

Dall'«occasione del colore» allo «spazio assoluto»: la follia della pittura. Michele Cossyro (1970-1985)

ELISA FRANCESCONI

Premesse: l'individuazione di un tema (1970-1974)

Quando nel 1970 Michele Valenza si affacciava sulla scena dell'arte aveva ventisei anni, un bagaglio di studi classici e da quattro anni si era trasferito a Roma dalla natia Pantelleria.

Sotto la guida di Antonio Bigioni si era avvicinato all'oreficeria e mentre lavorava per la casa di moda Luigi Faraoni aveva preso parte a esposizioni di gioielli e di piccole sculture, conquistando una menzione al fianco dei più validi artisti-orafi della recente tradizione come Giò Pomodoro, Ada Daverio, Franco Cannilla e Mirko.

La pratica dell'oreficeria lo portava a ragionare in senso plastico e a iscriversi alla Scuola di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Roma, nella classe di Pericle Fazzini.

Michele Valenza era scultore per formazione ma il catalogo della sua prima personale presso la galleria d'arte Sistina riproduceva in copertina una pittura firmata M. Valenza COSSYRO, il nome che, scoprendosi anche pittore, aveva derivato dalla denominazione arcaica dell'isola natia.

Autodidatta della pittura, la sua ricerca si definiva sin dalla prima uscita pubblica come un'indagine sul colore. A cominciare da *Atomica*, pubblicata in copertina, e proseguendo con le altre sei tele riprodotte in catalogo, la mostra presentava un'esplosione magmatica di colore e tentativi pittorici in bilico tra reminiscenze di figurazione e un'astrazione di matrice espressionista.

Nei soggetti sociali – richiamati dai titoli *Vortice familiare* e *Caducità umana* – o legati a temi biblici – *Il primo peccato* e *Io sono la vita voi siete i tralci* –, Piero Papini leggeva «un esame profondo – analitico – delle sensazioni che affermano l'uomo» e il coraggio di parlare «di odio, di ipocrisia, di peccato, di vizio» (1970, pp. n.n.) attraverso figure allungate e tormentante che abitavano un mondo irreali. Non mancava di evidenziare come la trattazione di questi temi fosse sempre assegnata alla rappresentazione

del dato ambientale e, più precisamente, di una «natura. Che si presenta aspra e selvaggia in scorci che prediligono rocce e mare, o alberi contorti» (Papini, 1970, p. n.n.).

Anche Ugo Moretti individuava nell'«anarchia spregiativa del tono, del canone formale, delle regole programmatiche dell'accademia. [...] un pugno di roccia perduto nel mare odisseo [...] una natura festosa e ribelle di cui egli soltanto afferra, sente e sprema i colori squillanti e rissosi in un'orgia di sole» (1970, p. n.n.).

A un anno di distanza, la seconda personale presso la galleria La Tavolozza di Bassano del Grappa, presentava uno scenario differente. Dopo le prime prove, Cossyro aveva trovato un modello nei tardi riflessi del Surrealismo che ancora si potevano avvertire a Roma dove, dagli anni Cinquanta, Robert Sebastián Matta era stato un riferimento importante per quegli artisti che avevano accostato la sperimentazione sul colore-luce¹; ma è Salvador Dalí, che il 2 dicembre 1970 era a Roma per partecipare all'inaugurazione della sua mostra presso la galleria Marino di Piazza Navona, il suo tramite verso il Surrealismo. Nelle figure allungate e nei paesaggi desertici del catalano, Cossyro trova le soluzioni per affrontare i temi che aveva già eletto come privilegiati e che nutriranno la sua arte negli anni a venire, ancorando sempre alla concretezza di un soggetto reale, le successive elaborazioni astratte, anche quando a prevalere saranno le questioni della ricerca linguistica e della costruzione del quadro. Se le prime pitture trovarono concorde la critica nel canonizzare il rimando a una natura, solitamente impervia e desolata, tale da favorire un'analisi profonda della condizione umana, sarà Elio Mercuri presentando i quadri, che Cossyro chiamava "surreal-fantastici", in occasione della mostra alla galleria La Sonda de L'Aquila, ad agganciare il tema al dibattito attuale e urgente su una natura «profondamente turbata dall'inquinamento [...] sospinto dal rovello di questa natura che scompare, Cossyro drammaticamente ne arresta nell'immagine la commossa presenza», e a leggere nell'uso del colore la «sensazione lancinante di una luce che si spegne» (1972, p. n.n.).

A interrogarsi per la prima volta sul linguaggio sarà Domenico Rea, che metterà in evidenza un «gesto di autentica ribellione – e allo stesso tempo di continuità pittorica con i mezzi della pittura, tela, vernici e pennelli –» (1972, p. n.n.); partendo da questa constatazione Rea sollevava, lasciandola irrisolta, una domanda cruciale: «È figurativo, impressionista,

¹ Si veda Patti, 2021, pp. 155-165.

metafisico, surrealista, astrattista, Cossyro?» (1972, p. n.n.). La risposta non verrà dall'inclusione dell'artista alla mostra *Surrealismo, Dada e Pop*, tenutasi nell'aprile 1973 alla Robert Norman Gallery di Buffalo ma dall'intuizione di Arturo Bovi che, presentando la mostra presso la galleria Cortina-Palmieri di Milano, spiegava:

La visione di Michele Cossyro è vicino a quella di Dalí, però sulla sponda opposta di un surrealismo naturalistico. [...] A differenza di Dalí il suo operare non è una critica negativa o di affascinanti ossessioni mentali e distruttive, ma un attingere dalla natura le metamorfosi della immaginazione stessa. Nella dimensione minuta di un gioiello, nelle forme di una scultura o nell'elaborarsi dell'immaginazione in moduli fantastici e naturalistici vi è la personale interpretazione delle metamorfosi di una natura magica che prende corpo dalle ombre e dai misteri della sua vita stessa (1973, pp. n.n.).

Già in quelle prime pitture la sua ricerca era orientata verso la definizione della forma, e la trasfigurazione di una natura in disfacimento conteneva in sé la possibilità di astrazione formale. Avviava in quel periodo la serie *Alga mater* che eliminava la figuratività ma manteneva un legame con le recenti opere "surreal-fantastiche" attraverso forme allungate e organiche di alghe che attraversavano, spesso in "diagonale", una superficie tendente al monocromo e finemente dipinta con successive e atmosferiche stesure cromatiche.

