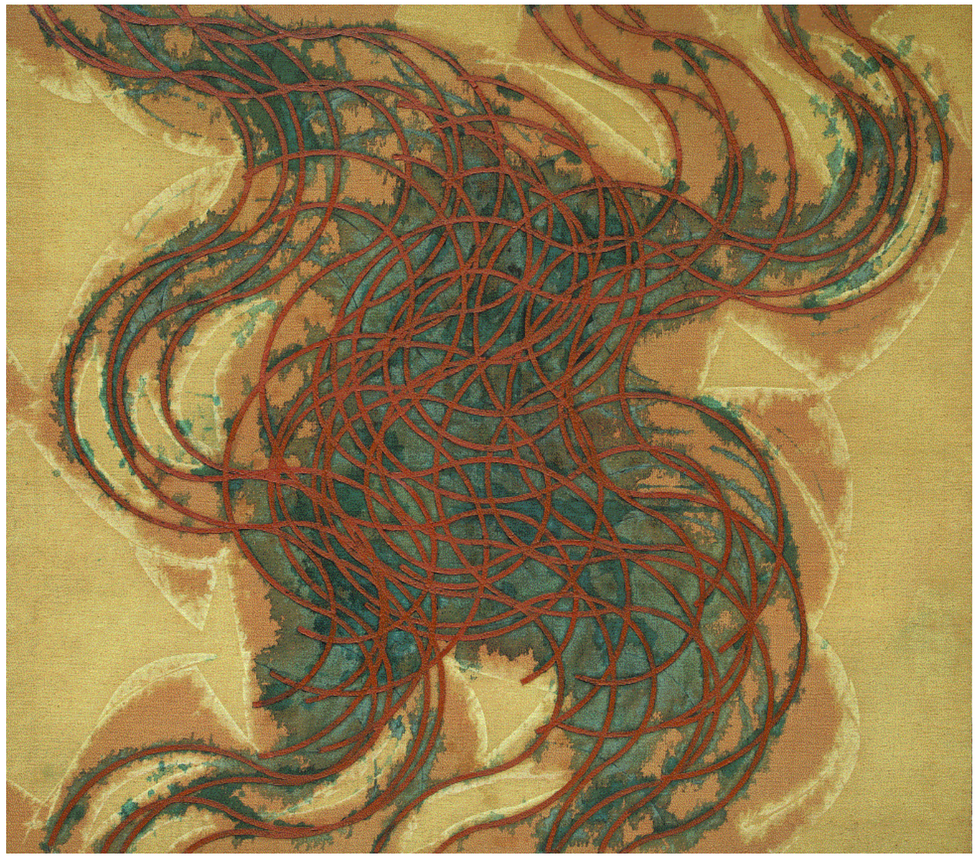
XIII.1990, 1990



LIII, 1989



XII, 1990



XXX, 1989-91

Elisabeth Bozzi / ***La peinture, tout simplement***

Quasi un secolo è trascorso dal giorno in cui, per la prima volta, l'astrazione si è fatta immagine ragionata: quali sono oggi le vie per una ricerca vitale dell'artista astratto?

(...) Scoprendo l'ultima produzione pittorica di Carlo Ciussi ci è impossibile ignorare il passato dell'artista. Infatti, la validità di una espressione plastica contemporanea si presenta per il pittore, non come una elaborazione nuova, ma come il progredire di una costante. Tutta l'opera dell'artista è una lunga dedizione all'immagine scevra di ogni riferimento naturalistico dagli anni Sessanta agli anni Novanta.

(...) Legato alla storia dell'astrazione italiana dalle prime ricerche e ai primi movimenti degli anni Trenta e del dopoguerra, Ciussi già nelle sue opere della seconda metà degli anni Cinquanta fa intravedere l'astrattismo degli anni Sessanta e in seguito con il ritorno della pittura figurativa egli si rifiuta di credere nella morte dell'arte. L'opera degli anni Sessanta di Ciussi è un lungo e progressivo succedersi di cicli che elaborano un'immagine astratta di notevole rigore e di rara costanza, costruita grazie a una geometrizzazione delle forme e a sviluppi cromatici (...).

Man mano che l'opera si evolve l'artista abbandona a poco a poco il proprio rigore geometrico a vantaggio di una nuova personalizzazione dello spazio pittorico ed è come se le forme del passato avessero raggiunto la loro autonomia conquistata dopo una lunga gestazione, come in una controllata prigionia. Il procedimento geometrico ha lasciato posto ad anatomie formali (superfici e linee colorate) ricche ormai di quella libertà che sola conferisce valore al processo pittorico. Partendo da questa riduzione progressiva della ricerca geometrica, Ciussi centra i suoi sviluppi su un rapporto nuovo fra colore e limite formale e su una nuova esplorazione del binomio figura/fondo.

Paradossalmente queste ultime opere sono infinitamente più vicine, che non quelle di un passato francamente 'costruttivista', a una astrazione della natura *a la façon* di Mondrian o delle avanguardie nordiche.

Come un sortilegio, la ripetizione incantatrice delle trame fluide utilizzate nelle opere del 1989-1990 sottomette i rischi del gesto a una sintassi organica voluta e determinata; su fondi sordi vibrano colori vivi, metallici; rossi, arancione, ocra, viola, grigi antracite, blu notturni e verdi fango che creano sfumature preziose; linee come graffi, perle come gocce di sangue lacerano finemente la superficie della tela per trasformarla nel tessuto delle forze pittoriche; intrecci di frammenti di cerchio costituiscono la traccia di passaggi ripetuti nella pittura sulla tela. Un'opera in movimento, costruita come un'impalcatura mentale (emozione, intuizione, idea) che rende omaggio a una disciplina nella varietà, dove la parte dell'aleatorio è limitata, un gioco di composizione ove il tracciato della pittura sulla superficie monocroma dissimula e insieme esprime. Ogni composizione vive di un dualismo che oppone l'ordine al caos, la disciplina alla licenza.

(...) Il discorso forma/fondo deve la sua espressività a forme intermedie essenziali. La finezza dei piani cromatici ricchi di energia concentrata offre all'artista innumerevoli possibilità di gioco creativo. Gli elastici arabeschi, gli intrecci di spazi complessi organizzano l'unità del quadro, superficie equilibrata, testimone di una logica nuova nello spazio pittorico. Ogni opera esprime, nella libertà della sua composizione, una dinamica controllata dell'irrazionale. L'artista adotta un linguaggio che risolve la tensione del dialogo forma/fondo: gli spazi comunicano per vie segrete con le nostre immagini e la nostra memoria plastica come comunicano con la memoria che ha l'artista delle sue opere.

Sulla base monocroma, il segno traccia una via, generando un mondo di forme che sono condensazioni positivo/negative del pensiero. Le opere di Carlo Ciussi sono degli spazi compatti e aperti in cui il pensiero si polverizza in costellazioni scintillanti. L'arte deve svilupparsi secondo schemi emotivi sia intellettuali che tecnici e l'artista si trova di fronte all'impossibilità di fondare il suo lavoro unicamente sulle reazioni tradizionali della sua esperienza: nessun 'insegnamento', nessuna idea acquisita potrà imporsi mai come panacea creatrice d'arte. In trent'anni di ricerca Carlo Ciussi ha sottomesso l'immagine all''esperienza dei limiti' e le sue opere sono *la peinture, tout simplement*.

***Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Lorenzelli Arte, Milano, 1990**

La Peinture, Tout Simplement

Almost a century has gone by since the day that abstraction became rational image for the first time: so what direction can an abstract artist's dynamic research move in today?

(...) As we discover the latest paintings by Carlo Ciussi, we cannot fail to recall the artist's past. The cogency of contemporary sculptural expression does indeed appear to the painter not in the form of a new process, but rather as the evolution of a constant. The artist's entire work from the 1960s to the 1990s reveals his long devotion to images devoid of naturalistic references.

(...) Bound to the history of Italian abstractionism from its initial studies through to the early movements of the 1930s and the post-war period, Ciussi was already anticipating that of the 1960s in his works of the second half of the previous decade and, later on, upon the return of figurative painting, he refused to believe in the death of the art.

Ciussi's works in the 1960s were a long sequence of cycles that created abstract images of remarkable discipline and rare tenacity, built up mainly through the geometrisation of forms and chromatic developments (...).

Bit by bit, as the work took shape, the artist gradually abandoned his geometrical severity in favour of a new personalisation of the pictorial space, and it was as though the forms of the past had achieved their own hard-won autonomy after a long gestation, like in a controlled form of captivity. The geometrical process gave way to formal anatomies (surfaces and coloured lines) which were now filled with a freedom that alone gave value to the painting process. Starting out from this gradual reduction in his geometrical research, Ciussi now focuses on a new relationship between colour and formal limitation, and on a new exploration of the links between figure and background.

His latest works are paradoxically infinitely closer than those of his frankly 'constructivist' past to an abstraction of nature in the style of Mondrian or of the northern European *avant-garde* movements.

As though by magic, the bewitching repetition of fluid patterns he used in his works in 1989-1990 subjects the risks of action to an intentionally determined organic syntax. Lively metallic colours vibrate against insensitive backgrounds, with reds, oranges, ochres, violets, anthracite greys, nocturnal blues and mud-greens creating exquisite nuances. Lines like scratches and pearls like drops of blood finely lacerate the surface of the canvas, turning it into a fabric of pictorial forces, and interweaving fragments of circles create traces of repeated transitions in the paint on the canvas. A work in endless movement, built up on the mental scaffolding of emotions, intuitions, and ideas, it pays tribute to a discipline in its variety, in which the element of chance is reduced. It is a play of composition in which the trace of paint on the monochrome surface both conceals and expresses.

Every composition has a dualism of its own, pitting order against chaos, and discipline against licence.

(...) The question of form/background owes its expressiveness to essential intermediate forms. The subtlety of the chromatic tracts filled with concentrated energy offer the artist countless possibilities for his creativity. The elastic arabesques and interweaving of complex spaces give the painting its unity and balance, revealing a new logic in the pictorial space. In the freedom of its composition, each work expresses the controlled dynamics of the rational. The artist adopts a language that resolves the tensions of the interaction between form and background: the spaces communicate by hidden means with our own images and sculptural memories, just as they communicate with the artist's memory of his own works.

The sign traces out a route on the monochrome base, creating a world of forms that are the positive/negative condensations of thought. Carlo Ciussi's works are compact open spaces in which thought is atomised in sparkling constellations. Art must develop along both intellectual and technical lines of emotion and the artist finds himself facing the impossibility of basing his work solely on the traditional reactions of his experience: no 'teaching', and no acquired ideas can ever impose themselves as a creative panacea for art. For thirty years now, Carlo Ciussi's research has subjected the image to his experience of limitations, and his works are *la peinture, tout simplement*.

***Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, Lorenzelli Arte, Milan, 1990**

Lorenzo Mango / ***Alla ricerca dell'anima dell'arte. La pittura di Carlo Ciussi***

C'è sempre un'anima alle spalle dell'arte, l'anima di chi l'ha fatta, ma anche l'anima, dell'opera, l'anima dell'arte stessa. Essere artista è star dietro a quest'anima, cercare di scorgerla quando, schiva, si nasconde, sforzandosi di renderla tangibile, anche per il frammento d'un istante a sé e agli altri, stare in ascolto della sua voce silenziosa. Carlo Ciussi sa che, per fare tutto questo, per assolvere alla difficoltà sublime dell'essere artista ci vuole metodo, disciplina e pazienza. Così s'è avviato lungo questo percorso tanto tempo fa con la disposizione d'animo di chi arrampica le montagne o naviga in mare. Non ci sono scorciatoie; non si può fingere di sapere ciò che si ignora, non ci si può fidare dei miraggi. Per cercare l'anima dell'arte, l'anima della pittura, allora, Ciussi s'è rivolto alla pittura e non all'anima, consapevole che l'ineffabile non va nominato, non va profanato con l'intenzione di denudarlo, ma che è cosa che giunge, improvvisa, a premio e grazie all'analisi che s'è fatta della pittura, al percorso che nel territorio dell'arte si è compiuto. Quindi Ciussi ha cercato di penetrare l'enigma della pittura nella sua sfera concreta, nella sua consistenza di linguaggio e di forma. È stata ed è tutt'ora, un'esperienza del continuo cambiamento, all'interno di una coerenza che riguarda, oltre allo spirito con cui l'artista affronta le sue opere anche il metodo. Ciussi, infatti, cerca una scientificità del fare pittura, un approdo all'opera che non avvenga come espansione dell'io ma come messa in risalto, esposizione alla luce delle ragioni interne stesse del dipingere.

(...) Ciussi cerca un'energia in espansione ma l'affronta con studio, metodo, di modo da raffreddare la passione del dipingere in forme chiaramente definite. Assunti a sé le opere di questo decennio apparirebbero segnali di un certo modo di intendere l'astrazione, così come i quadri realizzati per bande orizzontali potrebbero svelare un interesse rivolto all'analisi costruttiva della superficie.

(...) L'analisi scientifica ed il metodo servono a Ciussi per affrontare con disciplina e modestia l'arte, per interrogarla nella sua lingua e spingerla a confessarci la sua anima.

Da cosa è indicata e svelata questa intenzione? Dalle affermazioni dell'artista? Forse, ma sono talmente poche e poi non di parole c'è bisogno per esprimersi su tali questioni, ma di cose fatte. Ecco, allora, che l'intenzione segreta di Ciussi la svelano le ultime opere. Il percorso nel campo del metodo e della disciplina è compiuto, ora Ciussi può finalmente far parlare l'anima dell'arte, cioè la sua poesia. E lo fa, ovviamente, a modo suo, facendo sì che il tutto affiori sempre e solo dalla pittoricità della pittura.

Ciò che emerge, adesso, sono la felicità e la libertà del linguaggio e del metodo con cui l'artista lo affronta. Ciussi elabora un segno essenziale, la cui nascita è ancora geometrica: una linea ondulata che segue l'andamento di cerchi in successione. La traccia sulla tela sovrapponendola a strati, creando ingorghi, tessiture, vortici ed avvolgimenti, quindi lascia che il fondo si espanda per macchie cromatiche. L'ordine costruttivo della mente si cimenta col caso, ma non basta, perché queste forme, pur restando rigorosamente astratte, si trasformano in cosmogonie. In un barlume istantaneo ci appare l'anima del cambiamento della visione e della metamorfosi, scorgiamo l'anima dell'arte. Ciussi lo sa e continua a dipingere con metodo, con pazienza, in attesa. Che altro potrebbe fare? È pittore lui.

***Titolo* (Perugia), n. 2, ottobre 1990**

Carlo Ciussi's Painting. A Quest for the Soul of Art.

There is always a soul behind art – the soul of its creator, but also the soul of the work and of art itself. Being an artist is the pursuit of this soul, catching a glimpse of it when it self-effacingly conceals itself. It means attempting to make it tangible to oneself and to others, even if only for a fraction of an instant, listening patiently for its silent voice. Carlo Ciussi is well aware that, to do all this and to accomplish the sublime task of being an artist, one needs method, discipline, and patience. And thus it was that, a long time ago, he started out on this path with the spirit of one who climbs high mountains or sails the seas. There are no shortcuts, and one cannot pretend to know what one ignores, nor can one trust in mirages. In order to seek

out the soul of art, the soul of painting, Ciussi decided to address painting rather than the soul, mindful that the ineffable must be neither named nor desecrated by the intention to strip it bare, but that it is something that comes as a reward when one least expects it. It is the outcome of the analysis one has made through painting, and of one's journey through the world of art. Ciussi then attempted to penetrate the enigma of painting in its most concrete realm, which is the consistency of its language and form. This was, and indeed still is, an experience subject to constant change, consistent not just with the spirit with which the artist tackles his works, but also with his method. This is because Ciussi adopts a scientific approach to painting, which means he attains his result not through an expansion of ego but rather as a projection and exposure, in view of those reasons that are inherent in painting itself.
(...) He seeks an expanding form of energy but he tackles it through study and method, in order to cool down his passion for painting in clearly defined forms. Taken on their own, the works of the past ten years might appear as signs of a certain way of interpreting abstraction, just as his works in horizontal bands might reveal his interest in a constructive analysis of the surface.
(...) Scientific analysis and method help one to approach art with discipline and humility, in order to question it in its own language and to encourage it to confess its soul.
What is it that points to and reveals this notion? The artist's own statements? Possibly, but they are so few and far between and it is not words that are needed to express these matters, but concrete facts. And indeed Ciussi's surreptitious intention is revealed in his latest works. Now that Ciussi has made his way through the field of method and discipline, he can at last give voice to the soul of art, which is its poetry. And, of course, he does so in his own way, making sure that everything emerges solely from the pictorial nature of his painting.
What we see now is the bliss and freedom of his artistic language and of the way he confronts it. Ciussi pieces together an essential sign, which is still the offspring of geometry: an undulating line that follows the sequential progress of circles. He traces it out on the canvas, superimposing it and creating blockages, interlacings, vortices and windings, and then he allows the background to extend out in chromatic patches. A constructive ordering of the mind may attempt to deal with chance, but this does not suffice, because even though they are always strictly abstract, these forms become cosmogonies. In a sudden flicker we see a change of vision and a metamorphosis, and it is here that we see the soul of art. Ciussi knows this, and he continues to paint with method and patience, in expectation. What else could he do?
He is a painter, after all.

