

PIERO RUGGERI
E LE SUGGERZIONI
DELL'INFORMALE



PIERO RUGGERI
E LE SUGGERZIONI
DELL'INFORMALE

Galleria del Ponte

15 aprile - 27 maggio 2023

Testi in catalogo

Francesco Poli
Pino Mantovani

Referenze fotografiche

Cristina Leoncini
Archivio Martano
Soseishi snc

Grafica

Claudio Ruffino

Stampa

AGT Aziende Grafiche Torino

PIERO RUGGERI E LE SUGGESTIONI DELL'INFORMALE

Con opere di

Mario Davico, Pinot Gallizio
Marco Gastini, Mario Merz
Aldo Mondino, Mattia Moreni
Sergio Saroni, Emilio Vedova





Piero Ruggeri

La tensione formale di un maestro dell'Informale

FRANCESCO POLI

Dopo essere stato, negli anni '50 e '60 del secolo scorso, uno dei principali protagonisti della tumultuosa stagione informale in Italia (partecipando tra l'altro a varie Biennali veneziane, con una sala personale nella XXXI edizione), Piero Ruggeri ha continuato ad approfondire la sua ricerca nei decenni successivi con straordinaria coerenza e continuità creativa fino alla sua scomparsa nel 2009, riuscendo con successo a mantenere una vitalità espressiva sempre autentica, tanto da poter essere considerato come un pittore la cui qualità ci appare ancora oggi di sorprendente attualità, al di là dei dovuti e inevitabili processi di storicizzazione.

Coerenza e continuità sono termini da intendersi come caratteristiche specifiche di una visione che per profonda necessità poetica non ha mai abbandonato il nucleo centrale della sua ispirazione. Il che ha significato per l'artista rimanere saldamente ancorato a un linguaggio da difendere in modo ostinato, coraggioso, e talvolta ossessivo, perché solo così è stato possibile costituire e rafforzare un tempo interno alla propria dinamica specificamente pittorica che, con la sua energia e i suoi ritmi, ha dato vita a una dimensione autonoma, indipendente rispetto agli sviluppi molto diversi delle nuove tendenze che dagli anni '60 in poi hanno caratterizzato la scena artistica internazionale.

Ruggeri ha sempre operato con l'azione della sua pittura: una pittura d'azione che però è anche stata allo stesso tempo reattiva, nel senso che l'accesa tensione espressionistica vitale e drammatica è stata costantemente bilanciata da una preoccupazione di controllo e salvaguardia di un equilibrio strutturale di fondo, quello di uno specifico spazio di realtà operativa e esistenziale a cui non ha mai voluto rinunciare.

La posizione dell'artista è chiaramente espressa in questa significativa dichiarazione del 1985 (in un colloquio con Marco Rosci): "Ritengo i miei lavori, di fondo, la rappresentazione di una coscienza moderna che lotta per emergere dalle incertezze del suo stato e vuole agire in modo significativo. La fiducia nella volontà dell'uomo di resistere e di prevalere è il fondamentale soggetto di tutta la mia opera, pur riconoscendo oggi una lunga vicenda di oscillazioni nel livello di consapevolezza e nel riversamento di questa coscienza in una forma definita e controllata, organizzata e non solamente intuitiva, come avveniva nella prima e più intricata fase del mio lavoro"¹.

Ma è bene partire dall'inizio.

È sulla libera reinvenzione della forma pittorica, nel senso delle esperienze europee (del "segno" e della "materia") e in rapporto all'Action Painting americana, che si gioca tutta intera l'identità dell'avventura creativa del giovane Ruggeri a partire dalla metà degli anni '50. In particolare contro certo formalismo postcubista astratteggiante e per dar forma "alla coscienza moderna che lotta per emergere", in stretta sintonia con la coscienza della realtà che contraddistingue il clima delle ricerche informali.

I rapporti e le influenze culturali di quegli anni vengono così sintetizzati da Ruggeri (nel citato colloquio con Rosci): "Fra i compagni di strada soprattutto Sa-

roni e, terzo del gruppo, Soffiantino, riconoscendo, subito alle nostre spalle, il debito con la rottura operata nella Torino casoratiana da Spazzapan e Moreni. Amicizia con Merz e Carena; primi interscambi, a Milano con Scanavino, i 'nucleari", il giovanissimo Adami, a Bologna con Romiti e Vacchi. In ambito critico, Carluccio, Arcangeli. Fondamentale, come per tanti altri, la 'presenza' in opere e pensieri e una sorta di vocazione socratica, Albino Galvano [...]. E riguardo al panorama internazionale, innanzitutto la possibilità di accesso diretto alla 'action painting' attraverso le Biennali del 1952 e 1954 ci permetteva, con giovanile sufficienza di allievi dell'Accademia Albertina pervasi di esistenzialismo apocalittico e violento, di considerare superficiale e datata l'esperienza dei non più tanto 'giovani pittori di tradizione francese', preminenti nelle mostre di Francia-Italia. A quella degli americani si aggiungeva anche la prima conoscenza di Bacon. Sull'altro lato, fra le notizie fresche portate a Torino da Moreni, Garelli, Pistoi e presenze a Milano in gallerie come Il Naviglio e il Milione, ci interessavano, anche per il loro destino umano, francesi, o comunque europei, come Wols, De Staël, e per la complessità del messaggio al di là dell'operazione pittorica, Dubuffet".

