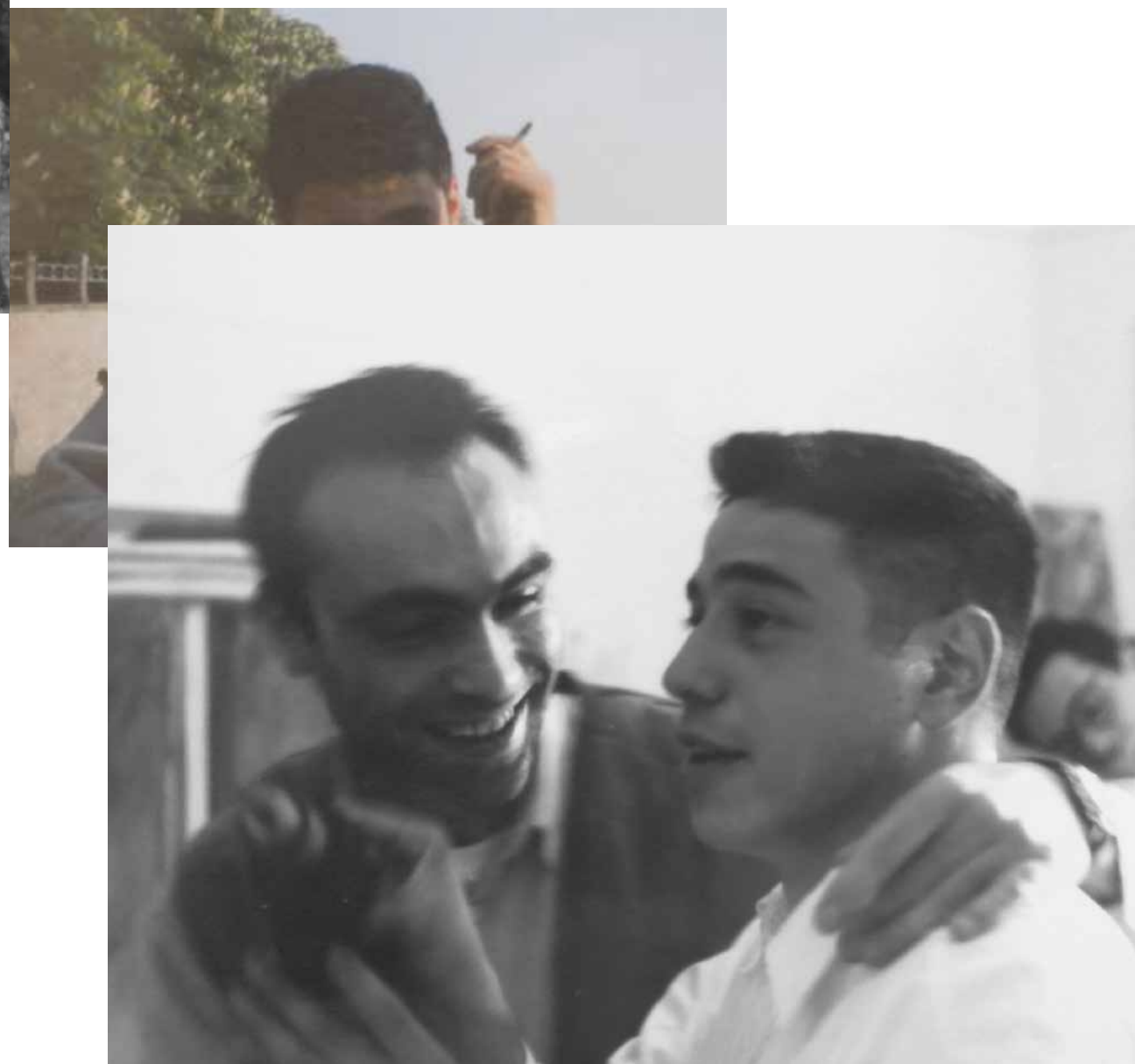
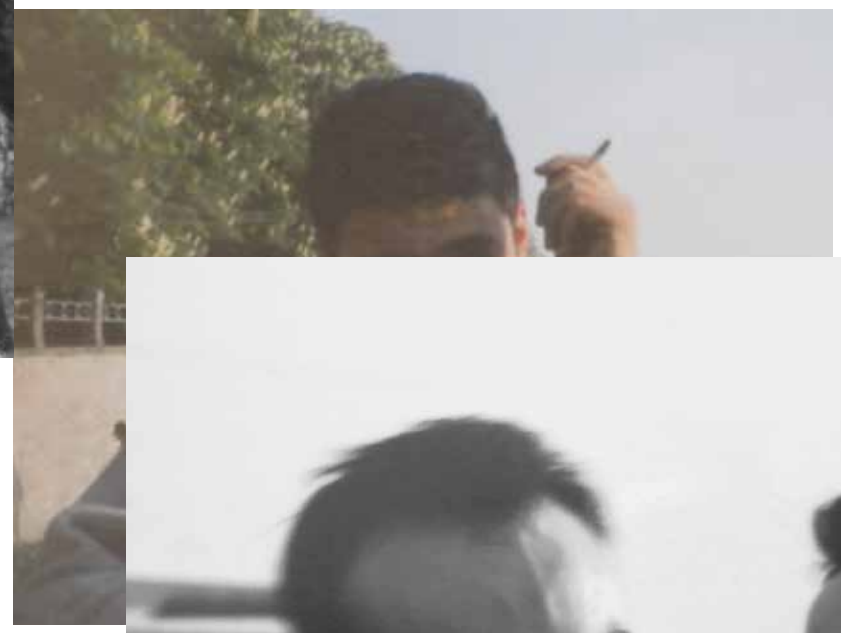
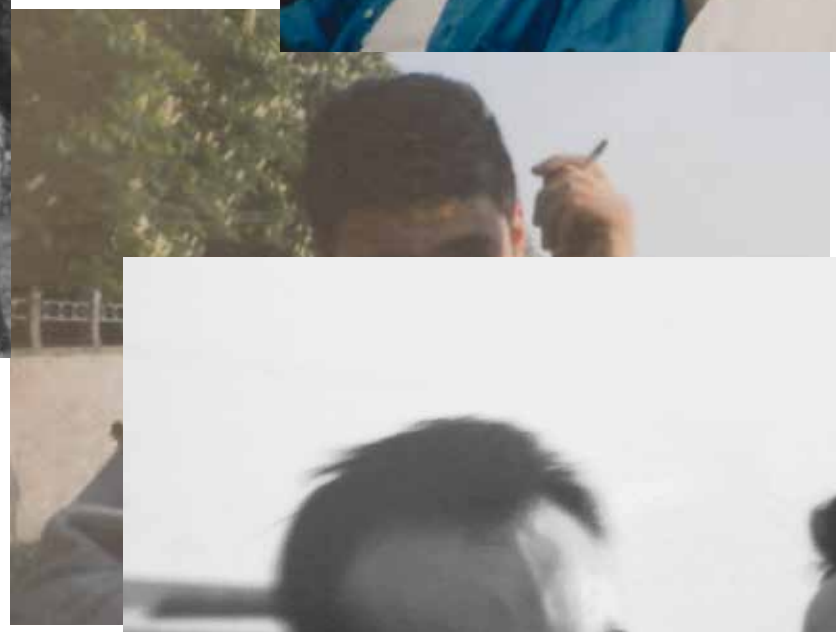
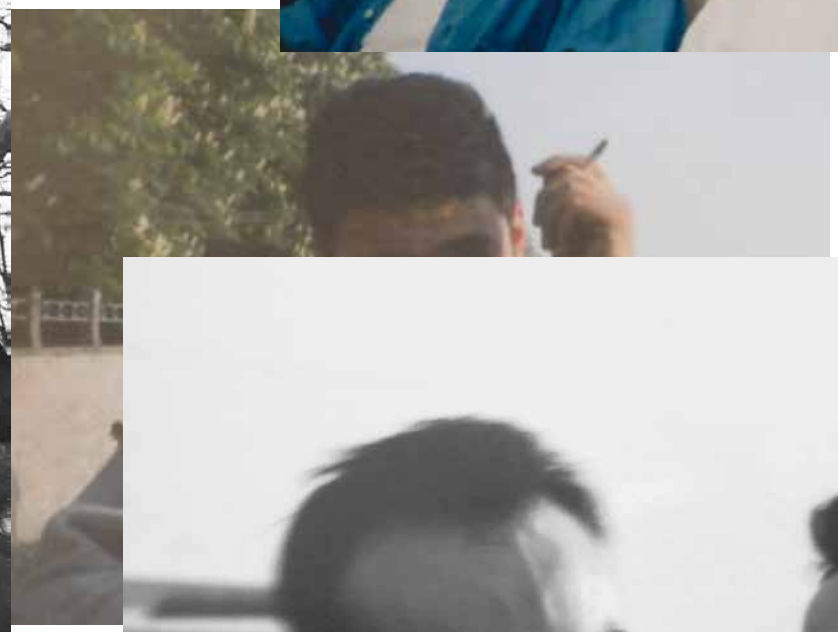
Andrea Di Marco
La corrente del Golfo

Baskervilleartbooks









–Se dovessi definire il tuo lavoro scegliendo o creando una nuova corrente, quale sarebbe?

«Sono un indipendente, provo simpatia per gli outsiders, mi affascina *la corrente del golfo*».

Andrea Di Marco, 29 marzo, 2008

Maurizio Gambini Sindaco di Urbino

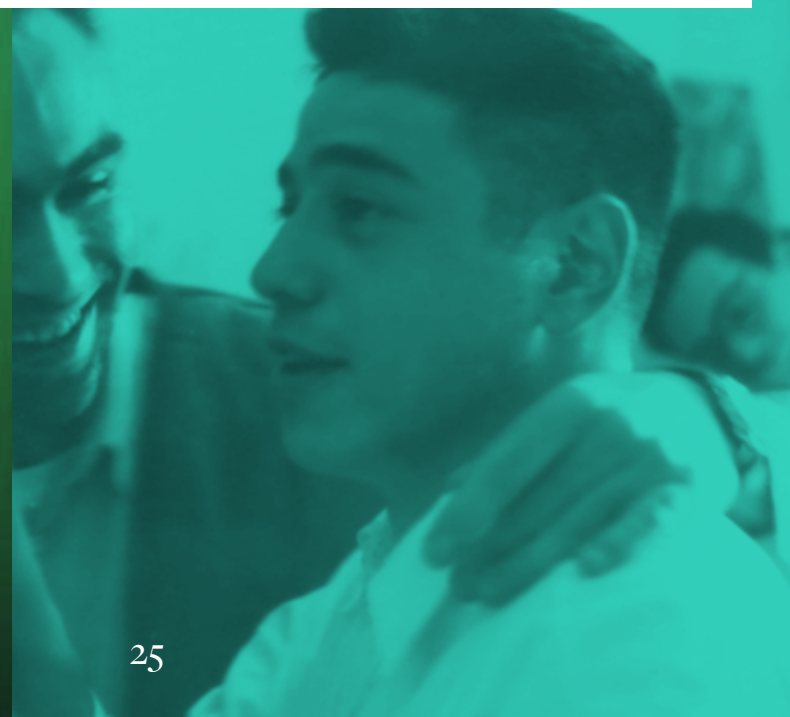
Con la mostra antologica che raccoglie le opere di Andrea Di Marco, prosegue la stretta collaborazione fra l'Amministrazione Comunale e l'Accademia di Belle Arti di Urbino. Tramite il progetto *Factory*, che coinvolge pienamente anche l'Accademia Raffaello, si stanno creando delle ottime occasioni per presentare al pubblico i lavori di giovani artisti che hanno seguito a Urbino un proficuo percorso formativo. Mi sembra bello e importante che la nostra città sia il luogo dove chi si è addentrato nel mondo della creatività possa trovare delle occasioni per mostrare il proprio talento artistico. In un recente passato questa esperienza ha avuto ottimi riscontri, e auspico possa proseguire anche in futuro.

Nel caso specifico di Andrea Di Marco, la mostra è un omaggio a un autore, studente a Urbino agli inizi degli anni Novanta, che aveva mostrato grandi capacità, ma che ci ha lasciato prematuramente. Con questa iniziativa la Città è ben lieta di rendergli onore.

Maria Francesca Crespini Assessore alla Promozione Turistica

Gli spazi della *DATA – Orto dell'Abbondanza* sono nuovamente la sede di una mostra di grande qualità. Grazie alla straordinaria sintonia con l'Accademia di Belle Arti, le antiche Scuderie ducali, opere accessorie del Palazzo Ducale di Federico da Montefeltro, diventano sempre più di frequente un contenitore dove l'arte contemporanea trova il giusto respiro per affascinare il visitatore.

Per questo progetto, la *DATA* dialoga con la Casa natale di Raffaello Sanzio. I curatori, Umberto Palestini e Alberto Zanchetta, hanno suddiviso i bellissimi lavori di Andrea Di Marco in due sezioni distinte: *nell'Orto dell'Abbondanza* ci sono i dipinti su tela, mentre nella residenza in cui visse Raffaello troviamo i lavori su carta. Sarà interessante vedere come le opere artistiche si rapporteranno con i luoghi, e soprattutto come il pubblico si lascerà suggestionare, sicuramente in modo differente, a seconda che si soffermi ad ammirare i lavori creativi in struttura "compiuta" e raccolta, come la casa dell'autore della *Fornarina*, o che si muova fra i grandi volumi delle antiche scuderie. Urbino può fare anche questo: con le sue architetture e la sua storia, può spingere il pubblico verso emozioni diverse, presentando il medesimo autore in contesti differenti.



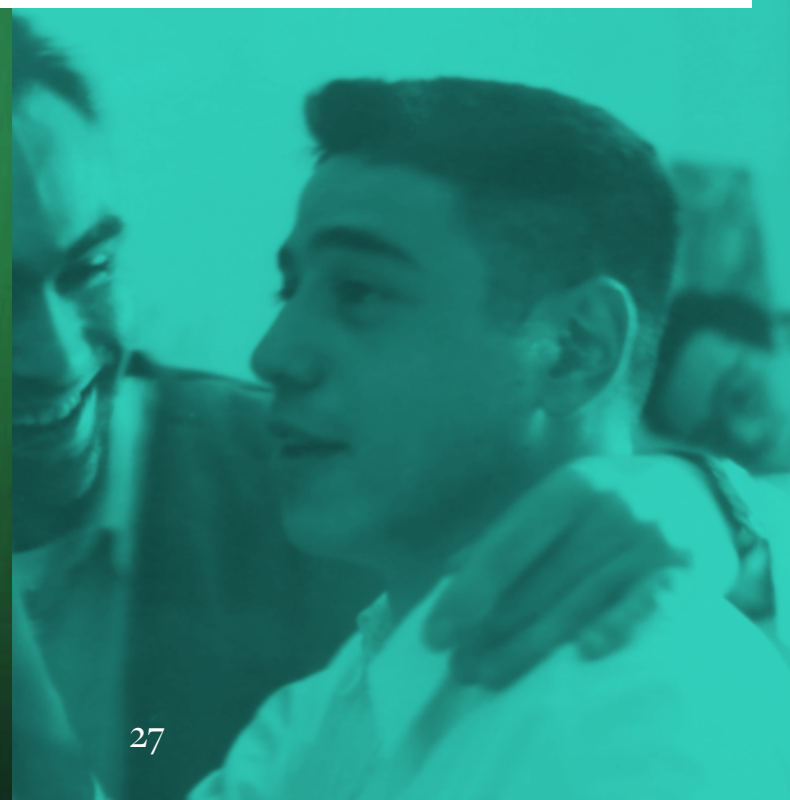
Giorgio Cerboni Baiardi — Presidente Accademia Raffaello

Casa Raffaello apre alla “corrente del Golfo” di Andrea Di Marco, il giovane palermitano precocemente scomparso che compì i propri studi in Urbino, negli anni ’90, formandosi nel ricco vortice degli allievi dell’Accademia delle Belle Arti. Un artista che è mancato nel momento in cui la sua arte si colorava di ampia avventura e incominciava a essere notata tra quella che forniva i dati più promettenti della sua generazione – come attesta il recente omaggio reso ad Andrea dal Museo d’Arte Contemporanea di Lissone. Non ho conosciuto personalmente Di Marco, ma scopro adesso i suoi lavori; e nell’osservarli, tanto più mi faccio capace di condividere le parole commosse e autentiche che gli dedica Umberto Palestini in occasione della presente mostra retrospettiva. La Casa, in cui l’astro per antonomasia della giovinezza è montato in cielo per non tramontare, apre le porte a un altro giovane che sortisce un’impressione riservata ma grande, dopo che il sole sotto il quale egli era cresciuto è calato sulla vita. L’omaggio presente rafforza la luce degli avvii del giovane Andrea Di Marco, e figura tra le occasioni promosse nel senso del “contemporaneo” da Casa Raffaello in collaborazione con il progetto *Factory*.