***Titolo* (Perugia), no. 2, October 1990**

Giovanni Maria Accame / *Carlo Ciussi, la pittura come urgenza ed emozione*

(...) Ciussi presenta ancora a Milano alla Lorenzelli Arte, nel febbraio 1997, una mostra in cui le opere tridimensionali, anche se numericamente inferiori ai quadri, costituiscono una parte di grande rilievo. Oltre a un gruppo di quattro colonne tutte alte due metri e trenta e situate nella prima sala della galleria, è in particolare nella seconda che si allunga la grande *Struttura a cinque elementi* appositamente pensata per questo ambiente. Il lavoro, di sette metri di lunghezza e due metri e dieci di altezza, è per l'appunto costituito da cinque pannelli disposti lungo una traiettoria leggermente mossa.
La struttura conferma quell'interesse che ho indicato verso una estensione della superficie, in una direzione che la rende indipendente dalla parete. Un precedente storico che ha qualche analogia è quello dei "Plurimi" di Vedova, per l'eguale indipendenza della pittura dalla parete e il suo affidarsi a un insieme di piani disposti in modo da costituire una struttura con caratteristiche tridimensionali. La drammatica lacerazione attuata da Vedova è però storicamente distante dalle intenzioni di Ciussi. Come le forme spezzate e pittoricamente tormentate dei "Plurimi" sono lontane dalle costruzioni armoniche di cui si sta parlando. L'abbandono del muro, messo in atto da Ciussi, è prima di tutto effettuato nel convincimento di una potenzialità della pittura a essere se stessa anche in situazioni anomale. Tanto da suggerire delle ulteriori occasioni per il proprio accadimento. Ed è questo accadere della pittura che si avverte di fronte alla *Struttura a cinque elementi*, un accadere forte, coinvolgente, ritmato dal segno e dall'articolazione dei pannelli.
In questi ultimi due anni, con una accentuazione progressiva, si può notare un leggero cambiamento, non tanto nella struttura segnica, nella sua organizzazione che rimane sostanzialmente quella, ma nel modo di essere del segno stesso. Se prendiamo a esempio due tele del 1996, come *Senza titolo* di duecentodieci per duecentosessanta e *Senza titolo* di centocinquanta per centocinquanta, le linee appaiono meno morbide, spesso si sono fatte taglienti, è il tracciato nel suo complesso a essere più scarno. Questa maggiore sobrietà è evidente e rende ancora più palpabile quell'energia interna che qui si traduce in una pura attività segnica.
Emerge, forse anche con maggiore chiarezza, quella componente più profondamente riposta, ma proprio per questo centrale nell'opera di Ciussi, che è il tempo. Il tempo visto come accadimento incessante, condiviso e inteso nella sua processualità, identificato anzi con il cambiamento. È negli slittamenti del lavoro, nelle modificazioni, nelle trasformazioni, che il tempo diviene la dimensione del vissuto. La coscienza di continuamente accadere e continuamente cambiare, produce quell'inquietudine che è tanto del lavoro quanto dell'artista. L'aspetto dinamico, sempre così evidente, è la conseguenza visiva di impulsi e slanci che sono connaturati al sentire di Ciussi. Il tempo non è da rintracciare in modo convenzionale nella ritmicità delle scansioni segniche, in queste è semmai una temporalità strumentale ad agire. Ciò a cui mi riferisco è invece il tempo nella sua qualità di senso originario, dal quale derivano tutti gli altri sensi, un vissuto intenso che in Ciussi diviene emozione e necessità di agire. I singoli atti, le più prolungate azioni, sono quindi tutti riconducibili a quel vissuto che chiamiamo tempo e del quale è qui avvertito tutto lo spessore. Vorrei dire che quanto accade nella pittura e nella scultura di Ciussi è espressione di questo stesso accadere, dove il tempo vissuto si fa opera e senso dell'opera.

***Carlo Ciussi. La pittura come urgenza ed emozione*, catalogo della mostra, Edizioni Charta, Milano, 1997**

Carlo Ciussi. Painting as Compulsion and Emotion

(...) In February 1997 Ciussi is once again putting on an exhibition at Lorenzelli Arte in Milan, this time with three-dimensional works that, even though fewer in number than the paintings, constitute a very important part of the show. As well as a group of four columns, all of them 230 centimetres in height, in the first room of the gallery, it is particularly in the second room that we find the great five-element *Struttura a cinque elementi*, which has been specially created for this setting. A full seven metres long and two metres ten centimetres in height, as its name suggests it consists of five panels arranged along a slightly undulating path.
This structure heightens the interest I had in an extension of the surface, in a direction that makes it independent from the wall. One historic precedent that has some affinities is that of Vedova's "Plurimi" works, which have the same independence of the painting from the wall and the same reliance on a set of planes arranged in such a way as to form a structure with three-dimensional characteristics. Even so, Vedova's dramatic laceration is historically distant from Ciussi's intentions just as the broken, pictorially tormented forms of the "Plurimi" are a long way from the harmonious constructions we see here. Ciussi's abandonment of the wall is primarily brought about by his belief in the potential of the painting to be itself even in abnormal situations – to such an extent that it suggests further opportunities for its own occurrence. And it is in this occurrence of painting that, when faced with his *Struttura a cinque elementi*, we sense a powerful, engaging event freed by the sign and by the layout of the panels.
Over the past two years it has been possible to notice a slight, gradually accentuated change, not so much in the structure of signs, for this remains basically the same, as in the way of being of the sign itself. For example, if we take two canvases of 1996 – such as *Untitled*, 210 x 260 cm, and *Untitled*, 150 x 150 cm, in

which the lines appear less soft and indeed in some cases quite sharp – it is the trace as a whole that has become more stark. This greater degree of sobriety is quite evident and the inner energy, which is here transformed into a pure sign-based action, is made that much more palpable.
What emerges possibly even more clearly is time, a component that is more isolated, but precisely for this reason a key aspect of Ciussi's work. Time viewed as an incessant event shared and accepted in its process-orientation, and indeed identified with change. It is in the shifting of the work, and in its modifications and transformations, that time becomes the dimension of experience. An awareness of constant occurrence and constant change leads to the disquiet that is as much an aspect of the work as it is of the artist. The dynamic aspect, which is always clearly evident, is the visual consequence of impulses and urges that are ingrained in Ciussi's feeling. Time cannot be seen conventionally in the rhythmical nature of a composition of signs, for if anything it is an instrumental aspect of time that comes into play. What I refer to here is, on the contrary, time in its original sense, from which all the other senses derive. It is an intense personal experience that, in Ciussi, becomes emotion and the need to act. Individual acts, the most prolonged actions, are thus all ascribable to the experience we call time, the entire depth of which can be felt here. I should like to say that what happens in Ciussi's painting and sculpture is an expression of this happening, in which the time that is experienced becomes the work and the meaning of the work.

***Carlo Ciussi. La pittura come urgenza ed emozione*, exhibition catalogue, Edizioni Charta, Milan, 1997**

Claudio Cerritelli / ***Il segno come misura del mondo***

(...) Nei primi anni Novanta, dopo questo orientamento ondeggiante delle linee e questa carica vitalistica del colore, l'immagine si organizza in modo diverso, proiettando la ricerca di Ciussi verso una nuova fase di lavoro, caratterizzata da una naturale continuità con le vicende precedenti.
Intorno al 1992-93, e fino ai nostri giorni, il segno ritrova il brivido della frantumazione, torna ad essere frammento di linea che si articola sulla superficie come una scrittura irregolare, dinamica, fatta di tratti visibili e invisibili, talvolta cancellati dal colore e, in altri casi, volutamente sepolti sotto la superficie.
Il senso della stratificazione, che già a metà degli anni Sessanta costituiva un carattere interno della materia, torna protagonista e riemerge in questo recente periodo come un valore decisivo, capace di dare un ulteriore slancio all'avventura del segno, alla costruzione e allo smarrimento dei suoi infiniti percorsi spaziali.
Il gruppo di opere documentato in questo catalogo esprime i risultati eccellenti di questa recente ricerca, di questo laboratorio ininterrotto di segni che Ciussi ha indagato nel decennio in corso con freschezza e vigore, libero da inutili impacci formalistici e capace di sollecitare l'emozione che il lavoro della pittura sa sempre dare, quando è autentico e rispondente alla propria origine.
Se osserviamo le variazioni spaziali di queste nuove carte vi rintracciamo i motivi portanti dell'artista, gli impulsi e gli automatismi, le strutture e le azioni che lasciano traccia di sé senza che alcuna energia vada persa nell'evento dell'opera.
Ogni essenza cromatica sembra sollecitare l'occhio dentro il processo costitutivo della forma, dalle minime tracce di colore ai brevi ritmi del segno che funzionano come intermittenze lineari nell'ampia luminosità della superficie.
Analogamente a quanto abbiamo osservato per le modulazioni curvilinee, anche nel caso di queste direttrici segniche Ciussi si serve di modelli in legno o cartone che muove rapidamente sulla superficie, con un senso di immediata ricerca di cadenze e di accordi. I segni risultano differenziati a seconda dell'esigenza di marcarli o di alleggerirli, di sdoppiarli o di lasciarli vivere nella loro pura presenza.
Il loro percorso è variabile: possono agire dentro uno spazio rigoroso e misurato oppure riconoscersi in un contesto dispersivo di umori pittorici, possono essere limpidi o offuscati, statici o dinamici, macroscopici o giocati su piccole dimensioni.

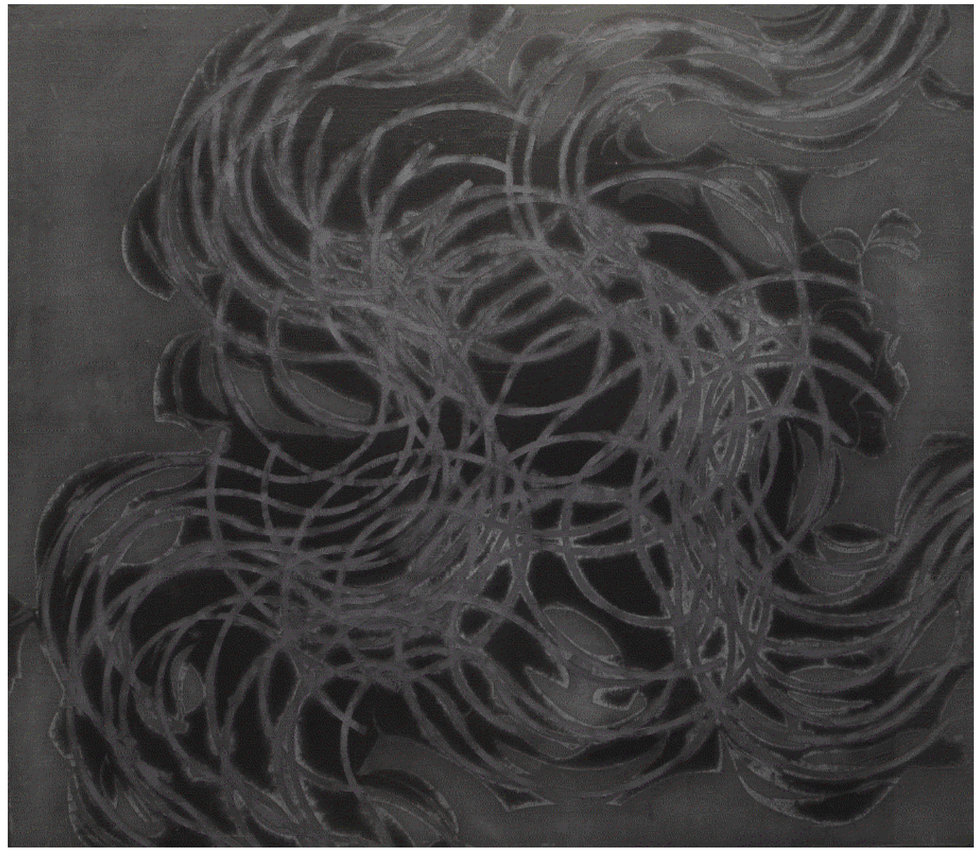
Talvolta la loro costruzione risponde ad uno spirito strettamente geometrico ma può anche essere concepita come un incastro imprevedibile di linee, come un movimento che si chiude e si apre inseguendo opposte tensioni ed equilibri sempre instabili.
L'uso di tecniche miste consente al segno di marcare la superficie con diverse consistenze, alternando alla precisione della linea il piacere della sbavatura, del tratto indefinito, ricco di umori che nascono durante l'esperienza irripetibile dell'esecuzione.
C'è un implicito 'elogio della mano' in questa serie di carte che rivelano le qualità, del resto a tutti note, di Ciussi pittore e disegnatore, capace di attraversare con disinvoltura le diverse temperature del colore con misure ossessive quanto essenziali.
Un'aria quasi musicale avvolge queste carte che alludono a partiture dove si alternano movimenti rapidi o lenti, misurati o sfasati, azioni del gesto che agiscono all'interno delle stesse strutture variando le posizioni. Inoltre, un'aria di danza sottolinea i salti del segno da un punto all'altro dello spazio, l'andirivieni tra l'alto e il basso, come se il dinamismo della linea fosse in grado di alludere a quello del corpo che volteggia nel vuoto, immerso nei diversi colori della luce.
Ciussi si rende conto che la visione pittorica deve essere indeterminata ma anche fedele allo spazio di azione prescelto, una visione incentrata sulla continua esplorazione dell'armonia spaziale, intesa come sistema di trasformazioni che non ha una soluzione univoca ma agisce come un insieme simultaneo di possibilità.
Non è cosa di poco conto saper evitare il rischio della ripetizione di fronte al meccanismo illimitato di linee che si rincorrono dai quattro lati dello spazio, attraverso tensioni centripete e centrifughe, sentite con uguale peso percettivo, anche se visibilmente diverse nel loro incedere sul foglio.
Ciussi trasforma il senso del limite in una strategia che continuamente rinnova le possibilità della pittura di aprire nuove azioni, ulteriori eventi percettivi, situazioni dove colore e segno costruiscono un sistema di rispondenze irripetibili, anche quando danno l'impressione di ripercorrere uno schema spaziale già attuato.
A determinare la differenza, infatti, non è tanto la struttura grafica in se stessa quanto l'esperienza del segno come rivelatore di diversi stati della materia pittorica, un segno ora morbido ora tagliente, a volte nutrito di passione, in altri casi scarnificato e sordo.
Ogni segno rivela il tempo dell'esistenza, l'inquietudine del vivere, il senso delle trasformazioni mentali ed emotive dell'artista, in perpetuo divenire di fronte alle cose, capace di farne materia palpitante per il linguaggio della pittura.
In oltre quaranta immagini Ciussi ci parla di atmosfere cromatiche che alludono, senza mai essere naturalistiche o descrittive, all'intensità luminosa del giorno e della notte, ai percorsi del pensiero dentro il labirinto dello spazio, agli smarrimenti della ragione di fronte ai piaceri e alle sofferenze che l'artista prova nel suo quotidiano esistere.
C'è infatti uno straordinario legame con la vita in questo poema di linee scattanti che percuote lo spazio, lo attraversa da ogni lato, si stacca e si ricongiunge d'un soffio, reagisce alla staticità, si oppone al vuoto mettendosi ogni volta in azione come se fosse la prima volta, il primo volo possibile.
I ritmi si accentuano, gli angoli si fanno sempre più acuti, i colori passano dal candore all'offuscamento, le interferenze scuotono ogni prevedibile equilibrio, tutto è in divenire in questo fluire del segno come misura del mondo. In questo processo di invenzione Ciussi sogna un'arte purificata dal rumore dell'attualità, un'arte che non ha spazio né tempo, essendo un'unità totale di pensiero e di azione.
È questa la semplice verità che l'artista affida ai suoi lettori, la dimostrazione che l'atto pittorico è sempre possibile, non ha stagioni prefissate, è ogni volta pronto ad attraversare la precarietà del presente dialogando con la storia, in grado di recitare un ruolo indiscusso anche nel prossimo secolo, con quell'energia intatta che lo ha portato ad essere fino ad oggi uno degli strumenti più puri dell'immaginazione.