Se la critica aveva unanimemente accolto come principale, il tema della natura, poteva derivare un'altra certezza dal fatto che l'arrivo alla pittura non aveva determinato l'abbandono della scultura e della creazione di gioielli. Secondo una formula curatoriale consolidata, dal 1970 al 1974, si succederanno circa dieci mostre personali² che presenteranno gli ori, gli

² Si fa riferimento alle seguenti mostre personali, di cui è conservata documentazione nell'Archivio dell'artista: *Cossyro. Ori, argenti, olii*, catalogo della mostra, Roma, galleria d'arte Sistina, 21 marzo-3 aprile 1970, testi di Ugo Moretti, Piero Papini, Anna Salvatore; *Cossyro*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, galleria La Tavolozza, dal 24 aprile 1971, testo di Ugo Moretti; *Cossyro*, catalogo della mostra, Pantelleria, Palazzo comunale, Sala del Consiglio, 8 agosto-8 settembre 1971, testo di Alberto Bevilacqua; *Cossyro*, catalogo della mostra, L'Aquila, galleria d'arte La Sonda, 25 marzo-9 aprile 1972, testo di Elio Mercuri; *Michele Cossyro*, catalogo della mostra, Formia, galleria La Sfinge, 8-23 dicembre 1972, testo di Domenico Rea; *Michele Cossyro*, catalogo della mostra, Perugia, galleria Cecchini, 20 marzo-7 aprile 1973, testo di Ugo Moretti; *Michele Cossyro*, catalogo della mostra, Milano, galleria Cortina-Palmieri, 3 dicembre 1973-7 gennaio 1974, testo di Arturo Bovi. Nel 1973 l'artista tenne una personale al Centro Longines di Roma e nel 1974 alla galleria La Meridiana di Verona, di cui al momento non è stata reperita documentazione.

olii e i bronzi – compresi i primi rilievi astratti esposti, insieme alle sculture polimateriche, alla galleria Cortina-Palmieri (1973) e alla *X Quadriennale. Nuova Generazione*³ (1975) –, come risultati di una stessa indagine.

In quelle prime opere, Cossyro aveva fissato i presupposti della sua futura ricerca astratta: il colore e la luce della natura; l'uso della materia e, in particolare, del bronzo associato al legno, alle pietre (non solo dell'oreficeria) e ai materiali preziosi o di recupero; l'aspirazione a una estensione ambientale già ravvisabile nell'integrazione spaziale ricercata con le cesellature del bronzo o dell'oro.

Da questo momento, il suo percorso appare snodarsi attraverso coerenti serie di opere legate ad un'esatta cronologia, ma il recupero di soluzioni compositive e di ragionamenti pittorici che sembravano conclusi e risolti, rivela svolgimenti tutt'altro che lineari. L'ambizione a uno sviluppo ambientale o le soluzioni allestitive delle mostre, talvolta associate alla scelta di presentare pubblicamente alcune serie di opere in momenti non immediatamente successivi alla loro realizzazione, contribuiscono a complicarne la comprensione. Pertanto, se per alcuni e giovanili nuclei di opere appare necessario indirizzare l'indagine sulla definizione del linguaggio astratto e sulle qualità fisiche delle opere, non risulta sempre possibile tenere questi aspetti separati dall'aspirazione alla dimensione installativa e interpretativa dello spazio della galleria.

Al contempo, il momento analitico e quello installativo trovano completezza di interpretazione solo se riferiti alla costante attenzione per l'ecologia e per la natura, sia essa tradotta in astrazione pittorica o in spazialità ambientale.

In ragione di questa complessità, la ricerca di Cossyro non appare muoversi, in maniera rigorosa e lineare, lungo le più transitate direttrici dell'arte astratta degli anni Settanta, e in particolare lungo i percorsi tracciati dalla Pittura analitica poiché, pur condividendone i presupposti e gli elementi fondanti, conserva un'autonomia altrettanto determinante. Il rigore di metodo, la consapevolezza della pratica pittorica e del processo operativo, unite all'aspirazione a un'esecuzione manuale impeccabile, saranno infatti per Cossyro non solo valori pittorici autosufficienti ma soprattutto veicoli del significato, a garanzia delle possibilità di una narrazione (a tematica ecologica e talvolta socio-politica) di cui l'opera – di-

³ *X Quadriennale. Nuova Generazione* (1975); in questa occasione espose il rilievo in bronzo policromo *Le onde*.

stante dall'autoreferenzialità della Pittura Pittura – doveva farsi necessariamente portatrice.

L'analisi che qui si propone, come primo tentativo di storicizzare la figura di Michele Cossyro nel primo quindicennio di attività, vuole metterne in evidenza, oltre l'appartenenza a una temperie culturale diffusa, quei tratti di unicità che la collocano in quella zona di sperimentazione «à côté dell'analitica» (Bonomi, 2017, p. 28); un campo di indagine dai risultati affini e, talvolta, anticipatori delle soluzioni adottate da quegli artisti che, per la costante e regolare partecipazione alle mostre storiche e fondative della corrente⁴, sono riconosciuti come i migliori interpreti e i rappresentanti ufficiali della Pittura analitica.

L'«occasione del colore»: l'analisi del linguaggio e la costruzione del quadro

Mentre esponeva i quadri "surreal-fantastici", Cossyro lavorava alla prima opera non figurativa.

Conclusa nel 1973, *Pinna* (si veda fig. 3) è un oggetto dalla costruzione complessa: una forma romboidale irregolare ottenuta per sovrapposizione di superfici su tre piani. Un inserto triangolare in bronzo forgiato in due livelli, uno dei quali dipinto di rosso, fende l'opera scoprendo una sezione blu che squarcia la superficie trattata con sfumature digradanti di colore azzurro-mare, dipinte su una tela incollata su una base sagomata di legno.

⁴ Di fronte a una corrente con caratteri linguistici ben definiti ma composta da personalità che non si sono programmaticamente riunite in gruppo, uno dei criteri adottati per individuarne gli artisti più rappresentativi, è stato quello di considerare il numero delle loro presenze alle collettive che segnarono il lancio e l'affermazione della Pittura analitica. Esemplicative di questa metodologia, sono le griglie – che registrano le singole partecipazioni degli artisti tra il 1972 e il 1978 – pubblicate in occasione della mostra *Gli anni della pittura analitica. I protagonisti, le opere, la ricerca* (Rigoni, a cura di, 2016, pp. 32-39). Accogliendo la presenza alle mostre come un possibile criterio per il ragionamento, una conferma della posizione, parallela e "a margine", di Michele Cossyro, ci viene dalla sua tardiva associazione alla corrente analitica, in occasione di una mostra retrospettiva curata nel 1989 da Giorgio Cortenova alla Galleria dei Banchi Nuovi di Roma. Sin dal titolo – *Quei problematici anni Settanta. Dalle premesse alle conseguenze, alcuni protagonisti della pittura e della scultura* – la mostra esplicitava una volontà di bilancio e di verifica indagando, in maniera allargata e senza preconcetti, un decennio di ricerca astratta a partire dai maestri riconosciuti (Accardi, Arico, Carrino, Consagra, Lo Savio, Magnoni, Manzoni, Perilli, Turcato, Uncini) a cui erano affiancati gli analitici Paolo Cotani, Giorgio Griffa, Carmengloria Morales, Claudio Olivieri, Claudio Verna ma anche Michele Cossyro, Giorgio Olivieri, Gottardo Ortelli (Cortenova, a cura di, 1989).

La “pinna” bronzea, definisce un dispositivo di fontaniana memoria che istaura un doppio legame con lo spazio, interno ed esterno al dipinto: emergendo, taglia l’opera in due parti ed esce dal quadro proiettandosi nello spazio reale; ma la “pinna” è portatrice anche del significato poiché, nel punto di congiunzione con la superficie dipinta, il colore rosso si mescola al blu in filamenti che alludono alla violenza del “taglio” che determina il sanguinamento di una natura offesa e maltrattata.