Giorgio Londei — Presidente Accademia di Belle Arti di Urbino

Urbino, dal monumento a Raffaello al Convento dei Cappuccini, dov’è allocata oggi l’Accademia delle Belle Arti, con la via che taglia il monte discendendo sino alla Casa natale dell’Artista, racchiude oramai una città dell’arte dentro la città dell’arte, esaltando una delle prospettive più vivaci nella formazione intellettuale che offre il centro ducale, insieme con l’Università. In tal senso, ecco una nuova occasione in cui si saldano le istituzioni ora ricordate, all’insegna di un omaggio che per noi è davvero molto caro rivolgere alla persona “viva” di un artista il cui talento è sbocciato, con velocità, ed è stato balenante quasi, come la sua esistenza, trascorsa in buona parte tra le mura di Urbino e le aule dell’Accademia.

Ancora una volta l’istituzione urbinate si evidenzia per essere una fertile incubatrice di talenti, molti dei quali sono individuabili ormai, con identità precise e non confondibili, nel vasto agone delle arti visuali e della contemporaneità. Come nel caso di Andrea Di Marco che l’attuale mostra a cura di Umberto Palestini e Alberto Zanchetta aiuta a render vivo nella sua indimenticata unicità.



Vittorio Sgarbi

Quando la morte allontana un artista è più facile

Quando la morte allontana un artista è più facile prendere le misure per comprenderlo e giudicarlo. E, davanti alle sue opere, hai una storia compiuta e chiusa. Sai come è cominciata, e che non potrà più evolversi. Ho visto le prime opere di Andrea di Marco nel 2006; sei anni dopo se ne è andato. Oggi lo riguardo, e non episodicamente, ma nell'insieme delle sue cose più significative. E mi accorgo, come prima non era stato, che nella sua visione c'è alcunché, dominante, di crepuscolare.

Andrea di Marco è un pittore delle piccole cose, in una situazione assai diversa da quella di Guido Gozzano ma con la stessa struggente malinconia per ciò che si esaurisce o minaccia di dissolversi. È un passato in rapido processo di trasformazione, quando non di dissoluzione. Sono periferie, luoghi di abbandono: con pompe di benzina, roulotte, saracinesche, indumenti. Sono immagini di solitudine tradotte in una pittura fresca e fragrante, con un pensiero lieve come una carezza. La luce del cielo è tersa, le cose immobili, le sedie nude. Una incantata verità si cala in quegli oggetti. Così ogni piccola cosa appare come un monumento, ed è pronunciata con la disadorna solennità con cui Borges dà nome alle cose. In questo percorso c'è la sacralità di ogni oggetto, anche la ruota di luna park e le varie pompe di benzina. Non sapremo mai cosa c'è oltre quel muro: domani sarò più preciso. Ma anche più libero. Intanto gli oggetti stanno fermi come in attesa di essere giustiziati da un plotone di esecuzione, in un'ora ferma di un tranquillo pomeriggio. Di Marco dipinge, con mano tremante, reliquie di un mondo che sta dissolvendosi. È la fisicità della pittura, in un lento processo di riabilitazione, che favorisce questa apparenza di decomposizione nelle immagini che sarebbero altrimenti incorruttibili, se fissate in una diversa materia, per esempio nella fotografia, come è nell'occhio di Luigi Ghirri o di Guido Guidi. La pittura favorisce la memoria e accresce la realtà sottraendola al sogno.

A sinistra: Foto da archivio Andrea Di Marco.
A destra: Camp, 2011, 150 x 150 cm, olio su tela, archivio Andrea Di Marco.

Umberto Palestini

Fugare la nebbia, un ricordo di Andrea Di Marco

Per ricordare Andrea Di Marco devo scavare dentro la nebbia depositata dal tempo per oltre un ventennio. Rare e sporadiche sono state le occasioni in cui ci siamo ritrovati, dopo essersi diplomato in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Urbino. Ci incontravamo soprattutto nel caravanserraglio che regalava apparizioni furtive tra mugoli di sciami amichevoli all'Arte Fiera di Bologna. Era sempre il suo sorriso sornione, che si accompagnava ad uno sguardo basso, laterale come per una timidezza priva di ostentazione in cui si poteva leggere una sincerità lontana da ogni baldanza, a colpirmi. In quei momenti la nebbia si squarciava, e vivide riemergevano le immagini indelebili di Andrea studente all'Accademia nei primi anni Novanta. Anni eroici ed esemplari, dove cominciavano a strutturarsi progetti culturali e didattici imperniati su mostre ed eventi che diventarono palestre formative per un gruppo di giovani allievi proiettati verso un futuro cammino artistico. Nel biennio '91-92 una doppia edizione di *Ipotesi a confronto* coordinata da Cristina Marabini e Dede Auregli instaurò una proficua collaborazione tra le Accademie di Urbino e Ravenna, creando eventi espositivi nella città di Rimini in cui emersero le figure di Margherita Manzelli, Alessandra Ariatti, Mario Consiglio, Andrea Di Marco, Rocco Dubbini, Robert Pan, Luca Pessoli.

Nel 1992 la mostra *All'ombra di Piero*, realizzata per celebrare il quinto centenario della morte di Piero della Francesca e allestita nei magnifici spazi della Rampa di Francesco di Giorgio Martini a Urbino, segna la conferma del talento creativo di un gruppo di allievi tra i quali spiccavano i lavori di Federico Barbolini, Mario Consiglio, Benedetto di Francesco, Antonio Paoloni e Andrea Di Marco. Negli spettacolari, immensi spazi della Rampa, Andrea fa approdare un gigantesco ventaglio di cartone sorretto da due enormi lastre di ferro, tenute insieme da due anelli. Con una felice tessitura pittorica libera da ogni decorativismo, Di Marco inscrive sulla superficie modulare una capra sopra una vibrante texture dalle tonalità sabbiose e, usando un lettering non convenzionale, fa apparire sul fondo la scritta *Capr*. Un'opera esemplare che testimoniava la capacità dell'Accademia di Urbino di promuovere salutari sconfinamenti per liberare la pittura e la decorazione dalle strettoie degli specifici linguaggi. Erano anni, quelli, in cui tornarono a insegnare nell'istituzione urbinate artisti del calibro di Pier Paolo Calzolari, Massimo Pulini e, sotto l'intelligente direzione di Elio Marchegiani prima e Cristina Marabini poi, si tenevano conferenze e seminari con intellettuali della statura di Ruggero Pierantoni, Gianni Scalia, Alberto Boatto, Filiberto Menna, Tonino Guerra, Elio Grazioli, Francesca Alfano Miglietti, Achille Bonito Oliva.

Un'attività didattico-culturale e di promozione all'avanguardia, che da quel momento è stata la cifra più significativa dell'Accademia di Belle Arti di Urbino all'interno del panorama italiano dell'alta formazione artistica. Ma un'altra caratteristica risulterà fondamentale per autori che, formatisi in pittura a Urbino come nel caso di Alessandro Bazan, costituiranno il nucleo fondativo della cosiddetta Scuola di Palermo: la sede centrale dell'Accademia è allocata nella settecentesca struttura del Convento dei Cappuccini, successivamente casa di correzione minorile, e la sezione di pittura ha la possibilità di offrire piccoli studioli di pochi metri quadri ma che, parafrasando un famoso saggio di Virginia Woolf, permettono una preziosa parete *tutta per sé* agli allievi. In uno degli studioli creavano e bivaccavano Andrea Di Marco, Federico Barbolini, Antonio Paoloni, Mario Consiglio e Fulvio Di Piazza. Entrare nel loro spazio creativo era come immergersi in un luogo abitato da un Francis Bacon in stato di allucinazione. In una stanza completamente imbrattata di schizzi colorati si poteva trovare nella parte alta di una parete uno Spiderman crocifisso con giganteschi chiodi, inghirlandato da una corona di spine sulla testa. Una bambola gonfiabile, irrigidita e con la bocca spalancata, stazionava invece tra uno sgabello e un tavolinetto con un'orribile espressione da cerebrolesa, pronta ad essere usata per un calco. In questo antro, dove sembrava regnare una sorta di caos

primordiale, Mario Consiglio imbastiva forme scultoree improbabili, quasi fossero uscite da un tappezziere folle che aveva apprezzato le prime sperimentazioni di David Lynch; Federico Barbolini, poi noto con lo pseudonimo di Davide Banda, realizzava minimali contenitori di vetro, colmi di liquidi fluorescenti usati per lavare piatti e far splendere le superfici in cucina, contaminandoli con rose di plastica annegate nei vischiosi fluidi e con agganci in ferro ricoperti di sensuali e barocche stringhe di velluti vermigli, dal titolo *Rose all'orrore;* Fulvio Di Piazza ancora non aveva trovato quella sua straordinaria cifra barocca, sovrabbondante: una pittura prodigiosa fatta di visioni infuocate che diventeranno il suo inconfondibile marchio espressivo. Andrea Di Marco, invece, faceva incetta di stoffe recuperate in mercatini o scovate nei bidoni dei rifiuti che nelle sue mani diventavano le tele sulle quali faceva apparire, con una pittura apparentemente di noncurante esecuzione, strani pesci dalle forme guizzanti o tracciava le rotte improbabili di imbarcazioni in balia di acque fangose, come nell'opera *Derive,* personalmente salvata dal macero da un allagato sotterraneo dell'Accademia dove venivano stoccate le opere degli allievi, che campeggia e accompagna, fortunatamente, le mie giornate nello studio di Direttore a Urbino.

Se il loro "stanzino" risulta indimenticabile, altrettanto lo sarà la loro casa, in cui vi approdai la notte della festa per la loro laurea. Fui invitato come unico docente dell'Accademia e tutto questo mi riempì di un orgoglio indicibile che ancora oggi mi commuove. Finimmo in un "localaccio" dove mangiammo della pessima pizza e loro bevvero una quantità smodata di birra e vino. Con i loro sguardi annebbiati, ma proiettati verso lidi eccitati da alterazioni alcoliche, arrivammo nella loro dimora al primo piano di un'anonima casa con annesso un piccolo giardino. Superato un angusto ingresso si entrava in una cucina che sembrava un'installazione per un disgustoso *still life* di Cindy Sherman: dappertutto il cibo cucinato, già cosparso di muffa, si avviava verso una irrimediabile putrefazione.

Gomitoli di spaghetti si mescolavano a bucce di frutta avvizzite, formaggi assaliti da cariche batteriche si accostavano a pezzi di carne che avevano superato ogni ragionevole tempo di frollatura. Questo tappeto di rimasugli sparsi – di trascorse cene senza nessun tocco di grazia da master chef – diventava per Federico Barbolini il set per una serie di Polaroid dai superlativi colori putridi. Fulvio Di Piazza mi invitava a visitare il loro atelier che si raggiungeva dopo essersi inerpicati su una serie di gradini in legno privi di qualsiasi stabilità. Di colpo, l'incanto di una rovina: le pareti erano come prossime a sbriciolarsi, ammassi di mattoni e pietre si accumulavano ovunque mentre il tetto, squarciato in alto, lasciava intravedere un cielo inchiostrato, ma punteggiato di stelle come in una costellazione beneaugurante. Più che uno studio, era il poetico ritrovo di soldati di ventura che stavano compiendo l'apprendistato per meravigliarci con le loro future visioni.

Ritornati in cucina, Mario Consiglio e Andrea Di Marco confabulavano su come sarebbe stato bello andare sull'antico ponte di Fermignano e gettare nelle acque del fiume il loro vecchio divano incendiato per sentire lo sfrigolio prodotto dalle fiamme quando avrebbero toccato le gelide acque. Poi decisero che sarebbe stato necessario gettare dalla finestra almeno il frigorifero per rendere memorabile quella serata citando alcuni fotogrammi dei meravigliosi anarchici Luis Buñuel e Salvator Dalí. Non feci in tempo, quasi sorridendo dentro di me, a pensare che sarebbe stato impossibile quando vidi volare il frigo dalla finestra e schiantarsi con un fragoroso rumore tra le aiole rinsecchite di un incolto spazio verde. A quel punto decisi di ritirarmi in albergo e salutai la compagnia che mi regalò calorosi e affettuosi abbracci. L'evento ebbe persino un'eco nella stampa locale e costrinse i nostri eroi a un vero processo per danneggiamento e disturbo della quiete pubblica.

Indimenticabile fu anche la "comparsata" che Di Marco, Di Piazza e Paoloni fecero durante le riprese del film *Rossini! Rossini!* di Mario

Monicelli, vestiti di tutto punto con le divise napoleoniche all'interno della fortezza Albornoz che si trova alle spalle dell'Accademia di Urbino. Era il 1990, l'anno seguente il lungometraggio uscirà nelle sale con protagonisti Sergio Castellitto, Philippe Noiret, Giorgio Gaber e Vittorio Gassman. Questi sono solo alcuni dei frammenti che mi riconducono ad Andrea, a quel grande giocoliere dei luoghi quotidiani narrati con una pittura di rara efficacia poetica, in cui ombrelloni chiusi in attesa di stagioni più propizie, si affiancano a piccole baracche colme di salvagenti e gommoni gonfiabili per scorribande felici su spiagge assolate e marine di chiare e spumeggianti onde. Tu, cantore delle isolate stazioni di servizio accecate dal sole impietoso del Sud, di *apecar* parcheggiate vicino a muretti bianchi di calce candida, di cortili scalcinati dentro cui si ergono alberi svettati carichi di promesse, ci hai regalato le visioni di un territorio ammantato di lirici accenti. Ci hai offerto una poesia priva di ogni leziosa rima per restituirci quei luoghi che solo Pasolini ci aveva mostrato. Gli istanti di un tempo consegnato a futura memoria che solo un assurdo destino è riuscito ad interrompere tragicamente, ma che rimarranno per sempre con noi.

A sinistra: Senza titolo, 2010, 70 x 100 cm, olio su carta, archivio Andrea Di Marco.
A destra: Foto da archivio Andrea Di Marco.

Alberto Zanchetta

L'inciampo [nell'inessenziale]

«La mia città ha una storia non comune. Molti vogliono scappare, altri invece restano, attaccati a un elastico»[1]. Affabile e impertinente, orgogliosa e scontrosa, surreale e sulfurea, Palermo serba il ricordo di etnie diverse e di crocevia culturali, reminiscenze intrise fin nel profondo di mirabili contraddizioni che possono essere associate alla statua di un "Ercolino" che si trova nel Parco della Favorita[2]. Il *Promiscuo Paradosso Palermo* si incarna anche in un drappello di artisti che hanno sempre rivendicato un senso di forte attaccamento alla loro città, un sentore di nostalgia – del sole, dell'acqua, della terra – ogni qualvolta si sono allontanati dalla Sicilia. Alessandro Bazan, Francesco De Grandi, Andrea Di Marco e Fulvio Di Piazza sono ancor oggi conosciuti come la giovane Scuola di Palermo, definizione impropria, più volte osteggiata dagli stessi artisti, ma indelebile come un marchio di Caino.