***Carlo Ciussi*, Rex Built In Electrolux Zanussi Italia Spa, Pordenone, 1999**

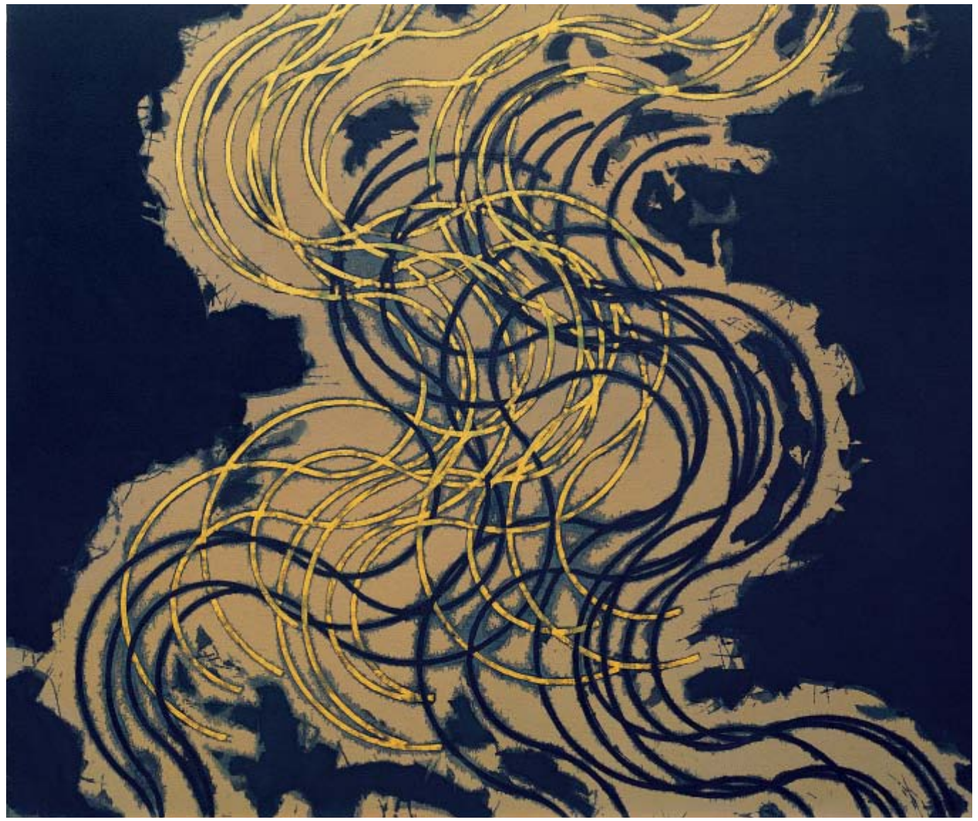
Sign As a Measure of the World

(...) After the undulating orientation of lines and the vitalistic power of colour, in the early 1990s the image emerged in a different manner, leading Ciussi's research towards a new stage in his work, which was characterised by its continuity with his previous experiences.
From around 1992-93 through to the present day, the sign has once again found the thrill of shattering, once again the fragment of a line that takes shape on the surface in the form of an irregular, dynamic script made of visible and invisible traces. Sometimes these are cancelled out by colour, and in other cases intentionally buried beneath the surface.
The sense of stratification, which already in the mid-1960s had become an internal characteristic of the material, once again plays a leading role and emerges once more in recent works as a decisive value, capable of giving further impetus to the adventure of the sign, and to the construction and disorientation of its infinite spatial journeys.
The group of works we see in this catalogue illustrates the superb results of this recent research and of this uninterrupted laboratory of signs that Ciussi has been investigating over the past ten years with renewed freshness and vigour. It is free from any unnecessary formal hindrance, enabling it to arouse the emotions that painting always manages to bring out when it is authentic and true to its own origins.
If we observe the spatial variations of these new works on paper, we can see the artist's primary inspirations, impulses, and instinctive gestures, and as well as the structures and actions that leave their traces without any energy being lost on the way.
Every chromatic essence appears to stimulate the eye in the process of creating form, from the slightest traces of colour to the brief rhythms of the sign that act as linear intermittences within the sweeping luminosity of the surface.
In a way similar to what we saw in the case of his curvilinear modulations, also in these sign-based axes Ciussi uses wooden or cardboard models that he moves rapidly over the surface, in a rapid quest for cadences and harmonies. The signs are differentiated by the need to emphasise or lighten, or even to double them, or to allow them to live in their own pure presence.
The route they take can change, for they can act within a strictly measured space or find themselves in a dispersive context of painterly atmospheres. They can be clear or veiled, static or dynamic, macroscopic or played out in small formats.
At times their construction is inspired by a strictly geometrical spirit, but at others it can appear in the form of an unpredictable interlocking of lines, like a movement that closes and opens as it chases after conflicting and always unstable tensions and equilibriums.
The use of mixed media allows the sign to make its mark on the surface in varying densities, alternating the precision of line with the pleasure of the blur and ill-defined traces, with a wealth of moods that emerge during the unique experience of creation.
There is an implicit 'eulogy of the hand' in this series of works on paper that reveals the now universally recognised quality of Ciussi as a painter and as a draughtsman who is capable of self-assuredly passing through the various temperatures of colour with measures that are as obsessive as they are essential.
These papers are enveloped in an almost musical air, alluding to scores in which rapid or slow, measured or out-of-phase movements alternate, acting on the same structures by varying their positions. There is also a sense of dance that accentuates the skipping of the sign from one point in space to another, with a toing and froing between top and bottom, as though the dynamism of the line were alluding to that of the body whirling through a void, immersed in various colours of light.
Ciussi realises that his vision of painting must be indeterminate but also faithful to the space of action he has chosen. It is a vision that focuses on the constant exploration of spatial harmony as a system of transformation which has no single solution but that acts as a simultaneous set of possibilities.
It is not easy to avoid the risk of repetition when faced with an unlimited series of lines that chase each other from the four quarters of space, through centripetal and centrifugal forces with the same perceptive weight, even though they are visibly different in the way they move across the sheet.
Ciussi transforms his sense of limit into a strategy that constantly renews the potential of painting to open up to new actions and new perceptive events – situations in which colour and sign build up a system of unique correspondences – even when giving the impression that they are retracing a spatial layout that has already been enacted.
What creates the difference, however, is not so much the graphic structure in itself as the experience of a sign that is indicative of various states of painting matter, which may be soft or sharp, at times filled with passion and at others stark and deaf.
Every sign reveals a time of existence, the anxiety of living, and a sense of mental and emotional transformations in the artist, in a constant state of evolution in the face of things, turning them into the pulsating substance of painting.
In over forty images Ciussi tells us of chromatic atmospheres that, without ever being naturalistic or descriptive, allude to the luminous intensity of day and night, to the pathways of thought within the labyrinths of space, and to the disorientation of reason when faced with the pleasures and sufferings that the artist feels in his everyday existence.
There is indeed an extraordinary connection with life in this poem of nimble lines that shakes space and runs through it from every side, detaching and reattaching itself in an instant, opposing the void and entering the fray each time as though it were the first time and as though it were the first possible flight.
The rhythms are accentuated, the angle increasingly sharp, and the colours shift from white to dark, interfering with every possible equilibrium, for all is in the making in this flow of signs as a measure of the world. In this process of invention, Ciussi dreams of an art freed from the noise of the contemporary world, of an art that knows neither space nor time, as a total coming together of thought and action.
This is the simple truth that the artist entrusts to his public and it shows that the act of painting is always possible, that it has no pre-established seasons and that it is always ready to pass through a precarious present by interacting with history. It will be capable of reciting an undisputed role also in the next century, with all the energy that has led it through to the present day as one of the purest instruments of the imagination.

***Carlo Ciussi*, Rex Built In Electrolux Zanussi Italia SpA, Pordenone, 1999.**



XVIII.90, 1990



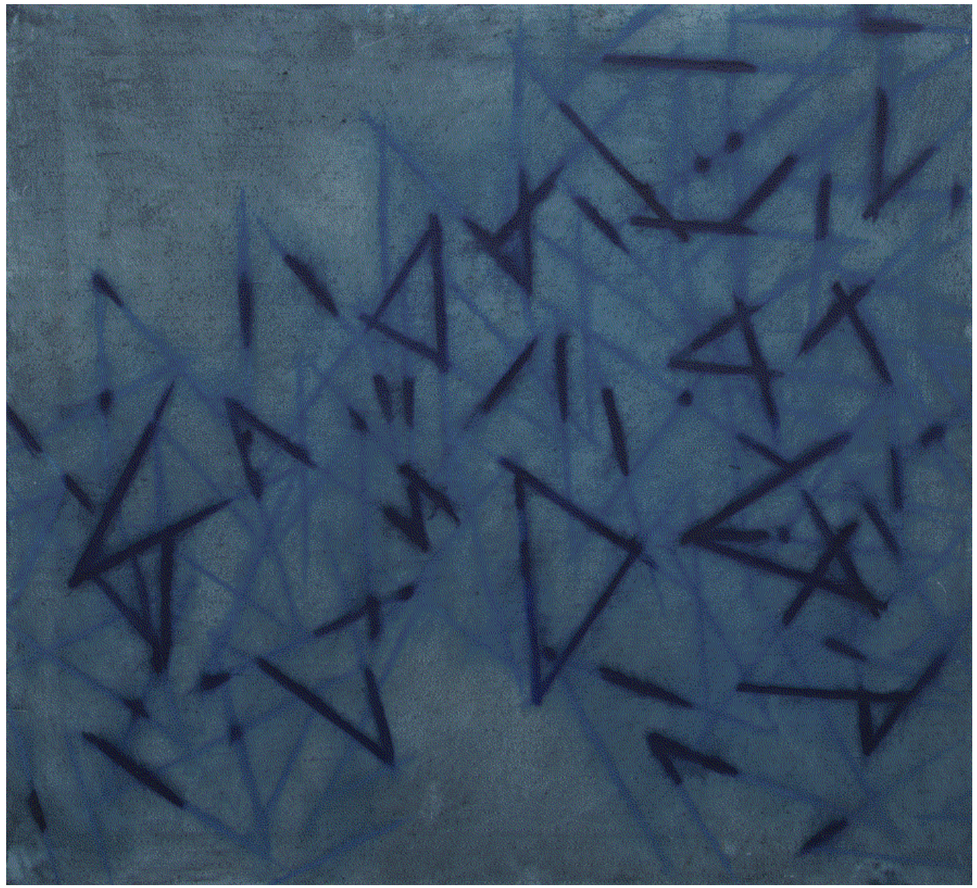
II, 1990



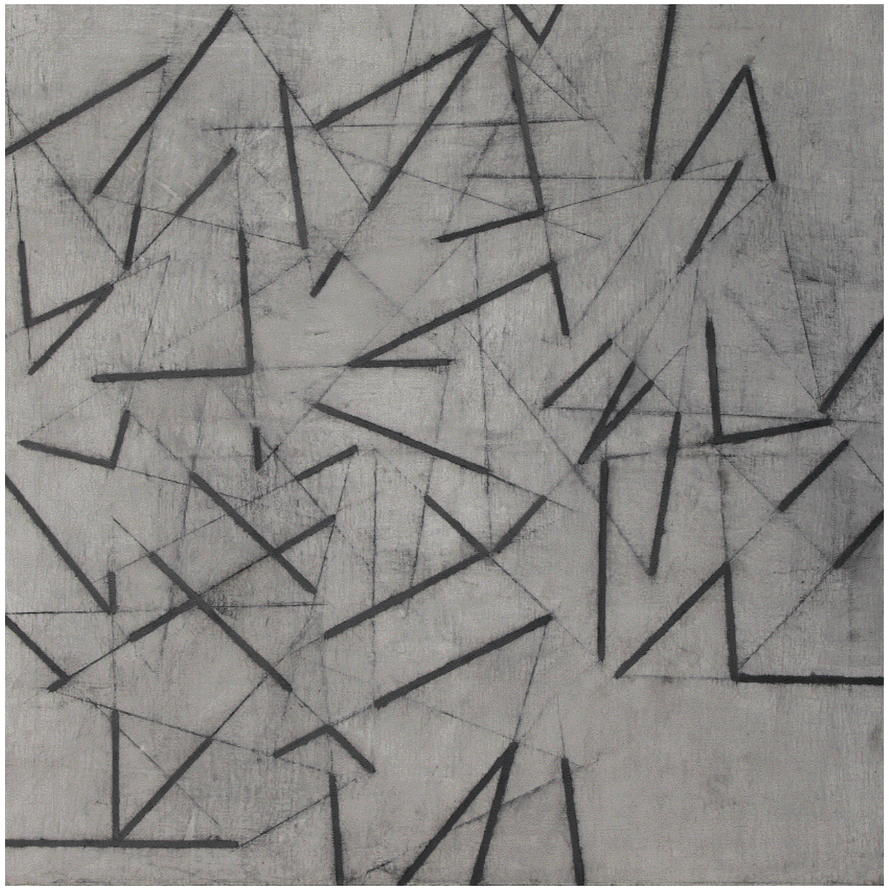
XIX, 1990



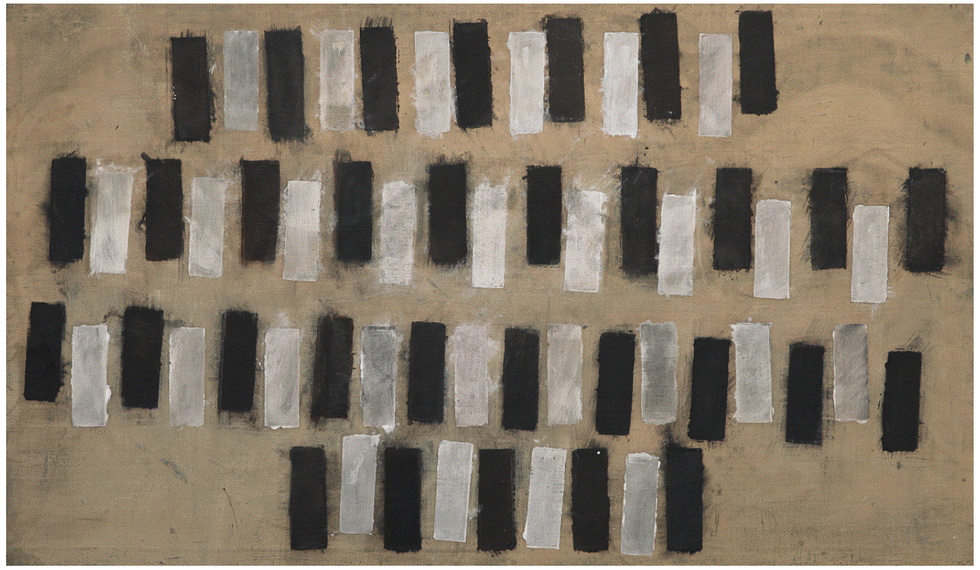
Colonne, 1996



Senza titolo, 1992



Senza titolo, 1994



Senza titolo, 2000

Francesco Tedeschi / ***Sequenze di instabili equilibri***

(...) Saremmo tentati di riconoscere, all'interno della recente attività di Ciussi, due tipologie abbastanza facilmente disgiungibili, una fondata sulla sagoma del quadrato e sulle sue variazioni nello spazio, l'altra sulle forme di rettangoli allungati, che si dispongono nel senso della verticalità per assumere più immediatamente il valore e il ritmo di una forma di scrittura che si dipana nello spazio.

In realtà, pensando alle origini della nuova produzione dell'artista, possiamo trovare un legame con quel segno di costruzione spaziale, ma fortemente frammentato, che costituiva il motivo ricorrente nei suoi lavori della seconda metà degli anni Novanta, fino a portare la pittura a invadere lo spazio concreto. Quel prendere corpo del segno, come possibilità di un nuovo ordine strutturale, dopo le fasi vibranti e dinamiche dell'opera di Ciussi degli anni precedenti, quando egli era andato decisamente allontanandosi da ipotesi geometriche compiute, corrisponde ora al bisogno di tornare a una solidità, che non è della geometria come opzione chiusa, definita, ma di una forma che si fa segno e quindi quasi scrittura. Semplificando, egli trova un nuovo vocabolario, o una nuova grammatica, mediante la quale dallo spazio fisicamente multidimensionale delle installazioni di una pittura che tentava le possibilità della colonna e del paravento, senza per questo diventare forma decorativa, ritorna allo spazio circoscritto, ma idealmente infinito, della superficie pittorica. Sul fondo unitario, ma mai unidimensionale, come di certa ascetica monocromia, il segno si struttura soprattutto in sequenza, come una scrittura appunto, che non è e non può essere univoca e monotona, ma è soggetta a pause, accenti, sviluppi imprevedibili. Si cerca un senso di lettura, di svolgimento, e lo si individua secondo processi che sono dettati dal formato, dalla disposizione della tela, dalla sequenza delle forme. Il sistema in cui queste si strutturano è sostanzialmente binario, prevedendo una successione di toni alti e bassi, di allusioni a una scansione di piani, a lievi rotazioni che lasciano emergere uno stato iniziale e un suo svolgimento, oltre che dare vita a forme principali e ombre. Per questi diversi motivi combinatori si potrebbero individuare valori simbolici o metaforici che riguardano le forme primarie del pensiero, nel rapporto fra realtà e apparenza o fra fisicità e immaterialità, come fra luce e buio, che accompagnano il principio duale nella sua manifestazione a livello razionale o irrazionale. La necessità di attenersi al visivo e al tentativo di comprensione della definizione del linguaggio, piuttosto che provarsi in una sua interpretazione puntuale... ci offre l'analogia con altre grammatiche, che altrettanto si fondano nel dialogo tra toni e pause, nella variazione del tema, come è quello musicale, ed è forse per questa via che gli instabili equilibri geometrici della recente produzione pittorica di Ciussi mi sembra possano trovare familiarità con certe soluzioni tentate da Melotti, nell'elaborazione di un linguaggio che si situasse oltre i codici dell'immediato visibile. Per questo le sue geometrie e le sue forme dinamiche non sono riconducibili a una motivazione formale e geometrizzante in termini astratti e assoluti, rimanendo oggi come allusione a un secondo grado dell'immagine, che ci dice di un rapporto fra l'ordine e la variabile della forma.