È una realtà, quella che caratterizza il clima informale, dove ogni certezza obiettiva pareva crollata e dove risultava drammaticamente interrotto il senso della continuità storica. L'individuo si sentiva solo con se stesso, immerso nella dimensione immanente dell'esistenza, nell'impossibilità di tracciare una chiara linea di demarcazione fra soggetto e oggetto secondo i criteri della logica normale. Era il presente (con tutto ciò che di inquietante, frammentario, effimero e contingente lo caratterizzava) a imporsi innanzitutto alla

attenzione dell'artista, o più precisamente a premere con tutta la sua urgenza vitalistica sulle sue capacità di reazione espressiva e estetica. Tutto ciò tendeva a legittimare la validità dell'opera come momento unico, irripetibile, testimonianza creativa del rapporto diretto col proprio spazio fisico di vita, con i propri limiti fenomenici spazio-temporali.

Ruggeri aderisce in piena libertà e con grande autonomia di elaborazione linguistica a questo atteggiamento operativo che risultava così strettamente connesso alle emozioni e ai sentimenti della propria tensione morale e esistenziale, dove il senso della storia, i miti culturali attuali e l'apertura al nuovo erano componenti magari un po' confuse ma vitalissime perché vissute in prima persona, come esperienza individuale, come elementi strutturanti della propria coscienza intellettuale e artistica. In questo senso, modo di essere e modo di dipingere parevano di necessità dove coincidere anche per lui.

Dal punto di vista tematico, o se si vuole dei pretesti tematici, tutta l'opera di Ruggeri si è articolata all'interno di una dialettica fra "personaggio" e "paesaggio", da intendersi come poli di riferimento a partire dai quali l'occhio dell'artista precisa le coordinate strutturali dello spazio figurativo in un senso o nell'altro, di concentrazione o di dilatazione (o di interrelazione fra questi due momenti) sulla superficie della tela.

Personaggio, e non semplicemente figura, perché ogni presenza umana nel quadro è praticamente sempre quella di un protagonista tragico, drammatico, grottesco o ironico, in cui l'artista mostra di identificarsi, rispecchiandosi alla stregua di un autoritratto, senza però alcuna intenzione di introspezione psicologica (e senza alcun riferimento di somiglianza). Di particolare rilievo è qui il rapporto fra rappresenta-

zione e azione, in quanto l'emergenza figurativa non si propone come scopo (risultato dell'azione pittorica più o meno immediata e gestuale) ma è il volto stesso, la forma stessa di questa azione: l'azione dell'artista emerge come personaggio, come protagonista che occupa la scena pittorica e si definisce come centro di gravità e di identità della struttura compositiva. I suoi "personaggi" (dai primi del 1956 ai *Napoleoni* degli anni '60) sono sempre assorbiti entro relazioni spaziali più ampie, anzi sono organicamente innervati all'articolazione spaziale complessiva del quadro; ne sono parte costitutiva sia che si tratti di figure all'interno o di figure nel paesaggio. Anche se l'impostazione di base in sostanza rimane costante in tutti i personaggi, non mancano differenze fra quelli del primo periodo e quelli successivi. Nella serie degli anni '50 (che comprende *Dottor Carrion*, *Dottor Fau-trieux*, *Autoritratto*, *L'uomo dal braccio d'oro*, *Cardinale*) l'instabilità e la mobilità della figura in relazione allo sfondo, in assenza di profondità spaziale, deriva dall'approssimativa definizione dei contorni operata attraverso violente e larghe pennellate e dalla spessa fluidità materica dello smalto utilizzato insieme all'olio, con istintiva immediatezza ma anche con raffinato calcolo degli effetti informali (come le sgocciolature, i grumi cromatici, le sovrapposizioni di colore, ecc.) tendenti tra l'altro a enfatizzare la fisicità della pittura. Pur essendo la presenza della figura dominante sulla tela di ampie dimensioni, non risulta affatto visivamente "ingombrante", al contrario appare come sospesa in un gioco ambiguo di vuoti e pieni, di campiture chiare e scure, le stesse che diversamente articolate contribuiscono a determinare il senso dello spazio che funge da fondo. Quest'ultimo si precisa come tale attraverso la definizione sommaria di piatte

ma fluide stesure verticali e anche orizzontali (come quinte o infissi di finestre) che con la loro relatività fis-sità fanno da contrappunto alla tensione gestuale del groviglio segnico da cui emerge la figura. Si può qui avvertire qualche eco dei personaggi di Bacon e delle *Women* di De Kooning.

Il "personaggio" ritorna in primo piano come protagonista della composizione in particolare nel ciclo dei *Napoleoni*, iniziata intorno al 1968, in concomitanza dell'accendersi degli entusiasmi politici e ideologici di quella stagione: "... Mi illusi – ha dichiarato l'artista – di potermi valere delle intatte potenzialità espressive e della vocazione iniziale ad aggredire spettacolarmente forme e spazio per sventolare di nuovo nella Torino del '68 i miei 'gonfalon' rossi e neri, caricandoli, rispetto all'anarchismo esistenziale degli anni '50, di precisi significati satirici e politici: non altra fu la ragion d'essere dei miei Napoleoni impaludati"². In questi quadri diventa elemento strutturale dominante una forma circolare posta in genere nella parte superiore della tela, che rappresenta in modo provocatoriamente allucinato l'occhio, e emblematicamente l'espressività concentrata di tutto il volto. Un elemento che era già in parte presente nei personaggi degli anni precedenti (ma con caratteristiche di matericità più esistenzialmente connotata). Nucleo coagulante e, all'inverso, generatore dell'immagine come struttura aperta, frammentata e carica di tensione dinamica.

