

# LUCA PADRONI

## I Valori Personali

a cura di Claudio Crescentini

MONTEGALDI  
CONTEMPORARY ART  
[www.m12gallery.com](http://www.m12gallery.com)

GALERIE   
L & C TIRELLI

*A Fabiana e Flaviano*



**VIRGINIA RAGGI**  
*Sindaca*

**LUCA BERGAMO**  
*Vice Sindaco*

**CLAUDIO PARISI PRESICCE**  
*Sovrintendente Capitolino  
ai Beni Culturali*

*Comunicazione e Relazioni Esterne*  
Teresa Franco  
Renata Piccininni  
Filomena La Manna  
Luca D'Orazio

*Servizio Mostre e Attività Culturali*  
Federica Pirani, Responsabile  
Francesca Salatino



*Direzione Musei, Ville e Parchi storici*  
Claudio Parisi Presicce, Direttore

*Ufficio valorizzazione e comunicazione delle  
attività della struttura*  
Pasquale Enrico Stassi  
Elena Cannistrà

*Ufficio coordinamento tecnico amministrativo e  
organizzativo della struttura*  
Tina Cannavacciuolo  
Nicoletta Spada

*Ufficio attività espositive e grandi eventi*  
Claudio Crescentini



*Servizi Museali*

*Amministratore Delegato*  
Albino Ruberti

*Direttore Generale*  
Roberta Biglino

*Area Musei*  
Teresa Mulone con Andrea Enrico Rossi

*Relazioni esterne e internazionali MACRO Testaccio*  
Teresa Emanuele

*Revisione conservativa delle opere*  
Sabina Marchi con Simona Nisi Elena Borgiani

*Ufficio stampa*  
Patrizia Morici

*Comunicazione*  
Antonella Caione

*Mostra*

I Valori Personali  
Luca Padroni

*A cura di* Claudio Crescentini

*In collaborazione con*  
Montoro12 Contemporary Art  
Galerie L&C Tirelli

*Fotografie*  
Alessandro Vasari

*Ufficio Stampa*  
Giorgia Fileni

*Grafica*  
[www.voilastampa.it](http://www.voilastampa.it)

*Assicurazioni*  
Assipi srl

*Si ringraziano*  
Itawine srl  
Stefano Iacobelli



Nello spazio post-industriale di MACRO Testaccio, Luca Padroni presenta una serie di opere di grande formato e per lo più inedite. Opere cariche d'immagini, segni, simboli e strutture che s'incontrano, sovrappongono, mescolano, amalgamano e conseguono in una loro intima, personale appunto, percorrenza che sottende e distingue.

Immagini che si rincorrono sulle tele, a volte tornando e rimbalzando da una all'altra. Sovrapposte, capovolte, al dritto, sghembe, altre volte amputate e assorbite. In primo piano o campo lungo o ancora in un interno/esterno dal forte sapore filmico.

Immagini che sfondano il piano limite, tanto da violare lo stesso spazio visivo dello spettatore, anche per quanto riguarda il piano fisico, tramite quegli angoli, lembi, carte e veline che fuoriescono e tradiscono la stessa rigidità della tela utilizzata da Padroni.

Grandi formati per racconti d'immagini che parlano dell'artista, ma anche di Roma. Del presente ma con una ricezione del passato mai assopita nella sua pittura, fin dai tempi di *Santa Prassede* e *Cristo con grande cravatta*, (fig. 1) opera possente del 1999, dove già Padroni aveva avviato questo metodo accumulatorio e polisegnico che sempre più contraddistingue oggi la sua pittura. Proprio come nel confronto dell'opera citata con *Un'ultima volta* (2014) (pag. 51), dove il "metodo accumulatorio" di Padroni si arricchisce e matura tramite una maggiore abilità pittorica ma anche creativa e, in qualche modo, mentale. Memoria, onirismo e realtà del caos di oggi.

In questo senso la sua opera diventa altro andando *oltre*, violando limiti e strutture, fisiche visive ma anche mentali, lo ripetiamo, tanto che *i valori personali* di Padroni finiscono per contrapporsi, in via esemplificativa, con l'accumulo mentale tipico della natura stessa del linguaggio utilizzato, come insegna George Steiner,<sup>1</sup> per il quale il linguaggio non è solo uno "strumento positivo" di comunicazione ma anche un mezzo di distinzione e di propaganda. Nel nostro caso di costruzione e di "propaganda" - positiva - di una cronaca personale, quella appunto di Padroni, che tende o meglio aspira a divenire collettore con la storia e quindi collettiva.

Storia e cronaca, infatti, s'intersecano nelle sue opere in un

flusso continuo di immagini/pensieri personali seppur comuni, individuali ma generali, per mezzo di una pittura strutturata sia nella propria gamma cromatica che nel segno indicativo di costruzione, così come nell'impronta concettuale di realizzazione dell'immagine stessa.

Un segno, quello di Padroni, che è anche gesto/timbro e recupero di una propria basilare prospettiva pittorica<sup>2</sup> che in parte rimanda direttamente ai suoi inizi, come già accennato, allontanandolo dalla sua produzione più recente - i *Crateri*<sup>3</sup> (fig. 2) ad esempio - con però una pregnanza esecutiva e mentale che ora tradisce apertamente la propria e più sicura maturità espressiva.

Ricordiamo comunque che il segno - gesto/timbro come l'abbiamo definito - di Padroni è anche soggetto/oggetto della sua stessa formazione artistica, così come delle sue "affinità elettive" oltre le radici pittoriche. Da Lucien Freud e Francis Bacon a Frank Auerbach e Timothy Hyman, dove quest'ultimo, in particolare, è anche stato suo docente negli anni trascorsi presso la Slade School of Fine Art di Londra (1994-98).<sup>4</sup>



1 - *Santa Prassede e Cristo con grande cravatta*, 1999

<sup>1</sup> Cfr. in particolare: G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, trad. di R. Bianchi, Milano 1972.

<sup>2</sup> Interessante in tale senso la lettura, in positivo, della pittura di Padroni di qualche anno fa, impostata, già con visione "alla lunga" da: C.A. Bucci, *Dai Pennelli di Padroni e Montani paesaggi simbolisti e ritmi musicali*, in "La Repubblica", 20 gennaio 2010.

<sup>3</sup> Cfr. *Terra!*, a c. di A. Arevalo, depliant, Rieti, Galleria Treccinque, Rieti 2010; *Fuoco cammina con me*, a c. di G. Gigliotti, cat. mostra, Roma, Galleria Il Segno, Roma 2010.

<sup>4</sup> Per affinità e influenza si veda il saggio di Marco Tonelli presente in catalogo.

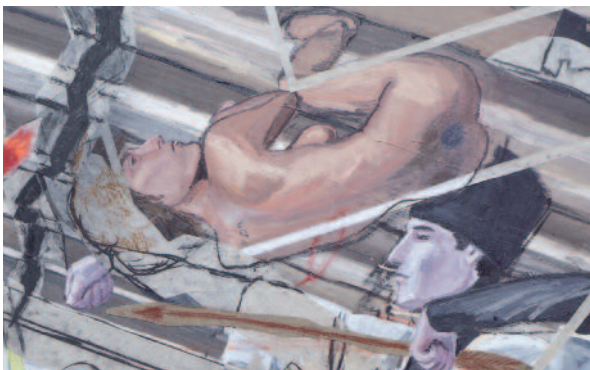


2 - Terra, 2010 - Galleria 3/5, Rieti

Come già scritto in precedenza, “Padroni, pur nella apparente (...) deformità delle figure, ne privilegia l’inserimento in una composizione precisa e corretta, riuscendo a risolvere in maniera omogenea e accurata quello che a prima vista, per chi guarda e non vede, potrebbe sembrare puro - tardo? - espressionismo figurativo”,<sup>5</sup> ma che invece non lo è. Soprattutto per quanto riguarda l’uso del *collage* e per la messa in opera di un colore sempre in grado di definire la forma, seppur sfrondata da una pennellata forte e decisa. Una pennellata che, nel particolare di questi suoi ultimi dipinti, rimanda anche al magma costruttivo di Richard Pousette-Dart o alle prime opere, ancora violentemente figurative, di Mark Rothko della metà anni Trenta, o a quelle di un decennio successivo di Philip Guston, ricollegabile a Padroni per il magnetismo figurale e descrittivo degli inizi del Canadese.<sup>6</sup>

Tornando a Padroni e parafrasando quindi il titolo della sua mostra, possiamo dire che il proprio “valore personale” si fa quindi già recupero di una storia tecnica - di tecnica pittorica ovviamente stiamo parlando - molto personale e che, come abbiamo visto, lo riporta allo stesso suo passato pittorico, formativo così come operativo. Personale ma anche collettivo se considerato come filiazione di un processo artistico. “Dagli uomini all’uomo per gli uomini” come teorizza Michael Albert in relazione ad una futura possibile politica, ma parla anche di arte, partecipativa, che inizia appunto dal generale per toccare il personale e poi ampliarsi e investire la collettività tutta.<sup>7</sup>

In tale maniera s’intende quindi considerare il termine utilizzato da Padroni in una accezione decisamente più ampia e pluralizzante, di modo che l’aggettivo “personale”, di persona, riferito quindi alla persona, proprio di una determinata persona, deve essere inteso come il sostantivo “collettivo” - dal greco **περιληπτικὸν ὄνομα** - che riunisce la pluralità del senso in unità omogenee, dipendenti seppur autonome. Della persona eppur di tutti. Anche se, e in questa sede preme sottolinearlo, *i valori personali* che ne emergono sono prima di tutto familiari, così come anche lo stesso artista esplicitamente denuncia.



3 - Pensieri dinamitardi, 2017 (particolare)

Persi nel carosello delle storie figurali proposte da Padroni troviamo, infatti, la moglie Fabiana Sargentini, regista e blogger, come figura ruotante nel quadro *Pensieri dinamitardi* (2016) (pag. 69 e fig. 3) o che bacia Padroni - il marito pittore che si autoritrae - come in *A casa di Mamma* (2016) (pag. 44), in un gioco continuo e binario che accavalla le logiche percettive e stravolge le prospettive e in cui ritrovare anche il figlio Flaviano.

Nel duplice riferimento incrociato fra valori e intendimenti, troviamo un altro e più dichiarato autoritratto dell’artista allo specchio, inserito in *I valori personali* (2016), (pag. 37 e fig. 4) dove Padroni rimanda appunto il suo sguardo dallo specchio allo “specchio” della tela guardato dallo spettatore, quasi come nel giudizio etico di kantiana memoria.

Quadro simbolo della presente mostra *I valori personali* di Padroni finisce per essere anche guida visuale del percorso accumulativo d’immagini, così come di significati che l’artista mette esplicitamente in campo. Senza più remore né timidezze, con un posto a se stante - e sembrerebbe anche prioritario - ricoperto dal paradigmatico inserimento in molte sue ultime opere della casa della madre di Fabiana, Anna Papparatti, personaggio e personalità emblematica dell’arte e della cultura fra gli anni Sessanta e Ottanta,<sup>8</sup> dalla “vita-capolavoro” come scrive Mughini.<sup>9</sup> L’artista,

<sup>5</sup> C. Crescentini; *Poi il silenzio, anzi no Padroni*, in Luca Padroni, a c. di C. Crescentini, cat. mostra, Temple Gallery, Roma 2001.

<sup>6</sup> Per un maggiore approfondimento dell’origine di tale questione tecnica, rimandiamo all’accurata analisi del colore di questi due artisti, nel contesto generale della nascita ed evoluzione dell’Espressionismo astratto americano ricostruita in: D. Anfam, *An Unending Equation, in AbstractExpressionism*, ed. by D. Anfam, cat. mostra, London, Royal Academy of Arts / Bilbao, Guggenheim Museum, 2016-2017, London 2016, pp. 14.49.

<sup>7</sup> M. Albert, *Realizing Hope: Life beyond Capitalism*, New York 2006.

<sup>8</sup> Esemplificativo il volume *A. Papparatti, Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70*, intr. di G. Gigliotti, Roma 2015.

<sup>9</sup> G. Mughini, *La vita capolavoro di Anna Papparatti negli ambienti artistici romani tra i Sessanta e i primi Ottanta, quando ogni mattino che veniva al mondo ti portava un’idea o una libertà o un’illusione in più*, in Dagospia, 7 agosto 2015.

della casa della Papparatti, riproduce, quasi ossessivamente, molti angoli e prospettive, oltre a particolari decorativi, oggetti, fra antropologia e arte. Ne riprende gli ambienti, i mobili e le opere della sua collezione che diventano metafora storica del passato personale della Papparatti così come di quello collettivo della di lei storia. Opere possenti e famose esposte in più casi nella gloriosa Galleria L'Attico di via del Paradiso di Fabio Sargentini. E ancora il personale diventa universale.

Scopriamo quindi le porte di Nagasawa, il trittico di Pizzi Cannella, la bomba a mano di Pino Pascali che torna come elemento centrale e determinante nella già citata tela di Luca Padroni, *Pensieri dinamitardi*, dove Anna Papparatti, ieratica e in primo piano, la tiene saggiamente in mano, mostrandola al pubblico come una sacra icona che irradia luce ed energia (fig. 5). Luce di bellezza ma anche di storia e arte che ancora una volta Padroni inoltra verso di noi, trasformando il percorso personale della Papparatti, testimone del tempo, nella testimonianza dell'essere essa stessa, ancora oggi, "testimone del tempo", del nostro tempo, come segno rappresentativo collettivo. Immagine artistica di una creatività che oltre a rispecchiare il valore personale/familiare dell'artista segna anche il *topoi* di una collettività così come della storia, tramite l'arte, di questa stessa.

Le immagini create da Padroni, non sono perciò unicamente valori "della famiglia" - o meglio "dalla famiglia"- seppur intensi e decisivi per la cronaca di questa stessa, ma appunto sono, o per meglio dire diventano della collettività, della società. Tutto questo senza però dimenticare, altro tema centrale dell'artista, la città dove Padroni vive e opera, Roma, grazie anche a quello spaccato di vita e di creazione che l'artista finisce per dilatare proprio oltre il personale.

Piazza della Repubblica e la Stazione Termini, il Colle Oppio e il quartiere Esquilino, le piazze della città storicizzata e le Mura Serviane. Gli spaccati stradali e le stratigrafie edilizie ma anche emotive della Roma contemporanea sono così gli altri protagonisti, nel protagonismo del "valore personale" di Padroni, che si sovrappongono ad altre sue iconografie precedenti, come nel caso dei *Treni*.<sup>10</sup>

La città quindi, oltre perciò a se stesso e alla famiglia, diviene altro suo peculiare spazio mentale, artistico, individuativo di un rapporto e di una sincronia associativa senza ostacoli e che rimanda, ad esempio, a quanto teorizzato dal protagonista del primo - e ultimo - romanzo del mai dimenticato Valentino Zeichen, *La sumera*, dove appunto il rapporto fra esterno e interno, significato e significante viene via via sconvolto proprio dalla personalizzazione del pensiero dell'artista protagonista della vita culturale romana degli anni Sessanta.

Un Io in primo piano che diventa l'Io narrante ma anche prospettiva di un Io collettivo e identificativo di un'epoca. Proprio come ne *I valori personali* del XXI secolo di Padroni.<sup>11</sup>

Luca, come l'artista descritto da Zeichen, gira e vive la città tramite un occhio mentale urgente e visionario. "Urgente" nell'urgenza di coinvolgimento e apprendimento figurale, "visionario" nella ricezione continua di stimoli e *flashes* che lo riportano poi sempre e volutamente alla sua creazione e modellazione pittorica.

Luoghi, icone, segni umani e urbani familiari all'artista ma anche a noi, come in quella sorta di suggestivo omaggio che crea Padroni alla libertà intellettuale di Mario Monicelli con il dipinto *Un'Ultima Volta* (2016), un'opera realmente significativa di questa sua recente produzione artistica.

Opera altre, senza ombra di dubbio, che finisce per divenire essa stessa valore - *I valori* - con insita una prospettiva che trasla



4 - *I valori personali*, 2016 (particolare)



5 - *Pensieri dinamitardi*, 2017 (particolare)

<sup>10</sup> Vedi il treno in corsa introdotto nel dipinto *Run run Fauja* (2014) di pag. 53 che riprende proprio la sua precedente serie pittorica di treni in corsa.

<sup>11</sup> Cfr. V. Zeichen, *La sumera*, Roma 2016.