Con *Pinna*, Cossyros introduceva la pratica di dipingere non direttamente sul legno ma su una tela che poi incollava su una sagoma lignea. Conseguentemente per la maggior parte dei suoi lavori, ha avuto in cantiere due opere: una struttura, che definiva l’architettura lignea del quadro; una tela, solitamente di formato rettangolare, prima dipinta e poi sezionata per rivestire le parti in legno.

L’anno successivo, mentre *Pinna* era appesa alle pareti del suo studio, l’artista lavorava a *Tra spazio vero e spazio artefatto* (fig. 1). L’opera è costituita da un telaio in legno lasciato a vista per due terzi per esibire lo “spazio vero” della parete, mentre la restante porzione del telaio è coperta dalla finzione di una tela dipinta con quattro bande dai toni sfumati e digradanti, disposte secondo una raggiera generata da un punto idealmente posto fuori dal quadro.

Pinna iniziava ad indagare la proiezione dell’opera nello spazio reale; *Tra spazio vero e spazio artefatto* sviluppava una riflessione diversa ma complementare. Non indagava soltanto il rapporto quadro-parete ma s’interrogava sul linguaggio della pittura a partire dagli elementi costitutivi dell’opera: un’«analisi dei termini interni del linguaggio» attraverso la quale «si assisteva allo sfondamento del diaframma-quadro, con il ritorno dalla convenzionalità della finestra prospettica albertiana alla verità dell’apertura diretta sul reale» (Caramel, 1989, p. 6).

Allineata ai principi della Pittura analitica – come erano interpretati dagli spazi geometricamente scanditi di Luciano Bartolini, dalle cornici pittoriche di Enzo Cacciola o dai telai ricoperti di tela emulsionata di Vincenzo Cecchini che precedevano di qualche anno i telai rivestiti di flanella da Pino Pinelli –, *Tra spazio vero e spazio artefatto* dichiarava esplicitamente il riferimento a Lucio Fontana ma soprattutto instaurava un doppio dialogo con Giulio Paolini e Carla Accardi (Corà, 2014, pp. 15-29).



Fig. 1 – Michele Cossyro, *Tra spazio vere e spazio artefatto*, 1974.

In particolare, con le opere di Carla Accardi in cui il segno astratto era impresso su fogli di sicofoil trasparente, che interagiva con la luce ambientale e lasciava visibile la struttura lignea del telaio sottostante. Nel 1961, Giulio Paolini nel *Senza titolo*⁵ – composto da un telaio su cui era teso un foglio di polietilene e al quale era ancorata tramite dei fili una te-

⁵ L'opera è disponibile sul catalogo online all'indirizzo <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/?arc=GPO-0010&searchid=aeab95f8c406f&i=9>

la di minor dimensioni –, e nel *Senza titolo*⁶ di analoga impostazione – in cui la tela era sostituita da un barattolo di vernice bianca, poggiato sul lato inferiore del telaio –, aveva avviato una indagine sulla corporeità dell'opera-oggetto e sugli strumenti a disposizione del pittore. Entrambe le opere trovavano una fortuna espositiva proprio negli anni in cui Cossyro accostava questa ricerca: la prima – che sarà scelta da Filiberto Menna (1975, p. 64 e p. n.n.) per illustrare *La linea analitica dell'arte moderna*⁷ –, era già molto nota per essere stata presentata al XII Premio Lissons del 1961, e veniva riproposta alla Quadriennale d'Arte del 1973⁸; ma entrambe erano state già esposte a Prato nel 1970 alla mostra *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70*⁹.

In quegli stessi anni, inoltre, il giovane Cossyro, studente all'Accademia di Belle Arti di Roma, aveva mostrato un precoce interesse per Pino Pascali. Sotto la guida di Cesare Vivaldi, che era stato il primo interprete dell'artista pugliese in occasione della sua personale a La Tartaruga¹⁰, Cossyro si diplomerà nel 1978 con una tesi su Pascali¹¹, due anni dopo l'uscita della monografia di Vittorio Rubiu, che era stata per il suo studio una fonte significativa.

Cornice di fieno (1967) – appartenente alla serie degli *Elementi naturali* –, incrociava in particolare i suoi interessi, non tanto per il ricorso a sostanze organiche quanto per il rigore formale, e ai suoi occhi dovette risultare preminente il dialogo che la cornice-scultura instaurava con lo spazio reale.

Cossyro, che accoglieva quelle suggestioni per esplorare i possibili scambi tra l'opera e lo spazio, associava al tema iconografico anche una indagine linguistica sulla pittura intesa come finzione. In *Pioggia a Milano* (1974), infatti, dipingeva un monocromo nero – allusivo a una natura

⁶ L'opera è disponibile sul catalogo online all'indirizzo <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/?arc=GPO-0011&searchid=952a8f1dbaa03&i=10>

⁷ L'opera era presentata da Menna come esemplificativa dell'indagine che «muove dai supporti fisici del quadro, sicché la tela, la cornice e persino il retro del quadro assumono il valore di segni, di segni elementari come le altre figure della pittura» (Menna, 1975, p. n.n.).

⁸ X. 3 Quadriennale Nazionale d'Arte. *La ricerca estetica dal 1960 al 1972*, (1973), ripr. p. 62.

⁹ *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70* (1970), ripr. nn. 56 e 58, p. n.n.

¹⁰ Nel testo, certamente noto a Cossyro, Cesare Vivaldi raccontava del «privilegio di assistere alle metamorfosi, di vedere dei tentativi pittorici diventare pittura» e individuava nelle opere di Pascali una matrice surrealista sebbene vi scorgesse «qualcosa di più profondo del surrealismo, qualcosa di atavico e di ancestrale» (1965, p. n. n.).

¹¹ Michele Valenza (Cossyro), *Pino Pascali*, Tesi finale, anno accademico 1978-1979, Accademia di Belle Arti di Roma, relatore Cesare Vivaldi, Archivio Michele Cossyro, Roma.

contaminata dallo smog –, all'interno di una cornice più chiara che, con un residuo di figuratività orientato verso l'astrazione geometrica, era ottenuta soltanto con i mezzi della pittura ad olio.

Con la raggiera cromatica di *Tra spazio vero e spazio artefatto*, l'artista portava a nuove soluzioni l' "iconografia della diagonale" introdotta con la serie *Alga Mater*, e vi ragionava in maniera sistematica nel corso dell'anno successivo, che segnava la sua svolta astratta¹²: una linea diagonale ora attraversava, come uno squarcio luminoso, la superficie monocroma e, se collocata nella parte bassa della tela, segnava un ideale confine tra cielo e mare. I quadri assumevano titoli evocativi come *I fili della speranza* o *Il rosso della terra* mentre il tema, se affidato alla materia, si risolveva nella scultura *Il muro* in una compatta superficie di bronzo dal lato superiore tagliato in diagonale (si veda fig. 2).