Lungo tutto l'arco del suo lavoro, dagli inizi a oggi, per Ruggeri il "paesaggio", con la presenza più o meno accentuata di rimandi e riflessi naturalistici, appare soprattutto come occasione tematica per dar corpo a elaborati "paesaggi della pittura", dove la spazialità non è intesa tanto nella sua dimensione di



profondità quanto piuttosto come dilatazione sulla superficie della tela, come fondo e sfondo che tende a riassorbire e neutralizzare ogni elemento centralizzante, ogni tendenza al protagonismo di specifiche parti compositive, per esaltare il respiro delle ampie stesure cromatiche, la densità delle sedimentazioni materiche, la contrapposizione, a volte concentrata in ritmi serrati, fra zone d'oscurità e lampi di luce, fra campiture relativamente statiche e nervose vibrazioni segniche.

Nel 1954, Arcangeli ricomprende sotto la definizione di "ultimi naturalisti", senza sbilanciarsi troppo, anche un gruppo di giovani artisti torinesi tra cui Ruggeri. *La risaia*, *Nebbia sulle colline*, e *Chiaro di luna*, sono i titoli dei quadri esposti da Ruggeri nella mostra *Niente di nuovo sotto il sole* (gennaio 1955) che Carluccio aveva organizzato alla Galleria La Bussola di Torino, mettendo insieme giovani torinesi e bolognesi considerati di area più o meno tardo-naturalista in senso arcangeliano.

A segnare con la loro influenza lo sviluppo decisivo della "pittura di paesaggio" di Ruggeri sono artisti come Morlotti e Moreni. L'interesse per Morlotti riguarda in particolare le suggestioni relative agli spessori della materia che tende a occupare tutta la superficie del quadro: ma mentre per l'artista lombardo l'impasto pittorico si caratterizza naturalisticamente come materia organica generativa, come "grembo dell'esistenza", in Ruggeri l'attenzione è rivolta piuttosto alla vitalità e alla dialettica interna alla realtà fisica della pittura, intesa come universo autonomo tendenzialmente autoreferenziale.

Molto più significativa è la presenza di Moreni nella prima formazione di Ruggeri sia per qualche influenza stilistica sia per una certa affinità nell'attitudine ope-

rativa di fondo. In Moreni, il gesto violento, impetuoso, "sciabolato" a spatola come nell'*Urlo del sole* (1954) oppure grondante di umori materici come in *Un albero colpito dal fulmine* e *Una nuvola colpita da un fulmine* (1958), è sempre sul punto di disgregare, per irrefrenabile spinta centrifuga, ogni allusione figurativa.

C'è comunque in Moreni una visionarietà apocalittica e una viscerale tensione esistenziale che non si ritrova mai, in quei termini, nel lavoro più distaccato e riflesso di Ruggeri, anche se indubbi echi moreniani risuonano in vari quadri quali per esempio *La catasta* (1961-62), *Temporale* (1962) e *Paesaggio piovoso* (1961-62).

Per parlare della serie dei gradi quadri del periodo "nero", "laceranti scacchiere di mondo, funeste impronte di una lunga lotta delle ombre e della luce"³ del 1956-60, e del successivo breve periodo che si potrebbe definire "Zen" (molto diverso ma importante) è opportuno far riferimento, in primo luogo, a ciò che sta fra "personaggio" e "paesaggio", vale a dire l'impalcatura spaziale "dell'interno", la struttura a finestra che mette in relazione l'interno con l'esterno.

Nel caso dei quadri "neri", degli straordinari studi da Rembrandt e da Caravaggio (ma anche *Omaggio a Charlie Parker* e *Omaggio a Bela Bartok*, oltre a varie nature morte) si tratta di figure e oggetti in un interno. Nel caso dei quadri "Zen" è il tema della soglia ad accamparsi in primo piano, col suo fluire libero e liquido di ampie e fluide pennellate di superficie o di stesure che lasciano trasparire il fondo della tela, che è tutto ciò che rimane del "paesaggio", superficie pura, piatta vuota, campo di ogni possibile suggestione.

Nelle grandi campiture contrappuntate da zone chiare come finestre, fessure, strisce di luce, in un ritmo vagamente geometrizzante di superficie, guiz-

zano come segnali viventi pennellate gestuali bianche e rosse. L'impressione complessiva, per lo spettatore, che si trova a percorrere con lo sguardo queste grandi pareti scure, è quella di un impianto compositivo costruito attraverso equilibri instabili di grande respiro ma, nello stesso tempo è anche quella di una vitalità cromatica pulsante, vibrante per intensità variate interne allo stesso nero, nella cui dimensione d'ombra i tratti pittorici più definiti (che alludono a fisionomie e movimenti di figure) si caricano di forti connotazioni emotive, con una possibile lettura in chiave esistenziale.