6 - Immagine tratta dallo studio dell'artista

nalità figurali, in cui, fra le altre immagini simbolo “personali”, irrompe la figurazione erotica traslata da Padroni dal Koka Shastra.<sup>12</sup> Un volume storico sull’argomento ritrovato nel caos della postazione creativa dell’artista (fig. 6), dalla visione della quale bene si deduce anche il suo raffinatissimo metodo assemblativo e soprattutto la pregnanza di una edificazione della realtà reale in un’altra realtà, artificiale, personale e identificativa, in cui riconoscersi, ritrovarsi. Per perdersi.

decisamente il “suo” valore personale nel casellario concettuale del “nostro”. E il *global* si atteggia a *glocal*, quindi l’“io” al “noi”, “mio” al “nostro” e “personale” finisce per aspirare all’“universale”; come anche nel quadro *Il sogno del Cardinal de Merode* (2014)(pag. 49).

Di nuovo si estrapola l’attitudine preparatoria e mentale di Padroni e del suo “fare arte”, il suo rendersi conto che oggi non basta più, o non basta solo, dipingere - leggi creare - per essere un pittore - leggi artista - ma che serve di più pensare e individuare una connessione profonda con il presente e con la costruzione di questo stesso. Tanto che *il sogno del Cardinale* che voleva costruire una nuova Roma moderna, la città efficiente, almeno sulla carta, dei nuovi ministeri e delle eleganti residenze di fine Ottocento, finisce per essere oggi caos esecutivo e multietnico, prospettive gioiose e irrazio-

*Claudio Crescentini*

<sup>12</sup>The illustrated Koka Shastra. Medieval Indian writings on Love based on the Kama Sutra, preface by W.G. Archer, London s.d.



At the MACRO Testaccio's post-industrial space, Luca Padroni presents a series of large scale and mostly unpublished works. The artworks are loaded with images, signs, symbols and structures that meet, overlap, mix and blend into each other, following their own intimate and personal journey.

The images chase one another on the canvases, sometimes returning and bouncing one into the other. They are juxtaposed, turned upside down, straight, sometimes cut and absorbed. In the foreground or in the background or even with a strong cinematographic taste of interior/exterior. These are images that break the limits of a given plan, so that they violate the viewer's visual space, as well as the physical one, through angles, patches, papers and flimsy papers that come out and betray the rigidity of the canvas utilized by Padroni.

Large canvases are used to portray images that tell the artist's stories, but also stories that talk about Rome. They narrate the present but with an attention towards the past, that has always remained in his painting, since the time of *Santa Prassede e Cristo con grande cravatta*, (fig. 1) a powerful work dated 1999, in which Padroni already adopted the accumulative and "multi-sign" method that more and more distinguishes his painting today. Just like in the comparison between the work mentioned above and *Un'ultima volta* (2014)(pag. 51), Padroni's accumulative method enriches itself and grows through a greater pictorial, creative, and in a way even mental, ability. It embraces memory, oneirism and the reality of today's chaos.

In this regard Padroni's work turns into something else by going *beyond*, violating physical but also mental limits and structures, so that Padroni's *personal values*, in an exemplified way, end up counterposing the mental accumulation typical of the very nature of the language used, as taught by George Steiner<sup>1</sup>, for whom language is not only a communication's "positive tool" but also a means for distinction and propaganda. In this instance, language is a means for the construction of a positive "propaganda" of a personal chronicle, that stretches out or better aims at becoming collector with history and thus collective. Indeed, in the artist's production, history and chronicle intersect in a continuous flux of images/thoughts, personal albeit common ones, individual but general, both through a pictorial medium that is structured in its own range of colors and in the construction's indicative sign, as well as in the conceptual imprint and realization of the image itself. Padroni's sign, which is also gesture/tone as well as recovery of a personal and basic pictorial perspective<sup>2</sup>, partly refers to his beginnings, as already mentioned, moving him away from his most recent production, for instance the *Crateri*<sup>3</sup> (fig. 2). Indeed it is the executive and mental richness that now openly betrays Padroni's own and more secure expressive maturity. It is worth remembering that Padroni's sign - gesture/tone as we defined it - represents also the subject/object of his artistic training, as well as his "elective affinities" beyond pictorial roots. From Lucien Freud and Francis Bacon to Frank Auerbach and Timothy Hyman, where the latter, in particular, has been the artist's teacher during the years spent at the Slade School of Fine Art, London (1994-98).<sup>4</sup> As previously written, "Padroni, even in the ostensible (...) figures' deformity, favors their integration in a precise and correct composition, succeeding in solving, in a homogenous and accurate way, what at first sight, for those who look but don't see, could look like pure - late? - figurative expressionism"<sup>5</sup> which, however, it is not. Such a comparison is drawn in particular due to the use of *collage* and to the application of colors, always precisely descriptive of form through strong and decisive brush strokes. A brush stroke that, particularly in these most recent paintings, refers to Richard Pousette-Dart's constructive magma, or to Mark Rothko's still strongly figurative first artworks of the mid thirties, or to Philip Guston's, from a decade later, who is connected to Padroni due to the Canadian's initial figurative and descriptive magnetism.<sup>6</sup>

Going back to Padroni and paraphrasing the exhibition's title, we could say that his "personal values" are, to begin with, the

<sup>1</sup> Cfr. in particular: G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, trans. by R. Bianchi, Milan 1972.

<sup>2</sup> In this regard it is interesting the positive reading of Padroni's painting from few years ago, already sketched out by a "long-term" vision by C.A. Bucci, *Dai Pennelli di Padroni e Montani paesaggi simbolisti e ritmi musicali*, in "La Repubblica", 20 January 2010.

<sup>3</sup> Cfr.: *Terra!*, a c. by A. Arevalo, depliant, Rieti, Galleria Trecinque, Rieti 2010; *Fuoco cammina con me*, a c. by G. Gigliotti, cat. exhibition, Rome, Galleria Il Segno, Rome 2010.

<sup>4</sup> For affinities and influences look for Marco Tonelli's essay in the catalogue.

<sup>5</sup> C. Crescentini; *Poi il silenzio, anzi no Padroni*, in *Luca Padroni*, by C. Crescentini, exh. catalogue, Temple Gallery, Rome 2001.

<sup>6</sup> For a better insight into the technique's origins, refer to the accurate analysis of these two artists' colours within the general context of American Abstract Expressionism's birth and evolution, found in: D. Anfam, *An Unending Equation*, in *Abstract Expressionism*, ed. by D. Anfam, exh. cat., London, Royal Academy of Arts / Bilbao, Guggenheim Museum, 2016-2017, London 2016, pp. 14-49.

recovery of a very personal pictorial technical history, and as we have seen, they take the artist back to his own pictorial, educational, operational past. A personal past which is also collective if considered as the artistic process filiation. “From mankind to man for men” as theorized by Micheal Albert, in relation to possible future politics, but also speaking about a participatory art, springing from the general to touch on the personal, and then extending to the entire community.<sup>7</sup>

In this way the term utilized by Padroni is understood in a more broad and plural meaning, so that the “personal”, adjective of a person, referred indeed to the person, proper to a specific person, has to be understood as the noun “collective” - from the Greek **περιληπτικὸν ὄνομα** - which embraces the meaning’s plurality into homogenous unities, dependent on one another although autonomous. They belong to the person and yet are common to everyone. However, and it is worth mentioning here, the personal values (*I valori personali*) that emerge are, as the artist himself explicitly affirms, first of all family ones. Lost in Padroni’s carousel of figural stories one can find his wife, Fabiana Sargentini, director and blogger, in a continuous and binary game that juxtaposes the perceptive logics and overturn the perspectives, and in which it is found as well the son Flaviano. Fabiana indeed appears as a turning figure in the painting *Pensieri dinamitardi* (2016) (pag. 69 and fig. 3) or while kissing Padroni - the husband painter that portrays himself - as in *A casa di Mumma* (2016) (pag. 44). In the double cross reference between values and understandings, it is to be found another, more explicit self-portrait of the artist at the mirror, in *I valori personali* (2016) (pag. 37 and fig. 4), in which Padroni directs his gaze from the mirror to the canvas’ “mirror” observed by the spectator, almost as in a Kantian’s memory’s ethical judgement.

The painting, symbol of Padroni’s current exhibition *I valori personali*, eventually becomes a visual guide to the images’ accumulative path, as well as a clue for the meanings that the artist explicitly includes. With no more hesitations or shyness, with an independent and primary place, covered in many of his latest works by the paradigmatic insertion of the house of Fabiana’s mother, Anna Paparatti, relevant character and emblematic personality of the artistic and cultural roman scene between the Sixties and Eighties<sup>8</sup>, described as a “life-masterpiece” as Mughini writes.<sup>9</sup> The artist reproduces almost obsessively many corners and perspectives of Paparatti’s house, not to mention the decorative details and the peculiar (from anthropological to artistic) objects he finds there. He reproduces the rooms, furniture and artworks from Paparatti’s collection, which turns into historical metaphor of her personal background, as well as her history becoming metaphor for the collective past. Indeed some of these are powerful and famous artworks exhibited in many occasions at the illustrious Galleria L’Attico by Fabio Sargentini. And again the personal turns into the universal.

Nagasawa’s door is unveiled, Pizzi Cannella’s triptych, Pino Pascali’s hand grenade, which comes back in Luca Padroni’s canvas *Pensieri dinamitardi* as the central and determining element, in which Anna Paparatti, hieratic and positioned in the foreground, wisely holds the grenade in her hand, showing it to the audience as a holy icon that radiates light and energy (fig. 5). She is light and beauty, but also history and art, that once again Padroni moves towards us, transforming Paparatti’s personal path, time’s witness, into the testimony of being herself, till today, “time witness” of our time, which is again seen as a collective representative’s sign. This creative artistic image, besides representing the artist’s personal/family values also marks the collective and the history’s *topoi*, through its own art.

The images created by Padroni then do not only represent family values - or better values from the family - although these are intense and determining to the family’s history, but are indeed, or better they become, part of the collective, of society. All of it happens without however forgetting the city in which Padroni lives and works, Rome, and the slice of life and creation that becomes pivotal to the artist’s oeuvre, and that allows him to expand his work beyond the personal level.

Among these we find Piazza della Repubblica (Republic’s square) and Stazione Termini (Termini train station), Colle Oppio (Oppian Hill which is part of the Esquiline Hill), the city’s historicized squares and the Mura Serviane (Servian Walls). The streets’ glimpses and the buildings’ stratigraphy but also the emotional response to a contemporary Rome, that juxtapose themselves onto his other earlier iconographies, as the *Treni* for instance<sup>10</sup>, represent then the rest of the characters in Padroni’s

<sup>7</sup> M. Albert, *Realizing Hope: Life beyond Capitalism*, New York 2006.

<sup>8</sup> Is exemplifying the volume *A. Paparatti Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70*, intro by G. Gigliotti, Rome 2015.

<sup>9</sup> G. Mughini, *La vita capolavoro di Anna Paparatti negli ambienti artistici romani tra i Sessanta e i primi Ottanta, quando ogni mattino che veniva al mondo ti portava un'idea o una libertà o un'illusione in più*, in Dagospia, 7 agosto 2015.

<sup>10</sup> Look for the runaway train introduced in the painting *Run run Fauja* (2014), which refers properly to the artist’s previous painterly series of runaway trains.

“personal values” pivotal role.

Thus the city becomes another peculiar mental and creative element for the artist, other than himself and his family, which is indicative of a relationship and an associative synchrony without limits or obstacles, recalling for instance what has been theorised by the protagonist of the first - and last - novel of the never forgotten Valentino Zeichen (also protagonist of the Roman cultural life of the sixties) *La sumera*, in which the relationship between outside and inside, significance and signifier is bit by bit overturned exactly by the artist's thought personalization.

An “I” in the foreground that becomes the narrating “I” but also perspective of a collective “I” and characteristic of an epoch. Just as in Padroni's 21st century *I valori personali*.<sup>11</sup> Luca, as the artist described by Zeichen, walks around and lives the city through an urgent and visionary mental eye. “Urgent” as in the urgency of involvement and figural learning, “visionary” as in the continuous search for inputs and flashes that constantly and deliberately bring him back to his pictorial creation and moulding.

Places, icons, human and urban signs that are familiar to the artist as well as to the public, as in the suggestive homage to Mario Monicelli's intellectual freedom that Padroni entitled *Un'Ultima Volta* (2016), a very significant piece from the artist's recent body of works. An *autre* work, with no doubts, that ends up becoming value itself - *I valori* - with an intrinsic perspective that clearly moves “its” personal value onto “our” conceptual registry. The *global* acts like *glocal*, and so the “I” like “our”, “mine” like “ours” and “personal” ends up aiming towards the “universal”; as in the painting *Il sogno del Cardinal de Merode* (2014) (pag. 49).

Once again it is possible to extrapolate Padroni's preparatory and mental attitude, and his “doing art”, his acknowledging that today, in order to be a painter, painting isn't enough anymore, or only painting isn't enough anymore, but that thinking and looking for a profound connection with the present and its construction, is now more useful.

So much that *the dream of the Cardinal*, who wanted to build a new modern Rome, at least in his projects, a functioning city of the new ministries and the late nineteenth century elegant residencies, ends up being today an executive and multiethnic chaos, joyful prospectives and figural irrationalities, in which burst in, among the other “personal” symbolic images, the erotic representations from *Koka Shastra* translated by Padroni. The viewing of a volume on the history of the topic<sup>12</sup>, found on the artist's creative workstation's chaos (fig. 6), enables to infer Padroni's highly refined assembling method, and above all the richness of the formation of a real reality into another artificial personal and distinctive reality, in which it is possible to recognize and re-find ourselves. In order to loose ourselves.

*Claudio Crescentini*

<sup>11</sup> Cfr. V. Zeichen, *La sumera*, Rome 2016.

<sup>12</sup> *The illustrated Koka Shastra. Medieval Indian writings on Love based on the Kama Sutra*, preface by W.G. Archer, London s.d.



## IL RITORNO DEL RIMOSSO

La pittura di Luca Padroni ha molte anime: se si potessero racchiudere in un solo dipinto, un dipinto perfetto, ce ne vorrebbe uno in grado di contrarle plasticamente in sé e decontrarle allo stesso tempo. Ecco perché lo *stile a collage* della sua opera sembra il più congeniale (nel senso di processo plastico) al suo modo di dipingere tenendo conto di tutte quelle anime.

Che a questo *stile* (ma il termine, evocativo di un formalismo o di una cifra che in questo caso non c'è, meglio forse sostituirlo con *pratica e visione della realtà*), Padroni sia *ritornato* (ma vedremo che questa del ritorno è una verità a metà, come spesso accade nei ritorni in pittura) dopo un periplo di opere durato quasi quindici anni, dimostra solo che ha dovuto verificare sulla propria pelle quale fosse il corpo pittorico di quelle molte anime a lui più congeniale.

Dopo alcune significative opere realizzate durante la formazione accademica (decisiva) presso la Slade School of Fine Art di Londra, è proprio alla fine degli anni Novanta che Padroni scopre la tecnica del collage all over, a tutto campo (a partire da *Santa Prassede e Cristo con grande cravatta* del 1999 o da *Away in San Francisco* del 2001) (fig. 1), che svilupperà poi più com-



1 - *Away in San Francisco*, 2001



2 - *Il giorno del giuramento*, 2005



3 - *La proposta di matrimonio*, 2005

piutamente nel 2005 tanto da esporre una tela (*Il giorno del giuramento* del 2005) (fig. 2) nella sua prima partecipazione in una rassegna pubblica di rilievo nazionale.<sup>1</sup>

Sembrava solo l'inizio di una ricerca sulla pittura, all'interno di essa, spellata, ridisegnata, incollata, sovrapposta, intasata di rappresentazioni e di (auto) citazioni. Una sorta di manifesto di decostruzione pittorica e della figurazione stessa, un dipingere per frammenti, senza avere una visione d'insieme anticipata, ma recuperandola nel fare, pezzo per pezzo.

E invece Padroni cambiò decisamente traiettoria, dirigendo quella precarietà pittorica verso una rotta più geometrica e lineare, la serie dei *Treni* (fig. 4) a partire dal 2005, al limite del meccanico (dichiarò a proposito: "Ho anche pensato che sarebbero dei quadri perfetti se fossero fatti da macchine industriali...")<sup>2</sup>, che poi abbandonò per una pittura espansa, informe e liquida in una serie di *Crateri* del 2010 (fig. 5), confluiti a loro volta in *Paesaggi astrali* (fig. 6) di ispirazione cosmica del 2012. Ma già nel 2013 tornavano a farsi sentire i richiami della pittura a collage, tanto da riprendere un vecchio quadro del 2004 per trasformarlo nel 2013 in *Run run Fanja* (pag. 52).