Dopo l'*ethos* dell'Arte Povera e l'*epos* della Transavanguardia, nell'Italia della seconda metà degli anni Novanta si stavano diffondendo "scuole regionali" a Torino, Milano e Roma, che intendevano rivendicare un'affinità intellettuale e accreditare per l'ennesima volta quel *genius loci* che ha fatto grande il nostro Paese. Ogni scuola era stata tenuta a battesimo da un critico, eccetto Palermo, rimasta "orfana" del suo substrato teorico. In parte penalizzati dal decentramento insulare, dall'altra premiati proprio per la loro lateralità rispetto ai consueti circuiti dell'arte, l'esiguo manipolo di pittori intendeva ridefinire i generi tradizionali, agendo sulla singolarità dell'opera e sulla sensibilità dell'artista. La loro in-disciplina pittorica aveva suscitato una morbosa curiosità, attirando su di sé la denominazione di Scuola di Palermo ma, come ricorda De Grandi, «è stata un'etichetta appiccicosa che ci è stata stretta da subito. [...] Credo che si sia confuso un modo di essere con una scuola, l'amicizia con un manifesto programmatico.

[1] A. Di Marco, *Trasporti e affini*, catalogo della mostra, Sergio Tossi Arte Contemporanea, Firenze, 2003.

[2] Si noti come la possente figura mitologica sia visibilmente sproporzionata rispetto alla colonna su cui si trova.

[3] F. De Grandi, *Personal Pantheon*, catalogo della mostra, Studio d'Arte Cannaviello, Duet Editore, Milano, 2006.

[4] A. Bazan, *Amore*, catalogo della mostra, Bonelli Arte Contemporanea, Mantova, 2006.

L'essere uniti e proteggersi, sentirsi non in competizione, come una strategia»[3]. I quattro artisti non avevano bisogno di essere "catalogati", quella fu solo una prurigine dei critici militanti che da altre parti d'Italia imposero loro un'etichetta, e questa estraneità (culturale e geografica) non è mai stata accettata. Dello stesso avviso è anche Bazan: «C'era l'amicizia e c'era condivisione dello studio, ma nient'altro. Oggettivamente non è mai esistita una "Scuola di Palermo". È stato un errore di stampa, una forzatura aggregativa tipica di certa critica nostrana. La definizione creò svariati problemi, primo fra tutti il disgregarsi del gruppo»[4].

La testimonianza più esaustiva la offre Andrea Di Marco in un testo inedito, dal titolo *La mia verità sulla Scuola di Palermo*, di cui riportiamo qui di seguito alcuni stralci: «L'idea di un gruppo coeso mi è sempre piaciuta molto, forse per il lato sportivo del mio carattere – quello di fare squadra – sia quando ero un calciatore provetto o anche quando ero militare nei parà [...]. Dal momento che nel 1997 cominciammo a condividere lo studio di via Gemmellaro, e questo significava anche passarci i colori, i libri e i consigli su come affrontare le cose della vita, mi appassionai all'idea di costruire un rapporto di amicizia non interessata che esulasse dall'impegno strategico sul lavoro. I lunghi viaggi in macchina sulla Salerno-Reggio contribuivano a rafforzare le esperienze in comune e l'amicizia. Premetto che io e Fulvio ci conoscevamo dal liceo e che lo spinsi, dal fatto che ne apprezzai da subito le qualità, a venire a studiare all'Accademia di Urbino [...]. Le riviste specializzate ogni mese pubblicavano una nostra opera, gli addetti ai lavori si interessarono a quel gruppo di terroni che girando l'Italia in macchina proponevano alle gallerie milanesi e romane le loro tele avvolte dentro un tubo. [...] Gli scontri comunque cominciarono, coincidendo con *Palermo Blues* nel 2001, forse un po' per l'esaurimento psicologico che comporta

[5] È dal 2006 che conservo questo testo fornitomi dall'artista e che lui stesso aveva scritto qualche anno prima.

l'installazione di una mostra con cento opere o la scelta di appropriarsi degli spazi migliori, ma sta di fatto che si verificò una scollatura. Ad oggi [...] siamo sempre grandi amici, si va a pesca, a fare l'aperitivo e tutte le cose belle della vita che possiamo ottenere insieme, senza un minimo di rancore, anzi con la certezza che il successo che ognuno di noi conquista, rinnova il ricordo degli importanti sacrifici e della bella strada fatta insieme»[5]. Scomparso tragicamente nel 2012, Andrea Di Marco era il più giovane del gruppo e in questa sua testimonianza riferisce di come le tempeste siano sempre in agguato, ovunque si trovino gli idilli. Come detto, dopo pochi anni le logiche del gruppo iniziarono a sfaldarsi e i temperamenti individuali finirono per scontrarsi; passando da "sodali" a "solitari", i quattro pittori proseguirono l'avventura per proprio conto, differenziandosi gli uni dagli altri, sia nello stile, sia nelle tematiche.

Palermo Blues è stata la prima grande mostra che ha legittimato il loro legame, ma è stata anche uno straziante canto del cigno, sancendone di fatto la diaspora. Inaugurata nel 2001, dapprima ai Cantieri della Zisa di Palermo, in seguito alle Cartiere Vannucci di Milano, la mostra ottenne la consacrazione del pubblico e degli addetti ai lavori che all'epoca si interessavano alla Nuova Figurazione Italiana. Allora gli artisti avevano tra i trenta e i trentacinque anni d'età, ma con alle spalle un solido percorso artistico ed espositivo; al di là dell'aspetto anagrafico, ciò che li univa era l'incrollabile e instancabile dedizione alla pittura. Passione mai tradita con esperienze extrapittoriche, come invece è successo a molti altri loro coetanei, vittime delle mode o dell'insensato timore di essere definiti semplici "pittori" anziché "artisti". Complesso di inferiorità affatto nuovo alle cronache del secolo scorso, tant'è vero che artisti come Alberto Giacometti non accettavano di passare sotto silenzio i propri malumori: «Facevo

[6] Citato in M. Belpoliti, *Camera straniera. Alberto Giacometti e lo spazio*, Johan & Levi, Monza, 2012.

il pittore: è forse una colpa?»[6] (spesso e volentieri ci si dimentica che la pittura, alla maniera di uno zefiro, è una boccata d'aria fresca rispetto a tanta – presunta, presuntuosa e pretenziosa – arte contemporanea).

Nonostante molti critici si siano sforzati di ricondurre i linguaggi e le poetiche dei quattro a un denominatore comune, il tentativo appare ancor più labile e vano ai giorni nostri. Riesce difficile pensarli come esponenti di un unico gruppo in virtù dell'identità marcata e peculiare di ognuno: l'istrionico Bazan, il saturnino De Grandi, l'elegiaco Di Marco e l'apocalittico Di Piazza. C'è però in tutti loro un carattere scanzonato che li accomuna, proprio come certi titoli che davano ai quadri degli esordi, ironici e improbabili, forse perché la pittura è sì un atto morale ma non bisogna mai prendersi troppo sul serio. Se di Scuola bisogna proprio parlare, allora potrebbe essere considerata un'*École du regard*, uno sguardo sugli anni che chiudevano il secondo millennio, quelli cioè che avevano assaporato il ritorno alla pittura vaticinato dal Postmoderno e che si erano formati sulla rivista *Frigidaire* – che negli anni Ottanta era stata la palestra delle eccellenze del fumetto nostrano – per poi identificarsi nella Gioventù Cannibale della letteratura italiana. Ne derivava una miscellanea tra pop e pulp, tra hard-boiled e sci-fi, tra la cultura metropolitana e la vita notturna dei bassifondi. Tenendo fede ai tipici paradossi della Sicilia, soltanto oggi l'idea di un gruppo coeso potrebbe essere vidimata, fondandosi su un presupposto completamente diverso: quella che a torto veniva considerata una Scuola (di tipo generazionale) con il senno di poi "ha fatto scuola". Bazan, De Grandi, Di Marco e Di Piazza sono stati i capofila di una esuberante stagione di nuovi artisti siciliani che hanno nuovamente trovato coraggio nell'uso della tela e dei pennelli; benché le velleità storicistiche abbiano in qualche modo falsato le

[7] A. Di Marco, *Antropologia minima*, catalogo della mostra, Cartiere Vannucci, Milano, 2007.

premesse, le loro opere continuano a fare proseliti, rimarcando i solchi tracciati nel passato e quelli in cui si inscrive il presente.

A onor del vero, la storia della Scuola di Palermo andrebbe riscritta sotto l'egida e gli avvicendamenti di quella che è stata effettivamente una "fucina palermitana", vale a dire il civico 55 di via Gemmellaro. La condivisione e la complicità nello studio risaliva al 1997; all'epoca i locali erano suddivisi tra Bazan, Di Marco e Di Piazza, con qualche sporadica sortita di De Grandi che dal '95 si era trasferito a Milano. Nel 1998 Di Piazza aveva preso un proprio studio, più appartato, ma per un breve periodo era tornato a dipingere assieme agli amici. A cavallo dei primi anni Duemila, Bazan si trasferisce al primo piano di un palazzo seicentesco nel cuore della Vucciria, dove dipinge ancor oggi, lasciando in via Gemmellaro soltanto Di Marco, almeno fino al 2009, anno in cui De Grandi rientra a Palermo. Per quindici lunghi anni, Di Marco è stato il catalizzatore e il nume tutelare del civico 55, la cui cronistoria volge al termine a seguito della prematura scomparsa dell'artista.

Nonostante abbiano perseguito gallerie e critici diversi, i quattro pittori sono rimasti sempre in contatto, uniti da una fraterna amicizia, così come da trascorsi irripetibili, e quindi ancor più indimenticabili. «I primi periodi della convivenza in via Gemmellaro furono caratterizzati da una pittura iconica ed espressionista», scriveva anni or sono Di Marco, «con il passare del tempo mi sono avvicinato alla fotografia non in quanto medium artistico fine a se stesso quanto alla possibilità di reperire un disegno immediato che ritraeva la realtà. [...] Ricominciavo a rileggere la pittura sotto un punto di vista meno pregiudiziale, riscoprendo l'uso dello strumento ottico da cui ricavare un'immagine pittorica. [...] Così partii fotografando l'inessenziale con l'impegno di tramutarlo in osservazione oggettiva, poeticizzandola»[7]. Dopo l'esperienza di *Palermo Blues* l'artista

[8] I. Ducasse, *Opere complete*, Feltrinelli, Milano, 1978.

aveva infatti rinunciato a rappresentare le figure per concentrarsi soltanto sui luoghi e sugli oggetti che rimandano al genere umano.

Rispetto alle accensioni cromatiche degli inizi, nel corso del tempo le tonalità sono diventate più pacate, come fossero state arse dal solleone siciliano. Nelle opere viene inoltre palesandosi la tipica "decadenza" di Palermo, città orgogliosa ma anche trasandata, nobile ed equivoca. La Trinacria diventa quindi per Di Marco un *Territorium artis* dove è necessario sapersi orientare (tra scorci e scorie urbane), ereditando quel sublime degrado intriso di un'allure mitologica e di una sacralità che inclina al profano. La quotidianità con cui si cimentava l'artista era una realtà sempre eccentrica, persino eccessiva per la sua capacità di mettere in evidenza ciò che risulta invisibile o poco interessante agli occhi di chiunque altro. Ciò che ne risulta sono disadorne epifanie associate a periferie malinconiche e cianfrusaglie abbandonate; per lo più si tratta di oggetti che si stagliano sul paesaggio o sui muri dei palazzi, altre volte sono degli aggregati spontanei e irresistibili *comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* di cui scriveva il conte di Lautréamont nel Sesto Canto di *Maldoror*[8]. "Incontro" che i Surrealisti avevano eletto a *Bellezza convulsa* e che andrebbe inteso come un "inciampo" nel caso di Andrea Di Marco. Probabilmente Duchamp l'avrebbe definito una "trappola-trabocchetto", sulla falsariga di uno dei suoi più famosi ready-made: un appendiabiti inchiodato al pavimento che era stato ribattezzato *Trébuchet*. Se la cleptomania di Duchamp lo induceva a prelevare un oggetto privo d'estetica per nobilitarlo all'interno dell'alveo artistico, Di Marco faceva lo stesso, con la differenza che lui non aveva la necessità di prelevare l'oggetto fisico, ce lo restituiva in effige, pittoricamente e pittorescamente, cosicché l'immagine-inciampo non doveva elevarsi al rango di opera d'arte solo quando veniva esposta in

un museo oppure in una galleria, essa rimaneva tale anche in un ambiente domestico, così come in un abbaino o in uno scantinato.

Ciò che per alcuni era un rifiuto – nel senso di diniego ancorché di spazzatura – per Di Marco era una "immagine accolta", l'accettazione di una visione che non poteva essere inseguita ma trovata casualmente. Proprio per questo motivo è lecito paragonare le sue opere a un'immagine-inciampo, un *motif* che non si deve scegliere, perché è lui stesso a scegliere il proprio destinatario. E questo è senza dubbio uno dei requisiti più salienti di Di Marco, la sua capacità di riconoscere l'aspetto derelitto e incongruo degli oggetti che affollano il mondo e che rischiano di stordire lo sguardo dei pittori (si convenga sul fatto che l'occhio fa il quadro, ma spetta alla mano riuscire ad avverarlo a dispetto del surmenage visivo). Una domanda sorge però spontanea, è l'oggetto ad assurgere a soggetto della pittura, oppure è il soggetto a imporsi come oggetto pittorico? L'unica risposta che potremmo addurre qui è che la pittura non è altro che un alibi: soggetto-illusione e al contempo oggetto-cosa. Né si può negare che questa non sia pittura narrativa ma vernacolare. Di Marco non intendeva raccontare una storia, egli descriveva semmai una condizione esistenziale che potremmo associare all'*Anima mundi*. Intraprendendo un percorso all'insegna del Realismo, l'artista era riuscito a travalicarne l'aspetto letterario, in pratica la pittura era diventata l'unica storia che valeva la pena descrivere.

C'è un sistema nervoso, che comunica all'intelletto, e c'è un sistema venoso che agisce sul muscolo cardiaco. Il sistema venoso di Di Marco irrorava le sue "nature morte" di nuova vita, riscattandole dalla loro usura, dall'abbandono, dall'oblio e dall'anonimato. Insieme senziente e sensitiva, la sua pittura soppesava con cura ogni soggetto, rendendone il peso specifico attraverso un denso impasto pittorico. Ancor più che un pretesto,

[9] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 2004.

il soggetto diventava vera e propria "sostanza", mantenendo però quella condizione di indeterminatezza che riscontriamo ancor oggi nei titoli che l'artista attribuiva ai suoi dipinti, nei quali l'affabile finiva quasi sempre per mescolarsi al vezzeggiativo. Un camper parcheggiato lungo la strada si sublimava in una *Vacanza forzata*, un trattore si trasfigurava in un *Trans bucolico*, la giostra di un parco giochi si convertiva in un *Olimpo*, un idrante in un *Periscopio* e una centralina elettrica in un *Monolite*. Frequenti erano anche le abbreviazioni, per esempio *Mulo* per muletto o *Sara* per saracinesca, come pure i nomi propri: *Aldo* poteva indicare un grande vaso bianco, *Walter* una sedia gialla, *Franco e Ciccio* una valigia affiancata a una scala. Ludico a parole, ma serio quando dipingeva, Di Marco indugiava sui soggetti con dovizia di particolari, così come faceva Jusepe de Ribera con i santi e gli asceti che ritraeva senza alcuna pietà, raffigurando nel dettaglio i loro corpi patetici, invecchiati e rugosi. Sia per il siciliano che per lo Spagnoletto non era importante la narrazione ma la figurazione.

Esiste un'evidente empatia tra l'opera e l'autore, un impulso tendente all'immedesimazione nel mondo, o magari un tentativo di riconoscersi nell'esistente. I dipinti di Di Marco sono come altrettanti autoritratti; forse sarebbe più corretto considerarli un duplice ritratto, suo e della Sicilia, per via dell'intimo rapporto di appartenenza/aderenza che l'artista aveva con la propria terra d'origine. A questo proposito si legga quanto scriveva Gilles Deleuze: «Non si ascolta mai abbastanza quel che dicono i pittori. Essi dicono che il pittore è già nella tela. Qui incontra tutti i dati figurativi e probabilistici che occupano, che pre-occupano la tela. Nella tela si svolge una vera e propria lotta tra il pittore e questi dati. Vi è dunque un lavoro preparatorio che appartiene pienamente alla pittura, e che tuttavia precede l'atto pittorico»[9]. Nel 2007 Valentina Glorioso aveva immortalato l'artista al

[10] Pubblicata nel catalogo *Antropologia minima*, op. cit.