Presentando la mostra alla galleria Il Navicello di Pisa, Jolanda Pietrobelli parlava di «arte intuitiva, articolata in una dimensione che supera la figurazione per penetrare in spazi fruibili di significati, di funzioni, di sensazioni, di esperienze operative confinanti con "la diagonale"» (1975, p. n.n.) e rintracciava la predominanza di un «colore-forza, steso a superfici, coniugato alla famosa "diagonale" che rappresenta l'essenza vitale dell'universo umanizzato» (1975, p. n.n.).

Piuttosto che sottolineare l'atteggiamento contemplativo che quelle stesure cromatiche potevano suscitare, metteva in evidenza la relazione che le opere instauravano con l'ambiente dell'esposizione cogliendo la ricerca sullo spazio che, in quella fase germinale, non aveva ancora trovato una dimensione installativa e poteva risultare soltanto dalla forza luministica dei quadri ordinariamente appesi alle pareti: «Non si può rimanere a "colloquio" con un quadro senza rendersi conto della sua ambientazione e l'impressione che la tela lascia è in parte l'influsso caratteriale dell'ambiente e dell'equilibrio della superficie pittorica in rapporto all'habitat» (Pietrobelli, 1975, p. n.n.).

¹² Questa ricerca fu presentata nel corso del 1975 in una sequenza di mostre che, a cominciare dalla personale al Martello d'Oro di Bari, seguita in maggio dalla personale alla galleria Artivisive di Roma, in giugno presso Il Navicello di Pisa ed infine a gennaio 1976 al Tragheto di Venezia, cadenzano la svolta astratta di Michele Cossyro. Per interpretare visivamente quella ricerca, sui cataloghi delle mostre di Pisa e di Venezia, la foto-ritratto dell'artista, di formato triangolare, era pubblicata insieme a una sua breve biografia, allineata a destra o a sinistra per comporre una forma dal contorno in diagonale.



Fig. 2 – Allestimento della galleria Cortina-Palmieri di Milano, 1976. Frontalmente la scultura *Il muro* (1975) e la *Carena Mare in bilico* (1975).

La definizione della dimensione ambientale

Conclusa nel 1973, *Pinna* sarà esposta solo tre anni dopo alla personale presso la galleria Cortina-Palmieri (1976) e successivamente alla *Quarta rassegna nazionale. Arte popolare e pittura*, curata dal Caserta Club (1977). L'opera sfidava le regole del tradizionale allestimento del quadro poiché poteva essere appesa con il vertice verso il basso, come era esposta a Milano, ma anche girata di 180 gradi, come veniva presentata sul catalogo della mostra di Caserta¹³, dove era l'unica opera proposta da Cossyro. A Milano, *Pinna* era affiancata dalle recenti pitture della serie delle *Diagonali*, dalle pitture-sculture *Carene* e da una selezione di piccole sculture per lo più del 1975.

La mostra si snodava in una sequenza di sale in cui i differenti registri linguistici trovavano interpretazione nelle modalità con cui le opere interagivano con gli spazi.

La forza del colore di condizionare l'ambiente trovava evidenza nella grande parete su cui era stato composto *Evoluzione* (1975), un politico di

¹³ *Quarta rassegna nazionale. Arte popolare e pittura* (1977), ripr. p. n. n.

quattro tele quadrate che spingeva ai massimi risultati la «rarefazione concettualizzante» e la «stringente autoriflessività» (Caramel, 1989, p. 6) riversata nella serie pittorica delle *Diagonali* mostrando, su uno sfondo tendente al monocromo, la metamorfosi di una forma organica in movimento lungo una direttrice che segnava lo spazio in diagonale.

Una diversa relazione spaziale si instaurava sulle pareti in cui erano esposte le *Carene*, elaborazioni plastiche che coniugavano i valori della superficie cromatica allo sviluppo scultoreo e ambientale. L'emergenza plastica del campo pittorico era ottenuta utilizzando i reperti di carene di barche reali trasposti, attraverso la loro reiterazione ritmica sulla superficie, in moduli geometrici.

Mantenendo saldo il riferimento a Lucio Fontana, le *Carene* guardavano anche alle sperimentazioni monocrome degli anni Sessanta e in particolare alle tele estroflesse e sagomate di Piero Manzoni e di Enrico Castellani e alla ricerca di Agostino Bonalumi che si era intanto indirizzata a superare la dimensione installativa in direzione di una pittura-ambientale o "abitabile", con l'allestimento presentato a Foligno nel 1967 e il grande ambiente proposto alla 35° Biennale di Venezia del 1970.

L'allestimento della galleria Cortina-Palmieri esaltava la capacità delle *Carene* di definire esatti rapporti spaziali anche attraverso accostamenti e richiami, mirati a evidenziare la forza strutturale delle opere. Appare esemplificativa la scelta di collocare la scultura bronzea *Il muro* (1975) davanti alla carena *Mare in bilico* (1975). L'abbinamento rilanciava la "diagonale" come modulo di una duplice definizione dell'ambiente, che si concretizzava attraverso la proiezione dell'opera che emergeva dalla parete e l'azione della scultura che fendeva lo spazio reale (fig. 2).

Nell'evidenza con cui le *Carene* disegnavano lo spazio, Elisa Debenedetti leggeva il superamento dei ragionamenti riversati nelle precedenti «opere cromatiche e sintetiche» e nei «*quadri azzurri*» (1976, p. n.n.) – che avrebbero potuto prefigurare una «forma di suprematismo» –, e l'arrivo, invece, al «mare indagato come spazio, filtrato attraverso l'intelletto» (1976, p. n.n.). Debenedetti metteva in particolare evidenza la presenza in mostra di *Situazione 76 La barca*, in cui individuava «con un significato totalmente opposto, l'eco dell'ormai proverbiale oggetto pop» (1976, p. n.n.).

Situazione 76 La barca era composta dal frammento della prua di una barca reale – il padre di Cossyro era un maestro d'ascia –, sul quale l'artista era intervenuto con delle bruciature, con l'apposizione di un inserto bronzeo e con l'accostamento di due remi, uno di legno, l'altro in

acciaio che generava rifrazioni luminose e rispecchiamenti. Consacrava, inoltre, nelle grandi dimensioni, non solo la propensione alla tridimensionalità ma anche al riuso di elementi del reale, una pratica che l'artista aveva introdotto nel 1975 con la serie delle *Aste*, rimasta fino a quel momento confinata nel suo studio ed esposta soltanto dal 1978.

Concepita come metafora degli anni di piombo, *Situazione 76 La barca* era anche drammaticamente significativa. Entrando in galleria, lo spettatore incontrava *Situazione 76 La barca* che, nei primi tre giorni di apertura della mostra, era stata posta su uno strato di acqua sparsa sul pavimento, in seguito sostituito da uno specchio. Per l'invadenza fisica dello spazio, dovette risultare il centro visivo e il fulcro della sala, che trovava completezza di significato solo nell'interazione tra le opere che vi erano esposte (fig. 3).