In pochi anni era stato dunque in grado di saltare da un'orbita all'altra del pittorico, mantenendo sempre un rischioso bilico e una messa in crisi del concetto di figurazione, di pittura pura e pittura di racconti e visioni. Dopo un ulteriore passaggio attraverso una serie di dipinti di intasati interni domestici, nel 2016 (pag. 54-65) siamo ora tornati al punto di partenza di un percorso pittorico che si è così maturato tra 1999 e 2016. Con questa mostra Padroni sembra fare i conti con la propria esperienza e visione della realtà.

Ma siamo veramente tornati, come sembra, al punto di partenza, quasi si trattasse di un ritorno del rimosso?

Ipotizziamo che la condizione che meglio delinea lo stato della pittura figurativa contemporanea dopo l'imprescindibile

<sup>1</sup> XIV Quadriennale di Roma. Fuori tema/Italian feeling, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2005

<sup>2</sup> A proposito della serie Tran-tram, intervista con Marco Tonelli, pubblicata nel catalogo della mostra Tran Tram, Galleria Oddi Baglioni, Roma, 2005



4 - *Prospettiva attesa*, 2006 - Galleria L'Attico - Roma

una tradizione che nel nostro paese è quasi del tutto sconosciuta per quelli della sua generazione (ma non solo). Che un pittore come lui infatti, nato all'inizio degli anni Settanta, abbia come suoi riferimenti, consapevoli e non, Larry Rivers (1923-2002), Franz Auerbach (1931), Ronald B. Kitaj (1932-2007) o Leon Kossoff (1926) è di per sé una felicissima forma di originalità, o meglio ancora è un modo sofisticato, colto e non spettacolare di manifestare il proprio *anacronismo*, concetto che rappresenta una condizione sostanziale all'arte, da sempre, inevitabile e ontologica forse all'essenza dell'arte. In alcuni degli ultimi dipinti a collage di Padroni a partire dal 2014 Kitaj compare citato alla lettera, o meglio alla figura: dalla donna nuda seduta su una sedia girevole di *The Ohio Gang* del 1964, ai due amanti che si baciano in *Where the Railroads leaves the sea* del 1964, alla seducente crocerossina col suo amante-medico-degente di *Erie Shore* del 1964: sono solo alcuni di questi appunti sottratti alla pittura di un artista che era solito comporre per frammenti, per accostamenti di storie, per strappi lirici alla sequenza narrativa che rendevano i suoi dipinti esplosive folgorazioni di vitalità dalla strada e di diaspore storico-esistenziali.

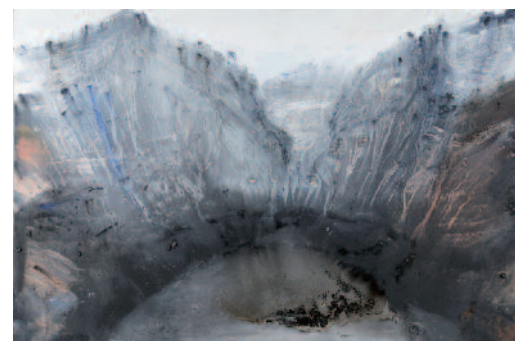
Rivers (che nel 1964 ottenne una residenza d'artista presso la Slade School di Londra) appare in filigrana nella composizione di insieme di paesaggi metropolitani, collage di figure della contemporaneità prelevate da immagini ad uso e consumo di tutti (come *The Athlete's Dream* del 1964 a *Visual arts* del 1965), a tratti emblematiche di un'epoca, di un'atmosfera, ma sfilacciate anch'esse su un canovaccio realizzato ad arcipelago, senza una linea coerente e in uno spazio vuoto, se non fosse per l'occupazione abusiva di figure inchiodate, metaforicamente, sulla tela e senza piani di appoggio.

Auerbach (di origini tedesche ma naturalizzato inglese e che passò per la Slade School quando vi studiava Padroni), è la carne della pittura di Padroni, che trasuda soprattutto nei paesaggi metropolitani di auto e passanti, sulla loro superficie lasca, mossa, agitata, densa, materica e a rilievo, quasi fosse un impasto ad olio modellato piuttosto che una pittura distesa, tanto da averlo ispirato anni fa a interpretare spessori e incrostazioni involontari su una sua tavolozza ritoccandoli quel tanto che bastava per farla sembrare un Auerbach "aiutato", come nel dipinto *Picasso a passeggio nel traffico di Roma* (fig. 8). Di Auerbach ricorda tra l'altro con affetto Padroni: "Era un uomo molto timido che aveva tatuato sul braccio il numero del campo di concentramento da cui era scampato. Il suo studio era letteralmente a 50 m da casa mia, in Mornington Crescent, lo potevo riconoscere da alcuni suoi quadri".

Questo terzetto (a cui dobbiamo aggiungere senza dubbio anche la figura di Leon Kossoff) è il fondamento, volendo ridurre tutto alla più estrema delle sintesi, di ciò che appare oggi un prezioso residuo di fondo nella pittura di Padroni e ciò è di per sé carico di significati, perché si tratta di artisti che si sono posti il problema della rappresentazione post-Bacon<sup>3</sup>

Francis Bacon (che è stato l'ultimo grande pittore di figura d'Occidente), sia quella di una totale deriva e incertezza, di una grandiosità senza più gloria. Una pittura postuma alla pittura stessa, senza poli di repulsione o di reciproco scambio, isola di un arcipelago in cui anche un'installazione oggettuale, una fotografia o una proiezione video sono oggi considerati pittura. In questo scenario, difficile immaginare di poter dipingere tenendo a mente dei punti di riferimento, delle rotte, dei presupposti, di certo ancor più difficile in Italia, dove non ci sono stati punti d'eccellenza mondiale in pittura (e di sopravvivenza alle mode dei tempi) alla stregua di Bacon.

Padroni, come tutti i pittori della sua generazione, ha dovuto sopravvivere e cercare nuovi orientamenti. È qui che appare a mio avviso la sua fondante diversità: per i suoi punti di sostegno e fondamento, che è andato a cercare in



5 - 1006 - *Fuoco cammina con me*, 2010

<sup>3</sup> Auerbach era del resto, insieme a Leon Kossoff, Francis Bacon, Michael Andrews e Lucian Freud, parte dello stesso clima di una cosiddetta School of London ricostruita da Michel Peppiat e riferita del resto alla stessa città in cui ha vissuto a lungo Kitaj.

quando Bacon era ancora in vita.

La questione è appunto questa: come poter dare corpo alla visione della realtà attraverso la pittura, che sembra ormai sorpassata nel riuscire a tenere insieme la complessità della rappresentazione contemporanea, raccontare una storia ed intrecciare una sequenza scenica? Tanto più se si scelgono pittori che basano la propria forza sulla debolezza e la disintegrazione della figurazione e della narrazione?

Il dipingere di Padroni secondo una triade di pittura-disegno-collage, di sovrapposizioni di pezzi di tela nuda su tela dipinta o viceversa, di *bricolage* di immagini, è una sorta di zapping mnemonico e visivo che nasce per lo più da visioni metropolitane, caotiche, difformi, caleidoscopiche, che in Italia ha avuto come estremo rappresentante Bepi Romagnoni (1930-1964).

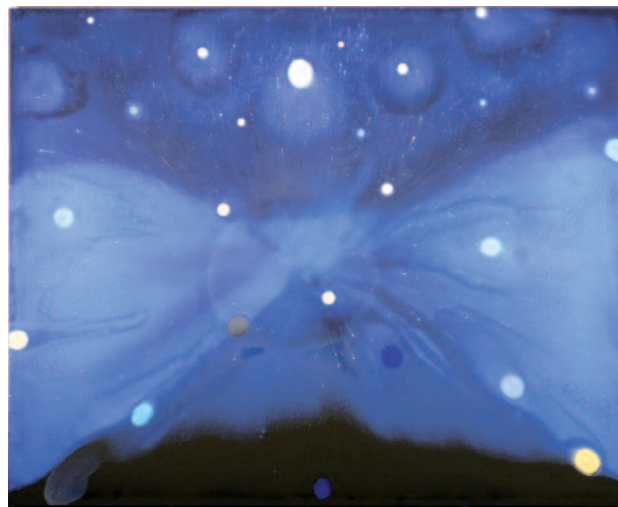
Non ritenendo che si debba fare un discorso sociologico sulla città (né tantomeno sulla città di Roma, seppur vi siano riconoscibili scorci e vie e piazze ed edifici nelle opere di Padroni) né sui soggetti umani che qui vivono o sulle relazioni che si instaurano tra loro e gli spazi, la mia attenzione va piuttosto alla visione dell'artista come presa di possesso della realtà mediante la pittura. C'è quasi un tentativo di tagliare a pezzi il *reale* (di cui la strada è metonimia) filtrato attraverso la *pittura* (intesa sia come atto fisico del dipingere che come storia della pittura e delle immagini per via di citazioni e prelievi), un reale sezionato, una sorta di occhio aptico e tattile che innesta storia su storia, prospettiva su prospettiva, creando un assemblaggio, un tappeto multistrato, un palinsesto di figure e di racconti che solo a tratti si rispondono, solo in alcuni momenti tirano un filo comune o aprono un reciproco dialogo, che non riesce però (né lo vuole) ad estendersi a tutto il dipinto se non per interruzioni e sobbalzi. Sembra quasi che Padroni si spinga fino al limite in cui si può ancora (o non più) raccontare una storia, esaltando il frammento e trattando anche la tela, alla pari del colore e del segno, come materia da manipolare pittoricamente.

La tensione che istituisce con queste tele è appunto quella di un pittore che vuole raccontare inventando un proprio modo di farlo, come James Joyce che descrisse in ogni suo romanzo o racconto la vita e i pensieri degli abitanti di una sola città (Dublino), arrivando a dissolvere la trama, la punteggiatura, mischiando gli stili, incollando tra di loro pezzi di parole prese da più lingue, captando dialoghi e parole dalla strada o addirittura riportando i flussi di pensiero come in sogno. O come certe cuciture e tagli in scrittori del *Nouveau roman* francese quali Alain Robbet-Grillet o Marguerite Duras, che di certo dovevano qualcosa alle sovraimpressioni di tempi e memorie di Marcel Proust.

Racconto e rappresentazione trovano in Padroni un *pittore aggiornato della modernità* (che Baudelaire vedeva nella folla, nel caos, nel caleidoscopio della città), un pittore che sperimenta una nuova forma di figurazione e narrazione, fondendo insieme il caos della contemporaneità con l'impossibilità di raccontare una storia in pittura, oggi, senza cadere nell'illustrazione e nella cronaca. La scelta di Padroni va a una specie di mare indistinto ma non omogeneo (il suo collage *all over* è come quello di Conrad Marca-Relli zeppo di mancanze, di buchi, di rammendi), di rattoppi di figure che si aprono e si ri-chiudono su se stesse, provando a gettarsi nella mischia di un dialogo senza riuscire a farsi strada nella folla.

La pittura e il disegno sembrano procedere a frammenti e il filo della narrazione salta di figura in figura, quasi da isola ad isola in arcipelaghi improvvisati, affastagliati, alla deriva. Solo le linee generali di un ambiente d'accoglienza unitario (la hall della stazione Termini, una piazza di Roma o l'interno di un'abitazione) sono lì a dirci che il tutto avviene in uno stesso spazio.

La sensazione non sarà dunque di caos ma di formazione, di congruenze impossibili, di incastri di una visione a mosaico che non riproduce quella dei pixel né ovviamente quella delle tessere musive, che di per sé sono privi di vuoti e di mancanze, ma di un *patchwork* contemporaneo, una carta sensibile e assorbente il frastuono di una città e i pensieri sconnessi, gli appunti visivi e mentali di un soggetto che l'attraversa. Potremmo dire che così facendo Padroni abbia attutito il trauma della visione pittorica postcontemporanea valorizzandone proprio le crisi, riprendendo il discorso di artisti che hanno



6 - 1222 *Stranger than paradise*, 2012



7 - Piazza dei Cinquecento, 2014

partendo da fotografie, ritagli, schizzi, bozzetti e studi preparatori che rende queste opere un incastro non finito ma anche un organico e definitivo *work in progress*.

Gli spazi si inventano dentro e sopra altri spazi; la tela nuda sostituisce il disegno, il disegno riprende la pittura, la pittura copre il disegno, il collage prosegue sopra il disegno e la pittura, il ritaglio crea contorni e silhouette e via dicendo. Quadri destrutturati, vere e proprie *kasbah* di pittura e segni, cercano una struttura senza dare per scontato il punto di partenza né quello di arrivo. Queste opere sono una sorta di *roulette* russa, di lancio di dadi, di scommessa al buio che il pittore deve fare utilizzando più registri linguistici, dissociati, una sorta di discorso afasico in cui la grammatica e la sintassi devono essere reinventate, le connessioni di senso riadattate, come dopo un incidente si devono riprendere ad articolare pensieri, parole, movimenti traumatizzati. Sono dipinti in cui l'evoluzione degli spazi è *inflazionaria*, subendo non prevedibili accelerazioni e ritardi, interruzioni e riprese, alterando i ritmi di crescita e sviluppo del quadro, reimpostando le coordinate di viaggio nel corso del viaggio stesso per adattarsi a cantieri, buche, passaggi a livello, strade con deviazioni improvvise che sono il corso naturale di chi affronta la pittura come una domanda che genera domande, come un dirigere l'incerto lasciandolo tale piuttosto che dare risposte o risolvere problemi estetici e formali.

Chi, come Padroni, dipinge oggi lo deve infatti fare in una mancanza assoluta di contesto storico e sociale per la pittura stessa: per ciò lo deve reinventare da solo, anche sfrondando una pittura intasata o correndo il rischio di intasarla aggiungendo pezzi di tela su tela senza poter anticipare niente. Ma aggiungere tela su tela può anche voler dire liberare la pittura dai suoi intasamenti, quelli stessi per cui rischia di soffocarsi nei quadri impastati di olio materico e spesso, che infatti ven-



8 - Picasso a passeggio nel traffico di Roma, 2003

tenuto conto della dissoluzione della rappresentazione ma anche dei suoi artifici e delle sue precarietà, riportando tutto all'esperienza diretta, nuda, cruda.

L'ultimo ciclo di lavori a collage di Padroni (che non è mai stato ultimo né mai abbandonato, ma sempre presente, nascosto, emerso e sotterraneo allo stesso tempo) è una pittura che cresce sopra se stessa, che sembra rattopparsi per continuare ad essere dipinta. Non realmente interrotta né in sovrappeso, non propriamente intasata, ma continuamente decostruita e che decostruisce la propria memoria. Visioni del traffico metropolitano, che di per sé rappresentano piccoli cicli a parte o bozzetti di visioni poi allargate, entrano dentro i *patchwork* a esaudire il sogno stesso della pittura di essere piena, di non lasciare spazi vuoti, di assorbire appunto tutta la realtà. È il modo stesso di concepire e studiare la composizione

gono digeriti nei dipinti a collage, quasi ne fossero la sostanza primaria e di partenza. Ritagliando il dipingere nel dipingere, decostruendo la figurazione con la figurazione, Padroni incolla le macerie di una rappresentazione che per certi versi si inventa alfabetica, selvaggia, lontana (di qui forse la presenza dell'esotico orientale?), perché deve ancora trovare la grammatica del suo ricomporsi e darsi una ragione di nuova contemporaneità.

La via della figurazione e del tentativo di tornare a balbettare un racconto è una via difficile. Nei meandri di un *melting pot* intricato, disordinato e affannoso di una città metropolitana ingorgata come appare Roma nei suoi dipinti (e come è nella realtà) e la stazione Termini *Pensieri dinamitardi* (pag. 69) e dintorni, tra sogni erotici ed esotici di prelati *Il sogno del Cardinal de Merode (che poi era solo Monsignore)* (pag. 49), e di registi cinematografici *Un'ultima volta* (Mario Mo-



*nicelli*) (pag. 51), di maratoneti novantenni *Run run Fauja* (pag. 53) e di case decadenti e strabordanti d'arte e di memorie *A casa di Mumma* (pag. 44) o di distonie tra ricordi e tradizioni e contadine e schizofrenie urbane *Il campanacciaro* (pag. 66), le storie di Padroni sono narrate in un dialetto locale che affonda le radici in quello moderno e internazionale dei suoi predecessori, assimilati secondo pratiche e sintassi personali, resi idiomi privati e sintatticamente scardinati. Ma questo è forse il modo migliore, se non l'unico, per tornare a parlare una nuova lingua pittorica nel multilinguismo della contemporaneità.