[11] E. Flaiano in P. Soupault, *Paolo Uccello*, Abscondita, Milano, 2009.

pianterreno dello studio di via Gemmellaro mentre compiva un salto verso l'alto. Benché l'artista sia sospeso a mezz'aria con invidiabile nonchalance – si notino le mani in tasca, il sorriso appena accennato sulle labbra e lo sguardo beffardo rivolto verso l'obiettivo fotografico – tutto sembra assolutamente normale, finanche logico e scontato. In un'altra foto, molto simile alla precedente[10], si riescono a distinguere con maggiore precisione la sedia in primo piano, imbottita con stoffa floreale (la ritroveremo in *Seduta* del 2009), e il dipinto di una saracinesca gialla (*Sara f2* del 2007) che pare una finestra aperta sulla via attigua; nell'angolo della stanza si intravede anche *Stesoverde*, un piccolo quadro in cui un telone militare è cinto da corde, dissimulando le fattezze di un oggetto non meglio identificato, mentre poco più sotto fa capolino l'immancabile proiettore, posizionato sul treppiede e caricato con le diapositive, pronto all'uso. L'ambiente dello studio è disadorno, privo di ogni fronzolo, quasi a voler enfatizzare la sua vocazione monastica, votata esclusivamente alla pittura. Qualche arredo, per rendere più confortevole la permanenza, ma niente più dello stretto necessario. Di Marco credeva nei valori della pittura, e questo era tutto ciò che gli serviva.

Wittgenstein affermava che si è incapaci di notare qualcosa perché la si ha sempre davanti agli occhi, ma ciò detto non valeva per Di Marco. Lui possedeva l'animo dell'antropologo-collezionista (di cose, sensazioni, immagini scovate chissà dove, chissà quando). Dovunque egli andasse finiva per inciampare nel *motif*, predisposizione che gli garantiva di cogliere lo stupore e lo splendore del banale, ossia della vita vera. Diceva bene Ennio Flaiano: «Prospero, noi siamo fatti della stoffa dei buon quadri, non di quella dei sogni!»[11]. La stoffa della *bonne peinture* che Andrea Di Marco ha saputo tramandarci con i suoi dipinti ad "alta esecuzione".

A sinistra: Mancanze, 2011, 120 x 90 cm, olio su tela.
A destra: Foto da archivio Andrea Di Marco.

E mentre vedevo la casa sparire provai, dentro di me, una sensazione molto strana, come se avessi scritto una poesia molto bella e l'avessi perduta, e sapessi che non l'avrei più potuta ricordare.
Raymond Chandler, *The High Window*

Chi l'ha visto dipingere in studio, in via Gemmellaro a Palermo, si è posto sicuramente una domanda: come fa? Come faceva a trovare i colori al buio? Non mi riferisco al trovare fisico ma al discernimento, all'impasto dei colori. Come riusciva a sentire i colori al buio, con la luce di una piccola lampadina tascabile fagocitata dalla luce più grande e imponente del proiettore? Era una questione di amicizia, un legame indissolubile, quello che lo legava ai suoi colori, ai «suoi amici», come spesso ripeteva. Sembrava che i colori gli si offrissero, gli suggerissero chi, come e quanto dovesse trasferirsi dalla tavolozza alla tela o alla carta. Quella metamorfosi inspiegabile che dall'orizzontalità della tavolozza giungeva alla verticalità dell'immagine. Lo si vedeva entrare nel suo studio, armare il proiettore con le diapositive di foto da lui scattate e passare in rassegna le immagini. Le diapositive che proiettava si sgranavano sulla parete dello studio e laddove un osservatore neutrale vedeva delle foto egli vedeva connessioni spaziali e cromatiche tra gli oggetti: vedeva, in una sola parola, luce.

La proiezione acquisiva allora le fattezze magiche di una "camera obscura", di una lanterna magica o di un rudimentale dispositivo ottico del Settecento. Una sensazione di trasfigurazione continua che forse è paragonabile alla sensazione che possono aver provato gli spettatori di fronte alla macchina fantoscopica di

Étienne-Gaspard Robert nell'800 a Parigi. Ma la differenza è che non si tratta di drammatizzazione, almeno non nel senso di azione; si tratta forse di teatro inteso come struttura, prospettiva e scenografia, degli elementi base che costituiscono e costruiscono il teatro. Di sicuro Di Marco non aveva intenzione di evocare fantasmi, o almeno non nel senso più comune che gli si può attribuire.

Se si osserva l'*œuvre* di Andrea Di Marco, e in particolare le opere prodotte a partire dai primi anni del 2000, si scopre una straordinaria continuità di motivi, di temi e di stile. Sembra quasi di trovarsi di fronte a un immenso catalogo – o a un almanacco, come recita il titolo della sua mostra alla GAM di Palermo del 2011 – un catalogo dettato e declinato da uno schema preciso che prende il via da una scrupolosa osservazione della realtà, del mondo circostante e dei suoi oggetti liminari e secondari. Nelle sue opere, infatti, capita spesso di imbattersi in uno stesso soggetto: che siano scale, sedie, mezzi di trasporto, piante, alberi, pompe di benzina, crash point, bancarelle, barche, saracinesche, oggetti coperti di veli, ombrelloni, etc... Ma il suo intento non era quello di rappresentare *perfettamente* l'oggetto o di trovarne l'archetipo visuale. Né tantomeno gli oggetti rappresentati sono un pretesto per la tecnica pittorica. A Di Marco interessava tanto la pittura (rigorosamente ad olio) quanto ciò che la sua pittura rappresentava. Il come e il cosa rappresentare sono elementi che nella sua arte si incrociano senza discontinuità. Tutta la sua ricerca artistica può essere vista come la necessità di far aderire i due elementi. Il suo metodo, d'altronde, non ammette fraintendimenti, si evolve e si afferma di pari passo con la scelta dei soggetti e con lo sviluppo della

[1] T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 2009, p.35.

tecnica pittorica, dei suoi generosi colori. La sua vasta opera si presenta quindi come un grande catalogo di immagini pittoriche, una sorta di atlante minimo della memoria, una mappa di impressioni, stimoli ed esperienze visive, che nascono come personali e legate all'esperienza dell'artista, ma che, grazie al loro oggetto semplice e riconoscibile, diventano tramiti della storia culturale collettiva. Non un catalogo di riproduzioni aderenti perfettamente alla realtà, né di mera pittura realista. Nella pittura di Di Marco non c'è un "originale reale" e una sua ripetizione pittorica, esiste un'immagine e un'immagine *altra* che esprime informazioni altrimenti non contemplate. Ed è la forma che permette questo scarto: la forma, utilizzando una celebre formula di Adorno, è «contenuto sedimentato»[1]. La pittura del pittore palermitano è autonoma rispetto al mondo reale, ma paradossalmente porta con sé un valore di testimonianza del mondo reale, valore che l'opera possiede proprio grazie alla sua forma. Trovare o suggerire quale sia il valore che la pittura di Di Marco evoca, o se sia un valore universale non risulta semplice. Forse si tratta sì di evocazione: la pittura come leva per abilitare un mondo sommerso seppur presente negli oggetti che sceglieva di rappresentare. Un mondo lontano, ma allo stesso tempo prossimo all'osservatore: ed è a questi che spetta colmare la distanza. Farsi educare alla visione del mondo dell'artista palermitano. Tentare di provare un'emozione estetica di fronte a immagini semplici, un sentimento umano fondamentale che prescinda dalle tendenze artistiche nella società contemporanea, e cioè dall'artisticità come valore, ma che al contrario siano proprio la necessità e gli oggetti di questa ricerca a produrre significato e valore. Osservare un quadro di Andrea Di Marco

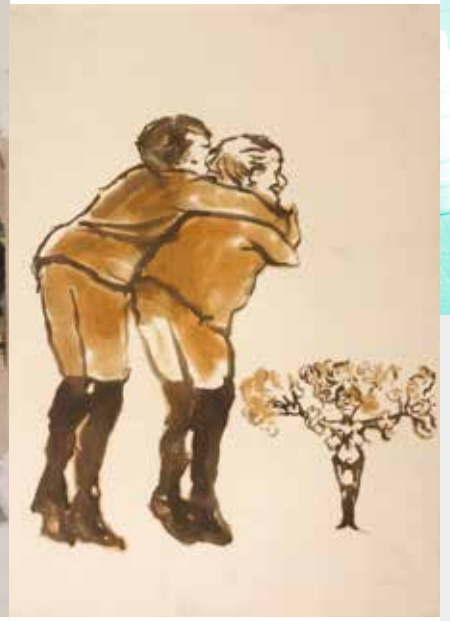
[2] J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1983, p.279.

vuol dire quindi evocare un'immagine lontana, far emergere un significato anche dall'oggetto più comune, spingersi oltre la riconoscibilità dell'oggetto. E se nelle opere su tela la prossimità dell'oggetto appare più evidente, nelle opere su carta tale evocazione è più estrema.

Le opere su carta non si sottraggono infatti al metodo dimarchiano: numerose sono le opere verticali realizzate ancora una volta *rigorosamente* ad olio. Anche se molte di esse svelano una valenza preparatoria – perché realizzate precedentemente a un'opera su tela, fungendo spesso da documenti inediti che permettono di approfondire la conoscenza di un lavoro, dalla sua fase progettuale fino alla sua realizzazione finale – altre invece sono delle opere autonome in cui la carta non è solo un mezzo su cui sperimentare un motivo, ma è un nuovo terreno di ricerca che domina e viene dominato dalla pittura. La stessa scelta dei motivi risente dello spostamento di supporto, accanto ai temi paesaggistici e urbani, cari al pittore palermitano, si assiste a un ritorno all'uomo e a figure viventi, spesso animali, come nelle opere della sua prima produzione antecedente agli anni 2000.

Rispetto alle opere su tela, in quelle su carta lo sfondo viene meno o è appena accennato, i soggetti vengono rappresentati eterei, senza contesto, come strappati via da un paesaggio che non può nulla per riapparire sulla carta, ed è proprio il contrasto tra i colori ad olio, spesso monocromi, e la materialità della carta a sortire effetti evocativi e contemplativi. Al Di Marco dei lavori su carta interessa la forma, la trasfigurazione degli oggetti e l'interpretazione che ne dà il colore. Le figure sono spesso avvolte da un alone che le rende incerte e sospese, come spettri evocati da una

regione lontana, eppur presenti, vividi. È l'olio del colore che straripa dai contorni e lascia una traccia di memoria. Di Marco riesce sapientemente a indirizzare questo alone, questa vaporosità[2], per dirla in termini goethiani, che tutto avvolge e che solo l'occhio pittorico può cogliere e rendere visibile. Ed è sempre questo alone, questa traccia indelebile dei colori ad olio che dissipa la solidità delle forme e costruisce un'atmosfera fragile e inafferrabile, come se gli oggetti riemergessero da un ricordo lontano e fugace.
La carta appare ancora di più contenuto sedimentato dotato di significato proprio e, insieme al segno pittorico, capace di crearne uno, inedito.



A sinistra: Senza titolo, s.d., 70 x 46,5 cm, olio su carta, archivio Andrea Di Marco.
A destra: Senza titolo, s.d., 50,5 x 36 cm, olio su carta, archivio Andrea Di Marco.

ENGLISH

— Should you define your work by choosing a movement or creating a new 'art stream', which would it be?

«I am an independent, I sympathise with outsiders, I am fascinated by *the Gulf Stream*».

Andrea Di Marco, March 29, 2008

P. 24

Maurizio Gambini
Mayor of Urbino

The retrospective dedicated to the oeuvre of Andrea Di Marco continues the close collaboration between Urbino's City Council and the Accademia di Belle Arti. Through the *Factory* project, which also involves the Accademia Raffaello, we are creating outstanding opportunities to introduce the audience to the works of young artists, who have greatly taken advantage of the Accademia's educational offer. We are extremely pleased that our city is promoting important opportunities to show the artistic talent of those who entered the world of creativity here. Over the recent past, similar experiences have had an excellent reception, which I hope may be replicated in the future.

When it comes to Andrea Di Marco, a student in Urbino in the 90s, the exhibition is a homage to the great skills of an artist, who left us prematurely. Through this initiative, the City is honoured to celebrate him.

P. 25

Maria Francesca Crespini
City Councillor for Tourist Promotion

The spaces of the *DATA – Orto dell'Abbondanza* are again the venue of an excellent exhibition. Thanks to the extraordinary synergy with the Accademia di Belle Arti, the ancient Ducal Stables – connected to Federico da Montefeltro's palace, the Palazzo Ducale – are more and more frequently becoming the place where contemporary art finds the perfect dimension to intrigue visitors.

In the current project, the *DATA* is in dialogue with the Casa Natale di Raffaello Sanzio. Curators, Umberto Palestini and Alberto Zanchetta, have in fact displayed the beautiful works by Andrea Di Marco in two different sections: the canvases are in the *Orto dell'Abbondanza*, while his works on paper are in Raffaello's birthplace. It will be interesting to see how the artist's work relates to the spaces and, in particular, how differently visitors will react to the works in the more "composed", cosy building once inhabited by the painter of the *Fornarina* and in the imposing structures of the Stables. This is what Urbino can achieve: thanks to its history and architectures, it can inspire different emotions, presenting the same author in the most diverse contexts.

P. 26

Giorgio Cerboni Baiardi
President, Accademia Raffaello

The Casa Raffaello is opening up to the "Gulf Stream" of Andrea Di Marco, the precociously disappeared young artist from Palermo, who studied in Urbino in the 90s, training alongside the rich cohort of students at the Accademia di Belle Arti. An artist who left us in the moment when his art was in full bloom and was beginning to be recognised as one of the most interesting of his generation – as documented by the recent tribute to Andrea held at the Museum of Contemporary Art in Lissone. I have never met Di Marco personally. I have just discovered his works and, observing them, I feel like sharing the genuine words dedicated to him by Umberto Palestini upon the occasion of the current retrospective. The Casa in which the fire of his creativity was lighted up, is again opening its door to his work so that its burning luminosity can continue to radiate and illuminate. The current homage pokes the fire of Andrea Di Marco, carrying on the series of events devoted to the "contemporary", promoted by Casa Raffaello in collaboration with the *Factory* project.

P. 27

Giorgio Londei
President, Accademia di Belle Arti di Urbino

From the monument to Raffaello to the Convento dei Cappuccini – where the Accademia di Belle Arti is currently located – through the street that descends towards the Artist's birthplace, Urbino has become an art city within the art city, emphasising one of the most vivacious outcomes of the intellectual formation offered by the city of the duke together with the University. In this respect, here we have yet another opportunity through which the aforementioned institutions demonstrate their collaboration: a homage, which we are dearly glad to dedicate to the "liveliness" of an artist, whose talent and existence – mainly spent within the walls of Urbino and in the rooms of the Accademia – were sadly interrupted too quickly. Once again, our institution emerges as the fertile incubator of talented artists, whose distinctive identities are immediately recognisable within the vast and highly competitive scenario of contemporary visual arts. An exemplary case is Andrea Di Marco: his unforgettable uniqueness is brought back to life by the current exhibition curated by Umberto Palestini and Alberto Zanchetta.