Sulle pareti erano posizionate due *Carene* di analogo sviluppo diagonale, accoppiate ed esposte in controparte. Entrambe erano composte da una lastra di legno di forma triangolare su cui era stata incollata una tela monocroma, rispettivamente azzurra e blu; l'intero spazio dell'opera era scandito da listelli di legno rivestiti di tela dipinta. I listelli cadenzavano in maniera regolare e ritmica tanto la superficie sagomata quanto la parete su cui poggiavano, rendendola non più supporto del quadro ma parte dell'opera coinvolta dagli stessi effetti luministici.

La struttura era variata nella *Carena n. 1*, poiché i listelli erano posizionati su una base sagomata che occupava l'intera lunghezza dell'opera e lasciava a vista la parete in corrispondenza dei margini superiore e inferiore; a completare la sala, era la superficie blu di una quarta *Carena*, modulata da forme arrotondate e sinuose come le onde marine.

L'allestimento non enfatizzava soltanto il rapporto quadro-parete ma assumeva per la prima volta, dopo anni di studio e di esercizi di interpretazione dello spazio, una dimensione installativa anche per la scelta di esporvi *Pinna*, fino a quel momento mai presentata in pubblico.

Frutto di una attenta progettualità, la sala si iscriveva, infatti, nel solco della recente tradizione di ridefinizione dello spazio della galleria che aveva avuto avvio con le esperienze installative degli anni Sessanta, di gran lunga anticipatrici dell'Arte povera.

Con tutta evidenza, le possibilità aperte dalla mostra *Nuove Sculture* di Pino Pascali che, alla fine del 1966 – l'anno dell'arrivo di Cossy a Roma –, aveva profondamente modificato gli spazi della galleria L'Attico di Piazza di Spagna, risultavano per l'artista ancora valide, attuali e proficue di nuovi risultati.

Come *Pinna*, che emergeva dalla parete, e al pari delle *Carene* esposte in controparte, le code di due balene accoppiate e ancorate al muro si proiettavano nella sala in cui Pascali aveva allestito *Il mare*.



Fig. 3 – Allestimento della galleria Cortina-Palmieri di Milano, 1976.
Sullo sfondo *Pinna* (1973) sulla parete sinistra le *Carene* (1976).

La distesa monocroma bianca, su cui le incidenze della luce, sulle sporgenze della sottostante struttura lignea, lasciavano emergere la dialettica delle ombreggiature, era colpita da un fulmine nero dalla forma serpentina e disposto in diagonale. Entrando in galleria, la prima opera che lo spettatore aveva incontrato era stata, significativamente, *Barca che affonda*¹⁴.

¹⁴ Si veda Godfrey, 2024, pp. 13-189 e *Pino Pascali. Nuove sculture* (1966).

Verso «lo spazio assoluto»: la dichiarazione di poetica

Con la personale alla galleria Cortina-Palmieri, l'artista aveva fissato, anche attraverso un significativo modello di riferimento, i presupposti per la successiva pratica installativa; al contempo, la mostra segnava un primo traguardo, a partire dal quale esplorare nuove possibilità.

La successiva mostra *Metafore sul mare*¹⁵, presso lo studio d'arte contemporanea Artivisive (1978), segnava una svolta significativa che fu accompagnata dal bisogno, già avvertito da numerosi colleghi¹⁶, di spiegare il proprio impegno pittorico e, dunque, di teorizzare sulla propria poetica.

Nell'autopresentazione in catalogo, l'artista dichiarava la continuità soprattutto tematica con la mostra milanese:

Questa mostra – come d'altronde tutta la mia attività espressiva – è dedicata al mare [...] non è che uno degli aspetti del mare: quello del lavoro umile e paziente e contemplativo della pesca d'amo, che consegue alla precedente, che vedeva protagonista la barca, le sue strutture, i suoi drammi [...] Laddove volevo esprimere con una metafora – che avrei desiderato smentita nei due anni da allora trascorsi, e purtroppo è confermata dagli avvenimenti – lo stato di una società in sfacelo che tuttavia con la forza rabbiosa della sua natura trovava ancora un motivo, un porto, una finalità (Cossyro, 1978, p. n.n.).

Ad Artivisive era riproposta *Situazione 76 La barca* e, come già a Milano, a orientare verso nuove possibilità allestitive erano le qualità fisiche delle altre opere esposte; in quella occasione, infatti, veniva presentata per la prima volta la serie delle *Verticali*.

¹⁵ L'anno successivo la mostra fu replicata alla galleria La Cooperativa di Bari.

¹⁶ Nelle dichiarazioni scritte dai pittori analitici vi era da un lato, la necessità di giustificare il proprio operato e di ribadire l'unicità del proprio lavoro (Fiz, 2015, pp. 6-17), dall'altro, e almeno agli inizi, vi era il tentativo di mettere in discussione la capacità della critica di comprendere il fenomeno nel suo farsi (Rigoni, 2016, pp. 13-24) ma soprattutto la volontà di rivendicare «il ruolo di critici e teorici del proprio operare, in nome della totalità del proprio agire, che non intendeva delegare a nessuno (nemmeno al critico) neppure parte della proprietà dei mezzi di produzione dell'arte e [...] della comunicazione della stessa» (Meneguzzo, 2008, p. 10). Alberto Rigoni ha aggiunto che «lo scritto teorico dell'artista era un testo da leggere assieme all'altro “testo”, l'opera, simultaneamente, non come mero commento o spiegazione» (2017, p. 22). Si veda al riguardo la ricca antologia di dichiarazioni scritte e orali raccolta in Feierabend, Meneguzzo, a cura di, 2008, pp. 220-303.

Il motivo aveva fatto la sua comparsa nel 1975 con *Verticale verde* composta da un'asta di legno, dello spessore di tre centimetri, rivestita da una tela dipinta con sfumature digradanti verdi che, seguendo il tracciato di un filo da pesca che attraversava l'opera in altezza, assumevano una tonalità più scura nella parte bassa, dove al filo era agganciato un amo.

L'elemento materico aveva assunto, in seguito, una evidenza costruttiva e in *Lisca* (1976) a comporre la verticale erano ventidue tasselli di sughero posizionati uno sopra l'altro e idealmente tenuti insieme dal tracciato di una linea di colore a olio che, come già il filo di nylon, attraversava in altezza l'asta.

L'intento di instaurare una connessione tra l'elemento desunto dalla realtà e le minuziose stesure del colore era esplicitato dall'artista che descriveva quelle opere come «sezioni – o bande verticali – sulle quali ho dipinto ogni passaggio di luce, di densità, di atmosfera. [...] Ho voluto far intervenire elementi della realtà – ami, calamare, fili, uncini, piume di richiamo, sugheri, galleggianti, piombi – e li ho calati nel miracolo della luce marina» (Cossyro, 1978, pp. n.n.).

Ma la materia era funzionale anche a veicolare un messaggio sociale: il relitto della barca era la "metafora" delle azioni terroriste degli anni di piombo, l'amo simboleggiava la crudeltà e la violenza dei tempi moderni ma anche l'urgenza di ripescare l'uomo, al pari del sughero che alludeva alla possibilità di galleggiamento e dunque di salvezza.