La Babele di Padroni è dunque una metafora viva, materiale, di una condizione del soggetto attuale che non si può nascondere dietro la formula dello stile o della forma. Padroni è architetto che dirige i lavori all'interno di un campo di rappresentazione in cui non c'è un solo codice bensì una iperfetazione di tecniche e di stili. Sebbene sia chiaro il tentativo di recuperare una visione coerente, di reinventare un modo unitario di raccontare storie, nella sua pittura a collage non viene messo da parte il soggetto decomposto e poliedrico, ma anzi viene esaltato nelle sue molteplici erranze, errori, identità. La sua pittura oggi è uno spazio plastico in cui il processo della costruzione è sempre tenuto in vista, ma dove è chiaro che la finalità è quella appunto di ritrovare una forma di continuità che ammetta l'interruzione, l'incoerenza, la diversità. In questi campi di forze si mostrano le modalità di ricostruzione dopo la decostruzione, come quando davanti a un dipinto cubista vediamo segni che indicano allusioni alla forma, prelievi da materiali reali, piani colore autonomi e astratti, traduzioni lineari e artificiose di volumi e via dicendo. I sensi dell'osservatore sono iperstimolati, i punti di vista esacerbatissimi, le inflazioni iconiche rese oltremodo instabili: la pittura è perturbata ma un disegno unitario vuole comunque emergere e in questo processo di emergenza Padroni gioca la sua partita d'azzardo.

Finito e non finito, continuo e interrotto, rimosso ed emerso sono solo alcuni dei valori tecnici, fisici e psicologici della sua pittura e che la rendono un vero e proprio *matter of fact*. La loro interazione si gioca simultaneamente su uno stesso piano in uno stesso tempo, pur se i piani e i tempi sono ovviamente diversi. Direi che, piuttosto che immaginare una pittura che riproduca l'incidente del reale, in queste ultime opere Padroni apra le lamiere contorte di carcasse di pittura, piegate, ridotte in pezzi, smontate, tagliate, imballate, le dispieghi una ad una per stenderle sul piano pittorico, mantenendone le cicatrici e le fratture della loro storia privata.

Diari di vicende coesistenti e lontane, eteroclitici, i dipinti a collage di Padroni ci dicono però, prima ancora di dirci qualcosa della realtà, il modo in cui il pittore costruisce nel vero senso della parola la propria visione della realtà, a partire dai suoi lapsus, errori, sgrammaticature, retrospensieri, sogni, ricordi, insomma da un alfabeto che è prima di tutto interno al soggetto che pensa, dipinge e agisce. Questo flusso di coscienza ricucito sulla tela, solo in apparenza è dunque un ritorno, non avendo il nostro pittore mai abbandonato di fatto i suoi processi mentali. E anche fosse il ritorno di un rimosso, il rimosso si ripresenta sempre diverso e con nuove verità da rivelare (e a loro volta da rimuovere).



9 - Via Enrico De Nicola, 2003

Marco Tonelli

## THE RETURN OF THE REPRESSED

Luca Padroni's paintings have many souls: if we could enclose them in one painting, the perfect painting, there should be one which would be able to give the idea of contracting and expanding on itself at the same time. That is why the collage style of his work, taking into account all those souls, seems to be the most suitable (in the sense of the sculptural process) to his way of painting.

The style (but the term is evocative of a formality or an amount, which in this case it is not, therefore it is better to replace it with *practice* and *vision of reality*) to which Padroni has returned to after a circumnavigation of painting which lasted more than ten years, shows that he had to check for himself which of these souls suits his body of work best.

After some important works created during his academic training (crucial) at the Slade School of Fine Art in London, it is at the end of the 90s that Padroni discovers across the board the pictorial collage technique (beginning with *Santa Prassede e Cristo con grande cravatta* of 1999, or *Away in San Francisco* of 2001) (fig. 1), which he would develop more fully later in 2005 so as to exhibit one painting *Il giorno del giuramento* of 2005 (fig. 2) in his first public exhibition of national importance.<sup>1</sup>

It seemed only the beginning of a search for painting, inside of it, stripped, re-designed, stuck together, overlapped, clogged with representations and (self-) citations. A sort of manifesto of pictorial deconstruction and the same figuration, a way of painting with fragments, without having a vision of an expected overview, but salvaging it by creating it piece by piece.

Padroni instead changed his trajectory, directing the uncertainty of his painting to a more geometric and linear route (the *Treni* series, 2005) (fig. 4), to the mechanical limit (He said, by the way: "I also thought they would be the perfect paintings if they had been made by industrial machines ...")<sup>2</sup>, and then abandoned it for an expanded painting, formless and liquid in the 2010 series of *Craters* (fig. 5), which then merged into *Astral landscapes* (fig. 6) of cosmic inspiration in 2012. Already in 2013 though the call back of collage painting started to take consistency, so strongly as to go back to an unsatisfactory painting from 2004, and reworking it into *Run run Fauja* (pag. 52).

In a few years he was able to jump from one sphere of painting to another, always keeping a precarious equilibrium of the concept of figuration, of pure painting and painting of stories and visions in jeopardy. After another passage through a series of paintings of clogged domestic interiors between 2015 and 2016 (pag. 54-65), he is now back to the beginning of a pictorial path that matured between 1999 and 2016. With this exhibition Padroni seems to reckon with his experience and vision of reality.

But does it seem that we have really come back to the start, as if it were a return to the repressed?

Let us assume that the condition that best outlines the state of contemporary figurative painting after the inescapable Francis Bacon (who was the last great painter of the West) was both that feeling of totally drifting and uncertainty, to that of greatness without glory. A posthumous painting to painting itself, without poles of repulsion or mutual exchange, an island of an archipelago in which even an installation, a photograph or a video are now considered a painting. In this scenario, it's hard to imagine being able to paint keeping in mind reference points, routes, conditions, certainly even more difficult in Italy, where there were no points of world renowned excellence in painting (and survival to the passing fads) like Bacon's.

Padroni, like all the painters of his generation, had to survive and seek new directions. In my opinion it is here that his fundamental diversity appears: he went to look for his points of support and foundation in a tradition, which in our country is almost completely unknown not only to those of his generation. That a painter like him in fact, born in the early Seventies, consciously or unconsciously has as his points of reference some artists like Larry Rivers (1923-2002), Franz Auerbach (1931), Ronald B. Kitaj (1932-2007) and Leon Kossoff (1926) is a well chosen form of originality, or better yet a sophisticated, cultured and unspectacular way to express its anachronism, an always indispensable concept that is well established, and is an essential condition to art.

<sup>1</sup> XIV Quadriennale di Roma. *Fuori tema/Italian feeling*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, 2005

<sup>2</sup> *A proposito della serie Tran-tram*, interview with Marco Tonelli, published in the catalogue of the Tran Tram show, Galleria Oddi Baglioni, Rome, 2005

In some of the last collages, from 2014, Kitaj is literally cited, or rather figuratively: the naked woman sitting on a swivel chair in *The Ohio Gang*, 1964, the two lovers kissing in *Where the Railroads Leave the Sea*, 1964, to the seductive nurse with her lover-doctor-resident of *Erie Shore*, 1964: these are just a few of these notes taken from the paintings of an artist who usually composed with fragments, combinations of stories, lyrical tears in the narrative sequence that made his paintings an explosive shock of vitality from the road and the historical-existential discord.

Rivers (who in 1964 obtained an artist residency at the Slade School) emerges with watermarks in the composition of the set of metropolitan landscapes, collages of contemporary figures or taken from images for everyone's use and consumption (like *The Athlete's Dream*, 1964 to *Visual Arts*, 1965), with stretches of time emblematic of an atmosphere, but also frayed on a cloth made into an archipelago, without a coherent line in an empty space, were it not for the illegal occupation of figures nailed, metaphorically, on the canvas and without a surface to rest on.

Auerbach (German-born but an English citizen who visited the Slade School while Padroni was there) is the flesh of Padroni's painting, oozing especially in metropolitan landscapes of cars and passers-by on their lustful, agitated, and dense surface, medium and relief, like a batter made of modeled oil rather than an expansive painting; so much that he was inspired, years ago, to create thicknesses and an involuntary crust on a palette, then touched it up just enough to make it seem like a "helped" Auerbach entitled "*Picasso walking in the traffic of Rome*" (fig. 8). About Auerbach among things Padroni recalls with fondness: "He was a very shy and reserved man, with a tattoo on his arm from the concentration camp he had escaped. His studio was literally 50 meters from my house in Mornington Crescent, I could recognize it through some of his paintings representing his studio entrance".

This trio (to which we must certainly also add the figure of Leon Kossoff) is the foundation, wanting to reduce everything to the most extreme synthesis, to what today seems like a precious remnant rooted in Padroni's painting which itself is full of significance, because it is the artists who have set themselves the problem of post-Bacon representation, when Bacon was still alive<sup>3</sup>.

The question is precisely this: how to give substance to the vision of reality through painting, which now seems out-dated, by holding together the representation, telling a story and weaving a scenic sequence especially if you choose artists who base their strength on the weakness and disintegration of figuration and of narrative.

Padroni's painting, according to a triad of painting-drawing-collages, of overlapping pieces of bare canvas on painted canvas, or vice versa, a DIY of images, is a kind of zapping and visual mnemonic that comes mostly from chaotic, deformed, kaleidoscopic urban visions. In Italy Bepi Romagnoni (1930-1964) was an extreme representative of this style.

I do not believe that we should have a sociological discussion about the city (nor the city of Rome, although there are perspectives and streets and squares and buildings that are recognizable in the works of Padroni) or human subjects who live here or the relationships and spaces that develop between them, my attention rather goes to the artist's vision like taking possession of reality through painting. There is almost an attempt to cut up the real (of which the road is metonymy) filtered through the paint (understood both as a physical act of painting and the history of painting and the pictures because of citations and removals), a reality sectioned, a kind of haptic and tactile eye inserting a history of history, perspective of perspective, creating a blend, a multilayered carpet of figures and stories that you only occasionally meet; only in a few moments they pull a common thread or open a mutual dialogue, which, however, fails (or wants to) to extend to the whole painting except for breaks and jolts. It almost seems that Padroni will push to the limit where he can still (or not anymore) tell a story, enhancing the fragment and treating canvas, color and sign on the same level, as raw material to be pictorially manipulated.

The tension established with these paintings is precisely that of a painter who wants to tell and make up his own way of doing it. In the way that James Joyce, who described in each of his novels and short stories the lives and thoughts of the inhabitants of one city (Dublin), arrived at dissolving the plot, punctuation, mixing styles, gluing together pieces of words from many languages, capturing dialogues and words from the street or even bringing streams of thought as if you were

<sup>3</sup> Auerbach was, with Leon Kossoff, Francis Bacon, Michael Andrews and Lucian Freud, part of the same climate of the so-called School of London rebuilt by Michel Peppiat and in relation to the same town where Kitaj lived for a long time.

in a dream. Or like some seams and cuts used by some of the French *Nouveau roman* writers like Alain Robbet-Grillet and Marguerite Duras, which certainly owed something to the overlays of time and memories of Marcel Proust.

The narratives and representations found in Padroni, a painter of modernity, experience a new form of figuration and narration, by fusing the chaos of contemporary life with the impossibility of telling a story in painting today, without falling into illustration and story. Padroni's choice is a kind of nondescript sea which is not homogeneous (it is an all-over collage like Conrad Marca-Relli, filled with shortcomings, holes, windings) of patches of figures that open and close in on themselves, trying to join the fray of a dialogue without being able to make their way into the crowd.

The painting and drawing seems to go forward in fragments and the narrative thread jumps from figure to figure, almost from island to island in makeshift archipelagos, thrown together adrift. Only the outlines of a welcoming shared environment (the hall of the Termini station, a square in Rome or the interior of a house) are there to tell us that all this takes place in the same space.

Therefore, the feeling will not be of chaos but of development, of impossible congruencies, of slots of a visual mosaic which does not reproduce the pixels, nor that of the weave of the mosaic, which in itself is void of empty spaces and gaps. It is a contemporary patchwork, a sensitive and absorbent paper the noise of a city and disconnected thoughts, visual and mental notes of a subject running through it. We could say that by doing so Padroni has cushioned the shock of a pictorial post contemporary vision enhancing his own crises, resuming the discourse of artists who have not only noticed the dissolution of representation but also its tricks and its precariousness, bringing everything to a direct, naked and raw experience.

The last series of Padroni's collages is a style of painting that grows over itself, which seems like it was patched up in order to continue to be painted on. It is not really interrupted or heavy, not really blocked, but constantly deconstructed and it deconstructs its own memory. Visions of the metropolitan traffic, which in itself represent separated small loops or sketches of visions which are then widened, they enter the patchwork to fulfil the dream of the painting to be full, not to have any empty spaces exactly to absorb all of reality. The way of conceiving and studying the composition starting from photographs, cutouts, sketches, and preparatory studies, makes of these works an unfinished joint, but also an organic and definitive work in progress.

The spaces are created in and above other spaces; the bare canvas replaces the design, the design covers the painting, the painting covers the design, collage goes over the drawing and painting, cropping creates contours and silhouettes, and so on. Paintings deconstructed, real Kasbahs of paint and signs, seek a structure without taking for granted the starting or arrival points. These works are a kind of Russian roulette, a roll of the dice, betting in the dark that the painter must do more using dissociated linguistic registers, a sort of aphasic speech in which grammar and syntax must be re-invented, the way connections are repurposed, such as after an accident to be taken to articulate thoughts, words, and traumatized movements. These are paintings in which the evolution is inflationary, undergoing unpredictable accelerations and delays, interruptions and recoveries, modifying rhythms of growth and development of the picture, changing the trip's coordinates during traveling to adapt to building sites, holes, grade crossings, roads with sudden change in direction which are the natural course of who faces painting as a question that generates other questions, like directing the uncertain, leaving it as such, rather than giving answers or resolving esthetic and formal problems.

Those who, like Padroni, paint today have to do it with a complete lack of historical and social context for the painting itself: for what it needs to reinvent itself, even breaking through a clogged painting or running the risk of clogging it by adding pieces to the canvas on canvas without expecting anything. Adding canvas on canvas can also mean freeing the painting from being clogged, the very things that threaten to suffocate it in the kneaded material of oil paintings that in fact are often digested in the collage paintings, almost as if they were the primary substance and departure. Cutting out the paint in the painting, deconstructing figuration within figuration, Padroni pastes the rubble of a representation which in some ways makes up the illiterate, wild, and far away (hence perhaps the presence of the exotic East?), because it has yet to find the grammar to compose itself and give a reason for a new contemporaneity.

The way of figuration and the attempt to return to stammer a story is a difficult one. In the depths of an intricate, messy

and wheezing melting pot of a congested city (Rome) as it appears in his paintings (and how it is in real life) and the Termini station *Pensieri dinamitardi*, (pag. 69) and its surroundings between erotic and exotic dreams of prelates *Il sogno del Cardinal de Merode (che poi era solo Monsignore)* (pag. 49), and film directors *Un'ultima volta* (Mario Monicelli) (pag. 51), the ninety year old marathon runner *Run run Fauja* (pag. 53), and decaying houses and overflowing with art and memories *A casa di Mumma* (pag. 44), or the counterfeit between memories and traditions and countrywomen, and urban schizophrenics, *Il campanacciario* (pag. 66), the stories of Padroni are narrated in a local dialect that has its roots in the modern and international ones of his predecessors, treated in accordance with practical and personal syntax, private idioms, made syntactically unhinged. But this is perhaps the best way, if not the only, to return to speak a new pictorial language in contemporary multilingualism.

The Babel of Padroni is therefore a vivid metaphor, material, of a condition of the actual subject impossible to hide behind a style or a form. Padroni is an architect who directs the work in a field of representation in which there is not only one code but also an add-on of techniques and styles. Although the attempt to recover a coherent vision, to reinvent a unified way of telling stories is clear, in his collage painting the decomposed and multifaceted subject is not put aside, but rather enhanced in its many wanderings, errors, and identity. His painting today is a plastic space where the building process is always kept in sight, but where it is clear that the aim is precisely to find a form of continuity that admits interruption, inconsistency and diversity. These fields of forces show how to rebuild after deconstruction, like when we are in front of a Cubist painting we see signs that indicate allusions to form, withdrawals from real materials, autonomous and abstract color planes, linear and artful translations of volumes and so on. The observer's senses are overstimulated, points of view exacerbated, the iconic inflations made extremely unstable: the painting is perturbed but a unified design still wants to emerge and in this process of emergence Padroni plays a game of chance.