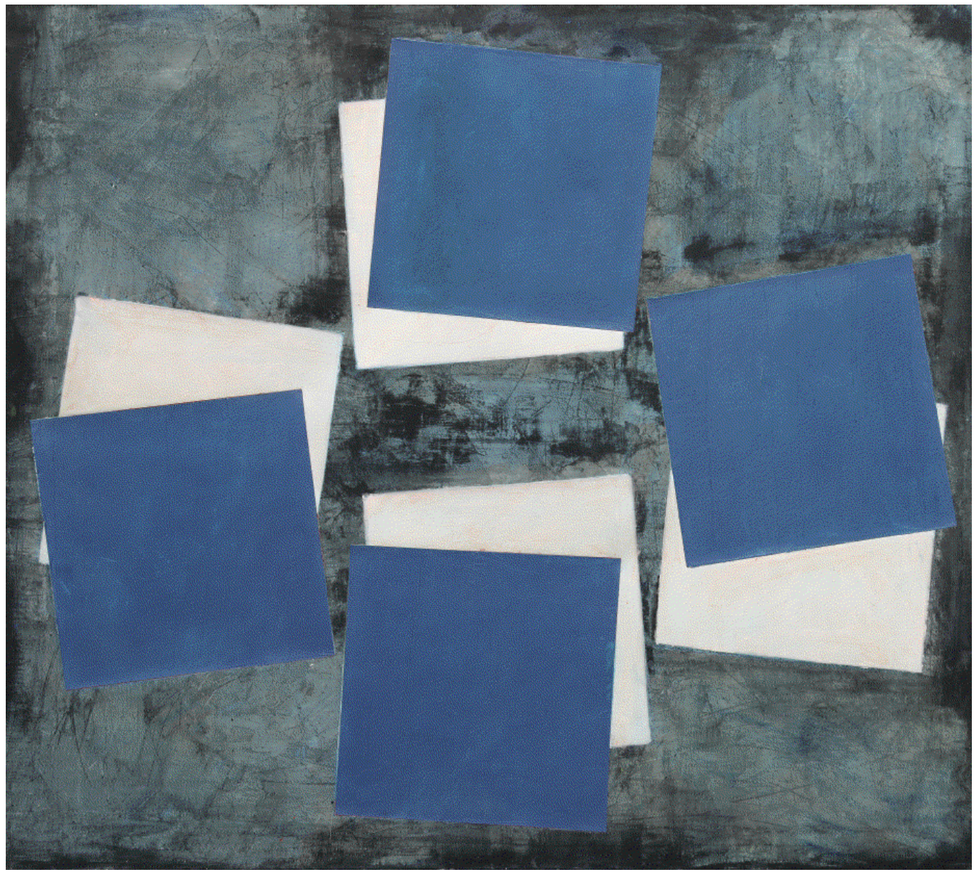
***Carlo Ciussi. Sequenze di instabili equilibri*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi / Lorenzelli Arte / Provincia di Milano, Milano, 2005**

Sequences of Unstable Equilibriums

(...) In Ciussi's recent works, we might be tempted to see two fairly easily distinguishable types – one based on the shape of the square and on its variations in space, and another based on elongated rectangles, arranged vertically so as to instantly acquire the value and rhythm of a form of writing that unravels in space. In actual fact, if we go back to the origins of the artist's new works, we can find a link to the spatial but highly fragmented construction that was a recurrent motif in his works in the second half of the 1990s, and which led his painting to invade the material space around it. After Ciussi's vibrant, dynamic work in previous decades, when he was resolutely shifting away from complete geometrical forms, this acquisition of substance by the sign, as a possibility for a new structural order, reflects a need to return to a form of solidity. It is not that of geometry as something closed and clearly defined, but as a form that becomes sign and thus almost script. Through this simplification, he finds a new vocabulary, or a new grammar, through which he

leaves the physically multi-dimensional space of painting installations, which sought the possibilities offered by the column and the screen even though never becoming merely decorative, and he returns to the limited but imaginarily infinite space of the painting surface. On a unified background, though one that is never one-dimensional, like some ascetic monochromes, the sign takes shape mainly in a sequence, like a script, which is not and cannot be unequivocal and monotonous, for it is subject to pauses, accents, and unpredictable developments. There is a search for a sense of analysis and implementation, and it is found through processes dictated by the format, the layout of the canvas, and the sequence of forms. The system which gives structure to these aspects is basically binary, with a succession of high and low tones and of allusions to a scanning of levels that gently rotate, allowing an initial state and its execution to emerge, as well as bringing to life the principal shapes and shadows. For these various combinatory reasons, one can see symbolic or metaphoric values that concern the primary forms of thought in those relationships of reality and appearance, physicality and immateriality, and light and darkness, which accompany the twofold principle in its manifestation at the rational or irrational level. The need to adhere to the visual and to an attempt to understand the definition of the artistic language, rather than to seek some precise interpretation (...) offers us an analogy with other forms of artistic grammar. These too may be based on the interaction between tones and pauses, and on variations on a theme, as we find in music. This is possibly the means by which the unstable geometrical equilibrium of Ciussi's recent painting appears to me to find a degree of familiarity with some of the solutions tried out by Melotti, who worked on drafting a language that went beyond the codes of the immediately visible. This is why his geometries and dynamic forms cannot be referred to a formal, geometricising purpose in absolute, abstract terms. They remain an allusion to a second stage of the image, informing us of the relationship between the order and variables of its forms.

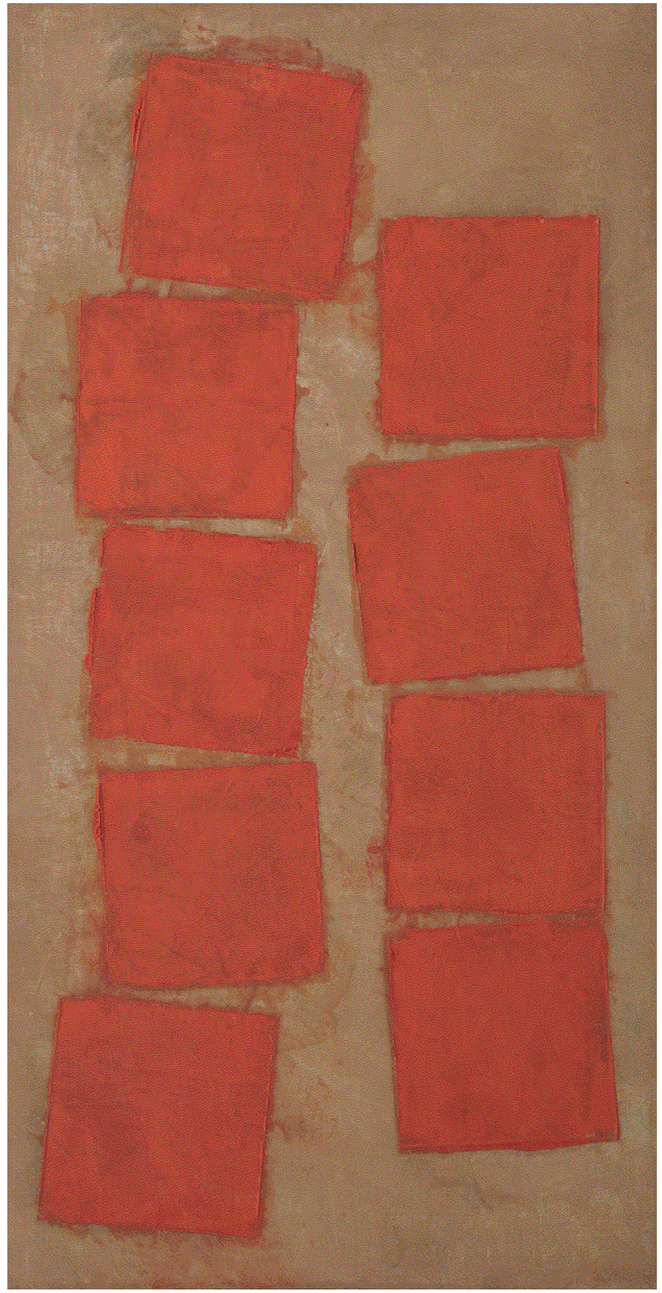
***Carlo Ciussi. Sequenze di instabili equilibri*, exhibition catalogue, A arte Studio Invernizzi / Lorenzelli Arte / Provincia di Milano, Milan, 2005**



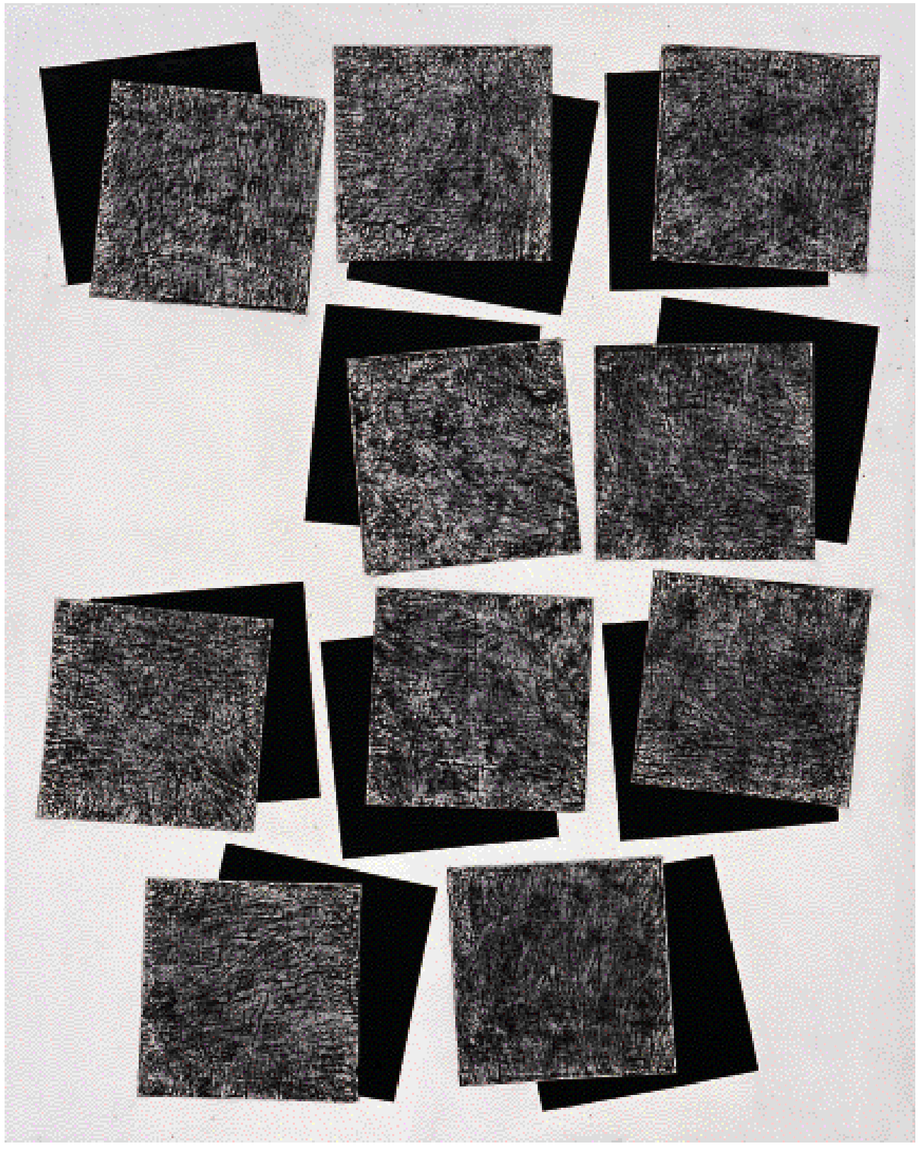
Senza titolo, 2003



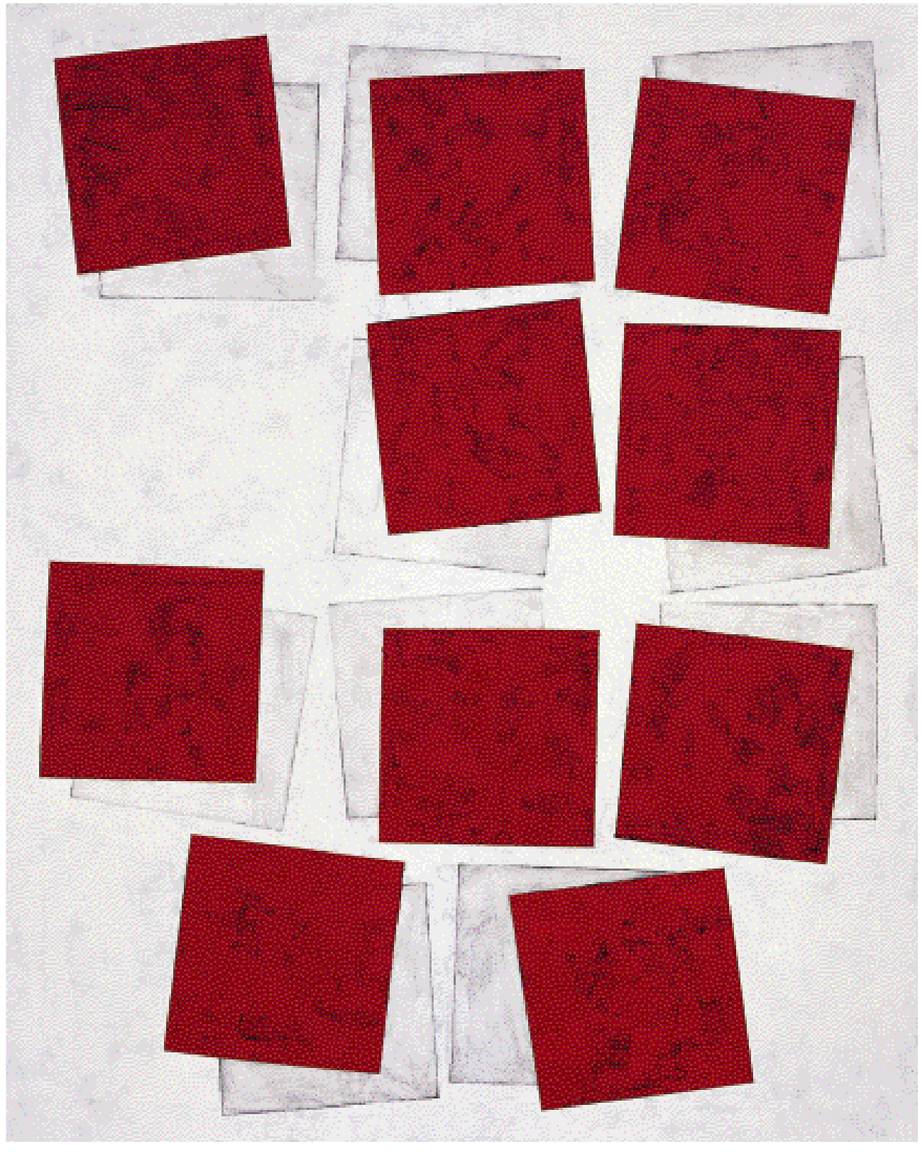
Senza titolo, 2004



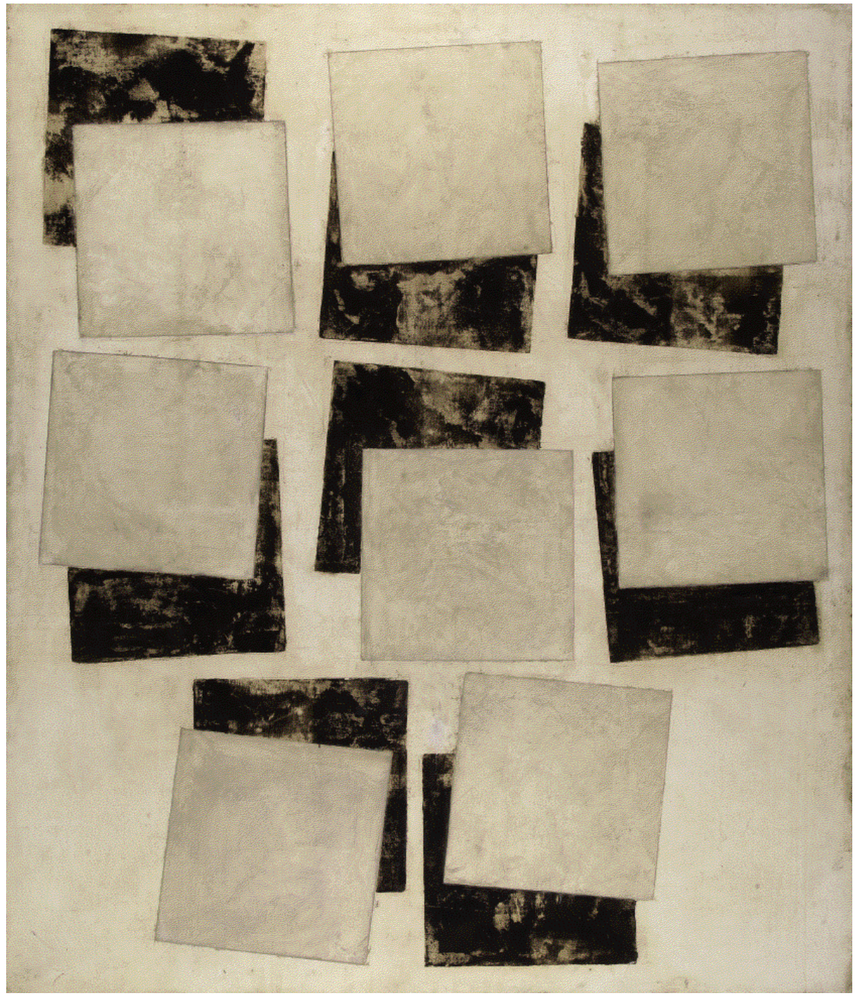
Senza titolo, 2000



Senza titolo, 2005



Senza titolo, 2005



Senza titolo, 2004

Alessandro Del Puppo / ***Forme della memoria***

(...) Non meno conseguente, rigorosa e ampia la traiettoria della pittura di Carlo Ciussi. Dalla metà degli anni Sessanta egli ha individuato, sperimentato e perfezionato alcune figure in grado di governare il deciso espressionismo entro una struttura sorvegliata e sicura. Il modulo quadrato con cui, da tempo, organizza la dimensione, il formato e i temi della sua pittura è il luogo geometrico entro cui si condensa ogni possibile complessità del motivo e, al tempo stesso, una figura reiterabile.

Nel corso degli anni il modulo è stato a lungo studiato nelle sue possibili configurazioni, entrando di volta in volta in rapporto con la sagoma dei dipinti, con l'articolazione dello spazio illusionistico generato dai piani di colore e, prosecuzione logica e coerente, con lo spazio reale dell'esperienza scultorea.

Certo, possiamo osservare come la figura per eccellenza della norma pittorica di Ciussi si sia nel tempo dischiusa. Deposto il ruolo originario di criterio e limite, essa ha conseguito un'ammirevole leggerezza di tessitura decorativa. È il tentativo, che riteniamo riuscito, di opporsi ad ogni esito visivo rigidamente programmato, come alla forzata verifica di un teorema figurativo.

La pittura rivendica, per tale via, il diritto alla piacevolezza dell'arabesco fluido, della linea serpentinata o della trama spezzata, del senso evocativo e pulsante del colore. Ma tale esito non è il prodotto del libero sfrenamento delle energie o un'incontrollata pulsione primaria. È invece il frutto della licenza che talvolta concediamo alla nozione di limite che è in ciascuno di noi, e all'insofferenza che essa produce.