Riguardo ai riferimenti ai maestri storici amati, ha scritto Roberto Tassi: "... Il nero di Ruggeri ha trovato sue parentele, sue radici e ricordi nel modo in cui il nero si faceva gorgo d'ombra e di vita e di vita nelle opere di alcuni grandi del passato, cui egli ha reso di volta in volta omaggio: dice Tintoretto, Caravaggio, Rembrandt e Goya..."⁴.

La scelta della superficie nera come dimensione dominante delle immagini della sua pittura si può anche leggere come una sorta di tendenziale processo di azzeramento, come esercizio di negazione che arriva a riconoscere la natura di linguaggio virtuale, riflesso della pittura, la cui dimensione di esistenza, in definitiva è fondata sul vuoto. Il nero diventa così la condizione prima, di partenza, in qualche modo assoluta, per definire lo stato di totale autonomia del suo linguaggio, lontano da ogni illusione di mimesi rappresentativa. Tuttavia, non è tanto da vedersi in direzione negativa quanto piuttosto come possibilità 'inizio di un mondo nuovo' della visione dove ogni altro colore, anche il meno acceso risuona con maggiore forza e intensità. E non a caso, negli sviluppi della ricerca dei decenni successivi l'artista ha

spesso privilegiato come fondo di partenza le superfici nere, anche quando il risultato finale era molto colorato.

Con questa coscienza del vuoto, con questa volontà di cogliere nella sua identità sostanziale il senso del fare pittura, si può spiegare anche il significato dell'interesse di Ruggeri per la poetica Zen nella serie di quadri dipinti in particolare nel '62 (e presentati nella sala personale alla Biennale di Venezia).

Dopo il periodo dei *Napoleoni* e simili dal '68 ai primi anni '70, Ruggeri abbandona (quasi) definitivamente il "personaggio" e rilancia una nuova fertilissima fase legata al "paesaggio", un nuovo rapporto anche con i colori della natura (verdi, gialli, arancioni, ocra, bruni) oltre alla persistenza dei neri e rossi variati.

"... È poi con il ciclo dei *Roveti* – scrive Enrico Crispolti – che a metà degli anni '70 si apre effettivamente una stagione nuova, e di nuova propulsività di determinazione linguistica nella gestione segnico-pittorica vibrante dell'intera superficie pittorica. E ciò avveniva sulla base di un nuovo dialogo emotivo con la natura possibile dopo l'insediamento definitivo nel 1971 (conseguente al matrimonio) a Battagliotti di Avigliana [...]. Di fatto il motivo dei *Roveti*, evolutosi in altre circostanze di emblematici episodi di natura [...] supporta il lavoro di Ruggeri lungo circa un decennio, fino alla metà degli anni '80, e lo caratterizza sulla scena della ricerca in Italia sotto il segno di una rinnovata fiducia nella pittura..."⁵.

E di questa svolta così importante (che per certi aspetti lo avvicina alle tendenze pittoriche più riduttive pur rimanendo integra l'anima profonda della sua poetica) ecco cosa dice l'artista: "Per me significava da un lato, ancora una volta, un procedere all'interno del corpo pittorico, un sezionare, scavare fibra a fi-

bra, filamento per filamento, strato per strato il "mistero" organico, dall'altro forse far emergere ferite umane, tentare una scrittura geroglifica della psiche ancora inquieta, turbata dopo la crisi del decennio precedente"⁶.

Il momento di più rigido "riduzionismo" si concentra negli anni '80 con lavori monocromi neri, rossi, grigi, dove la tensione materica e segnica diventa quasi impercettibile e increspa la superficie con grumi, segni graffiati, spatolate e pennellate, tendenzialmente solo orizzontali o solo verticali. Una forma di "costrizione" che carica di nevrotica intensità minimale le campiture e che sembra bloccare il peculiare vitalismo gestuale dell'artista. Ed è per tale motivo che questa fase, forse di necessario raffreddamento, non poteva durare troppo.

E dopo questo "purgatorio", il campo pittorico si apre di nuovo a composizioni più sciolte e fluenti rimettendo in circolo gli schemi, i cromatismi, gli automatismi segnici, le articolazioni spaziali e i contrappunti

ritmici più tipici della sintassi pittorica dell'artista, anche con rivisitazioni diversamente modulate di vecchie partiture tematiche e formali. Insomma, tutto ciò che può essere definito, nella sua variegata espressività, l'inimitabile "stile Ruggeri".

NOTE

¹ Cfr. colloquio dell'artista con M. Rosci, in *Piero Ruggeri. Opere dal 1957 al 1985*, testi di M. Rosci e P. Biscottini, cat. mostra Villa Reale, Monza, 1985.

² Cfr. colloquio con M. Rosci, in cat. cit.

³ C. Volpe, in cat. mostra Galleria Il Milione, Milano 1966.

⁴ R. Tassi, *Piero Ruggeri. Opere 1964-1974*, Ed. La Steccata, Parma 1975.

⁵ E. Crispolti, *La costruzione dell'immagine: dai "Napoleoni" ai "Roveti" ed altri dialoghi di natura (1968-1984)*, in AA.VV., *Piero Ruggeri*, Umberto Allemandi ed., Torino 1997, p. 103.

⁶ Cfr. colloquio con M. Rosci, cat.cit.