Finished and unfinished, continuous and interrupted, removed and emerged are just some of the technical, physical and psychological values of his painting. Their interaction is played simultaneously on the same plane in the same time, even if the planes and the times are obviously different. I'd say, instead of imagining a painting that reproduces the crash of the real, in these latest works Padroni opens the twisted metal pieces of carcasses of painting, bent, torn to pieces, disassembled, cut, packaged, unfolded one by one to lay them on the picture plane, keeping the scars and fractures of their private story.

Diaries of coexisting and distant events, heteroclitic, the collage paintings of Padroni tell us however, before telling us something about reality, the way the painter builds in the true sense of the word on his vision of reality, starting from his slips of the tongue, errors, incorrect grammar, second thoughts, dreams, memories, words from an alphabet that is primarily internal to the subject who thinks, acts and paints. This stream of consciousness sewed on the canvas, is therefore a return only in appearance, since our painter has never actually abandoned his thought processes. And even if it was the return of the removed, the repressed always returns differently and with new truths to be revealed (and in their turn to be removed).

*Marco Tonelli*

## COME VORREI AVERE I TUOI OCCHI

I quadri di Luca Padroni sono un viaggio nel tempo d'altri tempi: lento, sovrastrutturato, bradicardico, obnubilante, affrettato, cosmico, senza bussola né valigia, senza coordinate, ascisse e ordinate, senza raggio diametro circonferenza su cui orientarsi, senza meridiani o paralleli o minuti o secondi ore mesi anni: un viaggio nel tempo senza tempo.

Sei sotto una colonna di un anfiteatro romano, ci passi sotto, esci e sei davanti a un film osè degli anni Cinquanta indiano (genere forse neppure esistente ma presente e inventato ad hoc per questa tela). Da un lato c'è un passante, sta inseguendo il suo cappello che ha perduto, rubato dal vento. Dall'altro lato ancora, molte persone attendono un autobus, altre si abbracciano, alla fermata degli anziani seduti, paiono essere alla ricerca di qualcosa che forse non troveranno mai. Qualcuno guarda per terra, qualcuno per aria, qualcuno cerca qualcosa. E mentre viaggi, come in ogni viaggio che si rispetti, cadono fiori dagli alberi, gatti volano, un regista indica le azioni da compiere ai suoi attori, un cameriere porta un caffè a distanza,

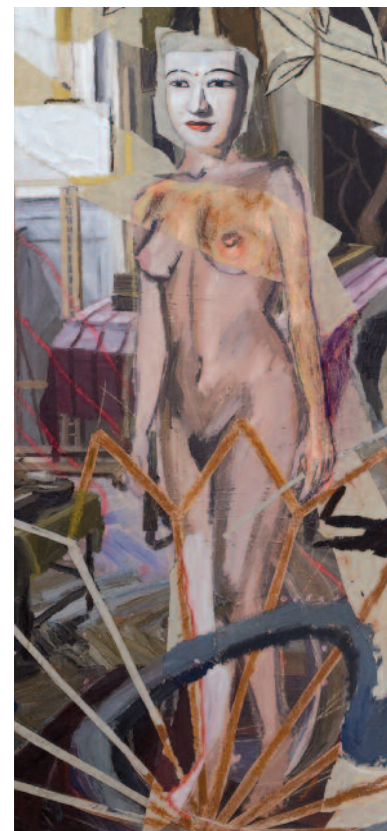


*Il sogno del Cardinal de Merode (che poi era solo Monsignore), 2016 (particolare)*

mentre una statua vola via dalla sua statica postazione museale per scegliere una sede che a lei pare più appropriata. E che ci si trovi all'interno dell'androne della Stazione Termini di Roma, con un enorme lampadario di cristallo ad illuminare la sala pronta a ricevere principi e principesse per il ballo delle debuttanti, nello stesso spazio inusuale convergono locomotive di treni staccate dal locomotore, insieme a passeggeri a piedi, crocerossine e danzatori del kamasutra, persone viventi, animali, uccelli, personaggi, o che ci si perda in un labirinto mentale individuale, siamo tutti nella stessa barca (che sia un'arca di lontana memoria che ci salverà?), sotto lo stesso cielo, sopra la stessa terra che trema e ci fa tremare. Mentre l'artista si guarda l'ombelico fotografandosi in una toelettina femminile anni Venti, gli oggetti si animano: uno specchio non è più uno specchio, un cimelio non racconta più nulla, un portafortuna continua a prodigar fortuna. E poi c'è una casa di artista, riconoscibile dai mille quadri alle pareti, di stili diversi ma tutti vergati dalla stessa mano: in questa casa nasce l'amore, cavalli trotano, donne nude germogliano da fiori di loto, un Mickey Mouse di pezza, di nascosto, cerca svogliatamente di schiacciare un pisolino mentre una fila di teiere rosse, come un piccolo esercito, si erge a assoggettare un ventilatore anni Quaranta stile coloniale. È una guerra lampo senza munizioni, un inno alla vita reincarnata, una fuga, un salto nel buio, l'oblio, la resurrezione, Lazzaro

alzati e cammina, chi ha ucciso Laura Palmer? Forse un Topolino di passaggio o forse Qui, Quo e Qua. Ma qui e ora non esiste: il tempo è un magma senza forma né genere né numero, ci si galleggia dentro come una via Lattea in terra, come il latte che ha formato una pozza per terra e il gatto lo lecca tutto. E se la vita esplode come una bomba tra le mani di un'insospettabile veneranda saggia indiana trasformata, con una rifinitura, in kamikaze da strapazzo, tutto gravita attorno a lei e danza e ruota e stelle filanti e cavalieri e cavalli e cobra con la testa inarcata e un elefante blu è il fidanzato di sua figlia, petali e lancia fiamme e ancora donne, fiori e maratoneti e non si capisce più dove bisogna andare, dove ci si può nascondere da questa allegra bagarre, forse da nessuna parte, forse è tutto nella nostra mente, forse tutto sparirà col sonno, forse tutto rinascerà con la veglia. E nella casa può accadere di tutto, ogni oggetto è pronto ad animarsi e parlare di sé, raccontare la sua storia per filo e per segno, agitarsi fino a non aver

mentre una statua vola via dalla sua statica postazione museale per scegliere una sede che a lei pare più appropriata. E che ci si trovi all'interno dell'androne della Stazione Termini di Roma, con un enorme lampadario di cristallo ad illuminare la sala pronta a ricevere principi e principesse per il ballo delle debuttanti, nello stesso spazio inusuale convergono locomotive di treni staccate dal locomotore, insieme a passeggeri a piedi, crocerossine e danzatori del kamasutra, persone viventi, animali, uccelli, personaggi, o che ci si perda in un labirinto mentale individuale, siamo tutti nella stessa barca (che sia un'arca di lontana memoria che ci salverà?), sotto lo stesso cielo, sopra la stessa terra che trema e ci fa tremare. Mentre l'artista si guarda l'ombelico fotografandosi in una toelettina femminile anni Venti, gli oggetti si animano: uno specchio non è più uno specchio, un cimelio non racconta più nulla, un portafortuna continua a prodigar fortuna. E poi c'è una casa di artista, riconoscibile dai mille quadri alle pareti, di stili diversi ma tutti vergati dalla stessa mano: in questa casa nasce l'amore, cavalli trotano, donne nude germogliano da fiori di loto, un Mickey Mouse di pezza, di nascosto, cerca svogliatamente di schiacciare un pisolino mentre una fila di teiere rosse, come un piccolo esercito, si erge a assoggettare un ventilatore anni Quaranta stile coloniale. È una guerra lampo senza munizioni, un inno alla vita reincarnata, una fuga, un salto nel buio, l'oblio, la resurrezione, Lazzaro



*A casa di Mumma, 2016 (particolare)*



*Un'ultima volta (Mario Monicelli), 2016 (particolare)*

da accettare, impropri e inebrianti, stravaganti, inquieti, più folli di quanto ci si possa immaginare, importanti e fondanti per l'autore come *valori personali*.

esperito l'ultimo respiro, l'ultima sillaba di un percorso personale inafferrabile che esso sia gioiello tibetano, coperta patchwork tessuta a mano dalla nonna, animale parlante, spezia, corallo, conchiglia, essenza di narciso.

Tutti i motivi di Luca Padroni sono già chiari dalle prime tele, dai primi abbozzi, dai primi studi di villa Aldobrandini, delle strade del quartiere Monti, dalle pennellate ridondanti sulle macchine, sui passanti, sulla vegetazione invadente come una foresta selvaggia nella città metallica, e il sesso e i visi, i dettagli, un'attenzione paranoica, spasmodica per i dettagli. La pittura - come l'amore - è una fluidità di temi complessi, profondi, inamovibili ma fluidi, mescolati senza regola come tra le mani di un barman impazzito, intollerabili ma

*Fabiana Sargentini*

## HOW I WISH I HAD YOUR EYES

The paintings of Luca Padroni are like traveling to another slow, super-structured, bradycardiac, mind-numbing, rushed, and cosmic time without a compass or a suitcase, without x-axis and y-axis coordinates, without a radius, diameter or circumference in which to move, without meridians or parallels, minutes or hours, seconds, months, years: a timeless journey through time.

You are under a column of a Roman amphitheater, you go under it, you exit and you're in front of a revealing 1950s Indian movie (perhaps a genre that doesn't even exist but it is here and was made ad hoc for this painting). On one side there is a passer-by, he is chasing his hat that had been taken by the wind. Whereas on the other side, many people are waiting for a bus, others are hugging each other, at the bus stop there are some elderly people sitting, they seem to be looking for something that they may never find. Someone is looking at the ground, someone in the air, someone is searching for something.

And while you travel, as in any self-respecting trip, flowers fall from the trees, cats fly, a director tells his actors what to do, in the distance a waiter brings a coffee, while a statue flies away from its static post in a museum to choose a place which seems more appropriate. Those who find themselves in the entrance hall of Termini Train Station in Rome, with an enormous crystal chandelier above which lights up the room that is ready to receive princes and princesses for a debutante ball. In the same unusual space converge carriages detached from their locomotives, along with passengers walking, Red Cross nurses and dancers of the Kama Sutra, living people, animals, birds, characters, we're all in the same boat (could it be an ark of a distant memory that will save us?), under the same sky, on the same quaking earth which makes us shake.

While the artist looks at his navel photographing himself at a 1920s dressing table, the objects come to life: a mirror is no longer a mirror, a memento no longer tells its stories, a good luck charm continues to give good luck. Then there's an artist's house, recognizable by a thousand pictures on the walls, all different styles but all created by the same hand. In this house love grows, horses trot, naked women sprout from lotus flowers, a rag doll Mickey Mouse, in secret, tries to take a nap while a row of red teapots, like a small army, raised to subjugate a 1940s colonial style fan. It's a fast war without ammunition, an ode to life reincarnated, an escape, a leap into the dark, oblivion, resurrection, Lazarus rises up and walks, who killed Laura Palmer? Perhaps it was Mickey Mouse passing by or maybe Huey, Dewey, and Louie. But the here and now do not exist: time is a magma without form, gender or number, one floats in it like a Milky Way on the ground, like milk which has formed a puddle on the floor and the cat licks it all up.

And if life explodes like a bomb in the hands of a refined, unexpected, wise, venerable and transformed Indian woman, a third rate Kamikaze, everything revolves around her and a dance and a wheel and streamers and riders and horses and a cobra with an arched head and a blue elephant is the boyfriend of her daughter, petals and flamethrowers and again women, flowers and marathon runners and you no longer understand where you need to go, where you can hide from this merry brawl, perhaps nowhere, maybe it's all in our minds, maybe everything will disappear with sleep, maybe everything will be reborn upon awakening. And if everything can happen in the house, each object is ready to come to life and talk about itself, telling its story word for word, getting excited until it has taken its last breath, the last syllable of a personal journey elusive that it is the Tibetan jewelry, a patchwork rug woven by hand by their grandmother, talking animals, spice, coral, a shell, the essence of narcissus.

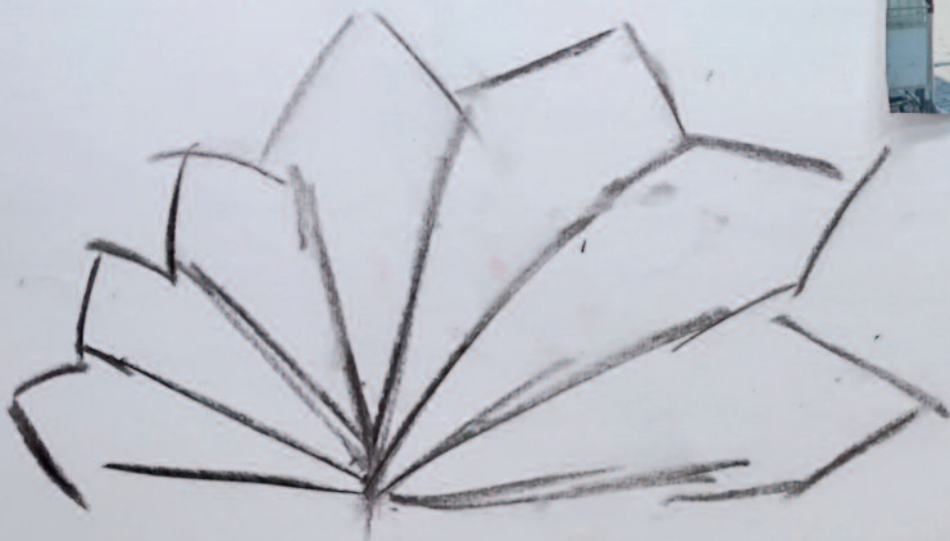
All of Luca Padroni's reasons were already clear from his first paintings, sketches, from early studies of the Villa Aldobrandini, the Monti neighborhood streets, from redundant brushstrokes on the cars, passers-by, on the intrusive vegetation with a wild forest in the metal city, sex, the faces, details, paranoid and frantic attention to details. Painting - like love - is a fluidity of complex, profound, immovable but fluid issues mixed without rules like in the hands of a mad barman, intolerable but acceptable, improper, whimsical, restless, crazier than you can imagine, important and fundamental for the artists' personal values.

*Fabiana Sargentini*





5



La mostra personale di Luca Padroni al MACRO Testaccio dal titolo *I valori personali* ci offre uno spaccato del mondo intrigante dell'artista costituito dalle sue esperienze di vita (e da quelle della sua famiglia di artisti), dalle sue ispirazioni (storie di anti-eroi) così come dai suoi ambienti fisici (viste fugaci della città eterna). In più di 30 dipinti - dai piccoli oli ai grandi dipinti in tecnica mista - Padroni ci presenta affascinanti ma emarginate personalità del passato e del presente, scene di strade romane, la stazione Termini e i suoi dintorni (dove l'artista una volta aveva il suo studio), ma anche una vista intima dell'appartamento della sua belle-mère, o di scene erotiche in stile miniatura indiana. Si tratta di una visione onnicomprensiva dei "valori personali" dell'artista dal fisico allo spirituale, che egli condivide con noi, gli spettatori, mentre ci invita a trovare i nostri.

Infatti, l'opera che dà il titolo alla mostra *I valori personali* (pag. 37) è la migliore esemplificazione di questo concetto: situata vicino all'entrata, è un autoritratto del pittore mentre scatta una fotografia di se stesso nello specchio. Si tratta di una perfetta introduzione alla mostra, in cui lo spettatore è in procinto di sostituire l'artista mentre scatta la sua foto - un invito nel suo mondo, forse una proposta per contemplare non solo *i valori personali* dell'artista, ma anche i nostri. Un valore "personale" implica un punto di vista individuale. Rappresentando personaggi "emarginati" nei suoi dipinti più importanti, l'artista celebra la visione unica e la "verità" di ogni persona, lontano dalle pressioni sociali sul comportamento "corretto" e dalle realizzazioni professionali. L'artista che scatta una foto del tavolo da toletta della suocera, e include se stesso attraverso la propria immagine riflessa nello specchio che insieme a molte altre cose si trova sul tavolo, suggerisce una significativa riflessione. Allo stesso tempo, un piccolo specchio vuoto nella metà inferiore del dipinto suggerisce una autoriflessione.

A prima vista, i grandi dipinti in mostra sembrano caotici, pieni di immagini, figure, costruzioni romane, architettura, alberi, gatti, figure tantriche appassionate e Buddha sereni. Il Macro Testaccio di Roma è l'ambiente ideale per questi dipinti - un contesto urbano, un ex-mattatoio, con i soffitti alti e abbondante spazio. Qui i lavori possono davvero "respirare" e gli spettatori possono ammirarli sia da lontano che da vicino. In realtà essi sono misteri da decifrare: più tempo si spende in contemplazione, più si può scoprire.