La regola, qualunque essa sia, impone infatti una misura: circoscrive ed analizza, quando invece il piacere nostro non vorrebbe misure né confini, né è disposto alle cognizioni esatte intorno a ciò che amiamo. "Ma basta che l'uomo abbia veduto la misura di una cosa ancorché smisurata, basta che sia giunto a conoscerne le parti, o a congetturarle secondo le regole della ragione; quella cosa immediatamente gli par piccolissima, gli diviene insufficiente, ed egli ne rimane scontentissimo" (G. Leopardi, *Zibaldone*, 247, 1820-1832). Questa insoddisfazione è la condizione aurorale della pittura, l'energia stessa del suo formidabile ed incessante prodursi; è inscritta nella memoria di chi questo mestiere esercita: non trova compimento né risoluzione nell'evento, sfidando il destino d'una ripetizione coatta, che diviene la forma stessa della continuità.

Carlo Ciussi Michael Goldberg Paolo Patelli. Plurima 35° **(Galleria Plurima, Udine), catalogo della mostra, 2007**

Forms of Memory

(...) The course followed by Carlo Ciussi's painting is no less consequential, prescriptive, and extensive. In the mid-1960s he started identifying, perfecting, and experimenting with a number of figures capable of guiding his resolute expressionism within a carefully monitored and safe structure. The square module he has long used to organise the size, format, and themes of his painting is the geometrical and repeatable setting within which he can condense all complexity of his motifs.

Over the years he has carefully studied all the possible configurations of this module, each time entering into a relationship with the outline of the painting, with an illusionistic arrangement of space created by the planes of colour and, as a logical and consistent extension, with the real space of our sculptural experience.

We can certainly see how the quintessential figure of Ciussi's painting norm has gradually opened up over time. Having abandoned its original role as a criterion and limit, it has achieved the most admirable ethereality of decorative interweaving. It is an attempt, which we consider successful, to oppose any rigidly planned visual outcome and any contrived verification of some figurative theorem.

In this way, painting demands the right to the pleasantness of a flowing arabesque, of a twirling line or broken pattern, and to the vibrant, evocative sensation of colour. But this result is not the outcome of a free outpouring of energy or of some uncontrolled primary compulsion. On the contrary, it comes from the license we sometimes concede to the notion of limitations, which is in all of us, and to the irritability it provokes.

The rule, whatever it may be, always imposes some measure that circumscribes and analyses, whereas our

pleasure would prefer to have neither measures nor limits, and nor is it open to any exact understanding of what we love most. “But it is enough for man to have seen the measure of a thing, even the most immeasurable, it is enough for him to have managed to know its parts, or to speculate upon them according to the rules of reason, for that thing to appear immediately as tiny to him. It will not suffice him and he will never be content with it” (G. Leopardi, *Zibaldone*, 247, 1820-1832). This dissatisfaction is the initial condition of painting, and the very energy behind its formidable, incessant production. It is inscribed in the memory of those who practice this profession: those who find neither achievement nor resolution in the event, defying the destiny of mandatory repetition which becomes the form of continuity itself.

Carlo Ciussi Michael Goldberg Paolo Patelli. Plurima 35° **(Galleria Plurima, Udine), exhibition catalogue, 2007**

Enrico Mascelloni / ***Apoteosi della danza***

Scrivere d’arte è aprire dei varchi. (...) L’esercizio di aprire dei varchi è tanto più intrigante quanto più l’opera è difficile da descrivere e comunque, dopo averla pur descritta, se ne sa molto meno che avendola semplicemente guardata. I quadri di Ciussi appartengono a quest’oltranzismo dell’opera compatta come una fortezza.
(...) Le forme geometriche (quadrati o rettangoli) dei lavori più recenti sono, come già lo fu il ‘pettine’ di Capogrossi, l’elemento concreto e subito percepibile ma non abilitato a rispondere alle domande dei curiosi, trattandosi di un elemento che non ha nulla di simbolico. Esso costruisce lo spazio, dispone i valori del pieno e del vuoto, assume la tensione cromatica, subisce l’aggressione esistenziale della pennellata che campisce la superficie con il consueto piacere, in Ciussi, di mostrare come il colore e la sua compattezza sia il risultato dei più sottili slittamenti del gesto pittorico, complesso e insemplificabile come la vita.
L’elemento modulare è dunque potente ma non autosufficiente. Nelle opere degli anni Novanta era un segno secco e lineare che rendeva veloce e nervoso il campo pittorico; precedentemente era invece sinuoso e nei lavori più recenti è infine una forma geometrica che quasi danza e sembra sdoppiarsi, ma resta secca e netta. Per ‘essere’ ha bisogno di colore e di materia pittorica e per vedere di che pasta è fatta basta verificarne il suo rapporto con codesti.
(...) Se nei lavori di qualche anno fa lo spazio diventava concreto attraverso un segno secco e spietato, che negli anni Cinquanta e Sessanta era diverso ma non meno violento, ora, come nelle belle sculture che giustappongono due elementi modulari ricurvi, le forme danzano. Il tempo passa e c’è un tempo per tutto. A quello di tutti i furori sembra succedere il tempo della danza.
Roma, 7 gennaio 2007

Carlo Ciussi. Opere 1997-2007 **(Palazzo dei Sette, Orvieto), catalogo della mostra, 2008**

The Apotheosis of Dance

Writing about art is an opening of breaches. (...) The more difficult it is to describe a work the more the act of making breaches is intriguing, and in any case even after one has described it, one still knows less about it than if one had done no more than look at it. Ciussi’s paintings are at the very extreme of closure, and indeed they are as tight as fortresses.
(...) Like Capogrossi’s ‘comb’ was before them, the geometrical shapes (squares or rectangles) of his most recent works are their concrete, immediately perceptible elements, but they have no right to respond to the questions of the inquisitive, since they have nothing symbolic about them. They create the space, establishing the values of voids and solids, and taking on the chromatic tension. They also sustain the existential aggression of the brushstroke that fills the surface with Ciussi’s habitual pleasure of showing how colour and its compactness is the result of subtle shifts in the act of painting, which is as complex and impossible to simplify as life.
The modular element is thus powerful but not self-sufficient. In his works of the 1990s it was a dry, linear sign

that made the field of painting rapid and nervous, whereas previously it had been flexuous and, in his most recent works, it has become a geometrical shape that almost dances, appearing to split, but that remains clear and sharp. In order to exist, it needs colour and the substance of paint, and to see what it is really made of, one need only examine its relationship with them.
(...) In his works of a few years ago, space acquired concrete form through an arid, merciless mark, which in the 1950s and ’60s was different though no less violent, but now, as we can see in the lovely sculptures that juxtapose two curved modular elements, the forms start to dance. Time passes and there is a time for all things. It seems that after a time of absolute wrath, it is now time for dance.
Rome, 7 January 2007

Carlo Ciussi. Opere 1997-2007 **(Palazzo dei Sette, Orvieto), exhibition catalogue, 2008**

Giorgio Bonomi / ***Colore e ritmo delle rotazioni***

Carlo Ciussi, negli ultimi dieci anni, ha impresso al suo lavoro, sempre rigoroso e consequenziale nella sua poetica astratta, una svolta di grande impegno ed efficacia.
(...) Nel nuovo secolo, Ciussi recupera completamente una pittura fatta di forme, di pieni e vuoti, di composizioni e non di segni. (...) Ora il movimento, che in modo caotico, talvolta apparentemente meno, altre più, era espresso dall’andamento ondulatorio delle forme e delle linee, con una dinamica che metteva in moto linea, forma, colore e luce, acquista una sorta di ‘equilibrio’ e compostezza pur nella sua casualità vettoriale. Le strutture, quali le colonne e il paravento, perdono, per così dire, la loro staticità grazie all’andare e al venire dei segni (...). Forse non si tratta di un ritmo eufonico, come avviene nella musica contemporanea, ma, a ben guardare, è pur sempre un ‘suono’ euritmico, che non drammatizza i contrasti e le opposizioni. Da qui si passa, con il nuovo ciclo, alla fase successiva che è ancora in pieno sviluppo: la forma è ortogonale, con linee solo rette, verticali e orizzontali, cioè la composizione avviene per quadrati o rettangoli (...).
Nei lavori recenti di Ciussi il ritmo è lento, cadenzato; una calma irenica e ieratica pervade la superficie i cui diritti di bidimensionalità non vengono traditi dall’immissione del senso della profondità (...).
Le affermazioni pittoriche di Ciussi non sono mai gridate, sono dette con voce sicura e pacata, infatti, se ‘semplici’ sono le forme costruite con i loro quattro lati, ‘semplice’ è anche la cromia, ottenuta con colori ‘sereni’, come i gialli, i rossastri, i grigi, gli arancioni e mai, anche quando il colore è specificatamente più denso come il nero o il rosso vivo, si perde quel senso di virile compostezza e calma che arrivano a suscitare una nostalgica liricità, nella sua forza poetica.
Perugia, 5 dicembre 2007

Carlo Ciussi. Opere 1997-2007 **(Palazzo dei Sette, Orvieto), catalogo della mostra, 2008**

Colour and Rhythm in Rotation

Over the past ten years, Carlo Ciussi has brought about a very challenging and effective turning point in his work, which is always scrupulous and consequential in its abstract poetry.
(...) In the new century, Ciussi returns entirely to a painting of forms, of solids and voids, and of compositions rather than signs. (...) To a greater or lesser degree, the movement at times appeared chaotic in the past and it was expressed by the undulating progress of shapes and lines, in a mechanism that set in motion line, form, colour, and light. Now, however, it is acquiring a sort of equilibrium and composure even in its vectorial randomness. The various structures, such as the columns and the screen, can be said to lose their static nature as a result of the coming and going of the signs (...). It may not be a euphonious rhythm, as in contemporary music, but on closer inspection we can see that it is nevertheless a eurhythmic ‘sound’, that

does not overemphasise any contrasts or reactions. The new cycle takes us onto the next stage, which is still in full swing: the form is orthogonal, with only straight lines, either vertical or horizontal, so the composition comes about through squares or rectangles (...).
In Ciussi's recent works the rhythm is slow and cadenced, and a conciliatory, hieratic calm permeates the surface, the two-dimensional rights of which are not betrayed by the addition of a sense of depth (...).
Ciussi's pictorial statements are never shouted out, but are related with a composed, self-assured voice and indeed, while the shapes are 'simple' in their four-sided construction, so too is the colour. This is obtained with tranquil shades like yellows, reddish tones, greys, and oranges but, even when this is clearly more dense, as in the case of black or bright red, it never loses the sense of virile composure and calm that manages to arouse nostalgic lyricism through the power of poetry.
Perugia, 5 December 2007

Carlo Ciussi. Opere 1997-2007 **(Palazzo dei Sette, Orvieto), exhibition catalogue, 2008**

Franco Batacchi / ***Navigatore senza scali sul mare della ricerca***

(...) Ma gli anni Novanta annunciano una nuova virata: fine della linea curva, è il momento delle spezzate. Fino al sorgere del secolo Ciussi indaga un'altra dimensione. Forse memore di alcune folgoranti intuizioni di Mario Deluigi, suo primo maestro veneziano, si avventura nello spessore spaziale sovrapponendo triangoli, evidenziandone alcuni lati e - come nei lavori di cinque lustri addietro - lasciando traccia dell'intero procedimento.
Ne scaturiscono canti sospesi d'indicibile forza e levità, logica e mistero: termini opposti, che magicamente si fondono in un raggiunto e intoccabile equilibrio. E giungiamo ai percorsi più recenti, già suddivisi in due sentieri e formalmente lontani rispetto a quelli appena citati. Assistiamo a un ritorno della forma piana, che sfrutta l'esperienza plastico-spaziale ritagliando rettangoli da una superficie monocroma, ma vibrante, e spostandoli per evidenziare il vuoto di luce lasciato dalle loro forme sui fondali.
È il gioco intelligente di Fontana, tradotto in vera pittura. Infine, come a chiudere il cerchio (in realtà, a quadrarlo), assistiamo al grande ritorno dei quadrati che ora subiscono una metamorfosi.
Ieri, forme rigide usate per creare scacchiere, tessere musive ordinate con metodo per ordire trame e reti in cui cadeva catturata l'illusione di un continuo divenire. Oggi, luoghi in cui si crogiolano energie cromatiche che appartengono alla ragione per cui ha ancora un senso dipingere nell'epoca dell'elettronica: creare figure indicibili, inesistenti e perciò comunicabili esclusivamente tramite vettori di poesia. La mostra si chiude con una piccola tela verticale, in cui i quadrati si fondono, quasi a formare un totem plastico.
È il richiamo della foresta (la scultura).

Carlo Ciussi. Opere 1997-2007 **(Palazzo dei Sette, Orvieto), catalogo della mostra, 2008**

A Voyager Without Port of Call on the High Seas of Research

(...) The 1990s heralded a radical new shift, for the curve came to an end and the time for divisions had come, and Ciussi investigated another dimension until the dawn of the new century. Perhaps mindful of some of the brilliant intuitions of Mario Deluigi, his first Venetian master, he is venturing into spatial depth by superimposing triangles, emphasising some of the sides and, as in his works of a quarter of a century back, leaving traces of the entire process.
By doing so he creates latent odes of indescribable power and delicacy, logic and mystery – conflicting terms that magically come together in a perfect, ineffable balance. And thus we come to his most recent ventures, already divided into two directions that in formal terms are far removed from those we have just mentioned. We now see flat forms making their return, drawing on his plastic-spatial experience by carving out rectangles from a monochrome but vibrant surface, and shifting them to reveal the vacancy of light left by their shapes on the backgrounds.

This is Fontana's brilliant game translated into true painting. Lastly, as though closing the circle (though actually squaring it), we see the triumphal return of squares, which now undergo a metamorphosis.
In the past there were rigid shapes, like mosaic tesserae carefully arranged to create chequerboard patterns and grids, into which an illusion of constant transformation fell and was captured. Now there are places in which chromatic energies luxuriate, illustrating why it still makes sense to paint in the age of electronics – in order to create inexpressible figures of the mind that can only be communicated through poetry. The exhibition ends with a small vertical canvas, in which the squares fuse together, almost forming a plastic totem.
It is the call of the wild (sculpture).

Carlo Ciussi. Opere 1997-2007 **(Palazzo dei Sette, Orvieto), exhibition catalogue, 2008**

Roberto Budassi / ***Trenta gradi sopra Malevič***

(…) Pittura, quella di Ciussi, che non è mai stata messa in discussione sotto il profilo della sperimentazione formale. Se, come rivendichiamo, le sue orgogliose origini friulane e il vivere quotidiano nella doppia dimensione periferica e centrale della provincia e della grande città cosmopolita, quali sono Udine e Milano, hanno di certo facilitato il processo di recepire, assimilare e portare avanti una ricerca così avanzata in termini di sperimentazione linguistica; di consapevole rielaborazione di contenuti visivi così come emersi dalle analisi condotte, dal pittore sulle esperienze creative contemporanee legate all'astrazione internazionale; è vero, altresì, che quelle sue stesse origini, quel suo modo di vivere appartato - ma mai emarginato - l'aurea dimensione solitaria posta assieme al vivere il flusso vitale e perenne del grande centro propulsore, non hanno scalfino né, tanto meno, intaccato la sua personale vena coriacea d'artista agguerrito sotto tutti i profili, ma soprattutto su ciò che è arte e ciò che è vita, sempre proiettati nell'attualità del tempo presente. Si aggiunga poi, che Ciussi si è dimostrato pittore sensibile e votato, come pochi della sua generazione, ad interpretare il linguaggio scarno dei segni, l'utopia del colore, i contrasti tra il bianco e il nero, il dissidio della materia ancora sospesa fra luce e ombra, dando a queste un senso nuovo e indelebile, di spiritualità e di trascendenza infinite.
(…) Come all'inizio, alle origini del dettato formale e pittorico, è sempre l'esperienza del gesto a determinare la qualità del segno e ogni segno sembra rivelare il tempo stesso dell'esistenza, la trepidazione del vivere, il senso del rinnovamento e della trasformazione, il perpetuo divenire di fronte alle cose, ai fenomeni e, appunto, al mondo. Ciussi ha così riscaldato l'universo freddo e spirituale del deserto suprematista, di trenta gradi…sopra Malevič.
Novembre 2008

Carlo Ciussi. Incisioni, **catalogo della mostra, Edizioni del Tavolo Rosso, Udine, 2008**

Thirty Degrees Above Malevič

(...) This painting of Ciussi's has never been brought into question in terms of its experimentation with form. We believe that his proud Friuli origins and his everyday life in the dual peripheral and central dimension of the province – Udine – and of the great cosmopolitan city – Milan – have certainly facilitated his process of taking in, assimilating, and carrying forward a research that is highly advanced in terms of its linguistic experimentation. And we also believe it is one of a conscious reformulation of visual content, as can be seen in his analyses of contemporary creative work linked to international abstractionism. He has a way of living in seclusion, though never on the sidelines, in a solitary, gilded dimension, while also living in the constant dynamic flow of the great metropolis. This, coupled with his origins, has however never affected, and certainly not impaired, his tough personal vein as an artist who is forceful from all points of view. Especially in terms of what is art and what is life, for these are always projected clearly into the present time. It must also be added that Ciussi has proved to be a sensitive painter who, like few others of his generation, is committed to interpreting a meagre language of

signs, the utopia of colour, contrasts between black and white, and the discord of material still in abeyance between light and shadow, giving them a new, indelible significance of spirituality and infinite transcendence.
(...) As at the beginning, at the origins of the formal and pictorial precept there is always the experience of an action that establishes the quality of the sign. Every sign appears to reveal the time of existence, the fearfulness of living, a sense of renewal and change, and a permanent transformation in the face of things and phenomena and, as we have seen, of the world. Ciussi has thus brought warmth to the cold, spiritual universe of the suprematist desert, thirty degrees.... above Malevič.
November 2008

***Carlo Ciussi. Incisioni*, exhibition catalogue, Edizioni del Tavolo Rosso, Udine, 2008**

Licio Damiani / ***Carlo Ciussi, dalla poesia al 'barocco'***

(...) Le policromie, valorizzate nella loro qualità espressiva, si effondono con lievitazione emozionale. La pittura teorizza se stessa, riflette e scopre le proprie interne e segrete strutture. Delicatezza ed eleganza seducono per l'equilibrio del colore che non abdica alla sua natura esclusiva di 'segno' costruito con operazioni programmate. L'armonia metafisica diventa riflessione, elaborata attraverso la geometria, su alcuni momenti portanti della storia della pittura: dalle tarsie romaniche alla 'poesia mentale' di Paolo Uccello e Piero della Francesca fino ai moderni Mondrian, Malevič, Max Bill e alle esperienze del Bauhaus. Un profondo sentimento anima i preziosi intarsi. La loro luminosità non è diretta: viene mediata da sottili ambigue relazioni interne che portano a un vicendevole cangiare.
(...) Le fasce guizzano sul candore del foglio, sottili e isolate, in 'a solo' o in duetto, come sottilissime bande fosforescenti.
Ciussi dimostra che il massimo della razionalità esprime anche il massimo della fantasia.