Asterisco

PINO MANTOVANI

Nel 1993, un catalogo dal titolo furbetto *Informale e dintorni*, illustrando per la Galleria del Ponte una scelta di pittori e scultori attivi a Torino tra '50 e '60, poneva un mazzetto di domande tra loro simili e differenti: “È esistito un informale torinese? Ci sono state risposte originali da Torino all'informale? In che modo gli artisti locali si sono confrontati con il gusto dell'epoca, utilizzando una eredità che nell'immediato dopoguerra aveva oscillato, sul versante “moderno”, tra figurazione sinteticamente evocativa e proposte astratte o astratto/concrete? E che contributo queste esperienze hanno dato al seguito, visto che proprio da Torino sarebbe partito un fenomeno di portata internazionale come l'*Arte povera*? La citata esposizione non era, ovviamente, la prima che si ponesse l'ambizioso proposito di interrogarsi sulle vicende di una temperie che era stata piuttosto vivace, e che nel giro di pochi anni avrebbe tentato di articolarsi in forme narrative corrispondenti a quanto anche altri linguaggi (in particolare letteratura e cinema) venivano sperimentando, oppure sarebbe esplosa lasciando campo ad una drastica riduzione a fini analitici. Nella corrente interpretazione giudicata, a ragione o torto, in discontinuità con il passato, anche se, in parte, i protagonisti erano gli stessi (distribuiti su almeno tre generazioni: Rambaudo e Galvano, Davico e Gorza, Merz e Carena, Pistoletto e Mondino). Restando alla

Galleria del Ponte, già nel '91, *Continuità e discontinuità* aveva iniziato l'indagine storico/critica; erano seguite a intervalli pressoché regolari una serie di esposizioni accompagnate da cataloghi abbastanza corposi che avevano proposto una selezionata antologia dell'arte (pittura e scultura) a Torino, nella convinzione che valesse la pena di mantener viva una tradizione dell'immagine capace di contenere il concetto anziché subirne la sbrigativa arroganza.

Nei trent'anni a seguire (nel '19 il Ponte aveva celebrato i suoi trent'anni di vita, altri quattro ne sono passati da allora) la galleria ha puntato su alcuni maestri, spesso non al centro dell'attenzione, anzi leggermente messi al margine o senz'altro ignorati. Tutti, salvo il caso anomalo di Carol Rama, esclusi dalla trionfale accolta di *Un'avventura internazionale* che nello stesso 1993 sancì (definitivamente?) cosa si dovesse considerare importante e cosa non. Unica speranza, che anche gli imperi crollano, nonché i castelli specialmente di carta. Uno di questi maestri è stato indubbiamente Piero Ruggeri. Al quale Paolo Fossati, secondo curatore in catalogo senza curatela dell'evento al Castello di Rivoli, dedicava una citazione in immagine all'inizio della sua lettera/saggio, dispettosamente indirizzata all'amico ristoratore Sante, insieme con altri tre maestri senza corte: Calandri, Davico, Galvano – appunto tre emarginati dal sistema, ma di altissima qualità per chi li sapebbe delibare. Per Ruggeri, che era il più giovane e attivo, sarebbe stata buona occasione per dimostrare nel confronto diretto il valore di un impegno che solo interessi schematici avevano ricondotto ad un “naturalismo” ultimo e quindi pateticamente destinato all'esaurimento. Mentre era piuttosto una esemplare esperienza esistenziale, come il principale teorico,

Francesco Arcangeli, e con lui altri longhiani dissidenti, riconobbero a distanza di qualche anno, sulla linea di ricerca che il Romanticismo aveva avviato tra fine Sette e inizio Ottocento: un tentativo di entrare nella modernità per via differente che quella illuminista. Non riducibile ad un fumoso irrazionalismo, semmai consapevole di una complessità che proprio il razionalismo sacrificava alle esigenze del “veder chiaro”.

La mostra che qui presentiamo, punta su Ruggeri, contornandolo di una gamma abbastanza ricca di riferimenti. Perché questo è vero (come già Galvano ebbe modo di sottolineare a cavallo del '60, proprio quando l'artista, ancora giovane e sulla cresta del successo, sbandò paurosamente tra sontuosa estroversione e introversa meditazione), che Ruggeri non esitò a confrontarsi con tutte le suggestioni che un tempo fin troppo ricco veniva sciorinando. Se lo spazio e le possibilità oggettive di reperimento fossero stati maggiori anche molto altro si sarebbe potuto raccogliere; ma tant'è, anche i ridotti segnali presenti in mostra, e soltanto italiani, dicono quanto Ruggeri avesse possibilità e destrezza di spaziare, senza che la sua identità fosse intaccata: tra il gesto spettnato di Vedova, ricondotto però ad una tensione ben struttu-

rata, e la materialità erotica di Moreni, dominata però dalla ritmica di un corpo mirabilmente ginnico. Alla leggerezza “settecentesca”, spiritosa fino alla battuta di Mondino, Ruggeri sa rispondere con un piglio nervoso, memore del più isterico manierismo come della tremenda eredità caravaggesca. Semmai, pittore fino al midollo, Ruggeri non seguirà gli sviluppi *dell'informel* oltre la pittura, che per ragioni ideologiche o di metodo si disinteressarono della qualità dell'immagine a favore di una intelligenza differentemente mirata: dopo averli accompagnati per un tratto, lascerà andare Pinot Gallizio e Mario Merz per la loro strada. La qual cosa, però, non sancirà la sua uscita dalla storia che conta, se è vero come almeno a me pare evidente, che Marco Gastini – per citare un solo rappresentante della *geplante malerei* – saprà salvaguardare anche nel cuore dell'analitico una vena di convinta e profonda sensibilità pittorica, e una gestualità intesa a costruire immagini elaborando luci e colori, spessori e leggerezze assunti “dal vero”o dallo scarto industriale. Sullo sfondo, ancora fra gli altri, Ruggeri come esempio di pittura dipinta, e ancor più come corpo dedicato alla pittura. Perché la pittura sarà finita, ma non i pittori, per fortuna o disgrazia loro e nostra.