Ad aprire la mostra è l'opera *A casa di Mumma*, 2015 (pag. 38) (una versione più grande di questo lavoro è visibile sempre dall'ingresso, alla fine dell'enorme spazio del museo), che combina lo stile delle grandi opere in collage (per lo più esterni) con il soggetto degli interni intimi della sua vita familiare. *A casa di Mumma* si riferisce all'appartamento di Anna Paparatti (suocera dell'artista ed ex compagna del gallerista Fabio Sargentini), che è raffigurato in grande dettaglio: opere d'arte che coprono le pareti, statue di Buddha, i dipinti di mandala realizzati dalla stessa. L'intera opera è dominata da un grande cavallo nero che galoppa portando una signora elegante con un grande cappello bianco con in braccio un bambino (presumibilmente Paparatti e suo nipote). Il cavallo a grandezza naturale, acquistato molti anni fa come arredo scenico per uno spettacolo teatrale presso la galleria di Sargentini (Giulietta e Romeo, 1981 regia di Fabio Sargentini), è diventato una caratteristica permanente nel salotto della Paparatti, dato che, essendosi danneggiato, non fu in grado di restituirlo al negozio dopo lo spettacolo. Ma ciò che è stilisticamente quasi realistico nei piccoli interni, qui è coperto a strati, come invaso da pensieri, ricordi e immagini nella testa dell'artista: un albero con foglie a forma di cuore, un nudo femminile, le immagini di gatti, una coppia che si bacia... Si tratta di un lavoro importante nell'opera di Padroni e forse il suo più autobiografico. La coppia che si bacia in primo piano è un autoritratto dell'artista con la moglie, Fabiana Sargentini. Il figlio e la suocera sono ritratti sul cavallo, mentre il nudo femminile a sinistra mostra ancora una volta la moglie, ma il suo viso è nascosto da una testa di Buddha. Lei è in piedi su un fiore di loto e tiene un altro fiore di loto nella mano.

L'artista qui ha fuso l'immagine di Lakshmi, la dea indù di ricchezza, fortuna e prosperità (tradizionalmente elegantemente vestita) con l'immagine della *Nascita di Venere* di Botticelli che esce da una conchiglia. Il fiore di loto nella sua mano è un simbolo di fortuna, consapevolezza di sé e liberazione spirituale. La radice del nome Lakshmi è "conoscere e capire il tuo obiettivo" - un'immagine che ben incarna *i valori personali* di Padroni. La "maschera" del Buddha allude sia a una visione serena e meditativa, e - dal momento che appare anche sul ritratto di Fauja Singh - anche alla necessità di esprimere il proprio autentico sé in contrapposizione al nascondersi dietro una maschera. Nella metà superiore del lavoro troviamo una coppia seduta intenta a fare l'amore, un'immagine che sembra presa dal Koka Shastra (illustrazioni di scritti medievali Indiani sull'amore basati sul Kama Sutra). Sia l'amore fisico che quello spirituale sono accennati e sembrano essere al centro di questo capolavoro.

L'idea iniziale dell'artista era quella di mostrare coloro che egli chiama "emarginati" personaggi dai quali era rimasto affascinato, come Fauja Singh (1911), l'ultra centenario indiano che si era trasferito in Inghilterra dopo la morte della moglie e si è cimentato nella partecipazione a diverse maratone quando era ormai novantenne, o *Il campanacciaro* (pag. 66) ex pastore che cammina in giro

per Roma suonando le sue campane, ma senza le pecore che originariamente gli appartenevano. Personaggi intriganti che hanno una cosa in comune: vivono la loro propria verità, secondo la loro visione unica. Personaggi affascinanti, esotici e “altri” - che tuttavia nei dipinti finali sono descritti non come protagonisti, ma come una parte di storie di vita quotidiana. Infatti, la faccia di Fauja nel dipinto finale è coperta da una maschera del Buddha simile a quella che copre il nudo femminile in *A casa di Mumma*. In *Rum rum Fauja* (pag. 52), una miriade di figure dominano il primo piano in un folla che ricorda la maratona, ma l'ambiente è Roma, stazione Termini, con treni in arrivo e un elegante lampadario che pende dal soffitto ricurvo. Coppie tantriche fluttuano nello spazio, un'infermiera tratta da uno dei dipinti di R. B. Kitaj bilancia visivamente il maratoneta, e una strana figura rossa sembra guardare questo teatro di vita dal tetto di un treno. Pittura e collage si fondono in uno stile che sembra rispecchiare il nostro modo di vedere - in cui le immagini si mescolano ai pensieri - mentre camminiamo per le strade di Roma o entriamo nella stazione dove ci si affretta per non perdere il treno. La “maschera” del Buddha in sostituzione del volto barbuto di Fauja (che possiamo vedere nel video sulle varie fasi del dipinto), gli dà uno sguardo tranquillo e pacifico, come se stesse meditando. Lo possiamo immaginare sereno, nel suo mondo, forse euforico per la corsa. E possiamo contemplare il nostro stesso ideale di un mondo sereno, il nostro “stato di euforia del corridore.” Vengono alla mente molte altre associazioni di idee, ma in ogni caso nell'apparente caos di queste visioni c'è una solida struttura compositiva riuscita e molto convincente.

In *Un'ultima volta* (pag. 51) dedicato al regista Mario Monicelli (1915-2010), ci troviamo al di fuori della stazione Termini insieme con automobili, persone, una macchina da presa, gatti sospesi in aria e una statua che cade, bilanciata dai pini marittimi inclinati che incorporano una piccola figura bianca a testa in giù ripetuta più volte come se stesse cadendo dal cielo (alludendo al salto suicida del regista fuori dalla finestra dell'ospedale in cui gli venne diagnosticato un tumore). Sullo sfondo incombono le rovine delle Terme di Diocleziano, mentre una coppia che si scambia occhiate in primo piano sembra uscita da uno dei suoi film. Immagini riconoscibili ci portano nel vivo della scena che tentiamo di decifrare, ma che alla fine ci è già familiare. Sono immagini contemporanee che raccontano i nostri tempi e pur rappresentando in particolare i dintorni di Roma, potrebbero benissimo essere accostate ad un'altra metropoli. In realtà, fanno pensare a città ancora più caotiche di Roma, come New Delhi in India. Infatti l'artista già dagli anni novanta, è stato dichiaratamente affascinato dalla crescente presenza multi-etnica attorno alla Stazione Termini e Piazza Vittorio a Roma.

Le piccole opere possono essere suddivise in *esterni* (pag. 39-43) (scene di strada, i portici di Piazza Vittorio, la Stazione Termini, ecc.) e gli *interni* (pag. 54-65) (casa di Anna Paparatti). Mentre gli *esterni* sono generalmente dipinti con un impasto pesante, gli *interni* sono delicati, intimi e dettagliati e ci danno uno scorcio sulla vita della Paparatti. È un omaggio ad un'altra affascinante vita - quella della musa degli artisti nella Roma degli anni '60 e '70, pittrice anche lei e a quel tempo compagna di Fabio Sargentini. Statue di Buddha esotici, gioielli e pareti nere evocano i viaggi in India, e opere d'arte ben note ricordano la scena artistica romana da Pino Pascali a Pizzi Cannella. Questi piccoli interni riguardano sia *A Casa di Mumma*, che una delle più grandi opere in mostra: *Pensieri Dinamitardi* (pag. 69), dove la Paparatti riprodotta in primo piano tiene in mano la famosa *Bomba*, un'opera del suo amico Pino Pascali, la cui luce brillante implica illuminazione ma anche una vera e propria esplosione. Come uno specchio in frantumi, le figure, sia tratte dagli *interni* (il cavallo, gli elefanti blu tratti dal logo di un noto esportatore di tè) che dagli *esterni* (ballerini, stazione ferroviaria, un corridore e così via) vorticano attorno alla figura centrale, costante che tiene tutto insieme: la famiglia, l'arte, passato e presente, fuori e dentro, sogno e realtà. Come la vita che pulsa in tutte le cose, l'energia che attraversa le opere di Padroni, sia nella forza del caos che nelle singole parti più descrittive, è palpabile e contagiosa. È questa energia che rende il suo lavoro così potente e comunicativo, che ci permette di “vedere” quello che in realtà solitamente possiamo solo percepire.

Quando ho visitato lo studio di Luca Padroni per la prima volta, ho subito avuto la sensazione che fosse un “vero pittore” - un artista che dipinge la sua personale visione, la sua “verità”. È stato rigenerante vedere uno studio pieno di tele, tubetti di colore, pennelli, libri, foto e altri oggetti di lavoro, tutto avvolto dal suggestivo profumo della pittura ad olio. Come John Berger afferma nella sua raccolta di saggi *Ways of Seeing*: “Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di poter parlare ... è il vedere che stabilisce il nostro posto nel mondo circostante.” Quando dipinge, l'artista esprime la sua visione, il suo modo di vedere ciò che lo circonda, immagini che compaiono nella sua visione come pensieri, sogni o figure vorticanti. E noi, come spettatori, ci troviamo in questo mondo, cercando di “vedere” e capire, o semplicemente lasciarci assorbire dalla loro energia. E utilizzando uno stile davvero contemporaneo, in cui le innumerevoli immagini vengono parzialmente cancellate, sostituite, coperte da altre e di nuovo reinserite, l'artista riesce a catturare la nostra eclettica attualità. Condividendo la sua “verità” siamo ispirati a trovare la nostra. Così una visione molto personale diventa paradossalmente universale e lascia la sua traccia come segno dei nostri tempi.

*Ursula Hawlitschka*

## LUCA PADRONI - REFLECTIONS ON PERSONAL VALUES

Luca Padroni's solo exhibition at MACRO Testaccio entitled "I Valori Personali" (personal values) gives us a glimpse into the artist's intriguing world made up of his personal life (and that of his artistic family), his inspirations (stories of anti-heroes) as well as his physical surroundings (fleeting views of the eternal city). In more than 30 paintings - from small oil to gigantic mixed media paintings - Padroni introduces us to fascinating but marginalized personalities from the past and present, scenes of Roman streets, Termini train station and its surroundings (where the artist once had his studio), but also intimate views of his mother-in-law's apartment or erotic scenes in Indian miniature style. It is an all-encompassing view of the artist's *personal values* from the physical to the spiritual, which he shares with us, the viewers, inviting us to find our own.

In fact, the title painting *I valori personali* (pag. 37), best exemplifies this notion: located near the entrance, it is a self portrait of the painter as he takes a snapshot of himself in the mirror. It is a perfect introduction to the show, where the viewer is about to replace the artist taking his photo - an invitation into his world, maybe a proposition to contemplate not only the artist's personal values, but also our own. A "personal" value implies an individual point of view. By honoring "marginalized" characters in his major paintings, the artist celebrates each person's unique vision and "truth", far from societal pressure on "correct" behavior and professional accomplishments. The artist taking a picture of himself in a mirror - which is just one among many other props in this painting of his mother-in-law's makeup table - suggests a purposeful reflection. At the same time, a smaller round "empty" makeup mirror in the lower half of the painting invites our own self-reflection.

At first glance, the large paintings in the exhibition seem chaotic, full of images, figures, Roman buildings, architecture, trees, cats, passionate tantric figures and serene Buddhas. The Macro Testaccio in Rome is the perfect setting for these paintings - an urban setting, an ex-slaughterhouse with high ceilings and abundant space. Here the works can really "breathe" and viewers can gaze at them both from far away and from close up. In fact, they are mysteries to be deciphered: the more time one spends in contemplation, the more one can discover.

Opening the exhibition is the work *A casa di Mumma* (pag. 38) (a larger version of this work at the end of the enormous hall is also visible from the entrance), which combines the style of the large collage works (mostly exteriors) with the subject matter of the intimate interiors of his family life. "Casa di Mumma" refers to Anna Papparatti's (his mother-in-law and ex-partner of gallerist Fabio Sargentini) apartment, which is depicted in great detail: art works covering the walls, statues of Buddhas, her own paintings of mandalas. The entire work is dominated by a giant black horse galloping and carrying an elegant lady with a large white hat holding a baby (presumably Papparatti and her grandson). The horse, acquired many years ago as a prop for a theater performance at Sargentini's gallery (Giulietta e Romeo, 1981 dir. Fabio Sargentini), became a permanent feature in Papparatti's living room when she was unable to return it to the store after the performance. But what is stylistically an almost realistic style in the small interiors, here is covered in layers, as if invaded by thoughts, memories and images in the artist's head: a tree with heart-shaped leaves, a female nude, images of cats, a couple kissing... This is an important work in Padroni's oeuvre and maybe his most personal one. The couple kissing in the foreground is a self-portrait of the artist with his wife, Fabiana Sargentini. His son and mother-in-law are portrayed on the horse, while the female nude on the left again shows his wife, but her face is obscured by a Buddha head. She is standing on a lotus flower and is holding another lotus flower in her hand. The artist here has conflated the image of Lakshmi, the Hindu goddess of wealth, fortune and prosperity (traditionally elegantly dressed) with the image of the (nude) Birth of Venus rising from a sea shell. The lotus flower in her hand is a symbol of fortune, self-knowledge and spiritual liberation. The root of the name Lakshmi is "know and understand your goal" - an image that beautifully personifies Padroni's "personal values". The Buddha "mask" alludes to both a serene or meditative outlook, and - since it also appears on the portrait of Fauja Singh - the need to express one's authentic self as opposed to hiding behind a mask. In the upper half of the work we find a seated couple making love, as taken from the Koka Shastra (Illustrations of Medieval Indian Writings on Love based on the Kama Sutra). Both physical and spiritual love are alluded to and seem to be at the center of this masterpiece.

The artist's initial idea was to show what he calls "marginalized" characters he had become fascinated by, such as Fauja Singh (b.1911), the over 100-year-old Indian who moved to England after the death of his wife and ended up running several marathons when he was in his 90's, or the "bell-man" (former shepherd) who walks around Rome sounding his bells but without the sheep they originally belonged to. Intriguing personalities that have one thing in common: they live their own truth, according to their

unique vision. Fascinating characters, exotic and “other”- and yet in the final paintings they are featured not so much as protagonists, but more as a part of stories of everyday life. In fact, Fauja’s face in *Run Run Fauja* (pag. 52) is covered by a mask-like Buddha face, the same that covers the female nude in *A casa di Mumma*. In *Run run Fauja*, a myriad of figures dominate the foreground in a crowd that recalls a marathon, but the setting is Rome, Termini station with trains arriving and a fancy chandelier hanging from the curved ceiling. Tantric couples float in space, a nurse taken from one of R. B. Kitaj’s paintings visually balances the marathon runner, and a strange red figure seems to watch this “Theater of Life” from above a train. Oil paint and collage here work together in a style that seems to imitate our view - mixed with thoughts entering our mind - as we walk the streets of Rome or enter the station where people rush to catch a train. The Buddha “mask” replacing Fauja’s bearded face (which we can see in the video on the various stages of the painting) gives him a tranquil and peaceful look, as if he is meditating. We can imagine him in his own serene world, maybe on a runner’s high. And we can contemplate our own ideal of a serene world, our own “runner’s high.” Associations abound, but in all the chaos there is a beautifully balanced compositional structure that makes these paintings “work.”

In *Un ultima volta* (pag. 59) dedicated to the film director Mario Monicelli (1915-2010), we find ourselves outside of Termini station together with cars, people, a film camera, cats floating and a statue falling, balanced by slanted umbrella pines incorporating a small, white, upside down figure repeated several times as if falling from the sky (alluding to his suicidal jump out the hospital window when he was diagnosed with cancer). In the background loom the ruins of the Baths of Diocletian, while a couple exchanging glances in the foreground seem to come straight out of a movie. Recognizable images draw us into the work which we attempt to decipher but in the end are already utterly familiar with. They are contemporary images, telling the times and, while specifically representing Roman surroundings, could just as well be set in another metropolis. In fact, they bring to mind cities even more chaotic than Rome, such as New Delhi in India. Indeed the artist has been fascinated by the growing international scene around Termini Station and Piazza Vittorio in Rome for a long time - it was in the nineties that immigrants from all over flocked to this area.