***Messaggero Veneto* (Udine), a. LXIII, sabato 27 dicembre 2008**

Carlo Ciussi, From Poetry to 'Baroque'

(...) Enhanced by their expressive qualities, these polychromes burst forth in ascending emotion. Painting philosophises on itself, reflecting and discovering its own inner, enigmatic structures. Delicacy and elegance beguile through an equilibrium of colour that never abdicates its exclusive quality as a sign built up through carefully planned actions. Formulated in the shape of geometry, metaphysical harmony becomes a reflection on some key moments in the history of painting, from Romanesque intarsia to Paolo Uccello's and Piero della Francesca's 'mental poetry', through to the moderns – to Mondrian, Malevič, Max Bill and the work of the Bauhaus. A profound feeling brings to life these precious inlays. Their luminosity is not direct, but rather mediated by subtle, ambiguous internal relationships that lead to a form of mutual iridescence.
(...) Slender and isolated, the bands flicker against the whiteness of the sheet in solos or duets, like the very slimmest of phosphorescent strips.
Ciussi shows us how absolute rationality also expresses absolute fantasy.

***Messaggero Veneto* (Udine), Anno LXIII, Saturday 27 December 2008**

Massimo Donà / ***La danza dell'impossibile***

(...) Ad ogni modo, a guardarla nel suo processuale dispiegarsi, lungo il corso degli anni, l'opera di Ciussi, manifesta una straordinaria potenza trasfiguratrice. Per essa, infatti, a prodursi è sempre e comunque un mirabile 'rovesciamento' del senso comune. Sì che, tutto quello che nella realtà empirica sembra essere separato da distanza infinita, manifesti per essa insospettate consonanze, mentre, al contrario, quel che nell'esperienza

appare particolarmente vicino e simile d'aspetto, possa finire per rivelarsi lacerato da abissi insormontabili e insanabili distanze. Il vicino, cioè, diventa perfettamente distante, e il distante sorprendentemente vicino. Perciò spesso le sue opere sembrano simili, e lavorano su impercettibili spostamenti, su piccolissime variazioni; sempre, però, rivelando come, in tali movimenti infinitesimali, a decidersi sia comunque il senso totale della realtà. Come, per essi, cioè, a decidersi sia, spesso e volentieri, un altro possibile senso della vita.
Ciussi lavora dunque come "farmaco platonico"; trasfigurando la malattia, sino a farne una sostanza curativa capace di inscriverci d'improvviso in un universo totalmente sconosciuto. A decidere il destino di ogni cosa è infatti per lui, quasi sempre, un infinitesimale mutamento di prospettiva; quasi impercettibile ad occhio nudo. E riesce a farcelo comprendere davvero (cioè, non solo per un ragionamento astratto e puramente concettuale): che nella 'parte', a decidersi è sempre il destino della totalità.
(...) La sua opera diventa così il palcoscenico di una folle danza molecolare; dove elettroni, neutroni, particelle elementari assumono il ruolo di veri e propri attori; facendosi protagonisti di una vicenda cosmica ancora tutta da scrivere - di cui l'artista friulano tenta appunto di rintracciare l'alfabeto essenziale. Così le curve, le linee, le campiture di colore, i segni in generale, si impegnano a farci toccare con mano il senso dell'impossibile. Il che significa il tempo e il ritmo di un'esistenza sotterranea; il cui incedere pudico non reclama applausi e tripudio, ma silente "attenzione". Perché l'identico è sempre totalmente altro da sé; senza mai tradirsi, peraltro. Perciò è difficile non fraintenderne le dinamiche. Perciò bisogna essere tutti interi nell'opera, nel suo ritmo, nel suo silenzio ed ascoltarne, concentrati, anche i minimi bisbigli. Riuscendo ad avvertirne la 'sinfonia'; le mille voci che ne compongono il tessuto e la trama, come al cospetto di un'orchestra i cui elementi non sono solo quelli realmente visibili sul palcoscenico dell'esistenza.
Il corpo solido dell'esistente viene così lacerato e ricomposto, come a volerne riscrivere l'immagine (aveva ragione Argan, dunque, quando scriveva di Ciussi!), come a volerlo ricondurre alla sua giusta misura - affinché vengano dissolte e ferite le solide nebbie costituite da un reale che, di quell'immagine, è invero solo una triste e melanconica parodìa.
Ecco perché Ciussi lavora sereno, da sempre; convinto di poter-dover donare gioia ad un'esistenza che potrà dirsi "serena" non in quanto inconsapevole... ma al contrario, proprio in quanto perfettamente 'sapiente' - e dunque 'libera' di danzare con il ni-ente di cui continua a mostrarsi fedele e ispirato testimone.

***Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Castel Pergine, Pergine Valsugana, 2010**

Dance of the Impossible

(...) However one may look at the process-oriented evolution of Ciussi's art over the decades, it always reveals the most overwhelming transfigurational power. The way it comes about is at all times a most exquisite overturning of common understanding. It is true that everything in empirical reality that appears to be separated by infinite distance reveals itself through unimagined concordances and, on the contrary, what appears to be particularly close and similar in appearance in our experience may well end up being torn apart by insuperable chasms and impossible distances. In other words, what is close becomes perfectly distant, and what is distant amazingly close. This means that his works appear to be similar, working on imperceptible shifts and the very slightest variations, and yet they always show how in these infinitesimal movements it is always a total understanding of reality that makes the decision. In other words, what really decides for them is very often another possible meaning of life.
Ciussi thus works as a "Platonic medicine", transforming the disease to the point where it is turned into a healing substance capable of suddenly becoming part of some totally unknown universe. And indeed he almost always sees the destiny of every thing as the most minuscule change of perspective, and one that is almost imperceptible to the naked eye. And he manages to make us understand to the full – and not just as some abstract, purely conceptual reasoning – that the decision within the part is always that of the destiny of the whole.

(...) His work thus becomes a stage for a frenzied molecular dance in which electrons, neutrons, and elementary particles play a part as authentic actors. They become the stars of a cosmic plot that still remains to be written – and the Friuli-born artist attempts to protect its fundamental alphabet. Thus it is that the curves, lines, expanses of colour and other signs all attempt to have us touch the significance of the impossible with our own hands. This entails the time and rhythm of a subterranean existence whose timid advance calls neither for applause nor jubilation, but simply for silent attention. Because what is identical is totally other than what it is, even though it never betrays itself. Yet it is hard not to misconstrue the process, which means we must be entirely within the work, in its rhythm and its silence, and we must concentrate and listen to its very slightest murmurs. Like this we can detect its symphony: the thousand voices that form its texture and fabric, as though in the presence of an orchestra whose elements are not really those we see on the stage of existence.
The solid body of the existent is torn to pieces and recomposed, as though with a view to rewriting the image (Argan was thus right, when he wrote about Ciussi!) as though leading it back to its own proper measure, slashing and dissipating the mists of a real world that is actually only a sad, melancholy parody of that image. This is why Ciussi is always untroubled in his work; he is convinced that he can and must give joy to an existence that may be considered as 'serene', not because it is uninformed but, on the contrary, precisely because it is wise and thus free to dance with the non-entity of which it remains a faithful, inspired witness.

***Carlo Ciussi*, exhibition catalogue, Castel Pergine, Pergine Valsugana, 2010**



Senza titolo, 2005

Senza titolo, 2005 ▶



Senza titolo, 2009



Senza titolo, 2009



—
Portale in ferro,
1992
Casa Ciussi, Udine

FISIOLOGIA EMOZIONALE DELLO SPAZIO

Francesca Pola

— **Q**uesto scritto nasce dal desiderio di rispondere a un'esigenza interpretativa posta dalla vastità e complessità della vicenda creativa di Carlo Ciussi: intende infatti proporre una prima ricognizione di un aspetto particolare eppure fondante nel contesto della sua opera, sinora non considerato nella sua specificità. Si vuole, infatti, qui tracciare un percorso attraverso quelle sue opere che hanno inteso aprirsi a un dialogo che trascendesse le forme e i modi della pittura in senso stretto, per invadere spazialità più articolate ed estese, come quelle della scultura, dell'architettura, dei propri contesti di destinazione.
Si tratta di un aspetto sinora meno indagato, in gran parte inedito, della complessa e ricca vicenda creativa di Ciussi, ma che ne esprime una delle caratteristiche più profondamente fondanti: vale a dire, la concezione del proprio fare artistico come sorgente di un dialogo che necessariamente e costantemente si misura con le ragioni della spazialità in divenire che ne costituisce il contesto di germinazione ed esperienza. Un dialogo da Ciussi inteso in senso autenticamente e totalmente umano, nel suo intercettare e intrecciare pulsazioni spaziali che sono simultaneamente e inscindibilmente organiche, fisiche, espansive, energetiche, emozionali.

Nell'ambito di questo aspetto dell'attività di Ciussi, è possibile individuare alcune categorie principali in cui riconoscere le sue modalità operative: gli interventi di pittura parietale, le opere di scultura e in dialogo con la contestualità, la concezione di veri e propri ambienti, plastici o pittorici. La progressione cronologica di questi interventi è in genere parallela al mutare del linguaggio complessivo dell'artista: anche per questo motivo, il presente contributo non intende essere un repertorio catalogatorio tecnicamente esaustivo di tali lavori, quanto piuttosto proporre una chiave di lettura di questo particolare aspetto dell'opera di Ciussi, con la formulazione di alcune ipotesi interpretative che siano in grado di costituire un percorso attraverso le ragioni di questi interventi, in relazione al significato più complessivo della sua opera. Lo scritto è perciò articolato in alcuni capitoli identificati da quelle che si possono considerare come parole-chiave che legano la pittura di Ciussi a queste sue esperienze, che si estendono oltre la pittura stessa, condividendone l'esigenza di un'investigazione intermittente e intuitiva dello spazio emozionale dell'esistere umano, articolata in senso scientifico e biologico, nel suo complesso, autenticamente fisiologica.

Dialogo

Un primo fondamentale rilievo riguarda l'identità dialogante dell'opera di Ciussi, che si riconosce nello sviluppo spesso centrifugo, in ogni caso espansivo, delle sue superfici dipinte e plastiche. Di questi dialoghi

del segno, che si fanno pulsazioni spaziali, si possono individuare sorgenti storico-poetiche molto precise: senza dubbio, le ipotesi di sintesi delle arti formulate dalle avanguardie di inizio Novecento, ma soprattutto le esperienze di incontro condivisione creativa tra artisti e architetti nella Milano degli anni Quaranta e Cinquanta. In questo contesto, in particolare, germinano quegli “ambienti spaziali” di Lucio Fontana che possono essere considerati il nucleo genetico di una linea specificamente e principalmente italiana di indagine sulla spazialità, in chiave concreta, fisicamente percettiva e poeticamente utopica, che caratterizza e attraversa i decenni successivi.
In questa linea, Ciussi propone un dialogo fondato su ipotesi continue di complicazione e alterità della geometria e del colore, che coniugano in sé differenti suggestioni: la dimensione espansiva ed energetica di Fontana, la scansione sottile, raffinata ed emozionale di Fausto Melotti e Osvaldo Licini, gli scarti maieutici di Gianni Colombo. In questa chiave, è proprio il modulo che trascende se stesso, nel dialogo con la propria spazialità, a costituire uno degli elementi generativi dell’opera di Ciussi, che solo in apparenza è assimilabile a ricerche ottico-percettive: si tratta in realtà di un discorso spaziale, mai risolto nella bidimensionalità, ma costantemente teso all’articolazione di un ritmo che restituisca il pulsare dell’esistenza senziente.

Ritmo
L’elemento ritmico è una chiave di lettura essenziale dell’opera di Ciussi. Il suo articolarsi in flussi e vettori ne fanno un concentrato di energia che dialoga costantemente e inevitabilmente con la situazione luminosa. La palpitazione del segno e del colore, le geometrie roteanti e vorticose, danno vita a un’immagine deflagrante, mitigata da un colorismo intenso, tutto veneto, nella quale la scansione della superficie diviene scansione dello spazio. Il risultato è una forma pulsante, il cui respiro crea strutturazioni ed espansioni cromatiche. Il colore al contempo ‘cosmico’ e ‘mentale’ di Ciussi si apre alle diramate sollecitazioni di una relazione con la propria stessa fisiologia: una pittura che pare indagare la propria stessa identità biologica in divenire e crescita, secondo una ritmica melodica e tonale, una propagazione, un respiro. La sequenza segnica si snoda senza soluzione di continuità, venendo a costituire una spazialità, al contempo, lineare e ciclica: si articola in nuovi piani dimensionali variando incessantemente la propria cellula modulare germinante, il proprio archetipo geometrico e cromatico che si fa immagine delle moltiplicate relazioni della coscienza.
Dagli anni Sessanta, l’opera di Ciussi si costituisce nel dialogo tra questi spazi: sovrapposti, interferenti, giustapposti, reciprocamente proporzionati, contrappuntistici. Con il trascorrere dei decenni, si accentua nel suo lavoro la presenza di una sorta di propagazione, di un respiro naturalmente espanso, come nel soffitto realizzato per la Libreria Einaudi di Udine (1985), nel quale l’intrecciarsi senza interruzione dei suoi grovigli ondulati permette al contempo la riconoscibilità del singolo segno e la fusione in un *continuum* di energia spaziale. Una carica fisico-emotiva che si trova in alcuni interventi parietali tra i quali quello realizzato all’Auditorium di Milano (1999), nel quale è l’identità stessa del luogo a suggerire una esplicita elaborazione del dinamismo temporale dello sviluppo musicale.
Una ritmica ascensionale caratterizza la sequenza plastica alla Banca di Credito Cooperativo Pordenonese di Azzano Decimo (1989), nella quale candide e minime forme iterate e accostate sono messe in relazione, quasi come fossero un decontestualizzato paesaggio artificiale e primordiale, con l’elemento luminoso che filtra dall’esterno. Un altro paesaggio ritmico si riconosce nella linea che ritorna, come rileggendo se stessa, nel graffito di casa Fantoni a Gemona del Friuli (1989), dove Ciussi ha anche realizzato alcuni anni dopo un pavimento, franto e mosso, costituito da inserti geometrici in ferro su cemento. Se i mosaici per l’Università degli Studi di Udine (1997) sono concepiti come contrappunto cromatico delle sovrastanti finestre lunettate, al Municipio di Attimis (1997) invece, le fasce cromatiche tendono addirittura all’annullamento della struttura architettonica, proseguendo anche all’interno.
Questo dispiegarsi ritmico di una spazialità che espande e modifica continuamente la propria dimensionalità, si ritrova nei monumentali ed eccezionali interventi realizzati per l’Auditorium - progettato dall’architetto Gino Valle - dell’Azienda Fantoni ad Osoppo (1996), nei quali il colore viene continuamente variato ed invade con la propria presenza sensibile il percorso dell’esperienza. Analogamente, i lavori concepiti per la Termomeccanica di La Spezia (2000), dal pavimento in seminato veneziano, alla struttura sovrastante in ferro, alla scultura bicroma, parlano di una materia plastica e cromatica che modifica continuamente la propria

configurazione in divenire. Proprio questa dimensione che viene da definire ‘scientifica’ del segno plastico e cromatico, inteso da Ciussi come elemento primo di una materialità in espansione ed esplorazione di se stessa, permette di parlare, per la sua opera, di una sorta di fisiologia della spazialità, che indaga le radici emozionali di una identità costituente e di una proporzionalità continuamente riaffermata tra uomo e universo. Di questa esperienza, eminentemente sensibile, emotivamente vitale, nell’incontro dell’individualità che conosce con ciò che non può conoscere se non per approssimazione e negazione, Ciussi ritrova la possibilità di offrirci il senso e la verità.

