

Francesca Gallo LA RETE DEI SEGNI DI BRUNO LISI

INTORNO AL 2009 HO INIZIATO A FREQUENTARE MENO OCCASIONALMENTE Bruno Lisi (Roma 1942-2012) e l'Associazione Operatori Culturali Flaminia 58, da lui presieduta: un prezioso spazio autogestito dagli artisti che hanno lo studio in quel borghetto, a due passi da Piazza del Popolo, a Roma, e dove dal 1988 si ospitano mostre. All'epoca, spesso trovavo Bruno con un lavoro in fase di composizione sulla scrivania, un collage con i ritagli da rotocalchi ancora da incollare sul fondo bianco del foglio di carta. Erano per lo più fotografie di capigliature femminili, di solito brune, da lui disarticolate, rese quindi quasi astratte, sovrapposte ad altre campiture a collage e inserite in una fitta rete di segni a china. Nonostante vederlo impegnato con forbici e colla rievocasse il ritagliare nel colore dell'anziano Henri Matisse, c'era un che di inquietante in quei particolari femminili sezionati, punto di partenza in realtà quasi irriconoscibile nei lavori finiti, ovvero nelle serie *Corpi estranei* (2008-2009) – di cui Patrizia Ferri scrive in termini di agglomerati energetici e tatuaggi¹ – e *Senza titolo* (2011-2012).

BRUNO LISI'S NET OF SIGNS

AROUND 2009 I BEGAN A MORE REGULAR ASSOCIATION with Bruno Lisi (Rome 1942-2012) and the Associazione Operatori Culturali Flaminia 58 (AOC F58) of which he was president. AOC F58 brings together a small community of artists with studios nestled in the Borghetto Flaminio, round the corner from Piazza del Popolo, in Rome. They have been running regular exhibitions since 1988. When I visited, I would often find Bruno attending to some new work (a collage), with a scattering of magazine cut-outs, not yet pasted, against the white cardboard on his desk. A lot of them involved segments of women's heads of hair, typically brunettes, which he rendered almost abstract by combining with other collage elements amid intricate patterns penned in Indian ink. While his application to scissors and paste was reminiscent of the cutting in colour of the elderly Henri Matisse, the dissection of female features had about it something disquieting, even when they became almost unrecognisable in the finished works, as we see in the series *Corpi estranei* (2008-2009), to which Patrizia Ferri refers in terms of energy agglomerates and tattoos,¹ and *Senza titolo* (2011-2012). From the vantage point of early observations that were essentially fortuitous and subjective, a tendency to linearism emerges in Lisi's overall production at the root of which is some feminine detail: it is from such intuition that these notes develop.

Trained at the Rome Istituto Statale d'Arte under Alberto Ziveri, Lisi began with works in which abstraction and figuration coalesce, as *Cancello verde* (1962) suggests, just as the impetus of Arte Informale was spending itself.² The works he brought to his early solo exhibitions, in the early sixties, were investigations of the female body: squarely and plainly rendered, at first, then elusively evoked by mere hints, with the anatomy serving almost as pretext. In the accompanying text to the 1969 exhibition at the Galleria 88, in Rome, Venturoli spoke of paintings that tend towards a «monochrome palette, something between white and pink, which has an unmistakable suggestion (or memory) of the nude».³ This fidelity to the nude, a canonical theme in painting and a mainstay of Lisi's production, was to lead to especially