The small works can be divided into *exteriors* (pag. 39-43) (street scenes, the arcades of Piazza Vittorio, Termini Station etc.) and *interiors* (pag. 54-65) (the rooms of Anna Paparatti). While the *exteriors* are generally painted in a heavy impasto, the *interiors* are delicate, intimate and detailed and give us a glimpse into the life of Padroni’s mother-in-law. It is an homage to another fascinating life - that of the artists’ muse in Rome’s artistic life of the 60’s and 70’s, then partner of Fabio Sargentini, an artist herself as can be seen from the numerous paintings on the wall, many of them her own. Exotic Buddha statues, jewelry and black walls conjure up trips to India, and well-known works of art recall the Roman art scene from Pino Pascali to Pizzi Cannella. These small interiors relate to both *A Casa di Mumma* as well as to one of the largest works in the show: *Pensieri dinamitardi* (pag. 69), where Paparatti holds the (in) famous bomb (*Bomba*), an artwork by her friend, the artist Pino Pascali, which both shines brightly and implies a real explosion. Like a shattered mirror, figures both from the interiors (the horse, the blue elephants from tea bags) and exteriors (dancers, train station, a runner etc.) whirl around the steady central figure that holds it all together: family, art, past and present, outside and inside, dream and reality. Like life that pulses all around, the energy that runs through all of Padroni’s works, whether chaotic or still, is palpable and contagious. It is this energy that makes his work so powerful and communicative, clear for us all to “see.”

When I first visited Luca Padroni’s studio I immediately had the sensation that he was a “true painter” - an artist who paints his personal vision, his “Truth”. It was refreshing to see a studio full of canvases, tubes of paint, paint brushes, books, photos and other props, all engulfed in the evocative perfume of oil paint. As John Berger states in his *Ways of Seeing*: “Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak... It is seeing which establishes our place in the surrounding world”. When painting, the artist expresses his vision, his way of seeing his surroundings, the images that pop into his vision as thoughts, dreams or pictures floating by. And we, as viewers, find ourselves in this world, trying to “see” and understand, or just letting ourselves be absorbed by their energy. And by utilizing a truly contemporary style, where images abound, get erased and replaced, covered by others and creating palimpsests, the artist succeeds in capturing our contemporary life. By sharing his own “Truth” we are inspired to find our own. Thus a very personal vision paradoxically becomes universal and leaves its mark as the sign of our times.

*Ursula Hawlitschka*

Caro Luca,

Sono appena tornato a casa dopo queste due ore passate insieme alla tua vicina mostra e voglio prendermi la libertà di scriverti, così a caldo, su cosa le tue tele hanno mosso in me.

A dire il vero, non mi aspettavo questa mia reazione, fosse altro, come dicevi giustamente tu, perché al momento sto lavorando in una direzione ben diversa, ma questo forse non è neanche il vero motivo.

Un vero motivo non c'è, o almeno è assai difficile da esprimere, se non quello che di rado vengo attratto dalla figurazione, eppure in questo caso devo ricredermi. Sai, come ti ho detto altre volte, che ti ritengo responsabile del mio cambio di rotta, quando qualche anno fa ci siamo conosciuti. Tuttavia, quello che sto per scrivere non è frutto della nostra amicizia, bensì di un'emozione pura, autonoma, che è cresciuta in me man mano che scorrevo più e più volte le tue opere oggi pomeriggio.

Cominciamo dallo spazio che abiti con le tue ventinove tele. Le colonne no, non danno fastidio come dicevi tu, ritmano l'ambiente, dandogli una sacralità che definirei quasi "basilicale". È vero, dividono in tre "navate" l'interno, ma creano pertinenze sensoriali, traggono i tuoi lavori e anche quando veri e propri ostacoli visuali, infondono la curiosità del disvelamento. Dunque non mi preoccuperei. Ho apprezzato poi il ritmo sincopato dell'allestimento, dove i quadri in cui la pennellata è spessa e materica si alternano con quelli stratificati. Proprio da qui partirei, da questa, se vuoi, dicotomia, che in realtà, a mio modo di vedere, è la doppia faccia di una stessa medaglia, quella della memoria, il vero "valore personale" di ognuno di noi. Quello che costruiamo, modifichiamo continuamente, che ci lega alla vita, strumento unico per fermare il tempo.

Ma qui non si parla solo di ricordi, istantanee del quotidiano, alternarsi di gioie e dolori. Questo nelle tue opere non è unicamente il tuo immaginario, è l'immaginario collettivo.

Questa è la forza e la bellezza della memoria: il suo essere analoga di individuo in individuo, fatta della stessa materia, seppur con sfumature diverse. Come non identificarsi nel tumulto incessante del ricordo, nel trambusto cittadino, nelle centinaia di volti che passano ogni giorno davanti ai nostri occhi, nell'accadimento di ieri da fissare e poi dimenticare, per fissarlo veramente.

Ecco, mentre alternavo i piccoli lavori in cui la memoria sembra fresca, fluida, ancora magmatica - cui infatti corrisponde la pennellata spessa ed evidente - con quelli grandi e medi in cui ad una stratificazione più sedimentata coincide la tecnica del collage e il mischiarsi di registri figurativi differenti - come differente e mutevole è il modo di vedere le cose nei vari momenti di vita; mentre procedevo, dicevo, avanti e indietro cercavo, quasi per gioco, delle invarianti, delle invarianti dell'analogia che tu hai trasposto sulla tela, e questo è quello che è venuto fuori:

1. L'India
2. La suocera
3. La moglie
4. L'interno domestico
5. L'interno urbano
6. I treni
7. I gatti
8. Il cavallo
9. L'atto sessuale
10. L'uomo col cappello
11. La folla che cammina
12. Il traffico
13. La citazione

Mi dirai perché ti ho scritto, invece di dirti queste cose a voce. Non so, forse la scrittura, come la pittura, permette di fissare meglio le parole e le immagini interiori. So che capirai.

In bocca al lupo,

*Gianfranco Toso*

Dear Luca,

I just returned home after spending two hours at your upcoming show and I want to take the liberty to write to you at the spur of the moment about how your paintings have moved me.

To tell the truth, I did not expect to have such a reaction, if only, as you rightly said, because at the moment I'm working in a very different direction, but this is perhaps not even the real reason.

There isn't a real reason, or at least it is very difficult to express. I am rarely attracted to figuration, and yet in this case I have to change my mind about it.

You know, as I've told you before, I hold you responsible for my change of direction when we first met a few years ago. However, what I am about to write is not the result of our friendship, but of pure emotion, which gradually grew in me skimming over your work again and again this afternoon.

Let's start with the space you are now in with your twenty-nine paintings.

The columns are not annoying as you said, but they give rhythm to the environment, giving it a sacredness that I would call almost "basilican". It's true, they divide the interior into three "naves", but they also create a sensory pertinence, finishing your work and even when they are real visual obstacles, they inspire the curiosity of the unveiling. So, I would not worry.

I also enjoyed the syncopated rhythm of the set-up, where the paintings in which the brushstrokes are thick and medium thick alternate with stratified ones. I would start from here, from this, if you want, dichotomy, that in fact, in my view, is a double-sided coin, that of memory, the real *personal value* of each of us. What we build, we constantly change, which binds us to life, the only way to stop time. But this is not just about memories, daily snapshots, or alternation of joy and sorrow.

This in your work is not only your imagination but the collective imagination.

This is the strength and beauty of memory: comparing individual to individual, made of the same material, but with different shades. As identified in the incessant turmoil of memory, in the hustle and bustle, in the hundreds of faces that pass daily before our eyes, in yesterday's occurrence to be fixed and then forgotten to truly determine it. This is, while I alternated the small works where memory seems fresh, smooth, still magmatic - to which in fact corresponds the thick and evident brushstrokes - with those large and medium sized ones in which to a more unsettled stratification the technique of collage and mix of divergent figurative registers coincide - as different and changing in different moments of life, the way to see things is. While I proceeded, I said, I was looking back and forth, just for fun, invariants of the analogy that you have carried out on the canvas, and this is what came out:

1. India
2. The mother-in-law
3. The wife
4. The domestic environment
5. The urban environment
6. Trains
7. Cats
8. The horse
9. The sexual act
10. The man with the hat
11. The crowd that walks
12. Traffic
13. The quote

Don't ask why I wrote to you, instead of telling you this in person. I do not know why, maybe writing, such as painting, allows one to fix the words and inner images better. I know you'll understand.

Good luck,

*Gianfranco Toso*









OPERE





**I valori personali**, 2016  
Olio su tela, 45x60 cm



**A casa di Mumma, 2015**  
Olio e collage su tela, 150x225cm



**Porticato di piazza Vittorio #1**

2014

Olio su tela, 50x38 cm

*Courtesy B. Pignatti Morano*

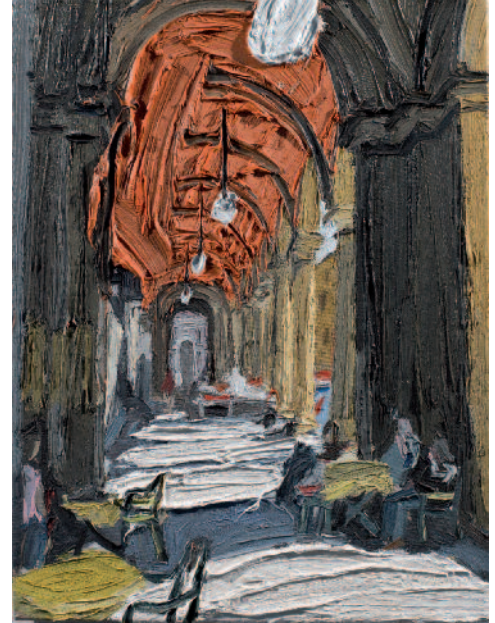


**Porticato di piazza Vittorio #2**

2014

Olio su tela, 50x38 cm

*Courtesy B. Pignatti Morano*



**Porticato di piazza Vittorio #3**

2014

Olio su tela, 50x38 cm



**Via Enrico De Nicola, 2014**  
Olio su tela, 30x40 cm



**Piazza dei cinquecento, 2014**  
Olio e collage su tela, 45x60 cm

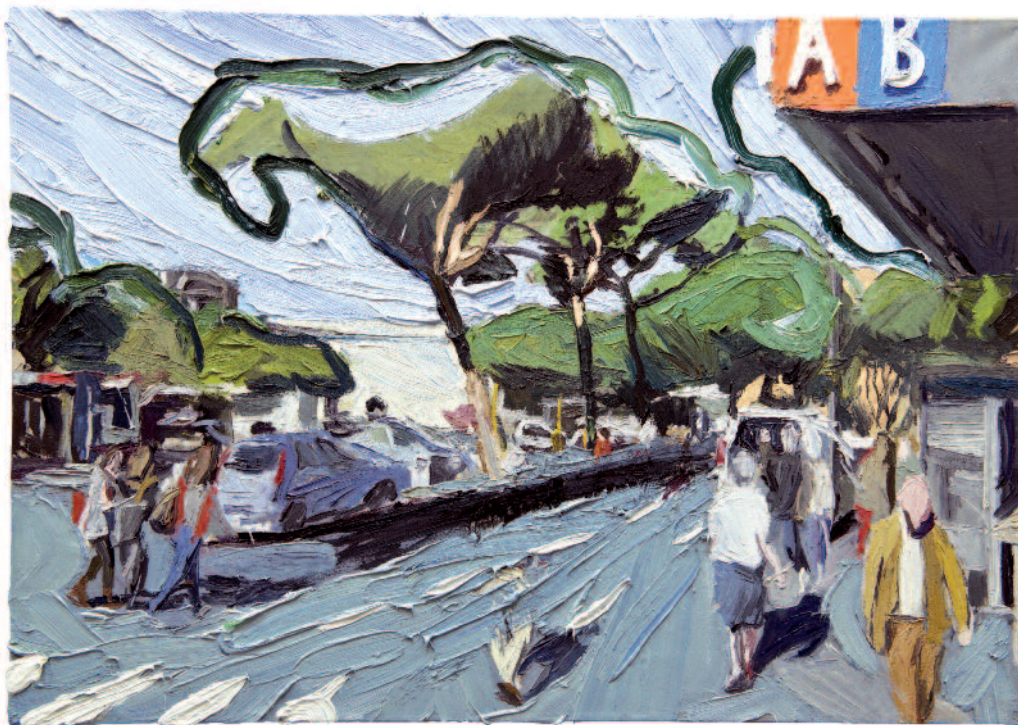




**Via Nazionale, 2014**  
Olio su tela, 30x40 cm



**Via Enrico De Nicola, 2014**  
Olio su tela, 38x50 cm



**Piazza dei Cinquecento, 2014**  
Olio su tela, 70x100 cm



**Via Enrico De Nicola, 2014**  
Olio su tela, 98x130 cm



**A casa di  
Mumma**  
2016  
Olio e collage su tela,  
250 x 375 cm





**Il giardino di Villa Aldobrandini (studio), 2001**

Olio e collage su tela, 98x130 cm

*Collezione Nicoletta Romeo*



**Il giardino di Villa Aldobrandini, 2001**

Olio e collage su tela, 150x200 cm

*Collezione privata*

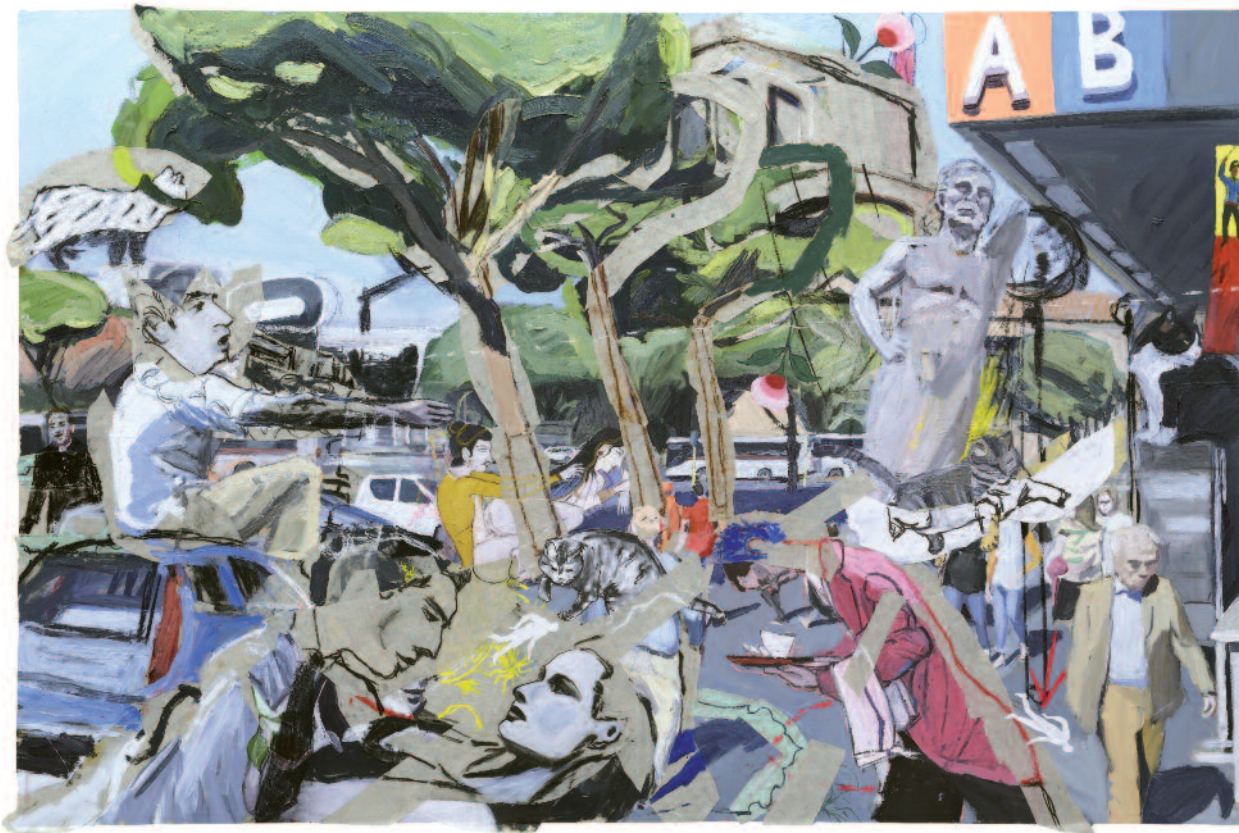


**Il sogno del Cardinal de Merode (che poi era solo Monsignore), 2014**  
Olio e collage su tela, 140x210 cm





**Il sogno del Cardinal de Merode (che poi era solo Monsignore), 2016**  
Olio e collage su tela, 250 x 400 cm



**Un'Ultima Volta (Mario Monicelli), 2014**  
Olio e collage su tela, 150 x 225 cm



**Un'Ultima Volta (Mario Monicelli), 2016**  
Olio e collage su tela, 250x400 cm



**Run run Fauja, 2014**  
Olio e collage su tela, 150x200 cm



**Run run Fauja, 2016**  
Olio e collage su tela, 250x400 cm



**Dove sei, 2014**  
Olio su tela, 45x60 cm



**La camera dei ricordi, 2014**  
Olio su tela, 45x60 cm  
*Collezione Privata, Parigi*



**Dove non sei, 2015**  
Olio su tela, 60x80 cm



**La camera dei ricordi, 2016**  
Olio su tela, 60x80 cm



**La camera dei ricordi #2, 2014**  
Olio su tela, 60x80 cm



**Il tempo purpureo del Buddha, 2015**  
Olio su tela, 38x50 cm





**L'antenato di Piotr, 2015**

Olio su tela, 60x45 cm

*Collezione Privata*



**Vista da camera, 2016**

Olio su tela, 60x80 cm



**La Buddha, 2016**  
Olio su tela, 38x50 cm



**La vita corre in casa, 2015**  
Olio su tela, 60x80 cm  
*Collezione privata*



**Le vite degli altri, 2015**  
Olio su tela, 60x80 cm



**Le vite degli altri, 2014**  
Olio su tela, 38x50 cm



**Vite che non sono la mia, 2016**  
Olio su tela, 60x80 cm



**Vite che non sono la mia, 2015**  
Olio su tela, 38x50 cm



**Alla memoria e alle ombre, 2016**

Olio su tela, 80x60 cm

*Courtesy L & C Tirelli*



**La vita, l'amore e altri demoni, 2015**  
Olio su tela, 45x60 cm



**La vita corre in casa, 2015**  
Olio su tela, 45x60 cm



**Flaviano e Anna, 2015**  
Olio su tela, 30x40 cm



**La vita corre in casa, 2015**  
Olio su tela, 70x100 cm



**San Michele aveva un gallo, Anna un cavallo, 2015**  
Olio su tela, 50x38 cm





**Il Buddha del Lungotevere, 2015**  
Olio su tela, 60x45 cm



**Il campanacciaro**, 2014  
Olio e collage su tela, 150x336 cm







**Pensieri dinamitardi**, 2017  
Olio e collage su tela,  
250 x 400 cm







Erotic Art of the  
PHILIP RAWSON  
Illustrations by Allen Cooper



## Biografia

Luca Padroni è nato a Roma nel 1973.