Senso
Proprio per questo motivo, la sua pur raffinatissima pittura non è mai risolta in un edonismo della sensibilità: c’è un’indubbia sensualità del lavoro di Ciussi, una sinuosità che invita e sollecita, attrae, ma il tutto è come dominato da un rigore, da un controllo che viene da definire etico più che strutturale. Si tratta dell’intenzionalità conoscitiva, che articola la dialettica di colore e forma, sempre e comunque, in senso totale, dando vita a un tonalismo interiore, mai superficiale, destinato a svelarci, strato dopo strato, la pelle luminosa dello spazio.
In questa stratificazione di temporalità e azione cromatica, si consuma per Ciussi la sua fisiologia emozionale dello spazio: ne scaturiscono quei segni che mai si esauriscono nella loro dimensione simbolica, ma sono come una scrittura dell’energia universale, una razionalizzazione, mai conclusa, che cerca di tradurre il pulsare della vita, fisico ed emotivo insieme. Il segno di Ciussi, plastico e cromatico, è così la visualizzazione di questa energia interiore che esprime la nostra dimensione biologica ed emozionale più profonda. Si pensi all’ingrandimento dei dettagli delle proprie stesse forme nei mosaici per l’Istituto Tecnico Industriale “Arturo Malignani” di Udine (1966), ma anche e soprattutto al deflagrare di spazialità del soffitto di casa Merloni a Fabriano (1978), o alla letterale ‘esplosione’ del colore sulla parete della SPAV di Martignacco (1998). Questa equivalenza di sentire e segnare, che per Ciussi da sempre significa “consegnare” all’esperienza, fa della sua opera una sorta di scienza del vivente. Nell’intervento per la casa/studio dell’architetto Gino Valle a Udine del 1973, le configurazioni cromatiche e spaziali sono suggerite dalle ombre stesse degli archi, come se l’artista intendesse replicarle, indagando i meccanismi del trascorrere del tempo, attraverso un colore che è vissuto intimamente e restituito come materia viva, non elemento compositivo o allusivo, ma realtà autonoma di un modificarsi costante del più profondo essere e sentire.

Emozione
Pensiamo alla scultura ondulata di Ciussi: è una sorta di monade che raccoglie e veicola flussi di energia, come nelle opere realizzate negli anni Ottanta per i musei di Gibellina, Udine, Morterone, e alla Biennale di Venezia del 1986. Come nel “dinamismo emozionale” del Futurismo di Umberto Boccioni, nell’immagine catalizza e intreccia le energie tutte dell’essere, nelle proprie dimensioni al contempo fisiche e psichiche. In queste ondulazioni del senso, l’opera di Ciussi raccoglie un’emozione che è primariamente e ineludibilmente umana: quella della necessità del dialogo con la propria alterità. La frattura dell’opera scultorea, equivalente all’intermittenza del segno dipinto, costituisce questo spazio di riconoscibilità e di alterità, come possibilità di espansione e crescita.
L’evocazione e generazione di spazialità attraverso l’intermittenza del gesto che si fa segno (evidente già dal graffito per l’Albergo Michelini di Spilimbergo, del 1960) si risolve in una sorta di ‘iperfisicità’ dell’opera di Ciussi, i cui tonalismi liquidi sono come il fluire di una energia che porta, naturalmente quanto inevitabilmente, la pittura e la scultura oltre se stesse. Si pensi all’impiego emozionale e sensibile della shaped canvases, che accomuna Ciussi a Rodolfo Aricò, tradotto in immagine anche nel soffitto quasi “illusionistico” di casa Scoccimarro a Milano (1970) oppure alle *Colonne* e alla *Struttura a cinque elementi* del 1996.
L’emozione è anche nell’incontro fisico e psicologico con la materia, come la pietra “Piasentina” dell’ambiente scultoreo in viale Papiniano a Milano (1972), l’analogo intervento in acciaio e legno all’Istituto Kennedy di Pordenone (1970), la fontana di Premariacco che si intreccia con l’acqua (1988), la pietra Aurisina del Monumento ai caduti per servizio nel Parco di Viale Ungheria a Udine (1990), il pavimento a mosaico del Palazzo dello Sport di Trieste (1999), gli interventi per lo Stadio Nereo Rocco a Trieste (1992).



Tutta l’opera di Ciussi è commisurata non ai limiti, ma ai desideri dell’uomo. Forme minime, come il cubo o il quadrato, la sfera o il cerchio, si aprono, accostano, moltiplicano: in bilico e in dialogo. La loro stessa presenza vive di pause e interruzioni, silenzi e discontinuità, parallelismi e scarti, in cui si muove ed articola la spazialità della coscienza: in questa sospensione, si avverte con forza il respiro ‘quasi’ regolare dell’immagine, che oltre le proprie definizioni e determinazioni ci richiama ad una relazione primaria con la nostra consapevolezza, in certo senso empatica, del mutare del tutto.
Proprio per questo motivo, nell’opera di Ciussi pare di assistere a un costante cortocircuito tra classicità e postmodernità: ci ritroviamo come in un vortice statico, che pare al contempo sorreggerci e risucchiarci, ma verso il futuro. Percorrendo i suoi spazi, facciamo esperienza di un orizzonte che si sposta sempre un po’ più in là, ma senza mai perdere di vista il punto d’origine che è dentro di noi e la soglia dell’oltre che è fuori di noi. Immagine alta e autentica di questo inesausto viaggio conoscitivo dell’umanità, i segni cromatici di Ciussi scrivono il nostro destino, come appare nei nostri desideri. Sono come un tracciato umano che si apre al dialogo con l’universo, una galassia emozionale da percorrere: ogni spazio è in realtà un mondo di pulsazioni cromatiche, nel quale il colore è costitutivo del segno e la superficie è articolazione di profondità. Un microcosmo che racchiude tutte le intermittenti vibrazioni di una vita in bilico, e le consegna, con rara poesia e certa evidenza, al futuro dell’umanità.

—
◀ **Mosaico**, 1966
Istituto Tecnico Industriale
“Arturo Malignani”, Udine

—
Soffitto, 1970
Casa Scoccimarro
Milano

—
Intervento, 1973 ▶
Casa Gino Valle
Udine







—
Scultura, 1982
Museo Civico di Arte Contemporanea, Gibellina

THE EMOTIONAL PHYSIOLOGY OF SPACE

Francesca Pola

— The vast scope and complexity of Carlo Ciussi's creative experience brings with it a need for interpretation, to which this essay aims to respond. The aim is to offer an initial overview of one particular yet fundamental aspect of his work which has never yet been fully considered and analysed. Indeed, the endeavour is to trace out a path through his works, which have aimed to open up to a dialogue that goes well beyond the forms and means of painting in the strictest sense, entering into its more complex and extensive spatial relations, like those of sculpture and architecture, and of its own ultimate settings.
This aspect of Ciussi's complex and fertile career has so far been little investigated, as well as largely unpublished, and yet it constitutes one of its most fundamental characteristics: as the source of a dialogue that necessarily and constantly deals with the reasons for its evolving spatial relationships, it is the conception of his own artistic action that forms the context for creation and experience. A dialogue that Ciussi views in an authentically and totally human manner, in his capture and interweaving of spatial reverberations that are simultaneously and inextricably organic, physical, expansive, energetic, and emotional.

We can see some of the main areas in which his operational methods are apparent in this aspect of Ciussi's work: his wall paintings and sculptures and their dialogue with their contexts, and their conception as plastic or pictorial environments in their own right. The chronological progression of these works generally runs parallel to changes in his overall artistic forms, and this is partly why this essay does not seek to be a comprehensive technical catalogue-style repertory of these works, but simply a way of offering an interpretation of this particular aspect of Ciussi's work. Some interpretational hypotheses will be put forward, creating a direction through the reasons for these operations as they relate to the broader significance of his work. The text is thus divided into a number of sections titled by what may be considered as the key concepts that link Ciussi's painting to those experiences of his that extend out beyond the painting itself. As they do so, they also share its need for an intermittent and intuitive investigation of the emotional space of human existence, analysing it in scientific and biological terms in its authentically physiological structure.

Dialogue

An initial, fundamental observation concerns the interactive identity of Ciussi's work, which can be seen in the often centrifugal, and certainly expansive, development of his painted and sculptural surfaces. The historic

and poetic sources of these sign-dialogues, which later become spatial pulsations, can be identified with great precision: without a doubt there are the hypotheses of synthesis in the arts created by the early twentieth-century avant-gardes, but especially there are the encounters and the creative cooperation between artists and architects in 1940s and '50s Milan. It was here in particular that Lucio Fontana's "spatial environments" began to take shape, and indeed they can be considered as the genetic source of a quintessentially and principally Italian investigation of spatiality in the concrete, physically perceptive, poetically utopian form that was to characterise and run through the subsequent decades.
Here Ciussi offers a dialogue based on a continuous hypothesis of the complication and otherness of geometry and colour, which contains a number of different overtones: Fontana's expansive, energetic dimension, Fausto Melotti and Osvaldo Licini's subtle, sophisticated, emotional scanning, and Gianni Colombo's maieutic shifts. In this reading, it is the module that transcends itself in its dialogue with its own spatiality, constituting one of the generative elements in Ciussi's work. This is only apparently comparable to optical-perceptive research, for in actual fact it is a spatial concept, but one that is never resolved in two-dimensions since it constantly strives for the creation of a rhythm to convey the pulsation of sentient existence.

Rhythm
The rhythmical element is key to understanding Ciussi's work. Its arrangement in flows and vectors make it a concentrate of energy that constantly and inevitably converses with the light around it. The palpitation of sign and colour, and whirling geometries all give life to an explosive image which is mitigated by its intense – and quintessentially Veneto – emphasis on colour, in which the scanning of the surface becomes the scanning of space. The result is a pulsating form whose breathing creates uninterrupted chromatic structurings and expansions. Ciussi's colour, which is at once cosmic and mental, opens up to the ramified influences of a relationship with a physiology of its own, for this is a form of painting that appears to investigate its own constantly evolving and expanding identity with a melodic and tonal rhythm that is at once propagation and breathing. The sequence of signs unravels seamlessly, creating spatial relations that are both linear and cyclical. It materialises on new dimensional levels, incessantly varying its own germinal modular cell and its own geometric and chromatic archetype, which becomes an image of the proliferation of relationships of consciousness.
Since the 1960s, Ciussi's work has taken shape in the dialogue between these spaces. Superimposed, juxtaposed counterpoints, they are mutually interfering and reciprocally proportioned. With the passing of the decades, there has been an every greater presence in his works of a sort of propagation, like a naturally expanded form of breathing, as in the ceiling made for the Einaudi bookshop in Udine (1985), in which a constant interlacing of undulating tangles also allows us to perceive the individual sign in a continuous fusion of spatial energy. This physical and emotional force can again be seen in some wall paintings, including those in the Auditorium of Milan (1999), where it is the very identity of the place that suggests an explicit formulation of the time-based dynamism of musical composition.
The sculptural sequence at the Banca di Credito Cooperativo Pordenonese in Azzano Decimo (1989) is characterised by its rising rhythm, and here minimal, candid forms are repeated and placed together, relating to each other almost as though they were a decontextualised primeval landscape with the element of light filtering in from outside. Another rhythmical landscape can be seen in the line that returns, as though rereading itself, in the *graffito* work in Casa Fantoni in Gemona del Friuli (1989), where Ciussi also made a floor some years later. This is fractured and undulating, consisting of geometrical iron inserts in concrete. Whereas he created his mosaics for the University of Udine (1997) as a chromatic counterpoint to the fan windows above, at the municipality of Attimis (1997) the chromatic bands actually tend to annul the architectural structure, continuing along in the interior as well.
This rhythmical arrangement of a constantly expanding space, which constantly modifies its dimensional relations, again appears in the stunning monumental works made for the Auditorium – designed by the architect Gino Valle – of the Fantoni plant in Osoppo (1996). Here the colour never ceases to vary, pervading our experience of it with its own sensitive presence. Similarly, from the reconstituted marble *seminato veneziano* floor to the iron structure overhead, to the two-tone sculpture, the works Ciussi created for Termomeccanica in La Spezia (2000) all speak of a sculptural chromatic material that constantly changes its own configuration

while in the making. It is this dimension, which might be referred to as 'scientific' with its plastic, chromatic signs, and which Ciussi sees as the prime element of an expanding materiality and an exploration of itself, that allows us to talk of his work as a sort of physiology of spatiality, which investigates the emotional roots of its constituent identity and of a proportionality that is constantly reaffirmed between man and the universe. Ciussi once again finds a way to offer us meaning and truth in this eminently sensitive, emotionally lively experience of the encounter between the individualism of one who knows with what cannot be known other than through approximation and negation.

Sense
Even though his painting is supremely refined, it is precisely for this reason that it never ends up in the hedonism of sensibility. There is an undeniable sensuality in Ciussi's work, with a sinuosity that beguiles and attracts, but it is as though everything were dominated by discipline and control, which one might refer to more as ethical than as structural. What we see here is a cognitive intentionality that crystallises the dialectic of colour and form, always in a total sense, giving life to an inner tonalism that is never superficial but, layer upon layer, destined to reveal to us the luminous skin of space.
Ciussi's emotional physiology of space is consumed in this stratification of chromatic action and time. This leads to signs that are never exhausted in their symbolic dimension, for they are like a script of universal energy and a never-ending rationalisation that attempts to translate the pulsations of both physical and emotive life. Ciussi's sign is plastic and chromatic, and thus a visualisation of this inner energy that expresses our deepest emotional and biological dimension. We just need consider the details of his own forms in his mosaics for the Istituto Tecnico Industriale "Arturo Malignani" in Udine (1966) but also, and especially, in the explosion of spatiality in the ceiling at Casa Merloni in Fabriano (1978), or in the veritable explosion of colour on the wall of SPAV in Martignacco (1998). This equivalency of feeling and delineation, which for Ciussi has always meant submitting to experience, makes his work a sort of science of the living. In his work on the office-home of the architect Gino Valle in Udine in 1973, chromatic and spatial arrangements are suggested by the shadows of the arches, as though the artist wished to replicate them, investigating the mechanisms of the passing of time. He does so by using a colour that is intimately experienced and offered as living material, not as a compositional or allusive element, but as an independent reality of the constant modification of his innermost being and feeling.

Emotion
When we look at Ciussi's undulating sculpture we can see that it is a like a monad that assembles and conveys flows of energy, as in the works he made in the 1980s for the museums in Ghibellina, Udine, and Monterone, and for the Venice Biennale in 1986. As in the "emotional dynamism" of Umberto Boccioni's Futurism, all the images of being are catalysed and interwoven in the image and in its dimensions, which are at once physical and psychic. In these undulations of meaning, Ciussi's work captures an emotion that is primarily and inescapably human: that of the need for dialogue with one's own otherness. The fracturing of the sculptural work, which is the equivalent of the intermittency of the painted sign, creates this space of recognisability and alterity as a possibility for expansion and growth.
The evocation and creation of spatial relationships through the intermittency of a gesture that becomes sign (which was already clear in the *graffito* work for the Albergo Michelini in Spilimbergo, 1960) appears in a sort of "hyper-physicality" of Ciussi's work, the liquid tonalism of which is like a flow of energy that naturally and inevitably leads the painting and sculpture beyond itself. This can be seen in the sensitive, emotional use of shaped canvases, which Ciussi shares with Rodolfo Aricò, translated into image also in the almost illusionistic ceiling of Casa Scoccimarro in Milan (1970) and in the five-element *Struttura* and *Colonna* of 1996.
We also find emotion in the physical and psychological encounter with materials, such as the Piasentina stone of the sculptural setting in Viale Papiniano in Milan (1972) and in the similar work in steel and wood at the Istituto Kennedy in Pordenone (1970). It also appears in the Premariacco fountain which interacts with water (1988), in the Aurisina stone of the monument to those who died on active service in the Parco di Viale Ungheria in Udine (1990), in the mosaic paving of the Palazzo dello Sport in Trieste (1999), and in the work he made for the Nereo Rocco stadium in Trieste (1992).



All Ciussi's work is designed to meet not the extremes, but the desires of man. Minimal forms, such as the cube and square, and the sphere and the circle, open up, come together and multiply in a mutual balance and dialogue. Their very presence is one of breaks and interruptions, silences and gaps, parallelisms and deviations, in which the spatial qualities of knowledge move and are expressed. In this hiatus we can sense the power of the 'almost' regular reading of the image which, together with its own definitions and indications, refers us back to a primary relationship with our own, to some extent empathetic, awareness of the mutability of all things.
It is precisely for this reason that in Ciussi's works we appear to be facing a constant short-circuiting between classicality and post-modernity: we find ourselves in a static vortex, which appears both to sustain us and to draw us in, but always towards the future. As we go through his spaces we experience a horizon that constantly shifts a little further away, but without ever losing sight of the starting point, which is inside us and which is the threshold of the beyond which is outside of us. A lofty, authentic image of this ongoing journey of discovery of mankind, Ciussi's chromatic signs write our destiny, as we can see in our desires. They are like a human trace that opens up to dialogue with the universe, an emotional galaxy to be negotiated, for each space is actually a world of chromatic pulsations in which colour constitutes the sign, and surface is an expression of depth. A microcosm that encapsulates all the intermittent vibrations of a life in the balance and that hands it over, with rare poetry and certain evidence, to the future of mankind.