P. 28-29

Vittorio Sgarbi
When Death separates us from an Artist, it is easier

When artists die, the understanding and the evaluation of their work become somewhat easier. When you look at their works, it is as though you are reading an accomplished, ended story. You know how it began as well as you know it will no longer evolve. The first time I saw the paintings of Andrea Di Marco was in 2006. Six years later, he left us. Now that I know how to look at them, now that I am able to see the whole of his most significant works, I realise that they are dominated by something crepuscular. Andrea Di Marco is a painter of little things, who shares with Guido Gozzano a melancholic attitude towards what wears down, what decays – an attention to the rapid transformation of the past, to its dissolution. The subjects of his works are often suburban landscapes, abandoned places and objects such as petrol stations, campers, window shutters, hanging clothes. These are images of desolation, which his fresh and thick painting translates into a delicate, caress-like poetry. Skies are limpid, things are inert, chairs are empty: a sense of enchantment typifies these objects. Every little thing looks like a monument for it is built on the same unadorned solemnity, through which Borges would name things. It is as though every object – even Ferris wheels and petrol stations – was imbued with the mystery of holiness. We will never know what is beyond that wall: tomorrow we shall be more precise. Freer. Whilst we attempt to understand them, things remain inert as if they were waiting to be executed by a firing squad in a tranquil afternoon. Di Marco paints the trembling relics of a world about to dissolve. And, through a slow process of revitalization, the physicality of painting favours such an apparent sense of decomposition of the images, which would otherwise look incorruptible if rendered through any other medium – for example through photography as Luigi Ghirri and Guido Guidi did. Painting favours memory as well as reinforces reality, depriving it of dreams.

P. 30–35

Umberto Palestini
Dispelling the Fog, remembering Andrea Di Marco

To remember Andrea Di Marco means dispelling the fog of my smoky memories layered over two decades. After Andrea graduated from the Accademia di Urbino, we had rare and sporadic opportunities to meet up. Mainly, we would fortuitously see each other at the noisy caravanserai of Bologna's Art Fair among hordes of people and friends. On those occasions, his benevolent smile would always strike me. No trace of ostentation, no hint of bravado: it was a smile accompanied by a lateral, understated glance, a timidity generated by a profound sincerity. All of a sudden, the fog would vanish, unveiling the vivid images of Andrea as a student at the Accademia in the early 90s.

Those were heroic and exemplary years for the Accademia, when we were initiating new cultural and didactic projects, exhibitions and events soon to become the formative platform for the artistic future of a group of young students. Between 1991 and 1992, thanks to a double edition of *Ipotesi a confronto* coordinated by Cristina Marabini and Dede Auregli, we established a fruitful collaboration with the Accademia di Ravenna. Through this, we created exhibiting events in the city of Rimini, in which several artists made their debut, including Margherita Manzelli, Alessandra Ariatti, Mario Consiglio, Andrea Di Marco, Rocco Dubbini, Robert Pan and Alessandro Pessoli.

Held in the wonderful spaces of Urbino's Rampa by Francesco di Giorgio Martini, the 1992 exhibition *All'ombra di Piero* – a celebration of the fifth centenary of Piero della Francesca's death – launched the creative talent of a group of students among which Federico Barbolini, Antonio Paoloni, Mario Consiglio, Benedetto di Francesco, Antonio Paolini and Andrea Di Marco stood out. In the immense, spectacular spaces of the Rampa, Andrea installed a gigantic cardboard fan, sustained by two enormous iron plates held together by two rings. On its modular surface, Di Marco had painted a vigorously textured, anti-decorative image of a goat, over a vibrantly grainy background chromatically reminiscent of sand, with the word *Capr* written in an unconventional calligraphy. It was a pivotal work that witnessed the Accademia's intention to promote multi-disciplinary experimentation as a way to free painting and decoration from the limits imposed by their medium-specificities. These were the years when extraordinary artists such as Pierpaolo Calzolari and Massimo Pulini were returning to teach at the academy. Firstly under the direction of Elio Marchegiani and then under Cristina Marabini, conferences and seminars were being organised inviting seminal intellectuals such as Ruggero Pierantoni, Gianni Scalia, Alberto Boatto, Filiberto Menna, Tonino Guerra, Elio Grazioli, Francesca Alfano Miglietti and Achille Bonito Oliva: a cutting-edge cultural, didactic and promotional activity which, since then, has become the signature style of the Accademia di Urbino within the Italian panorama of Higher Art Education.

Another characteristic that was – and still is – essential for Painting graduates, such as Alessandro Bazan, who would later contribute to the foundation of the so called Scuola di Palermo, is the main location of the Accademia in the XVIII century building of the Covento dei Cappuccini, later turned into a reformatory. Here, the Painting Department is articulated into cubicles, which, to paraphrase the title of the famous essay by Virginia Woolf, provides the students with "a wall of one's own". One of these small cubicles was the studio and daily shelter of Andrea Di Marco, Federico Barbolini, Antonio Paoloni, Mario Consiglio and Fulvio Di Piazza. To enter their creative space was like being immersed in a Francis Bacon hallucination. In a space completely covered in paint, one could see a Spiderman doll with a cross of thorns on the head, crucified with gigantic nails high up on the wall. With its horribly dull expression and the mouth wide open, a sex doll stood in between a stool and a small table, waiting to be cast. In what then looked like a cave dominated by a primordial chaos, Mario Consiglio was creating his improbable sculptures that seemed to be the products of a mad tapestry maker, a fan of David Lynch's experimentations. Federico Barbolini, later known under the pseudonym of Davide Banda, was making work using fluorescent washing-up liquid to fill his minimal glass containers, decorated by iron hooks and sensually baroque strings of red velvet; entitled *Rose dell'orrore* for the plastic roses drowning in the viscous fluids. Fulvio Di Piazza had not yet found his extraordinary baroque style, his prodigious and visionary painting for which he would later become famous. Andrea Di Marco, instead, was using fabrics found in markets or in the waste as surfaces to paint leaping fishes or the improbable routes traversed by boats at the mercy of muggy waters, as in his work *Derive*. I personally saved that work from a flood that happened in the Accademia's storage room, and today it is still hanging in my office, accompanying my days as Director of the academy.

As their "cubicle" was unforgettable, so was their home – which I had the chance to visit on the occasion of their post-graduation party. I was the only tutor invited, which moved me deeply and filled me with an inexpressible pride I still feel today. We ended up in a dodgy bar where we ate bad pizza and they drank an abundant amount of beer and wine. Despite their alcoholic excitement, we managed to make it to their place on the first floor of an anonymous building with a little annexed garden. Passing the narrow doorway, we entered a kitchen that looked like an installation of a disgusting still life by Cindy Sherman: mouldy, almost putrefied cooked food everywhere. Balls of spaghetti were mixed with rotten fruit peel, cheeses assaulted by bacteria were left next to pieces of meat in a state way beyond their expiry date. Such a carpet of scattered leftovers – nothing further from the grace of a Master Chef's meal – was Federico Barbolini's set for his series of Polaroid photos characterised by putrid colours. Fulvio Di Piazza then invited me to visit their atelier. After clambering up the most unstable flight of wooden steps, I suddenly had the enchanting image of a ruin before my eyes: the walls were almost near disintegration, bricks and stones were piled at every corner whilst the roof, partly lacerated, allowed half-views of the inklike, gloomy blue of the sky, dotted by the stars as in an auspicious constellation. More than a studio, it looked like the poetic retreat of a group of soldiers of fortune, training to amaze us with their future visions.

Returning to the kitchen, Mario Consiglio and Andrea Di Marco were wondering how great it would be to go to the ancient Fermignano Bridge to burn their old couch and throw it into the river in order to hear the frizzling of the flames in the icy waters. Instead, inspired by the anarchical gestures of the kinds one finds in the wonderful films by Luis Buñuel and Salvador Dalí, they thought it would be easier to throw the fridge out of the window to celebrate that memorable night. In the moment I thought the idea was impossible – almost sniggering at it – I saw the fridge flying from the window and heard the deafening sound of its landing on the dry, untamed flowerbed underneath. It was time for me to go back to the hotel and to say goodbye to the company which gave me affectionate and warm hugs in return. The event even had a certain resonance with the local media, and our heroes were accused of public nuisance and taken to trial.

Unforgettable, too, was the cameo Di Marco, Di Piazza and Paoloni had in *Rossini! Rossini!*, the film by Mario Monicelli, elegantly dressed in Napoleonic uniforms at the Albornoz Fortress behind the Accademia's building. It was 1990 and the film was released the following year starring Sergio Castellitto, Philippe Noiret, Giorgio Gaber and Vittorio Gassman.

These are some of the fragments I recall when thinking of Andrea, that great interpreter of the everyday, narrated by a rare poetic painting, in which beach umbrellas, closed as if waiting for a more promising season, appear alongside little shacks filled with life belts and inflatable rafts, destined to happy excursions along sun-drenched beaches and spumy shores.

As the cantor of isolated petrol stations blinded by the light of the Southern sun, of Apecars parked next to walls built of white lime, of crumbling courtyards in which exist trees full of promises, you have given us lyrical visions of the poetry instilled in your territory. You have offered a poetry devoid of affected rhymes, showing us aspects that only Pasolini had shown before: the instants of a time consigned to the future, that, however tragically interrupted by an absurd destiny, will remain with us forever.

P. 36–45

Alberto Zanchetta
A Fortuitous Stumble [upon the Inessential]

«My city has a rather uncommon history. Many want to leave. Others instead decide to remain, as if clung to a rubber band» // **A. Di Marco, *Trasporti e affini*, exh. cat. Sergio Tossi Arte Contemporanea, Firenze, 2003** //. Affable and impertinent, proud and brusque, surreal and sulphurous, Palermo preserves the memories of diverse ethnicities and cultural crossroads; reminiscences imbued with admirable contradictions, that can be symbolised by the curious statuette of Hercules erected in the city's Parco della Favorita // **The mighty mythological figure looks visibly disproportioned when compared to its plinth** //. Palermo's promiscuous paradoxes are also embodied in a squad of artists, who have always claimed a strong sense of belonging to their city – a nostalgia of its sun, water and earth, that emerges every time they leave Sicily. Today Alessandro Bazan, Francesco De Grandi, Andrea Di Marco and Fulvio Di Piazza are still known as the young Scuola di Palermo – the School of Palermo –, a rather inappropriate definition, opposed by the artists themselves and yet indelible like the mark of Cain.

In the mid-nineties, following Arte Povera's *ethos* and Transavanguardia's *epos*, Italian art was characterised by "regional schools", that were spreading across Turin, Milan and Rome as a way to assert intellectual affinity and to substantiate, once more, the idea of *genius loci* behind the greatness of our country. Every school was baptised by an art critic except for Palermo, orphan of its own theoretical ground. Both penalised by insularity and prized for the alternativeness to the usual art circuits, the exiguous maniple was involved in a redefinition of painting's traditional genres, reaffirming the work's uniqueness and the artist's sensitivity. Their pictorial 'un-discipline' soon raised a morbid curiosity and received the designation of School of Palermo. However, as De Grandi remarked: « We immedi-

ately felt it was too restrictive and sticky a label. [...] I think that an attitude was being mistaken for a school, friendship for a manifesto or a programme. To be together, to support each other, to feel not in competition against each other, for a strategy» // **F. De Grandi, *Personal Pantheon*, exh. cat., Studio d'Arte Cannaviello, Duet Editore, Milano, 2006** //. The four artists needed not to be "catalogued": that was just a fixation of certain militant critics, who, from other Italian cities, were seeking to impose a regional label on them, even if such a cultural and geographical distinctiveness had never really existed. Similar was Bazan's view: « There was friendship and we shared the studio. Nothing else. There has never been such a thing as a "School of Palermo". It was a misprint, a bit of a stretch typical of certain national art criticism. That label has even caused troubles, above all the group's erosion» // **A. Bazan, *Amore, exh.* cat., Bonelli Arte Contemporanea, Mantova, 2006** //.

The most exhaustive account of their story was offered by Andrea Di Marco in an unpublished text, *La mia verità sulla Scuola di Palermo* ('my own truth about the School of Palermo'), from which we shall cite a few extracts: «I have always very much liked the idea of a cohesive group, perhaps for the sportsman side of my character – the fact that I like team work – developed when I was a consummate football player as well as over my experience in the army as a paratrooper [...]. Since 1997, that is when we started to share our studio and to exchange colours, books and suggestions on how to deal with life, I became passionate about the idea of building an uninterested friendship, devoid of professional strategies. Then, the long car journeys all along the Salerno-Reggio motorway contributed to reinforce our common experiences and closeness. Fulvio and I had known each other since high school and, as an early admirer of his qualities, I even pushed him to come study with me at the Accademia di Urbino [...]. Art magazines started publishing our works every month, professionals started to be intrigued by that group of *terroni* // ***Terroni* is a derogatory term Northern Italians use to define Southerners** //travelling Italy by car to show their rolled canvases to galleries in Milan and Rome. [...] Arguments, however, were about to begin. The occasion was the 2001 show *Palermo Blues*: be it for the mental breakdown caused by installing an exhibition with one hundred works or for fighting for the best space, a fracture was inevitable. Today [...] we are still great fellows, we go fishing, we meet for the occasional drink: without rancour, we share all the beautiful things life can offer with the certainty that every success we conquer is a way to revive the memory of the important sacrifices and the beautiful route shared together» // **I have kept this text since 2006 when I was given it by the artist, who had written it years before** //. Tragically disappeared in 2012, Andrea Di Marco was the youngest of the group and, in this text, he witnessed how after the calm comes the storm. As said, in fact, after a few years the group started to disintegrate and their individual temperaments ended up confronting each other: from "supportive" to "solitary", the four painters continued their adventures separately, differing from each other in style and in themes.

Palermo Blues was both the first significant exhibition to legitimise their relationship and the agonising swansong to establish their separation. Inaugurated in 2001, firstly at the Cantieri della Zisa in Palermo and then at the Cartiere Vannucci in Milan, the show gained the consensus of the general public and of professionals interested in the *New Italian Figuration*, alike. At the time, the artists were all in their thirties with a solid production and exhibition history behind. Beyond their origins, what they fundamentally shared was their indefatigable and indestructible commitment to painting, a passion they never abandoned in favour of forays into other media, which was a rather typical practice among their contemporaries, victims of fashions or of the nonsensical fear of being identified as simple "painters" rather than artists. This inferiority complex is obviously no news in art so much so that, back in the XX century, artists such as Alberto Giacometti would never silence their own dissatisfaction: « I was a painter: is this a guilt?» // **Quoted in Belpoliti, M., *Camera straniera. Alberto Giacometti e lo spazio*, Johan & Levi, Monza, 2012** // (we often forget that painting, like zephyr, can be a breath of fresh air against much – presumed, pretentious and pretending – contemporary art).

All of the attempts made by art criticism to find a common denominator for the language and the poetics of the four, look now feeble and vain. In the light of their marked and peculiar individuality, it is difficult to see them as exponents of a unique group: the histrionic Bazan, the saturnine De Grandi, the elegiac Di Marco and the apocalyptic Di Piazza. There is however a common trait, a sort of light-heartedness, evident, for example, from certain ironical and improbable titles given to their early pictures, perhaps as a way to suggest that, no matter how painting remains a moral act, one needs not to take oneself too seriously.

If we were to consider it as a school, then we could see it as an *École du Regard*, as an overview of the years at the end of the Second Millennium: the years when the return to painting prefigured by Postmodernism was being enjoyed by a generation, whose aesthetics, rooted in the magazine *Frigidaire* – back in the 80s, a seminal reference for the best comics in our country –, showed affinities with the contemporaneous Italian literary climate of the "Gioventù Cannibale". Their work was in fact a miscellany of pop and pulp, hard-boiled and sci-fi, urban culture and suburbia's nightlife.

Today, with the wisdom of hindsight, we might indeed validate the idea of a cohesive group, though – in line with the typically paradoxical nature of Sicily – on a completely different basis: what was wrongly considered as a (generational) School, actually ended up "creating a school". In fact Bazan, De Grandi, Di Marco and Di Piazza became the leading figures of an exuberant season of new Sicilian artists, who were once again finding the courage to use canvas and brushes. Thus, notwithstanding historicist pretensions had somehow falsified the foreword to their story, their works generated proselytes that followed their footprints to write the present.