Prima di ristabilirsi definitivamente in questa città a partire dal 2001, ha vissuto e studiato in vari ambiti culturali, dall'Africa, all'Inghilterra, agli Stati Uniti, vivendo la sua formazione artistica come un vero e proprio filtro di umori e stimoli della contemporaneità e di tutte le sue contraddizioni.

Avendo fatto della pittura la sua ragione di esistenza tecnica ed espressiva, ed avendo scelto come punti di riferimento pittori che hanno praticato la figurazione come sintomo della crisi del soggetto e ripensamento del realismo, della memoria e dell'autobiografia, Padroni si pone oggi come uno dei più interessanti ponti di raccordo tra la tradizione moderna anglosassone e quella italiana.

Ha partecipato a numerose mostre personali e collettive in Italia e all'estero. Tra quelle presso le Istituzioni pubbliche ricordiamo: *Ortus Artis e Fresco Bosco*, a cura di Achille Bonito Oliva, Certosa di San Lorenzo, Padula (2008); *Mythos, Miti e Archetipi nel Mediterraneo*, a cura di Renato Miracco, Museo Bizantino e Cristiano, Atene / Grecia (2007); *Mito e Velocità*, a cura di Massimo Scaringella, Maneggio del Cremlino, Mosca / Russia (2006); *Fuori Tema*, XIV Edizione della Quadriennale di Roma, Galleria Nazionale, Roma (2005); *Forza Motrice*, a cura di Fabio Sargentini, Officine Trambus, Roma (2005); *Milano Africa*, a cura di Marina Mojana, Fabbrica del Vapore, Milano (2005). Fra le mostre più recenti ricordiamo: *Una visione italiana*, Montoro12 Contemporary Art, Roma (2016); *Unioni Civili*, Galleria L'Attico, Roma (2016); *I valori personali*, CR Arte Palazzo Taverna, Roma (2015); *Tempo Spazio Movimento*, Galleria Espace Gaia, Geneve / CH (2013); *Biografie Visionarie*, Galleria Wunderkammern, Roma (2012); *Fuoco cammina con me*, Galleria Il Segno, Roma (2010); *Terra!*, Galleria Trecinque, Rieti (2010); *Oltre il Trompe l'Oeil*, Galleria L'Attico, Roma (2010); *Fault Lines*, Galleria Testori UK, Londra / UK (2008); *Transiberica*, Galleria La Aurora, Murcia / Spagna (2007); *Pittori al Muro*, Galleria L'Attico, Roma (2006); *Tran-Tram*, Galleria Oddi Baglioni, Roma (2005). Nel 2013 è stato selezionato dal Comune di Roma per decorare le pareti di una sala degli Uffici al Cittadino, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, pianoterra. Attualmente l'artista vive e lavora a Roma.

## Biography

Luca Padroni was born in Rome in 1973.

Before re-establishing himself in this city in 2001, he lived and studied in various cultural environments, from Africa, to England, to the USA, experiencing an artistic education as a real filter for the moods and excitements of contemporaneity with all its contradictions.

Having made of painting his technical and expressive reason of existence, and having chosen as points of reference painters that practiced figuration as a symptom of the subject's crisis, and rethinking of realism, of memory and autobiography, Padroni now places himself as one of the most interesting connecting bridges between the modern Anglo-Saxon and the Italian tradition.

He participated in numerous solo and group exhibitions in Italy and abroad. Among those at public institutions: *Ortus Artis e Fresco Bosco*, curated by Achille Bonito Oliva, Certosa di San Lorenzo, Padula (2008); *Mythos, Miti e Archetipi nel Mediterraneo*, curated by Renato Miracco, Byzantine and Christian Museum, Athens / Greece (2007); *Fuori Tema*, XIV Edizione della Quadriennale di Roma, Galleria Nazionale, Rome (2005); *Milano Africa*, curated by Marina Mojana, Fabbrica del Vapore, Milan (2005). The most recent exhibitions include: *Una visione italiana*, Montoro12 Contemporary Art, Rome (2016); *Unioni Civili*, Galleria L'Attico, Rome (2016); *I valori personali*, CR Arte Palazzo Taverna, Rome (2015); *Tempo Spazio Movimento*, Galleria Espace Gaia, Geneve / CH (2013); *Biografie Visionarie*, Galleria Wunderkammern, Rome (2012); *Fuoco cammina con me*, Galleria Il Segno, Rome (2010); *Terra!*, Galleria Trecinque, Rieti (2010); *Oltre il Trompe l'Oeil*, Galleria L'Attico, Rome (2010); *Fault Lines*, Galleria Testori UK, London / UK (2008); *Transiberica*, Galleria La Aurora, Murcia / Spain (2007); *Pittori al Muro*, Galleria L'Attico, Rome (2006); *Tran-Tram*, Galleria Oddi Baglioni, Rome (2005). In 2013 he was selected by the City of Rome to decorate a room of Uffici al Cittadino, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, ground floor. The artist currently lives and works in Rome.

## Mostre Personali / Solo Shows

2017 *La vita degli altri*, Galerie L&C Tirelli, Vevey, Switzerland; 2017 *I Valori Personali*, a cura di Claudio Crescentini, Pad. 9b Macro Testaccio, Roma; 2015 *I Valori Personali*, a cura di Elena del Drago, CR Arte, Palazzo Taverna, Roma; 2013 *Sotto il vulcano*, Galleria del Cortile, a cura di Luca Monachesi, Roma; 2013 *Tempo Spazio Movimento*, Galleria Espace Gaia, Ginevra; 2012 *Contemplazioni*, a cura di Guglielmo Gigliotti, Sala S. Rita, Roma; 2012 *Biografie Visionarie*, con testo critico di Marta Silvi, Galleria Wunderkammern, Roma; 2012 *Favorevoli convergenze astrali nel giorno in cui sono stato concepito*, a cura di Giorgia Fileni, The Office Contemporary Art, Roma; 2010 *Fuoco cammina con me*, a cura di Guglielmo Gigliotti, Galleria Il Segno, Roma; 2010 *Terra!*, a cura di Antonio Arevalo, Galleria Trecinque, Rieti; 2008 *Fault Lines*, a cura di Carlotta Testori, Galleria Testori Uk, London, Uk; 2007 *Transiberica*, con testo di Antonio Arevalo, Galeria La Aurora, Murcia, Spagna; 2005 *Prospettiva Mirò*, con testo di Daniela Lancioni, Galleria Oddi Baglioni, Stazione Termini, Roma; 2005 *Tran-Tram*, con testo critico di Marco Tonelli, Galleria Oddi Baglioni, Roma; 2005 *Luca Padroni*, a cura di Elena del Drago, Warner Village Moderno, Roma; 2002 *Open Garden*, a cura di Marina Mojana, Sede Vita, Milano; 2002 *Let Me See You*, a cura di Elena Parpas, Pantheon Gallery, Nicosia, Cipro; 2000 *Giallo come l'oro*, a cura di Gabriele Borghini, Galleria Comunale di San Gimignano, Teatro dei Leggeri, San Gimignano; 2000 *Luca Padroni*, Centro Internazionale d'Arte Antinoo, Temple University, Temple Gallery, Roma; 2000 *La Manifestazione*, Congresso Nazionale dell'Unione degli Studenti, Hotel la Torre, Treviso; 1999 *Luca Padroni*, Centro Internazionale d'Arte Antinoo, Convento S. Gaspare del Bufalo, Roma; 1998 *Luca Padroni*, Galleria il Canovaccio, Roma

## Mostre Collettive / Group Shows

2016 *Unioni Civili*, a cura di Fabio Sargentini, Galleria L'Attico, Roma; 2016 *Una visione italiana*, Montoro12 Contemporary Art, Roma; 2016 *Ricapitolando*, a cura di Roberto Gramiccia, Galleria Plus Arte Plus, Roma; 2015 *My Roots Can Hear the Leaves Grow*, a cura di Ursula Hawlitschka, Montoro12 Contemporary Art, Roma; 2014 *L'arte per l'articolo 9*, Parco Regionale dell'Appia Antica, Cartiera Latina, Roma; 2012 *Limen Arte*, a cura di Elena del Drago, Palazzo comunale E. Gagliardi, Vibo Valentia; 2012 *A piedi scalzi*, a cura di Roberto e Valentina Gramiccia, Galleria la Nuova Pesa, Roma; 2012 *2*, a cura di Elena Marioni, Galleria Incontro d'Arte, Roma; 2012 *A piedi scalzi*, a cura di Roberto Gramiccia, Centro Sociale Brancaleone, Roma; 2012 *Meditazioni*, Museo Diocesano di Amalfi e Chostro del Paradiso, Amalfi; 2012 *Un mosaico per Tornareccio*, a cura di Guglielmo Gigliotti, Sala Remo Gaspari, Tornareccio; 2012 *Percorsi di figurazione oggi*, XLV Premio Vasto, a cura di Carlo Fabrizio Carli, Scuderie di Palazzo Aragona, Vasto; 2011 *Provare e riprovare*, a cura di Roberto Gramiccia, Mostra d'Oltremare, Napoli; 2011 *A Site*, a cura di Francesco Nevola, Teverina Fine Art, Cortona; 2010 *Oltre il Trompe L'oeil*, a cura di Fabio Sargentini con testo di Guglielmo Gigliotti, Galleria L'Attico, Roma; 2010 *Il circuito dell'Arte*, a cura di Fabrizio Russo, Museo Pietro Canonica, Roma; 2010 *From the sublime to the ridiculous*, a cura di Francesco Nevola, Teverina Fine Art's, Cortona; 2009 *Biennale giovani artisti*, Premio Serrone, a cura di Marco Tonelli, Villa Reale, Monza; 2009 *Venticinque Tondi Tondi*, Galleria Maniero, Roma; 2009 *Titled Untitled*, a cura di Micol di Veroli e Alberto D'Ambruso, Galleria Wunderkammern, Roma; 2009 *From the sublime to the ridiculous*, a cura di Francesco Nevola, Teverina Fine Art's, Atene; 2008 *Impronta Globale*, Istituto Superiore Antincendi, Roma; 2008 *For AfricArt*, Galleria Linea Blu, Roma; 2008 *Ortus Artis e Fresco Bosco*, a cura di Achille Bonito Oliva, Certosa di S. Lorenzo, Padula; 2008 *Spirit*, a cura di Lea Mattarella, Galleria Marte, Roma; 2008 *Venti x Venti*, Globart Gallery, Acqui Terme; 2007 *Mithos, Miti e Archetipi nel Mediterraneo*, a cura di Roberto Miracco, Galleria Nazionale d'Arte Contemporanea, Tirana; 2006 *Pittori al Muro*, a cura di Marco Tonelli, Galleria L'Attico, Roma; 2006 *Mito e Velocità*, a cura di Massimo Scaringella, Maneggio del Cremlino, Mosca, Russia; 2006 *Presente Futuro*, a cura di Massimo Scaringella, sede Federculture, Roma; 2006 *Bomarzo a Bomarzo*, Palazzo Orsini, Bomarzo; 2006 *Mithos, Miti e Archetipi nel Mediterraneo*, Museo Bizantino e Cristiano, Atene; 2005 *Milano Africa*, a cura di Marina Mojana, Fabbrica del Vapore, Milano; 2005 *La Città che Sale*, ex chiesa di Sant'Agostino, Bergamo Alta; 2005 *Forza Motrice*, a cura di Fabio Sargentini, Officine Trambus, Roma; 2005 *Fuori Tema*, XIV edizione della Quadriennale di Roma, Galleria Nazionale, Roma; 2004 *Arte all'Opera*, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea Ciampino, (Roma); 2004 *Match Critici a confronto*, a cura di Marco Tonelli e Lorenzo Canova, Galleria F. Russo, Roma; 2004 Caffè Europe Centro di Arte Contemporanea, Il Seminario, Tivoli; 2004 *Opere d'Arte Contemporanea*, La Posteria, Milano; 2003 *Generazionale*, a cura di Alberto D'Ambruso, Palazzo

dei Congressi, Roma; 2003 *Young Art Arte Contemporanea*, Cartiere Vannucci, Milano; 2003 *Contro/ Figura*, a cura di Tiziana d'Acchille, Fidia Arte Moderna, Roma; 2002 *With Love*, a cura di Marina Mojana, Palazzo Arengario, Milano; 2002 *Le Memorie di Adriano*, Camera di Commercio di Roma, Tempio di Adriano, Roma; 2001 *Vizi di Forma*, a cura di Angela Piga, Galleria Spicchi dell'Est, Roma; 1998 *Premio Canova IV edizione*, Galleria il Canovaccio, Roma; 1998 *The Slade School of Art Summer Shows*, Londra, UK; 1998 *Art Forum*, De Putron Art Consultants, King's College Hospital, Londra; 1997 *Art Forum*, De Putron Art Consultants, King's College Hospital, Londra; 1996 *Due Mondi*, Ristorante Due Mondi, Chicago, USA.

### **Opere in collezioni pubbliche / Works in Public Collections**

2013 Collezione permanente Musei Capitolini, Roma; 2010 Finalista al premio Terna 03; 2008 La Certosa di San Lorenzo, collezione a cura di Achille Bonito Oliva, Padula; 2000 Museo Comunale di San Gimignano.





*Ringraziamenti*

Fabiana Sargentini  
Flaviano Padroni  
Anna Paparatti  
Claudio Crescentini  
Ursula Hawlitschka  
Massimo Micucci  
Catherine Tirelli  
Luciano Tirelli  
Stefano Iacobelli  
Alessandro Vasari  
Giorgia Fileni  
Silvia Natale  
Marco Tonelli  
Gianfranco Toso  
Andrea Borgnino  
Leonella Masella  
Giancarlo Padroni  
Carlo Zaccagnini  
Peter Contiglozzi  
Lovisa Stephenson  
Benedetto Pignatti Morano  
Laura Scuccimarra  
Nietta Romeo  
Francesco Nucara  
Alessandro Nucara  
Memmo Mancini  
Emanuela Oddi Baglioni  
Gianluca Marziani  
Alessandra Franchina  
Fabio Pagani  
Marguerite de Merode  
Petra Mezzetti  
Chicco Di Ciò  
Lionella Bianca Fiorillo  
Mauro Scarpati  
Rossella Ronconi  
Elenia Scarsella  
Antonietta Di Vizia  
Fabio Sargentini  
Laura Monachesi  
Luce Monachesi  
J. M. Bustorff  
Tim Nathan  
Timothy Hyman  
Ron Bowen  
John Davis  
Tom and Heléne Chetwynd



Finito di stampare nel maggio 2017

[www.voilastampa.it](http://www.voilastampa.it)

ISBN 978-88-942340-7-7