—
Senza titolo, 1984
XLII Biennale di Venezia,
Venezia 1986

—
Altorilievo in legno dipinto, 1989
Banca di Credito Cooperativo Pordenonese,
Azzano Decimo

—
Ingresso, 1992
Stadio Nereo Rocco
Trieste



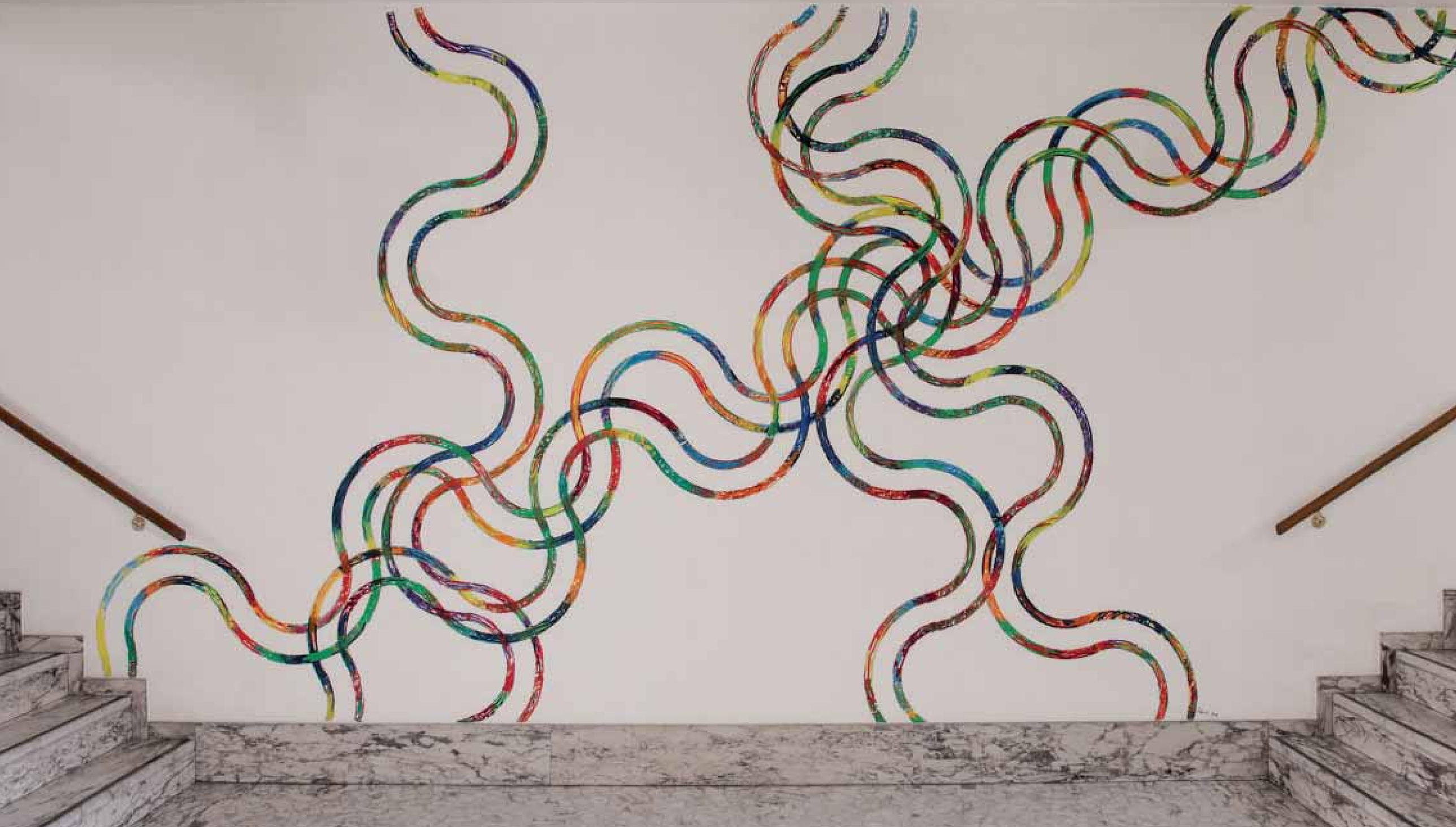


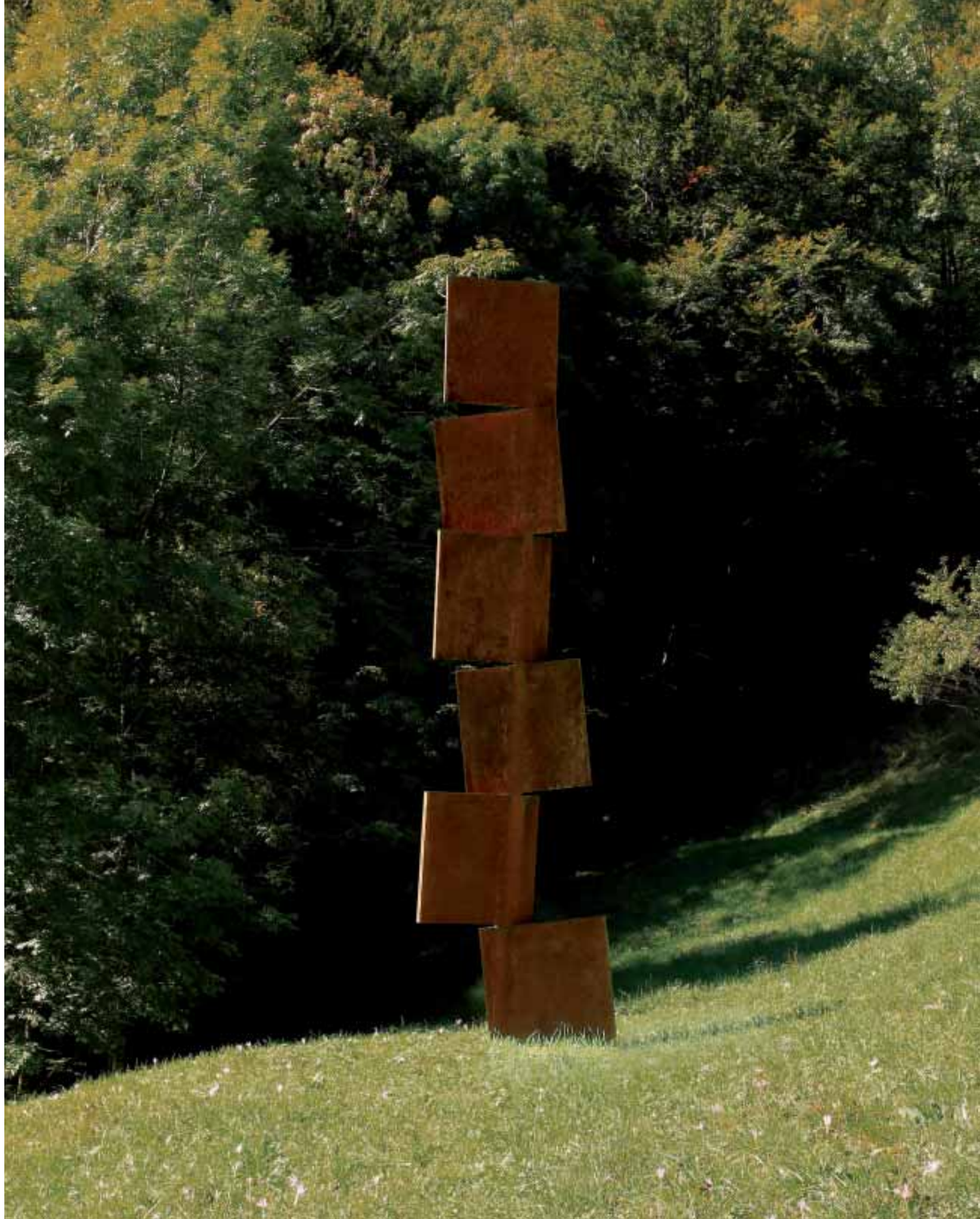


—
Scultura, 2000
Termomeccanica,
La Spezia

—
Intervento, 1999
Auditorium di Milano,
Milano ▶







—
Senza titolo, 2005
Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone, Morterone

—
Senza titolo, 2005
Palazzo Isimbardi,
Milano

—
Senza titolo, 2010
Castel Pergine,
Pergine Valsugana





ELENCO OPERE / LIST OF WORKS

— P. 016
Senza titolo, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 60 x 80 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 019
XXIV, 1971
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 90 x 90 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 020
LXXI, 1976
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 80 x 100 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 024
LIX, 1991
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 121 x 130,5 cm
Collezione privata / Private collection, Udine

— P. 027
Senza titolo, 1964
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 130 x 119 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 028
Pittura, 1964
olio e tecnica mista su carta intelata / oil and mixed media on paper on canvas, 130 x 140 cm
Collezione privata / Private collection, Gemona del Friuli

— P. 029
Pittura, 1964
olio, giornale, sabbia e tecnica mista su tela / oil, newspaper, sand and mixed media on canvas, 160,5 x 170 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 030
Senza titolo, 1964
olio, carboncino, giornale e tecnica mista su carta intelata / oil, charcoal, newspaper and mixed media on paper on canvas, 110 x 130 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 031
LXXIII.65, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 105 x 130 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 032
Senza titolo, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 110 cm
Collezione privata / Private collection, Civitanova Marche

— P. 033
XIX, 1964
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 88 x 98 cm
Collezione Alessandro Garlatti / Alessandro Garlatti Collection, Milano

— P. 034
XX,1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 120 x 130 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 035
LIV, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 170 x 160 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 036
Senza titolo, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 110 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 037
VII, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 100 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 038
XXVIII, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 120 x 140 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 039
III.65, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 120 x 100 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 040
XXXV, 1965
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 170 x 190 cm
Collezione L. T. / L. T. Collection, Udine

— P. 049
VII, 1966
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 120 cm
Collezione Klinger / Klinger Collection, Roma

— P. 050
XXVIII.66, 1966
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 104 x 128,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 051
XXII, 1966
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 116 x 116 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 052
XIX, 1966
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 106 x 92 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 053
XII, 1967
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 90 x 80 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 054
Senza titolo, 1966
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 80 x 90 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 055
III.69, 1969
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 105 x 105 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— P. 056
XLI, 1967
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 116 x 116 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— P. 057
XXIII, 1967
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 100 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 058**
III.1967, 1967
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 90 x 90 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 059**
XXXVII, 1968
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 157 x 157 cm
Collezione privata / Private collection, Udine

— **P. 060**
XVI, 1967-68
olio, tecnica mista su tela e legno / oil, mixed media on canvas and wood, 125 x 125 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 061**
XX.66, 1966
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, Ø 107 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 062**
XXV, 1971
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 116,5 x 116,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 063**
XLIII.1968, 1968
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 122 x 122 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 064**
Senza titolo, 1970
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 130 x 130 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 073**
LXII, 1970
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 116 x 116 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 074**
XXXIII.74, 1974
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 93 x 93 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 075**
LXXXII, 1974
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 100 x 100 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 076**
LXI, 1971
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 90 x 90 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 077**
XV, 1975
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 100 x 100 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 078**
XXXV, 1975
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 116 x 116 cm
Collezione L. T. / L. T. Collection, Udine

— **P. 079**
Senza titolo, 1974
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 100 x 100 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 080**
XX, 1975
olio, tecnica mista su tela e formica / oil, mixed media on canvas and Formica, 115 x 115 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 089**
XXX, 1982
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 160,5 x 116 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 090**
XI, 1978
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 79,5 x 136 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 091**
XXVI, 1976
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 80 x 116 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 092-093**
XL.79, 1979
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 135 x 250 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 094**
LV, 1980
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 150 x 200 cm
Collezione privata / Private collection, Udine

— **P. 095**
C, 1980
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 150 x 200 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 096-097**
XXIV, 1982
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 158 x 248 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 098**
LXXXV, 1979
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 120 cm
Collezione privata / Private collection, Porcia

— **P. 099**
XII, 1978
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 120 x 120 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 100-101**
LXII, 1977
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 152 x 300 cm
Collezione Klinger / Klinger Collection, Roma

— **P. 103**
LXIX, 1982
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 197,5 x 50 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 104**
LVII, 1982
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 200 x 50 cm
Collezione Alessandro Garlatti / Alessandro Garlatti Collection, Milano

— **P. 107**
IX, 1983
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 180 x 60 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 108**
XLII, 1982
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 220 x 50 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 109**
XXII, 1984
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 150 x 90 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 110**
LVII, 1985
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 160 x 150 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 111**
VIII.84, 1984
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 170 x 150 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 112**
XXXVII, 1987
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 250 x 300 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 113**
XXX, 1986
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 150 x 150 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 114**
VI, 1990
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 170 x 180 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 117**
XIII.1990, 1990
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 168 x 205 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 118**
LIII, 1989
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, Ø 200 cm
Collezione privata / Private collection, Percoto

— **P. 119**
XII, 1990
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, Ø 250 cm
Collezione Teatro Nuovo Giovanni da Udine / Teatro Nuovo Giovanni da Udine Collection, Udine

— **P. 120**
XXX, 1989-91
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 150,5 x 170 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 131**
XVIII.90, 1990
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 200 x 230,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 132**
II, 1990
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 250 x 300 cm
Collezione privata / Private collection, Basiliano

— **P. 133**
XIX, 1990
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 250 x 300 cm
Collezione privata / Private collection, Osoppo

— **P. 134**
Colonna, 1996, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 300 x 45 x 45 cm;
Colonna, 1996, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 230 x 35 x 35 cm
Colonna, 1996, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 230 x 35 x 35 cm;
Colonna, 1996, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 230 x 35 x 35 cm
Colonna, 1996, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 210 x 35 x 35 cm;
Colonna, 1996, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 165 x 35 x 35 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 136**
Senza titolo, 1997
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 124 x 165 cm
Collezione Mario Bulfon / Mario Bulfon Collection, Udine

— **P. 137**
Senza titolo, 1994
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 100 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 138**
Senza titolo, 1992
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 110 x 120 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 139**
Senza titolo, 1994
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 160,5 x 160,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 141**
Senza titolo, 1993
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 220 x 156 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 142-143**
Struttura a cinque elementi, 1996, olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 210 x 700 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 144**
Senza titolo, 2000
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 65 x 110 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 147**
Senza titolo, 2003
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 125,5 x 142 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 148**
Senza titolo, 2004
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 80,5 x 126 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 149**
Senza titolo, 2001
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 150,5 x 131 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 150**
Senza titolo, 2002
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 101 x 101 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 151**
Senza titolo, 2000
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 137,5 x 160,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 152**
Senza titolo, 2004
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 140,5 x 65 cm
Collezione privata / Private collection, Verona

— **P. 153**
Senza titolo, 2000
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 116 x 60 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 154**
Senza titolo, 2005
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 170 x 200 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 155**
Senza titolo, 2004
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 160 x 140,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 156**
Senza titolo, 2004
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 75,5 x 200,5 cm
Collezione privata / Private collection, Udine

— **P. 158**
Senza titolo, 2005
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 200 x 160 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 159**
Senza titolo, 2005
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 200 x 160 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 160**
Senza titolo, 2004
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 200 x 170 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 169**
Senza titolo, 2005
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 180 x 160 cm
Collezione privata / Private collection, Milano

— **P. 170-171**
Senza titolo, 2005
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 140 x 250 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 173**
Senza titolo, 2007
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 120 x 90 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 174**
Senza titolo, 2007
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 208 x 68 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 175**
Senza titolo, 2009
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 130 x 74,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 176**
Senza titolo, 2008
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 130 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 177**
Senza titolo, 2009
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 183 x 124 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 178**
Senza titolo, 2009
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100,5 x 86 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 179**
Senza titolo, 2009
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 183 x 124 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 180-181**
Senza titolo, 2010
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 110,5 x 220 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 182**
Senza titolo, 2011
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 190,5 x 100 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 183**
Senza titolo, 2011
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 100 x 55 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 184**
Senza titolo, 2010
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 120 x 100,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 185**
Senza titolo, 2011
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 150 x 120,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 186**
Senza titolo, 2010
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 190 x 64,5 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 187**
Senza titolo, 2011
olio e tecnica mista su tela / oil and mixed media on canvas, 140 x 120 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 192-193**
Mosaico, 1966
Istituto Tecnico Industriale "Arturo Malignani", Udine
(Architetto / Architect Emilio Mattioni)

— **P. 195**
Soffitto, 1970, Casa Scoccimarro, Milano

— **P. 196-197**
Intervento, 1973, Casa Gino Valle, Udine

— **P. 198**
Scultura, 1982
acciaio / steel, 250 x 300 x 300 cm
Museo Civico di Arte Contemporanea, Gibellina

— **P. 202**
Senza titolo, 1984
ferro / iron, 300 x 120 x 100 cm
XLII Biennale di Venezia, Venezia 1986

— **P. 205**
Soffitto, 1985
Libreria Einaudi, Udine
(Architetto / Architect Emilio Mattioni)

— **P. 207**
Altorilievo in legno dipinto, 1989
Banca di Credito Cooperativo Pordenonese, Azzano Decimo
(Architetto / Architect Gino Valle)

— **P. 208-209**
Ingresso, 1992
Stadio Nereo Rocco, Trieste

— **P. 211**
Senza titolo, 1990
pietra di Aurisina / Aurisina stone, 250 x 250 x 40 cm
Parco di Viale Ungheria, Udine

— **P. 213**
Graffito, 1989
Casa Fantoni, Gemona del Friuli
(Architetto / Architect Luciano Gemin)

— **P. 214-215**
Soffitto, 1996
Auditorium Azienda Fantoni, Osoppo
(Architetto / Architect Gino Valle)

— **P. 217**
Fontana, 1988
Premariacco (Architetto / Architect Giovanni Meroi)

— **P. 218-219**
Intervento, 1998
SPAV, Martignacco

— **P. 221**
Scultura, 2000
Termomeccanica, La Spezia

— **P. 222-223**
Intervento, 1999
Auditorium di Milano, Milano

— **P. 225**
Senza titolo, 2005
ferro / iron, 390 x 100 x 105 cm
Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone, Morterone

— **P. 227**
Senza titolo, 2005
alluminio / aluminium, 200 x 60 x 60 cm
Palazzo Isimbardi, Milano

— **P. 228-229**
Senza titolo, 2010
ferro / iron, 115 x 490 x 93 cm
Castel Pergine, Pergine Valsugana

— **P. 231**
Senza titolo, 2009
ferro / iron, 560 x 105 x 70 cm
Piazza della Scala, Milano

— **P. 232**
Senza titolo, 2010
ferro / iron, 384 x 316 x 60 cm
Castel Pergine, Pergine Valsugana

— **P. 236**
Autoritratto, 1945
olio su tavola / oil on wood, 38,5 x 30 cm
Collezione dell'artista / Artist's collection, Udine

— **P. 252-253**
Capitelli, 1992
Stadio Nereo Rocco, Trieste