In all fairness, the story of the School of Palermo should be rewritten according to the actual events which occurred in what can be called the "Palermo's forge", that is, the space at 55 via Gemmellaro. The studio involvement and complicity date back to 1997. At the time, the space was being shared by Bazan, Di Marco and Di Piazza, with sporadic visits by De Grandi, who had already moved to Milan since 1995. In 1998, Di Piazza found a more secluded new studio, although he later went back to paint with his friends for a short period. In the early 2000s, Bazan moved to the first floor of a XVII century building in the heart of the Vucciria, where he is still currently working, leaving the via Gemmellaro space to Di Marco only until approximately 2009, when De Grandi returned to Palermo. For fifteen years Di Marco was the catalyst and the tutelary deity of the address, whose chronology would end soon after the artist's premature decease.

Even though the four painters have worked with different galleries and critics, they have remained in contact, bound by a brotherly friendship as well as by unique and hence unforgettable memories. «The beginnings of our studio-sharing in via Gemmellaro were characterised by an iconic and expressionist painting» Di Marco wrote years ago, «later in time, I started to use photography not as an artistic medium *per se* but as a possibility to find an immediately available drawing of reality. [...]. I was beginning to see painting from a less prejudicial viewpoint, rediscovering the use of an optical instrument from which I could obtain a pictorial image. [...] Therefore, my starting point was to photograph the inessential in order to turn that objective observation into something poetical» // **A. Di Marco, *Antropologia minima*, exh. cat., Cartiere Vannucci, Milano, 2007** //. Following the experience of *Palermo Blues*, the artist abandoned the direct representation of figures to concentrate on places and objects reminiscent of humans. As opposed to the chromatic intensity of his early stages, tones became muter as if burnt by the Sicilian sun. The works started to be permeated by Palermo's typical "decadence", a mix of pride and neglect, nobility and promiscuousness: Sicily, the ancient land of Trinacria, became for Di Marco a *Territorium Artis* where, wandering through cityscapes and waste, he could address that sublime decay infused with a mythological allure, a mix of holiness and profanity. The everyday caught by the artist was an eccentric, at times excessive reality in its ability to highlight what commonly looks invisible or superfluous to anyone else's eye. Unadorned epiphanies were conveyed through images of melancholic suburbs and abandoned junk, mainly objects left in landscapes or by buildings. His subjects were found, spontaneous assemblages as in «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie», described by the Count of Lautréamont in the Sixth Canto of *Maldoror* // **I. Ducasse, *Opere complete*, Feltrinelli, Milano, 1978** //. An "encounter", that, analogously to the Surrealist notion of *convulsed beauty*, could be seen as the result of a fortuitous stumble in the case of Andrea Di Marco. Duchamp would have probably called it a "trap-trick", along the lines of one of his famous readymades: a coat rack nailed to the floor he renamed *Trébuchet*. However, whereas Duchamp's kleptomania led him to elevate objects devoid of aesthetical worth to the status of art, Di Marco never resorted to the actual physical thing. Objects, in other words, were always transfigured into pictorial and picturesque effigies so that the images he accidentally stumbled upon, would not be seen *qua* art only when exhibited in a museum or a gallery: they would remain as such anywhere, even in a domestic environment, in a storage space or in an attic room.

Thus, what is normally seen as a mere refuse – both in the sense of denial and of waste – for Di Marco was a "welcomed image", the acceptance of a vision that, rather than being searched for, was found accidentally. In this respect, it is possible to compare his work to the act of stumbling: motifs were not to be chosen, motifs themselves would address their recipient. And this is undoubtedly one of the most salient character of Di Marco's oeuvre: the ability to recognise the derelict and incongruous aspects in the objects that cram the world, risking to shock the painter's eye (we all agree on the fact that, whilst the eye is responsible to envisage the painting, the hand is in charge of its making despite any visual *surmenage*).

An interrogative is consequently arisen: is it the object to become the subject of painting or the subject to impose itself as pictorial object? The only response we may offer here is that painting is nothing but an alibi: it is a subject-illusion and, at the same time, an object-thing. We cannot deny his painting was *vernacular* rather than narrative. Di Marco never sought to tell a story. He rather described an existential condition, that we could associate with the *Anima Mundi*. Within the Realist tradition, the artist eschewed its most literary implications: painting, that is, was the only story worth to be told. There is a nervous system in communication with the intellect and there is a system of veins connected to the cardiac muscle. Di Marco's veins filled his still lifes with fresh blood, rescuing them from wears and tears, abandonment, oblivion and anonymity. Sensitive and sensory altogether, his painting accurately measured every *subject* rendering its weight through a thick impasto. More than a pretext, subjects were in fact real "substances", whilst keeping that condition of indeterminacy we still detect in the titles of his paintings, in which terms of endearment would almost always end up expressing sheer affection. A camper parked in the street was turned into *Vacanza forzata*, a *forced holiday*. A tractor was transfigured into *Trans bucolico*, a merry-go-round was transformed into *Olympus* (*Olimpo*), a hydrant into a *periscope* (*Periscopio*) and a control unit into a *monolith* (*Monolite*). Frequent, too, was the use of abbreviation – for example *Mulo* to indicate the *muletto* (the Italian word for fork-lift) or *Sara* for *saracinesca* (the Italian for shut-

ter) – as well as of personal names – *Aldo* titled a large, white vase, *Walter* a yellow chair, *Franco e Ciccio* a bag left by steps. Playful when it comes to titling, when painting Di Marco was extremely serious, indulging in the details of his subjects as in Jusepe de Ribera's portraits of saints and ascetics, caught without pity, in their pathetic, old and wrinkled bodies. Both for the Sicilian painter and for the Spagnoletto, figuration was more important than narration.

Another key-element of the artist's painting is the empathy between the work and the author, his impulse towards identification or, to better say, his attempt to identify himself with the world. Di Marco's paintings are like self-portraits. In the light of the intimate belonging/adherence relation the artist entertained with his origins, we should actually consider them as double portraits, that depict him and Sicily. In this respect, Deleuze's words come to mind: «We do not listen closely enough to what painters have to say. They say that the painter is *already* in the canvas, where he or she encounters all the figurative and probabilistic givens that occupy and preoccupy the canvas. An entire battle takes place on the canvas between the painter and these givens. There is thus a preparatory work that belongs to painting fully, and yet precedes the act of painting» // **Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: The Logic of Sensations*, trans. D. W. Smith, London-New York: Continuum, p. 99** //.

In 2007, Valentina Glorioso immortalised the artist in a photograph taken in the ground floor of the via Gemmellaro studio, while he was jumping. In it, he is suspended with an enviable nonchalance – hands in pockets, the hint of a smile, a proud look towards the photographer –, which makes everything seem absolutely normal, even logical and expected. In the foreground of another similar photo, // **Published in *Antropologia minima*, op. cit.** // it is possible to discern with more precision a chair with its floral fabric (the chair appearing in *Seduta*, 2009) and the painting of a yellow shutter (*Sara f2*, 2007), that looks like a window open to the adjacent street; in a corner of the room it is possible to distinguish *Stesoverde*, a small painting where a military tarpaulin is surrounded by ropes, which simulate the features of an unidentified object; next is the omnipresent projector, placed on a tripod with the slides ready to be used. The studio space is unadorned, devoid of frills, almost suggestive of a monastic vocation exclusively devoted to painting. Essential furnishings, just to make the permanence more comfortable, and nothing else: Di Marco believed that painting was enough.

According to Wittgenstein, common things are unknown to us because of their simplicity and familiarity. This was not true for Di Marco. His disposition was that of the anthropologist-collector (of things, sensations, images found here and there). Wherever he went, he would end up stumbling upon his motifs, a fate that granted him the possibility to find amazement and splendour in the banal, in real life. As Ennio Flaviano would put it: «Prospero, we are made of the stuff of good paintings, not of the stuff of dreams!» // **E. Flaiano in P. Sospault, *Paolo Uccello*, Abscondita, Milano, 2009** //. The stuff of the *bonne peinture* Andrea Di Marco's "high execution" paintings have donated us.

p. 46–51

Alessandro Pinto
Atlantis

I had a funny feeling as I saw the house disappear, as though I had written a poem and it was very good and I had lost it and would never remember it again.
Raymond Chandler, *The High Window*

Those who have happened to see him painting in his studio at via Gemmellaro, in Palermo, have surely wondered: how is he doing it? How could Andrea Di Marco see colours in the dark? I am not referring to the physical "seeing" here, but to discernment, to the mixing of tones. How could he feel colours in the dark, with the light of a little electric torch overwhelmed by the more intense illumination of the projector? His relationship with colours, with his as he used to call them, was a matter of intimacy, an unbreakable bond. Colours seemed to offer themselves to him, to suggest him which and how much was needed to be transferred from the palette to the canvas or the paper: an unexplainable metamorphosis from the palette's horizontality to the image's verticality. He would enter the studio, set the projector with the slides of his own photos and flip through the images. The slides would appear fuzzy when projected on the wall of the studio. And yet, whereas a neutral observer would only see them as mere photos, he could see spatial and chromatic connections among the objects: he saw, in other words, light.

The projection then would magically become like a camera obscura, a magic lantern or a XVIII century rudimental optical tool: a sensation of continuous transfiguration, that is perhaps akin to the amazement provoked by Étienne-Gaspard Robert's "Fantoscope" back in the XIX century Paris. But the difference is that Di Marco's was not a theatrical dramatisation. It was perhaps more to do with theatre as structure, perspective and scenery: theatre as its constitutive and constructive basic elements. Surely, Di Marco never meant to evoke phantoms, at least not literally. Observing Andrea Di Marco's oeuvre, particularly the works made from the early 2000s, one discovers an extraordinary continuity of motifs, themes and style. It looks as though we are before an immense catalogue – or an almanac, to borrow the title of his exhibition at the GAM, Palermo, in 2011 – dictated by and articulated into, a precise design generated from a meticulous observation of reality, of the surrounding world and its liminal, marginal objects. In his works, it often happens to encounter the same subjects. Be them steps, chairs, means of transport, plants, trees, petrol stations, crash points, markets, boats, shutters, objects covered by veils, beach umbrellas and so on..., he neither aimed at representing them perfectly nor at finding their visual archetypes. Neither did objects represent for him a mere pretext for painting. Di Marco was equally concerned with paint (rigorously oil) and objects. In his work, that is, the 'how and what' were continuously intertwined.

The whole of his artistic research can be actually seen as a necessity to merge the two elements. His method, after all, never allowed misunderstandings: the choice of subjects evolved in parallel with that of his painting technique, of his generous colours. His broad output, thus, can be compared to a vast catalogue of pictorial images, a sort of atlas of memories, a map of impressions, stimuli and visual experiences, that, born as personally related to the artist's experience, become vehicles to address our collective cultural history thanks to their easily recognisable subjects. Neither a perfect reproduction of reality nor mere realism, Di Marco's painting however does not present an "original real" and its pictorial replica: in his work the image always implies an alter-image, which conveys information otherwise unattainable. Such a turn is allowed by form: form, according to Adorno, is a «sedimentation of content» // **Adorno, T. W., trans. by R. Hullot-Kentor, London: Bloomsbury, 1997, 1-8** //. The artist's painting is autonomous from the real world and yet it paradoxically carries with itself a sense of witnessing, a value his work possesses thanks to form. To find what this value may be and to suggest if it is of a universal kind, is not easy. Perhaps it is to do with evocation: painting as a way to give life to a world, that, however submerged, is intrinsic to the objects he chose to represent. A world that is at the same time remote from and close to, the viewer: the viewer is required to fill the gap, to be introduced to the vision of the world by the artist, to feel an aesthetic emotion before simple images – a fundamental human sentiment, removed from contemporary artistic trends, that is, from artistry as a value. In effect, meaning and value are embedded in the necessity and the objects, that animate his research. To observe a painting by Andrea Di Marco means to evoke a distanced image, to bring out the significance of the most banal objects, to go beyond the objects' appearance.

Whilst in his canvases the objects' proximity appears more evident, in his works on paper evocation is more extreme. Works on paper, though, do not eschew Di Marco's method: the use of oil is still persistent in many of them. In fact, if some reveal their preparatory nature – they were made before the canvases, often serving as a documentation of the making of the work from its initial draft to its final realisation –, others are instead autonomous pieces, in which paper is not just a tool to experiment with motifs: it is a new territory for exploration, that is both dominating and dominated by, painting. The actual choice of motifs is subject to the different supports. Beside landscape and other urban themes dear to the painter, is also conspicuous a return to the figures and the living beings (often animals) one finds in his work before 2000.

Differently from the canvases, his works on paper are characterised by a minor interest in the background, which is often just hinted at. Subjects are ethereal, without a clear context as if appearing from a faded landscape. Such evocative and contemplative effect is conveyed by the contrast between the often monochromatic oil colours and the materiality of paper. When it comes to working on paper, in fact, Di Marco was concerned with the transfigurative possibilities offered by colours and support. Figures are frequently surrounded by a halo, that makes them suspended and uncertain like ghosts which, evoked from a remote kingdom, appear present and vivid. It is the oil flooding from the contours, that leaves these sort of traces of memory. Di Marco would deliberately play with this halo – with this // **Goethe, J.W., London: Penguin, 1970** // as Goethe would put it –, that embraces what becomes visible through the pictorial eye. And the halo, this indelible trace of oils dissipating the solidity of shapes, builds up a fragile and ineffable atmosphere, as though the objects were emerging from a fleeting and remote memory. Paper, then, appears even more as imbued with its own meaning as well as able, together with painterly marks, to create new, unexpected ones.

Opere

Derive 1992 120 x 120 x 6 cm tecnica mista su stoffa

Capra 1992 216 x 270 x 20 cm tecnica mista su cartone e ferro

Grifo presente 1997 60 x 70 cm olio e acrilico su tela

Senza titolo 1999 35 x 50 cm xilografia su linoleum archivio Andrea Di Marco

Senza titolo 1999 35 x 50 cm xilografia e matrice di linoleum incisa archivio Andrea Di Marco

Senza titolo 2009 50 x 35 cm olio su carta archivio Andrea Di Marco

U-Family 1998 40 x 70 cm olio e acrilico su tela

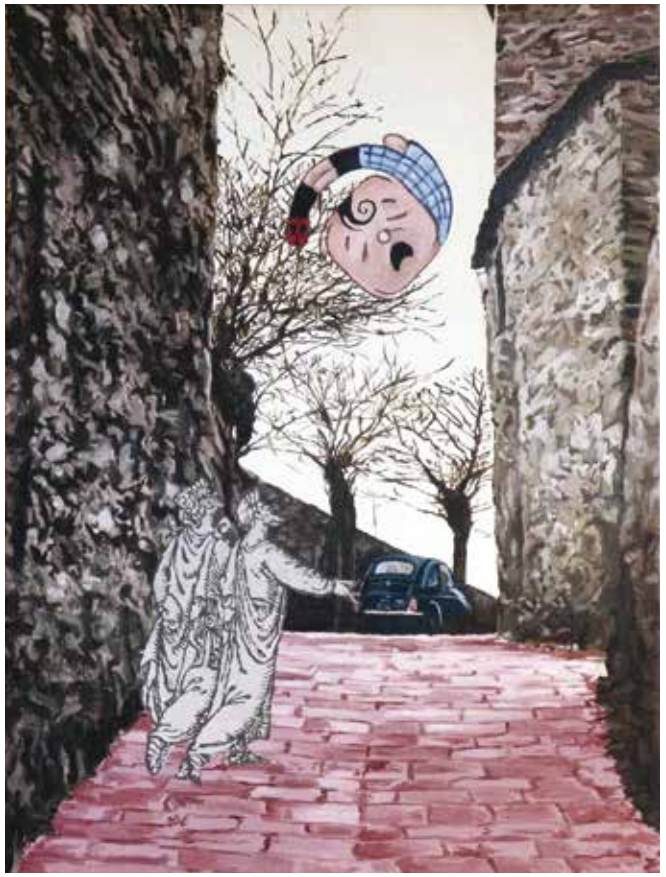
Call Free Pablo 144-414 1997 60 x 70 cm tecnica mista su tela collezione Antonio Paoloni