Opere

PIERO RUGGERI

S.T., 1957

tecnica mista su carta intelata, 93 x 76 cm



PIERO RUGGERI

Testa d'uomo, 1958

olio su tavola, 33.5 × 30 cm



PIERO RUGGERI

I disastri della guerra di Goya, 1958

olio su tela, 115 × 145 cm



PIERO RUGGERI

S.T., 1959

tempera e olio su tela, 75 x 100 cm



PIERO RUGGERI

Dal Caravaggio, 1959 ca.

olio su carta intelata, 165 x 180 cm



PIERO RUGGERI

S.T., fine anni Cinquanta
olio su tela, 70 × 100 cm



PIERO RUGGERI

Studio per natura morta, 1960
olio e smalto su tela, 70 × 95 cm



PIERO RUGGERI

S.T., 1960 ca.

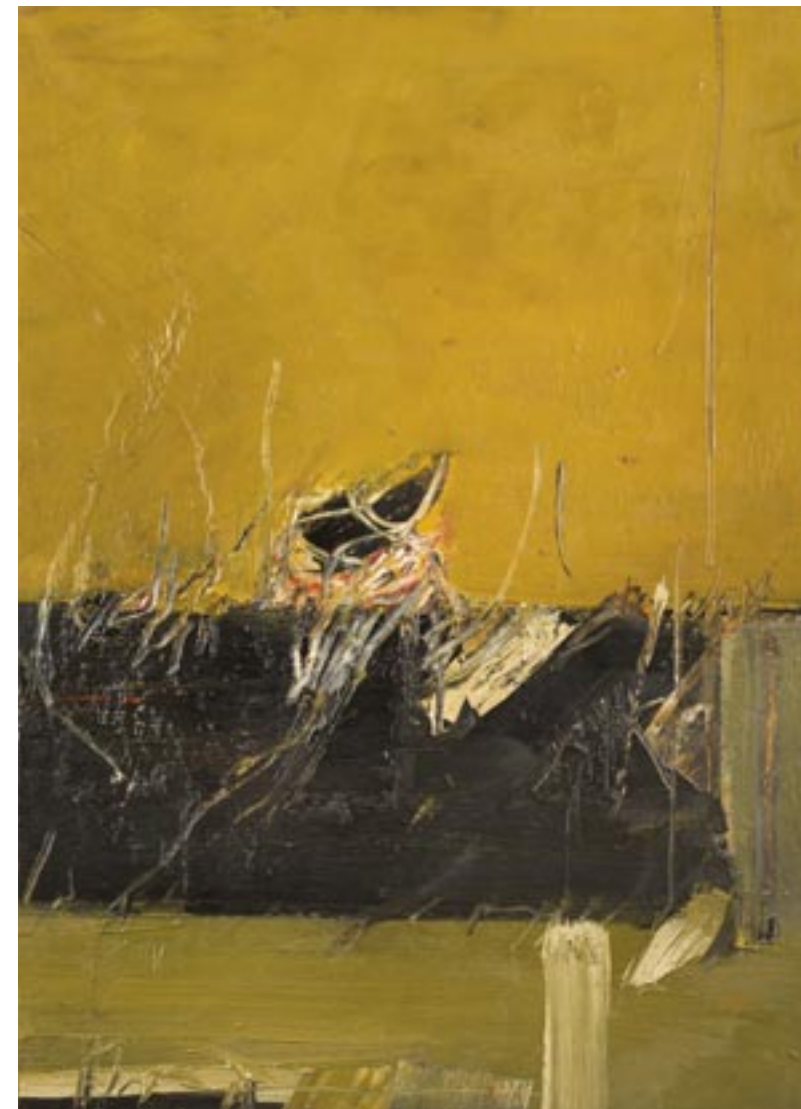
olio su tela, 90 x 65 cm



PIERO RUGGERI

S.T., 1960 ca.

olio su tela, 90 x 65 cm



PIERO RUGGERI

S.T. (Studio dal *Martirio di san Matteo* di Caravaggio), 1960
china su carta, 49 x 63 cm



PIERO RUGGERI

S.T. (Studio dalla *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio), 1960
china su carta, 51 x 63 cm