Singolarmente e accoppiate sulla parete, le bande cromatiche divenivano elemento interpretativo dell'ambiente¹⁷. Si potrebbe ipotizzare, al riguardo, una tangenza con lo spazio magistralmente interpretato da Barnett Newman a partire dalla sua seconda e sfortunata personale alla Betty Parsons Gallery del 1951 in cui espose *The Wild*, una tela rossa, di due metri e mezzo di altezza e quattro centimetri di larghezza, i cui lati erano segnati da un profilo rosso scuro (Allan, 2013, pp. 71-94). Barnett Newman affrontava un sofisticato discorso sulla grammatica pittorica e insieme sullo statuto dell'opera d'arte che certamente non dovette sfuggire a Cossyro intento, tuttavia, a sviluppare una sua programmata azione sullo spazio, in cui l'aspetto installativo non prevaleva sul messaggio che quelle opere – in quanto «metafore» – erano chiamate a rivelare.

Nell'autopresentazione, infatti, spiegava che «al di là della convenzione critica – l'opera non è soltanto un oggetto, è qualcosa che coinvolge

l'ambiente, che determina uno spazio spirituale, che dialoga ed esiste per la ricerca della comunicazione»; e sulla collocazione delle opere, aggiungeva:

ho scelto per loro destinazione una parete bianca sulla quale risalti, nella sua essenzialità, questa eterna rissa tra la luce e l'ombra, tra la grazia e la violenza. [...] La luce e l'ombra si fronteggiano, si contrastano, ma l'equilibrio è perfetto tra le loro forze. [...] Questo, intendo dire con metafore sintetizzate al minimo-massimo dell'espressione. E intendo aprire un colloquio nuovo tra la parete e l'opera, tra lo spazio assoluto e l'occasione del colore (Cossy, 1978, pp. n.n.).



Fig. 4 – Allestimento della galleria Artivisive, 1978. Ad angolo *Narciso-Mare cielo* (1977) e sulla parete *Verticale blu* (1978).

Sulle pareti di Artivisive, l'allestimento prendeva variamente corpo in accostamenti suggeriti dai colori o dai materiali. In linea con le soluzioni ormai ampiamente affrontate e risolte in pittura, l'asta poteva essere disposta a sfidare la parete in diagonale; mentre, i pezzi che conservavano l'impostazione verticale erano chiamati a comporre un *Trittico* (1978) di tre aste di diversa altezza disposte in maniera digradante a partire dal limite tra parete e soffitto.

Altre scelte allestitivie, pur interpretando quegli stessi principi di poetica, ne segnavano già il superamento: l'opera *Narciso-Mare cielo* (1977) –

un'asta di 230 centimetri di lunghezza – era stata disposta in diagonale ad assecondare l'angolo disegnato da due pareti. All'intersezione tra le due porzioni dell'opera era dipinto il motivo di due triangoli che, al pari delle due superfici che li accoglievano, si fronteggiavano e rispecchiavano l'uno nell'altro (fig. 4). In un'altra estremità della sala era esposta *L'angolo di Narciso* (1978), un'asta blu posizionata in verticale allo spigolo tra due pareti e che si rifletteva in una seconda asta a specchio adagiata sul pavimento.

La follia della pittura

Con le due opere – *Narciso-Mare cielo* e *L'angolo di Narciso* – che danno conto della compresenza in un solo anno di riflessioni molteplici, l'artista avviava una nuova serie in cui trovavano sviluppo strutture angolari composte da due elementi che si fronteggiavano.

A comporre l'opera potevano essere dei moduli rettilinei e tendenzialmente monocromi combinati sulla parete, talvolta, con un elemento a specchio oppure due dipinti identici che, accoppiati, davano origine a un dispositivo visivo modificabile. Le tele del dittico angolare, infatti, potevano essere accoppiate sfruttando i loro quattro lati e generando, in relazione alle possibilità combinatorie consentite dalle forme che vi erano dipinte, immagini variabili ma sempre autoriflettenti.

A farsi interprete di questa nuova indagine sarà Filiberto Menna, presentando nel maggio 1981 la personale presso la galleria *Chapitre XII* di Bruxelles, il cui catalogo¹⁸ era curato dalla galleria Artivisive dove, nel giugno 1982, Cossyro allestirà la mostra *La pioggia del mare*, ancora con presentazione di Menna.

Pur mantenendo una particolare vicinanza con Filiberto Menna, in quegli anni l'artista siglerà un sodalizio con Giorgio Di Genova, che diventerà il critico di riferimento della nascente tendenza della *Narciso Art*¹⁹, di cui Cossyro sarà il fondatore e il principale interprete.

A Bruxelles veniva presentata *Narciso-Arcobaleno pulito e inquinato* (1979). Predisposta per una installazione angolare o frontale, l'opera era

¹⁸ Anche in questa occasione, Cossyro affidava il compito di rimarcare la ricerca riversata nelle opere ad una sua foto-ritratto specchiata, pubblicata nel catalogo.

¹⁹ La loro collaborazione risaliva al 1979 quando Giorgio Di Genova (1979, p. n.n.) aveva rivolto la sua attenzione alle prime opere della *Narciso Art*, curando la mostra *Michele Cossyro. Opere 1975-1979* all'Art Club di Catania.

impostata sul rispecchiamento e sulla ripetizione di quattordici aste di sessanta centimetri posizionate a comporre una forma a V.

La tematica ecologica, richiamata nel titolo, era affrontata attraverso un ragionamento tutto interno alla pittura: quel che l'opera mostrava nella parte sinistra, infatti, era l'inquinamento della luce e non dell'aria che, in termini pittorici, determinava lo spegnimento e l'alterazione del colore-luce, come precocemente intuito da Elio Mercuri (1972). Tra le opere esposte, il catalogo riproduceva *Narciso-Etna* (1979) (fig. 5). Dipinta nell'anno in cui l'artista iniziava ad insegnare all'Accademia di Belle Arti di Catania, l'opera era composta da due tele scandite da quattro bande bianche che dividevano, in tre moduli, la superficie cromatica bipartita in diagonale; il titolo rimandava alla forma che poteva risultare dalle diverse combinazioni con cui i lati delle tele potevano essere accoppiati per definire il profilo del vulcano²⁰.



Fig. 5 – Michele Cossyro, *Narciso-Etna*, 1979.

²⁰ Le possibilità combinatorie non si esaurivano sulla parete poiché lo stesso motivo poteva essere metodicamente ripetuto su quattro tele, tutte dipinte a mano: due erano previste per una installazione ad angolo mentre le altre si compenetravano in una forma scultorea a X variabile e mobile che generava quattro angoli a loro volta riflessi da una base specchiante.

Il riferimento al mito di Narciso che aveva ispirato questa nuova serie, era spiegato da Menna ricorrendo ai principi della Pittura Pittura, come la volontà di

rifarsi alle origini stesse della pittura, rimeditando forse un passo famoso del De Pictura di Leon Battista Alberti: "Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato l'inventore: che già ove sia la pittura fiore di ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito" (1981, p. n.n.);

ma quel «narcisismo estetico» (Corà, 2014, p. 22), si poneva anche come risposta al citazionismo figurativo degli anni Ottanta. L'assunto dal quale partiva era il concetto di pittura che guarda se stessa con un esasperato autocitazionismo, che diventa autoriflessione e in seguito autodistruzione²¹.