Avorius Man 1997 51 x 61 cm olio e acrilico su velluto

Matineé 1998 90 x 80 cm olio su tela

Tra cent'anni è la stessa cosa 1999 60 x 70 cm olio su tela

Sogno di Cortona 2000 80 x 60 cm olio su tela

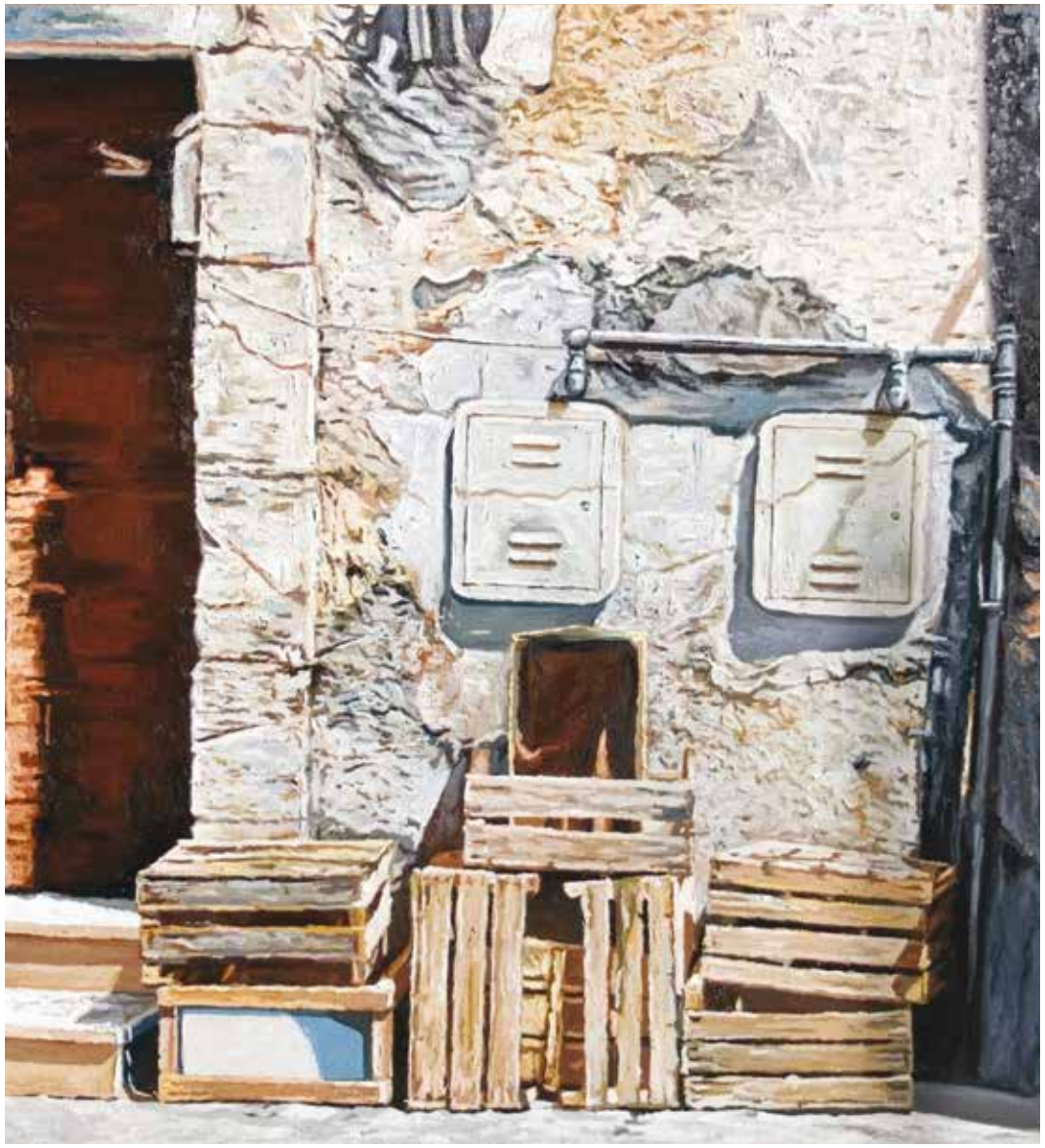


Grand Palais 2000 130 x 120 cm olio su tela

Senza titolo	s.d.	50 x 35 cm 52,5 x 54 cm 50 x 35 cm 45 x 50 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco

Topo della frutta 2000 50 x 60 cm olio su tela

Totem 2006 140 x 130 cm olio su tela



Accrocchio 2011 180 x 360 cm olio su tela collezione Galvagno

Paesaggio elettrico 2011 126 x 180 cm olio su tela

Fiero 2003 70 x 60 cm olio su tela

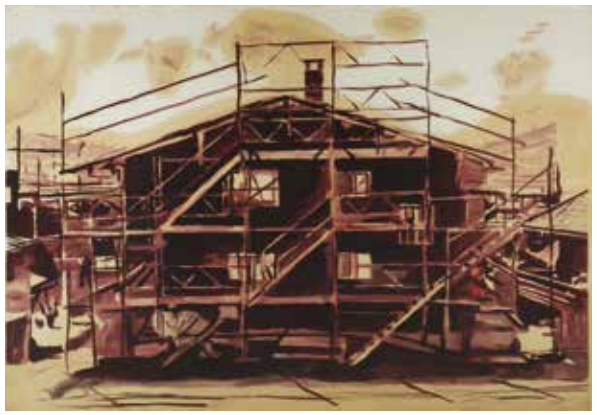
Reterosarossoarancio 2005 80 x 140 cm olio su tela

Senza titolo s.d. 50,5 x 70 cm olio su carta archivio Andrea Di Marco

Chiuso 2009 91 x 131 cm olio su tela

Senza titolo s.d. 50,5 x 71 cm olio su cartoncino archivio Andrea Di Marco

Senza titolo	s.d.	31 x 45 cm	olio su carta rosaspina	archivio Andrea Di Marco
Senza titolo	2010	70 x 100 cm	olio su carta	collezione Di Giugno



Condono	2003	200 x 180 cm	olio su tela

Senza titolo 2012 45 x 60 cm olio su tela archivio Andrea Di Marco

Vie esterne 2004 60 x 70 cm olio su tela

Agricolo 2007 170 x 220 cm olio su tela

Dentro 2011 120 x 100 cm olio su tela

Eros 2012 70 x 50 cm olio su carta archivio Andrea Di Marco
Eden 2012 70 x 60 cm olio su tela

Senza titolo 2011 70 x 100 cm olio su cartone archivio Andrea Di Marco

Isola (**Saturn**) 2011 126 x 180 cm olio su tela

Senza titolo (elettrico)	2010	60 x 45 cm	olio su tela	
Senza titolo	s.d.	100 x 70 cm	olio su carta rosaspina	archivio Andrea Di Marco

West	2011	150 x 120 cm	olio su tela

Iperlusso 2003 180 x 120 cm olio su tela

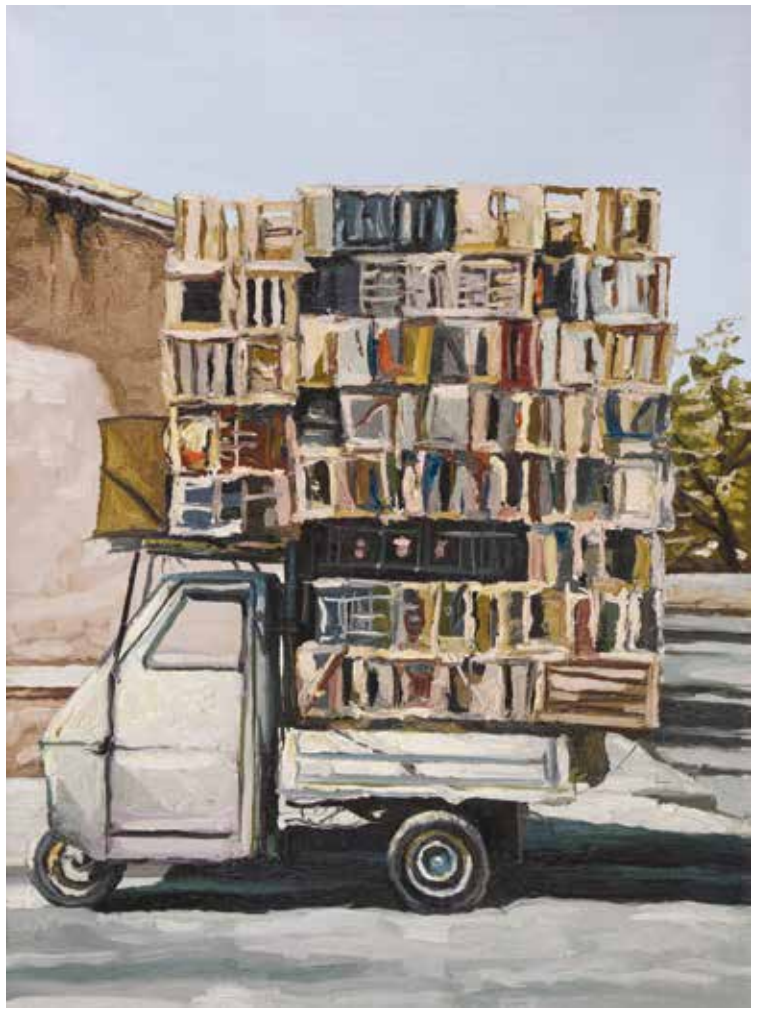
Smolecolatore 2006 160 x 200 cm olio su tela collezione Galvagno

Macrobarca 2005 100 x 260 cm olio su tela collezione Galvagno

Ragno di Mare 2010 130 x 100 cm olio su tela

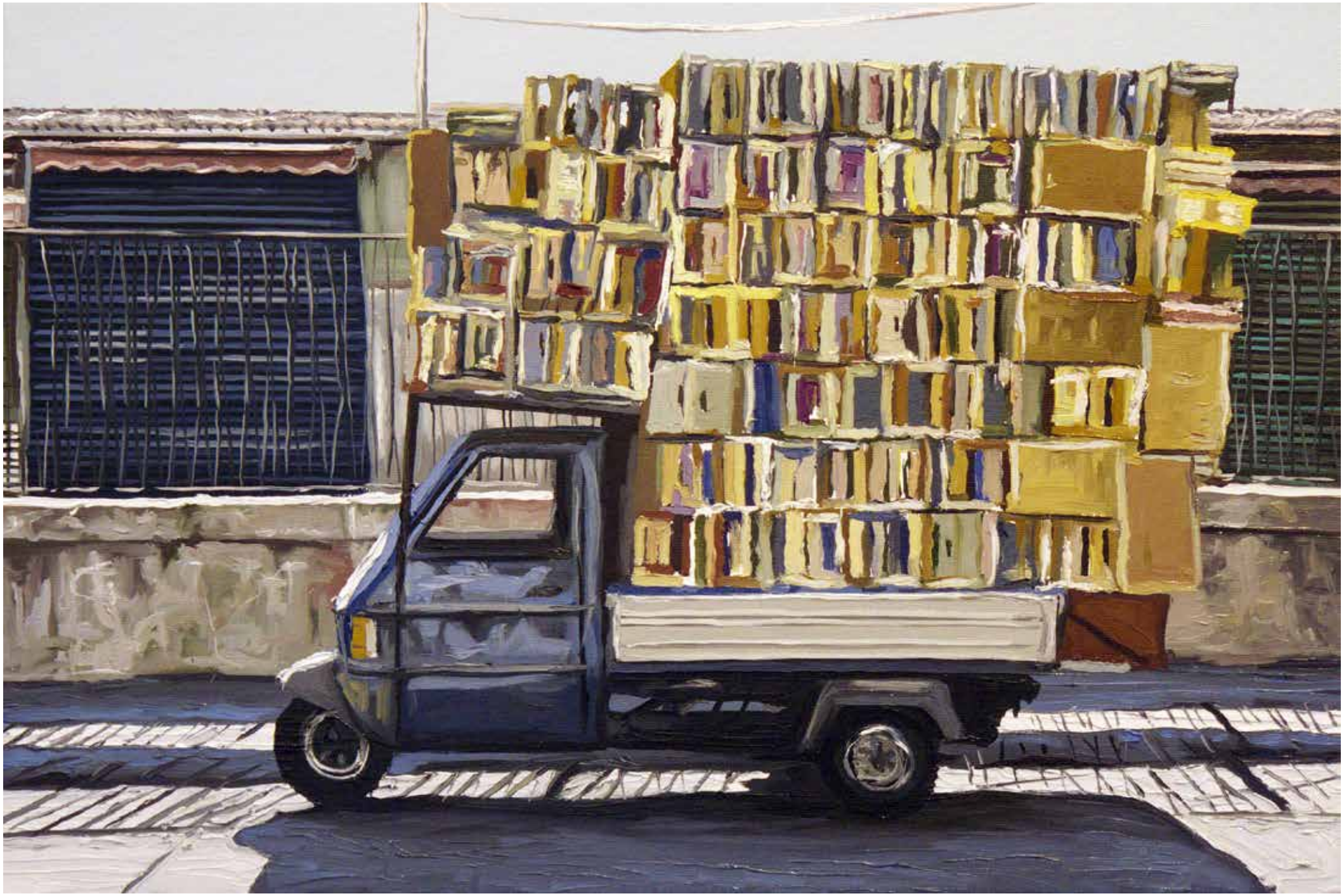
Sollevazione 2003 200 x 170 cm olio su tela

Apealto 2008 60 x 45 cm olio su tela



Apedolce 2010 147 x 193 cm olio su tela

Apecasse L11 2010 45 x 60 cm olio su tela collezione Galvagno



Impero Ciclico 2009 145 x 185 cm olio su tela collezione Galvagno

Senza titolo 2012 60 x 80 cm olio su tela archivio Andrea Di Marco

Aspiratutto 2004 60 x 70 cm olio su tela

Red icon pump	2005	60 x 45 cm	olio su tela
Vario	2006	60 x 45 cm	olio su tela

Oil pump #4	2003	100 x 70 cm	olio su tela

Senza titolo	s.d.	53 x 35 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco
Senza titolo	s.d.	53 x 35 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco

Senza titolo	s.d.	71 x 50 cm	olio su cartoncino	archivio Andrea Di Marco
Senza titolo	s.d.	53 x 35 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco

Dittico di Colmar (**Moro**) 2010 125 x 180 cm olio su tela collezione Galvagno

Dittico di Colmar (**Amazzone**) 2010 125 x 180 cm olio su tela collezione Galvagno

Senza titolo	s.d.	43 x 35 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco
Senza titolo	s.d.	100 x 70 cm	olio su carta rosaspina	archivio Andrea Di Marco

Senza titolo	s.d.	50 x 35 cm	olio su carta rosaspina	archivio Andrea Di Marco
Senza titolo	s.d.	50 x 35 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco

Senza titolo s.d. 70 x 51 cm olio su carta archivio Andrea Di Marco

Senza titolo s.d. 74 x 70 cm olio su carta archivio Andrea Di Marco

Senza titolo	s.d.	70,5 x 53 cm	olio su carta rosaspina	archivio Andrea Di Marco

Senza titolo	s.d.	48,5 x 36 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco
Senza titolo	s.d.	100 x 70 cm	olio su carta	archivio Andrea Di Marco

Scalasanta 2009 45 x 60 cm olio su tela collezione Galvagno

Vuoto 2011 60 x 90 cm olio su tela archivio Andrea Di Marco

Senza titolo 2009 70 x 50 cm olio su carta collezione Galvagno

Periscopio 2000 120 x 110 cm olio su tela

Masso 2012 100 x 140 cm olio su tela

Masso 2012 100 x 140 cm olio su tela

Pisa 2009 45 x 60 cm olio su tela Francesco Pantaleone, Palermo

Piaghe marine 2008 180 x 360 cm olio su tela collezione Greta e Fiammetta Dosa

Senza titolo s.d. 47 x 70 cm carboncino su carta rosaspina archivio Andrea Di Marco