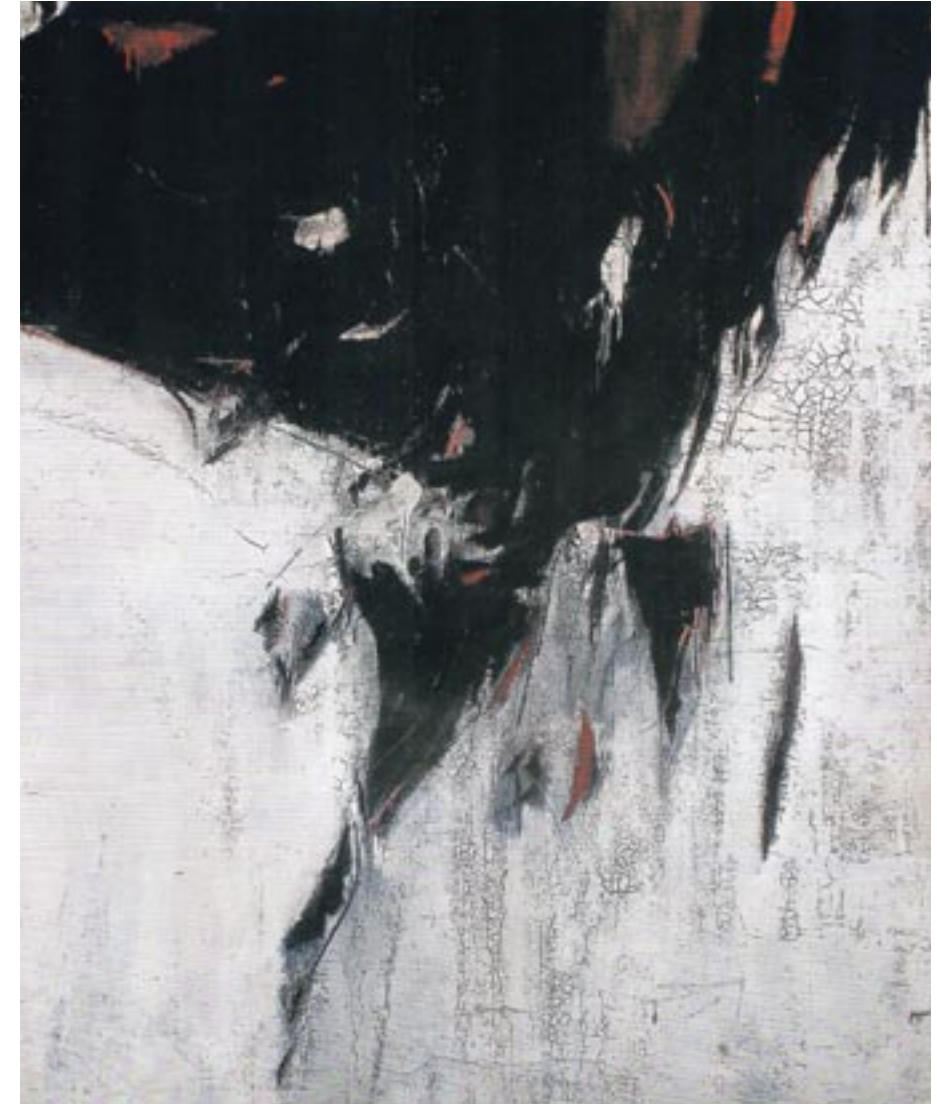
PIERO RUGGERI

Studio rosso, 1961
olio su tela, 50 x 70 cm



PIERO RUGGERI

La collina della Barasetta, 1962
olio su tela, 200 x 180 cm



PIERO RUGGERI

S.T., 1960 ca.
tecnica mista su carta, 50 x 35 cm



PIERO RUGGERI

Natura morta, primi anni Settanta
olio su tela, 100 x 70 cm



PIERO RUGGERI

Autoritratto in nero, 1970

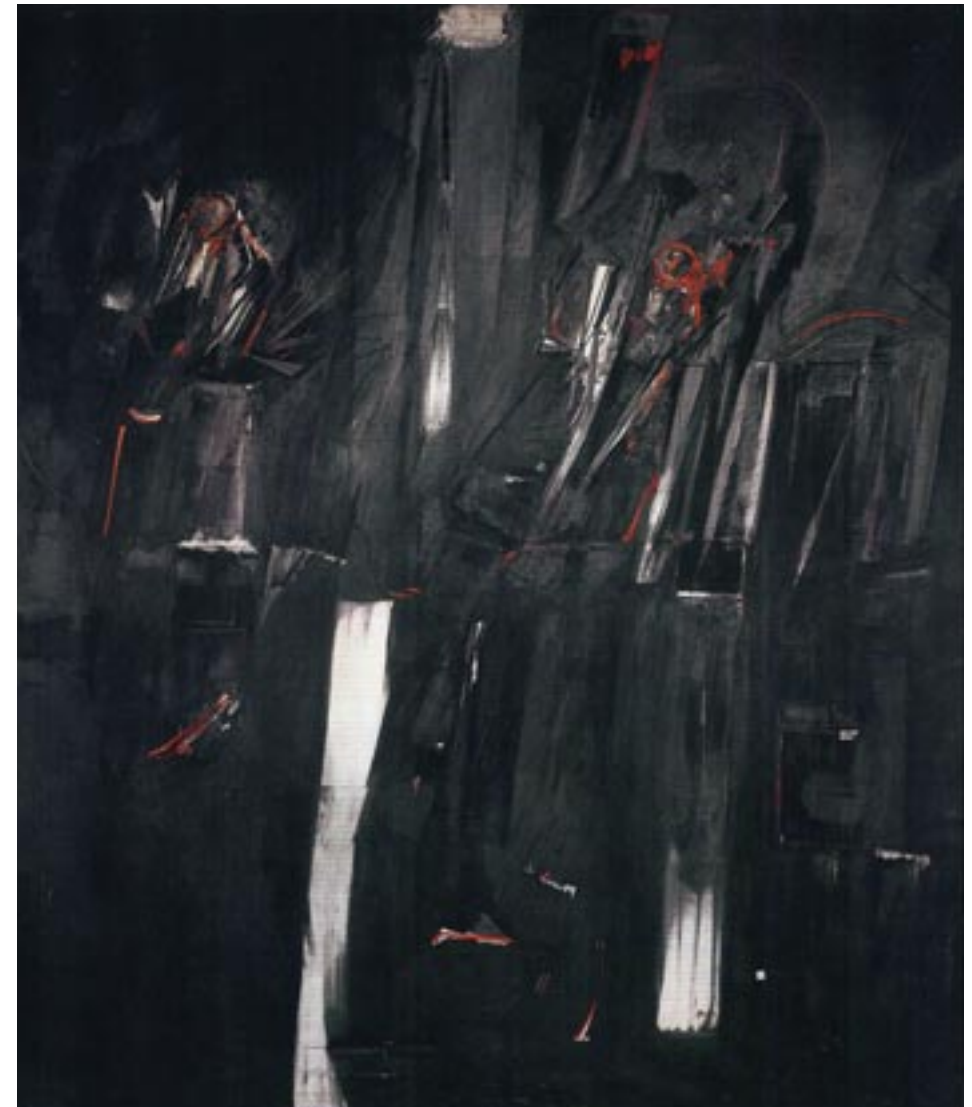
olio su tela, 120 x 100 cm



PIERO RUGGERI

Personaggi napoleonici, 1972

olio su tela, 220 x 200 cm



MARIO DAVICO

Viaggio verso una spiaggia sconosciuta, 1956
olio e tempera su tela, 135 x 100 cm



PINOT GALLIZIO

S.T., 1958-59
pittura industriale, olio, resine, tecniche miste
su rotolo di rayon, 300 x 137 cm



MARCO GASTINI

S.T., 1969

tecnica mista su plexiglas, 64 x 64 cm



MARIO MERZ

S.T., 1964

olio su tela, 104 x 69 cm



ALDO MONDINO

Situazione n. 2, 1959
olio su tela, 100 x 150 cm



MATTIA MORENI

Immagine quasi travolta, 1960
olio su tela, 195 x 116 cm



SERGIO SARONI

Paesaggio appenninico, 1961
olio su tela, 170 x 140 cm



EMILIO VEDOVA

Ciclo '62-'63.19, 1962-63
pittura su carta intelata, 32.5 x 43.5 cm



Opere in mostra

PIERO RUGGERI

S.T., 1957
tecnica mista su carta intelata, 93 × 76

Testa d'uomo 1958
olio su tavola, 33.5 × 30 cm

I disastri della guerra di Goya, 1958
olio su tela, 115 × 145 cm

S.T., 1958/60 ca.
tecnica mista su carta, 35 × 46,5 cm

S.T., 1958/60 ca.
tecnica mista su carta, 35 × 46,5 cm

S.T., 1959
tempera e olio su tela, 75 × 100 cm

S.T., 1959
tecnica mista su carta, 69.7 × 49.5 cm

Dal Caravaggio, 1959 ca.