Questo approccio implicava la messa in discussione dell'unità del quadro, prima in uno sdoppiamento autoriflessivo e in seguito in una disintegrazione e disseminazione²² nello spazio attraverso la ripetizione di un modulo seriale o attraverso la frantumazione dell'opera: «la follia della pittura»²³.

Alla galleria Artivisive nel giugno 1982 questo concetto prendeva forma nell'opera *Riflettendo sull'Impressione di Monet* (1981-1982) che mostrava una piccola tela su cui Cossyro aveva citato *Impression, soleil levant*, riproducendone a colori il motivo centrale delle rifrazioni luminose sull'acqua e accennando in bianco e nero la restante parte del paesaggio; la sezione cromatica centrale era, inoltre, duplicata ma segmentata in ventisette moduli rettangolari di legno, incolonnati in maniera irregolare sulla parete (fig. 6).

Per dichiarare esemplarmente la sua idea di «follia della pittura», Cossyro si rifaceva ai modelli che avevano nutrito la sua ricerca: Monet, che

²¹ In seguito, la tendenza crescerà allontanandosi dagli iniziali propositi di Cossyro, che deciderà di distaccarsene. L'ormai storica mostra *Lo stagno di Narciso* curata a Erice nel 1983 da Giorgio Di Genova, con catalogo pensato da Michele Cossyro che pubblicava testi di Menna, Meneghelli, Meneguzzo e Di Genova, metteva insieme, infatti, le tendenze aniconiche e quelle figurative, entrambe chiamate ad interpretare il tema di Narciso.

²² Questo suo nuovo orizzonte di ricerca si poneva a metà tra la contestazione del citazionismo degli anni Ottanta e la continuazione delle pratiche della Pittura analitica, condividendo in particolare con Pinelli il concetto di "disseminazione" dell'opera sulla parete o nello spazio.

²³ L'espressione con cui Cossyro si riferiva a questa fase della sua ricerca, comparirà in apertura dell'appendice fotografica pubblicata in Corà, 2014, p. n.n.

era stato il suo fondamentale, ma fino a quel momento mai dichiarato, riferimento per il colore, e Lucio Fontana, la cui spazialità era ulteriormente frantumata e sottoposta a una «estremizzazione che da quantitativa si muta in qualitativa, influenzando sulla fisionomia degli esiti» (Caramel, 1989, p. 10).



Fig. 6 – Michele Cossyro, *Riflettendo sull'Impressione di Monet* (1981-1982).

Per contro, le metamorfosi dell'immagine portavano l'artista a recuperare la dimensione del quadro in dispositivi a parete che mostravano contemporaneamente l'unità dell'immagine dipinta e la sua frantumazione. Con la successiva serie delle *Fisarmoniche*, Cossyro progettava un «organismo ultrapittorico con forte investimento spaziale» (Corà, 2014, p. 22) composto da una struttura di legno a fisarmonica con gli angoli interni di identica apertura, inferiore di 45°. Le «piegature» della struttura erano rivestite in un lato dalla tela dipinta, dall'altro da uno specchio.

Al variare del punto di osservazione, l'opera si offriva a una duplice possibilità percettiva: il dipinto, segmentato sulla struttura, poteva ricomporsi nella percezione anche per mezzo delle rifrazioni dello specchio ma poteva risultare, anche, ulteriormente frammentato dal rispecchiamento all'interno dell'opera, dello spettatore e dell'ambiente esterno.

Queste dinamiche erano colte da Palma Bucarelli – in occasione della mostra *L'angolo di 'Tanit'* tenuta presso la galleria di Ezio Pagano –, con una lettura che assegnava un inedito protagonismo allo spettatore nell'attivare le possibilità percettive di un'opera astratta:

l'immagine si modifica secondo il movimento del visitatore che passa davanti all'opera e ad un tratto vede il quadro annullarsi perché lungo la faccia interna di quello che ho chiamato soffietto sono disposti specchi che riproducono, in un altro modo, del tutto astratto la luce distruggendo l'immagine (1985, pp. n.n.).

Le complessità e le apparenti contraddizioni dalla ricerca di Cossyro, che si manteneva separata e parallela agli ormai codificati orientamenti dell'arte astratta, erano ricomposte, in quella occasione, da una profonda lettura di Emilio Villa.

Dopo più di un decennio di attività, quando ormai Cossyro aveva trovato una sua dimensione pittorica e installativa, Villa ne ripercorreva il cammino e con una definizione lucida e illuminante parlava «di tendenza astrattiva e, insieme, estrattiva, cioè trainante, definitoria propria della occasione meglio temperata» (1985, p. n.n.).

Villa collocava la ricerca di Cossyro nella «pittura lineare, *per lineas illatas*» che considerava l'elemento fondativo del «grande "tema" che è lo spazio» ma vi individuava anche una «deriva simmetrica, in propensione di "anti-spazio"» quale risultato dell'«assedio totale di orizzonte-come-vertice», della «verticale ricreata in fase di spigolo» e «della specularità

iterata, moltiplicata, articolata in memorie di trasparenze e di inflessi-riflessi» (1985, p. n.n.).

La sua lettura, di carattere eminentemente linguistico, non escludeva la possibilità del singolo di riflettere sui significati di quelle astrazioni «dove chi vuole può inserire nello schema un senso più generale di forma del mondo (cosmomorfia) e perfino un lieve sospetto di cosmologia acquatata e idealizzante»; e parlando di «nube del cromatico (paesistico anche, o più esattamente atmosferico)», di «primordiale infanzia», di «"spazio" vero, o ipotizzato» e di «tracce e ombre di landscaping» (Villa, 1985, pp. n.n.), disseminava nel testo rimandi alle tematiche paesaggistiche ed ecologiche care all'artista.

Nello "spazio assoluto" ricercato nella pratica installativa, Villa individuava una dimensione scenica la cui temporalità era scandita dai ritmi percettivi imposti dalle opere e di conseguenza interpretava l'azione dell'artista come una drammatizzazione: «Con l'espedito operativo, in sé meccanico, dell'affronto, banda contro banda, striscia contro striscia, parete contro parete, specchio contro specchio, Cossyro drammatizza il *medesimo* contro l'individuazione generata, il *medesimo* contro il *medesimo*» (1985, pp. n.n.).

Non indugiava, invece, nel dare interpretazione alla ricerca cromatica ma la risolveva in un solo e significativo passaggio in cui, lontano dallo stile lirico e aulico della sua scrittura, affermava in un inciso perentorio: «(il vizio del colore non lo si perde mai, se uno ce l'ha; e comunque solo sotto uno sforzo disumano)» (Villa, 1985, p. n.n.).

Bibliografia

Allan, K. R. (2013), *Barnett Newman's The Wild: Painting as Spatial Intervention*, "October", n. 143, pp. 71-94.

Bonomi, G. (2017), *À côté dell'analitica. I "compagni di strada"*, in Bonomi, G. (a cura di, 2017), *Pittura analitica. Origini e continuità*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 28-37.

Bovi, A. (1973), *Cossyro: sculture, dipinti, gioielli*, in *Michele Cossyro*, Milano, galleria Cortina-Palmieri, s.e., s.l., pp. n.n.