accomplished works in the seventies. In *Figura nella spiaggia* (ca. 1964), the nude is foregrounded and the painter indulges in sustained observation (while himself remaining, perhaps, unseen). This same impulse to watch closely is at work as the artist lingers on a curled-up and faceless body (*Ritorno*, 1971), then homes in on more detailed views: an eye, or mouth, and finally on certain ciliate entities – seemingly a combination of lips and labia, or cells on a microscope slide (*Senza titolo*, 1973-74). Such proximity of observed and observer could read perhaps as a pornography of the gaze in which the inspection occurs at close range, seeks to explore beyond the bounds of the visible, and surveying devices probe deeply and trespass all dark recesses. As such, this viewing impulse is certainly a male trait; as it is also constitutive of a social order in which everything from biomedical technology to public surveillance systems is geared to ensure total visibility. Besides, female lips, mouths, and smiles had been canonical with those artists whose work was modelled on the advertising world and serialised poster images. Visual poets like Luciano Ori and other artists like Umberto Bignardi took due note of cosmetics ads and incorporated them into their art. Then there came such alluring, singled-out details as in Pino Pascali's *Primo piano labbra* (1964), or, in the same year, the great lips in Claudio Cintoli's mural *Giardino per Ursula*, designed for Rome's *Piper Club*. Pascali further rendered an *Omaggio a Billie Holiday* (1964) with projecting lips, whereas the *Lips sofa* designed for Gufram by Studio65, in 1970, came with its promise of seductive home comfort. Not to mention the ironic irreverence of John Pasche's tongue and lips logo for the Rolling Stones (1971), echoed visually in Lisi's profile of tongue and flrid lips (*Metamorfosi Virus*, 1972), though tending rather, with Lisi, to spontaneous or erotic posturing than cheekiness. It is no surprise that the early seventies should find Lisi in thrall to the almost obsessive spell of a young woman's lips. With forerunners in the creations of the Rome pop art milieu, but decidedly more eroticised, Lisi's mouths incline towards Hyperrealism, with a glossy, reflective varnish that openly declares itself as paint and droplets of colour in semblance of saliva. Eschewing the mediation of photographs and transparencies (characterising, instead, the modelling of art on serialised media images) Lisi's mouths stand out as life drawings based on the real.

Riattraversare gran parte della ricerca di Lisi a partire da tale singolare e soggettivo punto di partenza ha fatto emergere la ricorrenza di un certo linearismo originato da dettagli muliebri: spunto dal quale partono queste pagine.

Formatosi all'Istituto Statale d'Arte della capitale con Alberto Ziveri, Lisi inizia compenetrando astrazione e figurazione, come lascia intuire *Cancello verde* (1962) e assiste alla parabola discendente di un Informale ormai sfibrato.² Le prime personali risalgono proprio all'inizio degli anni sessanta, quando la ricerca va concentrandosi sul corpo femminile, prima solidamente e sommariamente delineato, poi in composizioni più sfuggenti in cui l'anatomia è solo accennata, quasi un pretesto. Venturoli, introducendo la mostra del 1969 alla Galleria 88 a Roma, scrive di una tavolozza tendente alla «monocromia fra rosa e bianchi, di inconfondibile suggerimento (o memoria) del nudo».³ Questa sorta di fedeltà a uno dei temi classici della pittura pare attraversare buona parte della ricerca di Lisi coagulandosi in maniera particolarmente efficace nei lavori degli anni settanta.

Fin dai nudi che campeggiano nello spazio compositivo, come *Figura nella spiaggia* (1964 ca.), lo sguardo del pittore si concede il lusso di

osservare a lungo, magari non visto. Una pulsione scopica che emerge con forza quando Lisi si concentra sul corpo raggomitolato privo di volto (*Ritorno*, 1971), sull'occhio, la bocca e poi organismi cigliati in cui labbra e vulva sembrano fondersi aprendo la strada a suggestioni di sezioni istologiche (*Senza titolo*, 1973-1974, carte telate). In questo accorciare la distanza fra osservato e osservatore si può forse rintracciare una sorta di pornografia dello sguardo, da intendersi come indagine ravvicinata, esplorazione oltre i limiti del visibile, penetrazione in profondità del dispositivo che osserva, violazione di qualsiasi recesso in ombra. Una vocazione scopica che è certamente in sintonia con il soggetto maschile, ma che è parte integrante di un regime della visibilità che coinvolge le apparecchiature biomediche tanto quanto i sistemi di sorveglianza.