olio su carta intelata, 165 × 180 cm

S.T., fine anni Cinquanta
olio su tela, 70 × 100 cm

Studio per natura morta 1960
olio e smalto su tela, 70 × 95 cm

S.T. (Studio dal *Martirio di san Matteo* di Caravaggio), 1960
china su carta, 49 × 63 cm

S.T. (Studio dalla *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio), 1960
china su carta, 51 × 63 cm

S.T., 1960 ca.
tecnica mista su carta, 50 × 35 cm

S.T. primi anni Sessanta
olio su tela, 90 × 65 cm

S.T. primi anni Sessanta
olio su tela, 90 × 65 cm

Studio rosso, 1961
olio su tela, 50 × 70 cm

La collina della Barasetta, 1962
olio su tela, 200 × 180 cm

S.T., 1962
tecnica mista su carta, 64.5 × 49.5 cm

S.T., s.d.
tecnica mista su carta, 69.5 × 49.5 cm

Autoritratto in nero, 1970
olio su tela, 120 × 100 cm

Natura morta, primi anni Settanta
olio su tela, 100 × 70 cm

Personaggi napoleonici, 1972
olio su tela, 220 × 200 cm

MARIO DAVICO

Viaggio verso una spiaggia sconosciuta, 1956
olio e tempera su tela, 135 × 100 cm

PINOT GALLIZIO

S.T., 1958-59
pittura industriale, olio, resine, tecniche miste
su rotolo di rayon, 300 × 137 cm

MARCO GASTINI

S.T., 1969
tecnica mista su plexiglas, 64 × 64 cm

MARIO MERZ

S.T., 1964
olio su tela, 104 × 69 cm

ALDO MONDINO

Situazione n. 2, 1959
olio su tela, 100 × 150 cm

MATTIA MORENI

Immagine quasi travolta, 1960
olio su tela, 195 × 116 cm

SERGIO SARONI

Paesaggio appenninico, 1961
olio su tela, 170 × 140 cm

EMILIO VEDOVA

Ciclo '62-'63.19, 1962-63
pittura su carta intelata, 32.5 × 43.5 cm

Finito di stampare nel mese di aprile 2023
presso AGT Aziende Grafiche Torino