Bucarelli, P. (1985), [presentazione senza titolo], in *Michele Cossyro L'angolo di Tanit*, Ezio Pagano Artecontemporanea, Bagheria, s.e., s.l., pp. n.n.

Caramel, L. (1989), *Michele Cossyro*, in Caramel, L. (a cura di, 1989), *Michele Cossyro. Geometrie d'acqua*, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma, pp. 3-14.

Corà, B. (2014), *Michele Cossyro: una metafora dei mondi possibili*, in Corà B. (a cura di, 2014), *Michele Cossyro. Universi*, GBM, Messina, pp. 15-29.

Cortenova, G. (a cura di, 1989), *Quei problematici anni Settanta. Dalle premesse alle conseguenze, alcuni protagonisti della pittura e della scultura*, De Luca, Roma.

Cossyro, M. (1978), *Metafore sul mare*, in *Michele Cossyro. Metafore sul mare*, Artivisive studio d'arte contemporanea, Roma.

Debenedetti, E. (1976), [presentazione senza titolo], in *Michele Cossyro*, Galleria Cortina-Palmieri, Milano, s.e., s.l., pp. n.n.

X Quadriennale. Nuova Generazione (1975), De Luca, Roma.

Di Genova, G. (1979), [presentazione senza titolo], in *Michele Cossyro. Opere 1975-1979*, Arte Club, Catania, pp. n.n.

Lo stagno di Narciso (1983), ed. Ass. Art. Cult. "La Salerniana", Erice.

Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70 (1970), Centro Di, Firenze.

Feierabend, V., Meneguzzo, M. (a cura di, 2008), *Pittura analitica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Fiz, A. (2015), *Fare per pensare Pittura*, in Fiz A. (a cura di, 2015), *Pittura Analitica. Ieri e Oggi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 6-17.

Godfrey, M. (2024), *Pino Pascali: Exhibitionist*, in Godfrey, M. (a cura di, 2024), *Pino Pascali*, Fondazione Prada, Milano, vol. 1, pp. 13-189.

Meneguzzo, M. (2008), *Analisi materialistica, autoanalisi psicologica, auto-critica politica. Un saggio sulla pittura analitica*, in Feierabend, V., Meneguzzo, M. (a cura di, 2008), *Pittura analitica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 10-40.

Menna, F. (1975), *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Giulio Einaudi editore, Torino.

Menna, F. (1981), *Tra spazio assoluto e occasione del colore*, in Michele Cossy, galleria Chapitre XII, Bruxelles, s.e., s.l., pp. n.n.

Mercuri, E. (1972), [presentazione senza titolo], in Cossy, galleria d'arte La Sonda, L'Aquila, s.e., s.l., pp. n.n.

Moretti, U. (1970), [presentazione senza titolo], in Cossy. *Ori, argenti, olii di Cossy (Michele Valenza)*, galleria d'arte Sistina, Roma, s.e., s.l., pp. n.n.

Papini, P. (1970), [presentazione senza titolo], in Cossy. *Ori, argenti, olii di Cossy (Michele Valenza)*, galleria d'arte Sistina, Roma, s.e., s.l., pp. n.n.

Patti, M. (2021), «Ogni artista è "sulla" terra per creare un mito»: *Roberto Sebastian Matta e l'arte a Roma all'inizio degli anni Cinquanta*, "Predella", n. 49, pp. 155-165.

Pietrobelli, J. (1975), [presentazione senza titolo], in Michele Cossy, galleria d'arte Il Navicello, Pisa, s.e., s.l., pp. n.n.

Pino Pascali. Nuove sculture (1966), Istituto grafico Tiberino, Roma.

Quarta rassegna nazionale. Arte popolare e pittura (1977), Caserta Club, Circolo Artistico Culturale, Caserta.

Rea, D. (1972), *Cossyro. Meraviglia e avventura*, in *Michele Cossyro*, galleria La Sfinge, Formia, s.e., s.l., pp. n.n.

Rigoni, A. (a cura di, 2016), *Gli anni della pittura analitica. I protagonisti, le opere, la ricerca*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Rigoni, A. (2016), *Gli anni della Pittura Analitica*, in Rigoni, A. (a cura di, 2016), *Gli anni della pittura analitica. I protagonisti, le opere, la ricerca*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 13-24.

Rigoni, A. (2017), *Pittura analitica. Origini e protagonisti*, in Bonomi, G. (a cura di, 2017), *Pittura analitica. Origini e continuità*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 18-27.

X. 3 *Quadriennale Nazionale d'Arte. La ricerca estetica dal 1960 al 1972* (1973), De Luca, Roma.

Villa, E. (1985), [presentazione senza titolo], in *Michele Cossyro 'L'angolo di Tanit'*, Ezio Pagano Artecontemporanea, Bagheria, s.e., s.l., pp. n.n.

Vivaldi, C. (1965), *Un mito mediterraneo*, "Catalogo. Galleria di Pittura e Scultura La Tartaruga", n. 2, pp. n.n.

Abstract

Pittore e scultore, Michele Cossyro è un artista difficilmente riconducibile alle più transitate direttrici dell'arte astratta. Il saggio prende in esame il primo quindicennio della attività dell'artista che, dalle prime pitture degli anni settanta fino ai quadri-scultura della metà degli anni ottanta, si è articolata attraverso identificabili serie di opere che hanno concorso alla definizione del linguaggio astratto e, insieme, alla ricerca di una dimensione installativa. Le opere astratte – che l'artista concepisce come “metafore” del reale –, sono lette in relazione ai loro significati e indagando i possibili modelli visivi che, talvolta, si sono rivelati anche i riferimenti privilegiati per una concreta azione sullo spazio della galleria. Si analizzano in particolare le mostre tenute presso la galleria Cortina Palmieri di Milano (1976), la galleria Artivisive di Roma (1978) e la galleria Ezio Pagano di Bagheria (1985), come tappe esemplari di un percorso in cui la sperimentazione linguistica sostiene e rilancia l'ambizione all'estensione ambientale.

PAROLE-CHIAVE: Spazio; colore; ecologia; quadro-oggetto; ambiente.

A painter and sculptor, Michele Cossyro is an artist who can hardly be traced back to the more transitory directions of abstract art. The essay examines the first fifteen years of the artist's activity, which, from the first paintings of the 1970s to the sculpture-paintings of the mid-1980s, was articulated through identifiable series of works that contributed to the definition of abstract language and, at the same time, to the search for an installation dimension. The abstract works - which the artist conceived as “metaphors” of reality - are read in relation to their inherent meanings and by investigating possible visual models that, at times, also proved to be the privileged references for a concrete action on the gallery space. In particular, the exhibitions held at the Cortina Palmieri Gallery in Milan (1976), at the Artivisive Gallery in Rome (1978) and the Ezio Pagano Gallery in Bagheria (1985) are analysed as exemplary stages of a path in which linguistic experimentation supports and re-launches the ambition of environmental extension.

KEYWORDS: Space; colour; abstract art; ecology; object; environment.

elisa.francesconi@unict.it

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>