D'altronde le labbra, la bocca, il sorriso erano stati tra i *topoi* delle ricerche figurative alle prese con l'analisi e l'emulazione della pubblicità e dell'immagine riprodotta. Dai poeti visivi, come Luciano Ori, a Umberto Bignardi, osservatori puntuali delle réclame di cosmetici femminili. Arrivando al dettaglio isolato e carico di promesse in *Primo piano labbra* (1964) di Pino Pascali o in *Giardino per Ursula* con cui Claudio Cintoli decora uno degli ambienti del Piper, celebre discoteca romana, nel medesimo anno. Le labbra sono addirittura aggettanti, in *Omaggio a Billie Holiday* (1964) ancora di Pascali e diventano un accogliente ricovero domestico nel divano disegnato dallo Studio65 e prodotto da Gufram nel 1970. Senza dimenticare la più ironica e irriverente linguaccia disegnata da John Pasche e adottata dai Rolling Stones dal 1971, di cui vi è solo un'eco visiva nelle lingue e bocche di Lisi, riprese di profilo (*Metamorfosi Virus*, 1972), in cui riconoscere semmai più un moto irreflesso o una movenza erotica che non uno sberleffo. All'inizio degli anni settanta, quindi non stupisce trovare Lisi ipnotizzato – fino quasi ai limiti dell'ossessione – dalle labbra turgide di una giovane donna (*Spacco*, 1972). Significativamente più erotizzate di quelle che circolavano qualche anno prima nell'ambiente romano di area pop, le bocche di Lisi sembrano dialogare invece con l'Iperrealismo, per via di superfici lucide e riflettenti che denunciano apertamente la propria origine pittorica tramite le sgocciolature di colore simili a goccioline di saliva. Esercizi di pittura dal vero, sul modello, senza la mediazione della fotografia o della proiezione di diapositive, tipiche invece del dialogo con l'immagine moltiplicata dei media.

In questo medesimo frangente, accanto alle prepotenti bocche – una sorta di sineddoche della donna, verrebbe da pensare – Lisi si concentra su altrettanto sgargianti occhi incorniciati da un sottile accenno di ciglia (di cui in mostra cinque serigrafie del 1971). Tale motivo appena tratteggiato e la peluria che contorna i profili ovoidali delle già menzionate carte telate con il tempo sembrano trasformarsi e idealmente crescere fino a rendersi autonomi come segno filiforme e allungato che costituisce il nucleo formale delle *Stele* (1989-1991) realizzate con la penna biro

At about the same time as the sensational mouths (a synecdoche of woman, one might say), Lisi was working on eyes that are just as flamboyant and have a faint outline of lashes (there are five serigraphs on display, from 1971). These lashes and, slightly later, the fine hairs contouring the ovoid entities in the series *Senza titolo*, 1973-74 (see above) came to morph and into their own, we might say, as the wiry lines that formally define the series *Stele* (1989-1991), in coloured biro pen; or to elongate, in a more disciplined manner, in the richly diversified array of *Otranto* (1993-1994),⁴ with the sea-waves, beaches, wind-carved boulders, and ploughed fields of a part of the country to which he was deeply attached. his linearist aesthetic continued into the variations of *Segno aperto* (2003) and *Tensioni*



O P E R E



pagina precedente *Senza titolo*, 1970,
tempera e matita su carta, 70x50 cm.



Senza titolo, 1970, tempera e matita su carta, 70x50 cm.



pagine 38-41 Senza titolo, 1971, serigrafia, 70x50 cm.



Senza titolo, 1973, tempera e matita su carta, 29x22 cm.



Senza titolo, 1973, tempera e matita su carta, 29x22 cm.

pagina seguente Senza titolo, 1973,
tempera e matita su carta, 26,5x20 cm.





Metacrilati, 1991, acrilico su metacrilato, 200x69x22 cm.



Metacrilati, 1991, acrilico su metacrilato, 200x69x22 cm.



Metacrilati, 1991, acrilico su metacrilato, 200x69x22 cm.