Steso 2011 140 x 170 cm olio su tela

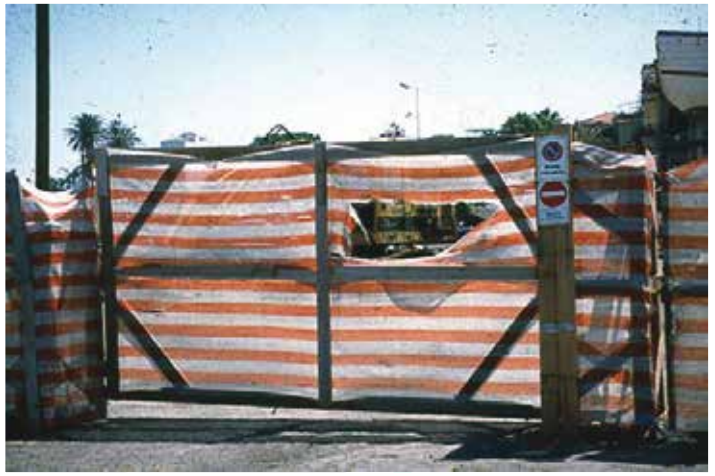
San Tommaso	2011	60 x 45 cm	olio su tela
Sant'Antonio	2011	60 x 45 cm	olio su tela

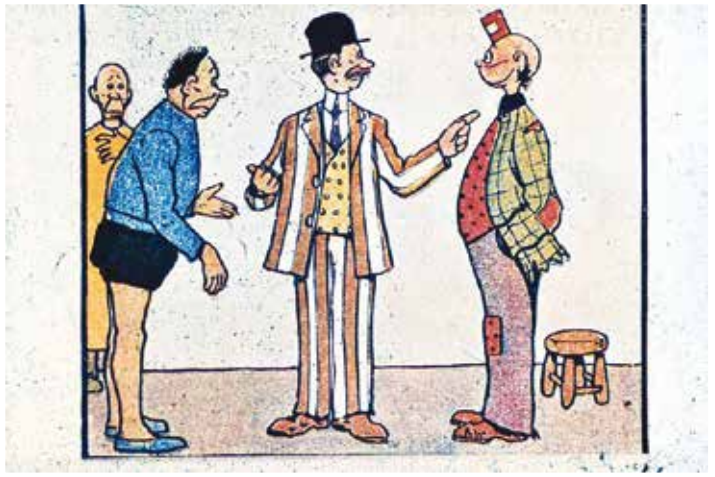
Notturno	2012	70 x 130 cm	olio su tela

Quinta 2011 200 x 300 cm olio su tela collezione Galvagno

Senza titolo 2012 240 x 180 cm olio su tela collezione Galvagno

Fotografie





Andrea Di Marco Biografia

Andrea Di Marco was born on the Twenty-fifth of June, 1970, in Palermo, at the slopes of Mount Pellegrino nearby the complexes of the Fiera del Mediterraneo, the Mercato Ortofrutticolo and the Cantieri Navali – which would all later become part of his pictorial imagery.
He attended Palermo's art institute, *La Marmora*, where he made friends with some of the future colleagues who would accompany him for the rest of his life. Together with Fulvio Di Piazza, he then studied at the Accademia di Belle Arti di Urbino. Here he encountered another painter from Palermo, Alessandro Bazan, with whom he would form the so called Scuola di Palermo alongside Francesco De Grandi and Di Piazza himself. Pushed by tutors as well as by his new acquaintances, Di Marco started to develop his interest in painting, immediately exhibiting his works. His earlier output was characterised by an ironical and sagacious pictorial language, dense with quotations from and references to comics, art history and everyday life scenes.
Upon completing his education, he decided to return to Palermo and soon began to exhibit his works in museums and private galleries. By the second half of the 90s, he was recognised as one of the exponents of the "New Italian Figuration", a tendency that was then promoting a return to figurative painting. Shared by the four Palermo artists, the legendary studio in via Gemmellaro was the creative factory of this new trend, paving the way for the emergence of the city's art scene.
In 2001, the Scuola di Palermo was celebrated by the exhibition *Palermo Blues*, held at the Cantieri Culturali alla Zisa, Palermo, and at the Cartiere Vannucci, Milan. From then on, Di Marco exhibited in numerous exhibitions abroad – Brussels, Berlin, Stuttgart, Houston among others – and in Italy, where he won the second edition of the Premio Fabbri and was invited to the XV Quadriennale in Rome. In those years, his painting abandoned the representation of human figures. Landscapes and cityscapes started to be populated by discarded or useless objects.
Andrea Di Marco's realism increasingly identified with Palermo and Sicily, highlighting his both sarcastic and melancholic view of the objects that overwhelm our daily existence. In 2010, he took part in an artist residency in Basel. The following year, the exhibition *Almanacco o Diario per il diletto comune* at the GAM, Palermo, was the opportunity for the city to celebrate him as one of its most faithful and ironical cantors. Andrea Di Marco prematurely died on the Second of November, 2012.

Andrea Di Marco nasce il 25 giugno 1970 a Palermo, alle pendici del Montepellegrino e nelle vicinanze dei complessi che ospitano la Fiera del Mediterraneo, il Mercato Ortofrutticolo e i Cantieri Navali, elementi che rientreranno nel suo immaginario pittorico. Frequenta il liceo artistico *La Marmora* di Palermo dove conosce amici e futuri colleghi che lo accompagneranno per tutta la vita. Dopo il diploma si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Urbino insieme a Fulvio Di Piazza.

Qui conosce un altro pittore palermitano, Alessandro Bazan, con cui formerà, insieme a Francesco De Grandi e allo stesso Di Piazza, la cosiddetta Scuola di Palermo. Spinto dai docenti e dalle nuove relazioni, Di Marco inizia a sviluppare la propria tensione verso la pittura, esponendo sin da giovanissimo i propri lavori. Le prime opere sono caratterizzate da un linguaggio pittorico ironico e sagace, ricco di citazioni e riferimenti a un immaginario che si ispira ai fumetti, alle immagini della storia dell'arte o alle piccole scene della vita quotidiana.

Conclusa l'accademia decide di tornare a Palermo. Nello stesso periodo inizia a esporre i propri dipinti in musei e gallerie private. Nella seconda metà degli anni Novanta viene riconosciuto come uno degli esponenti della "Nuova Figurazione Italiana", tendenza che allora si stava imponendo all'insegna di un marcato ritorno alla pittura figurativa. Fucina di questa nuova tendenza fu lo storico studio di via Gemmellaro condiviso dai quattro artisti palermitani, che di fatto aprì la strada all'affermarsi della scena artistica cittadina.

Nel 2001 viene consacrata La Scuola di Palermo con la mostra *Palermo Blues* ai Cantieri Culturali alla Zisa di Palermo e alle Cartiere Vannucci di Milano, da lì in poi Di Marco esporrà in numerose mostre, all'estero – Bruxelles, Berlino, Stoccarda, Houston tra le altre – e in Italia, dove vince la seconda edizione del Premio Fabbri e partecipa alla XV Quadriennale di Roma. In questi anni la sua pittura si emancipa dalla figura umana; gli scorci urbanistici e paesaggistici che facevano da sfondo agli inserti visuali si popolano ora di oggetti abbandonati o in disuso. Il realismo di Andrea Di Marco lo porta a essere sempre più indentificato con Palermo e la Sicilia, mettendo in evidenza il suo sguardo beffardo e allo stesso tempo malinconico sugli oggetti che affollano la nostra esistenza quotidiana. Nel 2010 partecipa a una residenza d'artista a Basilea, l'anno seguente è alla GAM di Palermo con la mostra *Almanacco o Diario per il diletto comune*, occasione in cui la città riconosce in lui uno dei suoi più fedeli e ironici cantori. Andrea Di Marco si spegne prematuramente il 2 novembre 2012.

Andrea Di Marco Esposizioni

ESPOSIZIONI PERSONALI

2015 *Endemico*, FAM, Fabbriche Chiaramontane, Agrigento;
2013 *Andrea Di Marco, un archeologo del moderno*, MAC, Museo d'Arte Contemporanea, Lissone;
2012 *Postmeridio*, Il Granaione, Montestigliano, Siena;
2011 *Almanacco e Diario per il diletto comune* , GAM, Galleria d'Arte Moderna, Palermo;
2010 *Pensieri estremamente sparsi*, Galleria Maniero, Roma;
2009 *Comune Mortale*, Galleria Francesco Pantaleone Arte Contemporanea, Palermo;
2008 *Spettri*, Libra Arte contemporanea, Catania;
2007 *Antropologia Minima*, Cartiere Vannucci, Milano;
2006 *Globo news*, Galleria Liliana Maniero, Roma;
2005 *Fatti Fuori*, C4 Complesso Monumentale di Villa Caldogno, Vicenza;
2003 *Trasporti e affini*, Galleria Sergio Tossi, Firenze;
2002 *Paesaggio*, Galleria ES, Torino;
1998 *Soprattutto Sottoterra*, Galleria Sergio Tossi, Firenze;
1997 *Di Marco vs Di Piazza*, Galleria Prati, Palermo;

ESPOSIZIONI COLLETTIVE

2013 *La Scuola di Palermo*, Goethe Museum, Düsseldorf;
(P) - (P)arerga & (P)aralipomena della (P)ittura, BonelliLAB, Canneto sull'Oglio, Mantova;
2012 *Die Grosse*, Kunstpalast, Düsseldorf;
2011 *PPS//Meetings#3 - Agli occhi di tutti*, RISO, Museo d'Arte contemporanea della Sicilia, Palermo;
2010 *PPS. Paesaggio e popolo della Sicilia*, RISO, Museo d'Arte contemporanea della Sicilia, Palermo;
Sicilia sopra tutti, Galleria Civica Montevergini, Siracusa;
VII Biennale d'Arte Postumia Giovani, MAM, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Gazoldo degli Ippoliti, Mantova;
2009 *Passaggi in Sicilia*, RISO, Museo d'Arte contemporanea della Sicilia, Palermo;
Ad Librandum, Casa Cogollo detta del Palladio, Vicenza;
Plenitudini, Galleria delle Logge e Pinacoteca di San Francesco, Repubblica di San Marino;
Palermo Babilonia Palermo, Palazzo Ziino, Palermo - Galleria dell'Unione degli artisti Bulgari *Raiko Aleksiev*, Sofia;
Artabù, icone della trasgressione, Giffoni Film Festival, Convento di San Francesco, Giffoni Valle Piana;
D'Italia contemporanei, Pinacoteca Civica di Follonica, Grosseto;
Italian Calling | Futur star, BonelliLAB, Canneto sull'Oglio, Mantova;
2008 *XV Quadriennale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma;
Experimenta, Ministero degli Affari Esteri, Collezione Farnesina, Roma;
2007 *L'isola che c'è*, Parlamento Europeo, Sala Menuhin, Bruxelles;
Premio Fabbri, un secolo e oltre, Fondazione Del Monte, Bologna;
Nuovi pittori della realtà, PAC, Padiglione Arte Contemporanea, Milano;
58° Premio Michetti. Nuovi realismi, Fondazione Michetti, Francavilla al Mare, Chieti;
Arte Italiana 1968-2007 Pittura, Palazzo Reale, Milano;
2006 *Senza famiglia!*, Società Promotrice delle Belle Arti, Torino;
2005 *XL Pittura italiana ed internazionale di grande formato*, ArtVerona;
2004 *Senza freni*, Galleria Antonio Colombo, Milano;
2003 *Italian Factory*, Parlamento Europeo di Strasburgo - Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, Torino - Istituto di Santa Maria della Pietà, Venezia (mostra a latere della 50° Biennale di Venezia);
Italian 6, Barbara Davis Gallery, Houston, Texas;
2002 *Premio Cairo 2002*, Palazzo della Permanente, Milano;
53° Premio Michetti. La città e le nuvole. Italia–Argentina, Fondazione Michetti, Francavilla al Mare, Chieti;
Intervento 1 – Intervento 2, Kunsthaus Tacheles, Berlino - Centro Culturale Zapata, Stoccarda;
2001 *Premio Cairo 2001*, La Posteria, Milano;
Palermo Blues, Cantieri Culturali alla Zisa, Palermo - Cartiere Vannucci, Milano;
2000 *Sui Generis*, PAC, Padiglione Arte Contemporanea, Milano;
Il Genio di Palermo, studi aperti degli artisti;
XV triennale internazionale d'arte sacra, Castello Piccolomini, Celano;
1999 *La vendetta dei pomodori assassini*, Es, Torino - studio G., Milano - Sergio Tossi arte contemporanea, Prato - Banchi Nuovi Art Gallery, Roma;
1998 *Cronache Vere*, Spazio Consolo, Milano;
Artefici, Rampa di Francesco di Giorgio, Urbino;
Scusi tanto disse un riccio scendendo da una spazzola, Galleria Pio Monti, Roma;
1997 *Aperto 97*, Flash Art Museum, Trevi;
1996 *Due Ambra Due*, Teatro Ambra Jovinelli, Roma;
1991 *Ipotesi a Confronto*, Musei Comunali, Rimini.

I quaderni de l'arca
Collana diretta da
Umberto Palestini

Factory
Accademia Raffaello
Urbino

Andrea Di Marco
La corrente del Golfo

Casa Natale di Raffaello, Bottega Giovanni Santi, Urbino
Data, Orto dell'Abbondanza, Urbino
3 dicembre 2015 – 24 gennaio 2016

A CURA DI / EDITED BY
Umberto Palestini e Alberto Zanchetta

REDAZIONE / COPY EDITOR
Patrizia Baratiri

BOOK CONCEPT & DESIGN
muschi&licheni | design network

TRADUZIONI / TRANSLATIONS
Michele Tocca

FOTO DI COPERTINA / FRONT COVER PHOTO
Valentina Glorioso

STAMPA / PRINT
Sat, Pesaro, Italy

Città di Urbino
Accademia Raffaello, Urbino
Accademia di Belle Arti di Urbino

IN COLLABORAZIONE CON / IN COLLABORATION WITH
Archivio Andrea Di Marco
Galleria Giovanni Bonelli

SPONSOR TECNICO / TECHNICAL SPONSOR
elenk'art

RINGRAZIAMENTI / ACKNOWLEDGEMENTS
Giampaolo e Valentina Di Marco, Francesco Galvagno, Giovanni Bonelli, Fulvio Di Piazza, Mario Consiglio, Marcello Signorile, Alessandro Bazan, Francesco De Grandi, Francesco Pantaleone, Alessandro Di Giugno, Antonio Paoloni, Gianluca Soana, Chatia Cicero, Giuliana Zaffuto, Sara Wunderli, Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Londei, Maurizio Gambini, Vittorio Sgarbi, Maria Francesca Crespini, Gabriele Cavalera, Teresa Giovannoni, Katia Petrolati

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
Questo volume non può essere riprodotto, archiviato o trasmesso, intero o in parte, in alcun modo (digitale, ottico o in altra forma) senza il preventivo permesso scritto di tutti i possessori dei relativi diritti, ed in primo luogo di Baskerville c.s. Bologna, editrice italiana del libro.

ALL RIGHTS RESERVED
This book or any part thereof cannot be reproduced or distributed in any form or by any means (digital, optical, or other), or stored in a data base or retrieval system without the previous written consent of all its copyright owners, first of all Baskerville c.s. Bologna, its Italian publisher.

Baskerville è un marchio registrato da Baskerville, Bologna, Italia. Stampato in Italia/printed in Italy

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo di:
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
Regione Marche
Provincia di Pesaro e Urbino
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

Baskerville

Fondata a Bologna nel 1986

I libri Baskerville possono essere acquistati nelle migliori librerie o via internet all'indirizzo www.baskerville.it.

Librerie, biblioteche o istituzioni possono effettuare ordini di libri via fax (051 23 23 23), via email (direzione@baskerville.it) oppure alla pagina dedicata nel sito: www.baskerville.it/ordini; indicando i titoli dei volumi richiesti, la quantità, l'esatta ragione sociale di fatturazione, P. Iva, Cod. Fiscale e indirizzo a cui devono essere spediti.

I libri vengono venduti allo sconto abituale, con fattura e con pagamento in contrassegno.

Baskerville
Casella Postale 113
Bologna 40125 (Italia).
Tel. e fax: (+39) 051 232323.

info@baskerville.it

www.baskerville.it

facebook: Baskerville.it

twitter: Baskerville_it

ISBN-13: 978-0000000000-7